

atrio

revista de historia del arte

eISSN: 2659-5230 · nº 32 · 2026



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



Scopus®



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

Daniela Kaplan Stein (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)
Carmen Rodríguez Serrano (Universidad de Sevilla, España)
Zara Ruiz Romero (Universidad de Sevilla, España)
Victoria Sánchez Mellado (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, Maceió, Brasil)
Marcela Cristina Cuéllar Sánchez (Universidad del Atlántico, Barranquilla, Colombia)
Thomas Cummins (Harvard University, Cambridge, USA)
Fauzia Farneti (Università degli Studi di Firenze, Italia)
Pedro Galera Andreu (Universidad de Jaén, España)
David García Cueto (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 Urquizar Herrera (Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, España)
Susan Verdi Webster (College of William and Mary, Williamsburg, USA)

EDITA

ÁREA DE HISTORIA DEL ARTE

Departamento de Geografía, Historia y Filosofía
UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE
Carretera de Utrera km 1. 41013 Sevilla

E-mail: atrio@upo.es

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

Imagen de portada: *Tránsito de la Magdalena*, h. 1689-1696. Barro cocido y policromado. Museo Nacional de Escultura.

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: 2026

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 Scopus, donde figura en el SCImago Journal Rank (SJR) 2024 en el área de Historia del Arte. Asimismo, ha sido aceptada para su inclusión en Emerging Sources Citation Index (ESCI) de Web of Science, lo que refuerza su visibilidad internacional en los principales sistemas de información científica. La revista cuenta con el Sello de Calidad FECYT, con Mención de Buenas Prácticas Editoriales en Igualdad de Género, está indexada en el Diamond Discovery Hub (DDH), y está incluida en ERIH Plus, DOAJ, Dialnet y Latindex Catálogo 2.0, cumpliendo los criterios de calidad editorial establecidos por este sistema. Asimismo, sus contenidos son difundidos a través de bases de datos especializadas como Art & Architecture Source, Periodicals Index Online, Regesta Imperii y Fuente Académica Plus (EBSCO), además de diversos agregadores académicos y repositorios científicos.

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

Evaluación del número 32 (2026)*

José Manuel Almansa Moreno (Universidad de Jaén, España)
Lorenzo Alonso de la Sierra (Ateneo de Cádiz, España)
Ana Aranda Bernal (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)
Manuel Arias Martínez (Museo Nacional del Prado, Madrid, España)
Rafael Blanco Guzmán (Universidad de Córdoba, España)
África Cabanillas Casafranca (Universidad Nacional de Educación a Distancia, Sevilla, España)
Jorge Cañizares-Esguerra (The University of Texas, Austin, USA)
Adrián Contreras Guerrero (Universidad de Granada, España)
Martha Fernández (Universidad Autónoma de México, Ciudad de México, México)
Isabel Fraile Martín (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México)
Gaetano Giannotta (Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, España)
Magdalena Illán Martín (Universidad de Sevilla, España)
Ismael Jiménez Jiménez (Universidad de Sevilla, España)
Daniela Kaplan Stein (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)
Alberto León Muñoz (Universidad de Córdoba, España)
Fernando Martín Martín (Universidad de Sevilla, España)
Pedro J. Martínez Plaza (Museo Nacional del Prado, Madrid, España)

Gerardo Pérez Calero (Universidad de Sevilla, España)
Margarita Pérez Grande (Investigadora independiente, España)
Fernando Quiles García (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)
Sara Quintero Pomares (Universidad Complutense de Madrid, España)
Carmen Rodríguez Serrano (Universidad de Sevilla, España)
Zara Ruiz Romero (Universidad de Sevilla, España)
Victoria Sánchez Mellado (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)
Antonio Joaquín Santos Márquez (Universidad de Sevilla, España)
Ramón Yzquierdo Peiró (Museo da Catedral de Santiago de Compostela, España)

* Listado de investigadores/as que 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 32 (2026)

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: 27
- Externos al equipo editorial y a la entidad editora UPO: 20 (74,07%)
- Internos al equipo editorial y a la entidad editora UPO: 7 (25,93%)

Artículos

- Recibidos y evaluados: 23
- Aceptados y publicados: 14 (60,87%)
- Rechazados: 9 (39,13%)
- Promedio de días entre el envío y la aceptación o rechazo de los artículos: 60 días

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

- Externos al equipo editorial y a la entidad editora UPO: 16 (94,12%)

■ Nacionales: 12 (70,59%)

- Las instituciones de los/as autores/as nacionales son las siguientes: Patrimonio Nacional, Madrid; Universidad de Córdoba; Universidad de Sevilla; Universidad de Valladolid; Universidade de Santiago de Compostela; y Universidad Pablo de Olavide, Sevilla.

■ Internacionales: 5 (29,41%)

- Las instituciones de los/as autores/as internacionales son las siguientes: Duke University, Durham, USA; Universidad de La Serena, Coquimbo, Chile; Universidad de La Frontera, Temuco, Chile; Universidad de Montevideo, Uruguay; y Universidade de Lisboa, Portugal.

Reseñas

- Recibidas: 6
- Publicadas: 5 (83,33%)

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

- Externos al equipo editorial y a la entidad editora UPO: 4 (80%)
- Nacionales: 5 (100%)
 - Las instituciones de los/as autores/as nacionales son las siguientes: Universidad de Sevilla; Universidad de Valladolid; Universidade de Santiago; y Universidad Pablo de Olavide, Sevilla.

índice



ARTÍCULOS

- 8 El "Plano de Tenochtitlan" de 1524: el viaje de una imagen mexicana desde Nueva España a Nuremberg
<https://doi.org/10.46661/atrio.11892>
Daniel Astorga Poblete y Nataly Cancino Cabello
- 30 Pintores desconocidos y otros datos de maestros de la pintura del Nuevo Reino de Granada en archivos colombianos
<https://doi.org/10.46661/atrio.12692>
Laura Liliana Vargas Murcia
- 60 Arte en hogares sevillanos en tiempos de la peste (h. 1650)
<https://doi.org/10.46661/atrio.13080>
Fernando Quiles García
- 86 Las motivaciones de un encargo: las esculturas españolas de la capilla de la *Penha de França* en Vista Alegre (Ílhavo, Portugal)
<https://doi.org/10.46661/atrio.12746>
Luis Vasallo Toranzo y Teresa Leonor M. Vale
- 108 La personalidad artística del escultor Diego Agnes de Calvi en Lima: nuevas obras c. 1651-1673
<https://doi.org/10.46661/atrio.12180>
Rafael Ramos Sosa
- 126 Fortuna crítica de Luisa Roldán en la España de los siglos XVII al XIX
<https://doi.org/10.46661/atrio.12918>
Alfonso Pleguezuelo Hernández
- 152 Materialidad, forma y autoría en una Inmaculada barroca de marfil de 1733
<https://doi.org/10.46661/atrio.11433>
Ana Paula Castro Jiménez
- 174 El dorador y carrocerero Félix Sarria: polémicas conceptuales y prácticas sobre el arte de la carrocería en Lima al final del siglo XVIII
<https://doi.org/10.46661/atrio.12975>
Álvaro Recio Mir
- 196 Relojes prohibidos. Un refugio para los desnudos perseguidos por la Inquisición
<https://doi.org/10.46661/atrio.12950>
Luis Méndez Rodríguez
- 216 *La muerte de José Montalvo Curiel* (1822). Notas sobre una pintura de exaltación patriótica en la Sevilla del Trienio Liberal
<https://doi.org/10.46661/atrio.11958>
María Victoria Alonso Cabezas
- 234 La imagen de la niña en la pintura española del periodo de entre siglos XIX-XX: modelo de feminidad católica
<https://doi.org/10.46661/atrio.12488>
Yolanda Victoria Olmedo Sánchez
- 260 "Media en este malhadado asunto algún misterio": Pedro de Madrazo (1816-1898) y Medina Azahara
<https://doi.org/10.46661/atrio.12256>
Alegra García García
- 282 La identidad visual del Partido Nacional uruguayo a través de sus hojas de votación (1925-1962)
<https://doi.org/10.46661/atrio.12750>
Carolina Cerrano y José Antonio Saravia
- 308 Humor y política: los autorretratos del pintor Francisco Cortijo (1936-1996)
<https://doi.org/10.46661/atrio.11630>
Lucía Giráldez Torres

RESEÑAS

- 328 Vout, Caroline. *Al desnudo: El cuerpo griego y romano / Exposed: The Greek and Roman Body*
<https://doi.org/10.46661/atrio.11805>
Lucía Mazón Pineda
- 332 Núñez González, María. *Vocabulario arquitectónico ilustrado. La casa sevillana del siglo XVI*
<https://doi.org/10.46661/atrio.12921>
José Ramón Moreno Pérez
- 335 González-Román, Carmen, y Concepción Lopezosa Aparicio, eds. *Artefactos y artificios en la cultura escenográfica. De lo material a lo afectivo*
<https://doi.org/10.46661/atrio.12400>
Francisco Ollero Lobato
- 341 Rincón García, Wifredo. *El escultor Antonio Palao Marco. 1824-1886*
<https://doi.org/10.46661/atrio.12922>
Alvaro Pascual Chenel
- 344 Merino de Cáceres, José Miguel, y María José Martínez Ruiz. *De Fuentidueña a Manhattan. Patrimonio y diplomacia en España (1952-1961)*
<https://doi.org/10.46661/atrio.11878>
María Carrión Longarela

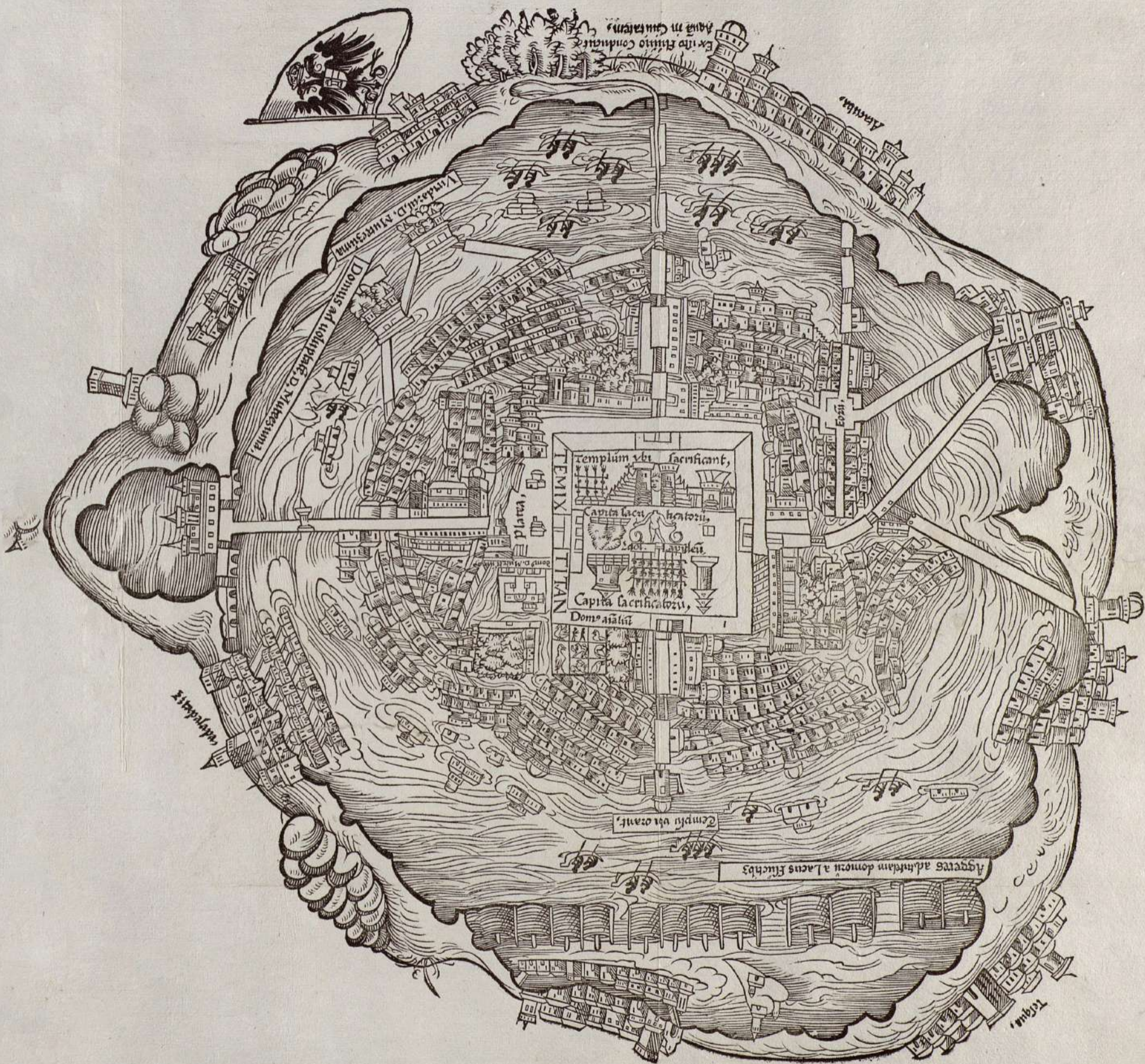
index



ARTICLES

- 8 The 1524 "Plan of Tenochtitlan": the Journey of a Mexica Image from New Spain to Nuremberg
<https://doi.org/10.46661/atrio.11892>
 Daniel Astorga Poblete & Nataly Cancino Cabello
- 30 Unknown Painters and Other Information on Master Painters from the New Kingdom of Granada in Colombian Archives
<https://doi.org/10.46661/atrio.12692>
 Laura Liliana Vargas Murcia
- 60 Art in Sevillian Homes in Times of the Plague (c. 1650)
<https://doi.org/10.46661/atrio.13080>
 Fernando Quiles García
- 86 The Motivations behind a Commission: the Spanish Sculptures of the Chapel of the Penha de França in Vista Alegre (Ílhavo, Portugal)
<https://doi.org/10.46661/atrio.12746>
 Luis Vasallo Toranzo & Teresa Leonor M. Vale
- 108 The Artistic Personality of the Sculptor Diego Agnes de Calvi in Lima: New Works c. 1651-1673
<https://doi.org/10.46661/atrio.12180>
 Rafael Ramos Sosa
- 126 Critical Reception of Luisa Roldán in Spain (17th - 19th Centuries)
<https://doi.org/10.46661/atrio.12918>
 Alfonso Pleguezuelo Hernández
- 152 Materiality, Form, and Authorship of a Baroque Ivory Immaculate Conception from 1733
<https://doi.org/10.46661/atrio.11433>
 Ana Paula Castro Jiménez
- 174 The Gilder and Coachbuilder Félix Sarria: Conceptual and Practical Controversies about the Art of Coachbuilding in Lima at the End of the 18th Century
<https://doi.org/10.46661/atrio.12975>
 Álvaro Recio Mir
- 196 Forbidden Clocks. A Shelter for Nudes Hunted by the Inquisition
<https://doi.org/10.46661/atrio.12950>
 Luis Méndez Rodríguez
- 216 The death of José Montalvo Curriel (1822). Some Notes about a Painting of Patriotic Exaltation in Seville during the Liberal Triennium
<https://doi.org/10.46661/atrio.11958>
 María Victoria Alonso Cabezas
- 234 The Image of the Girl in Spanish Painting from the Turn of the 19th and 20th Centuries: A Model of Catholic Femininity
<https://doi.org/10.46661/atrio.12488>
 Yolanda Victoria Olmedo Sánchez
- 260 "Some Mystery is Involved in this Ill-Fated Matter": Pedro de Madrazo (1816-1898) and Madinat al-Zahra
<https://doi.org/10.46661/atrio.12256>
 Alegria García García
- 282 The Visual Identity of the Uruguayan National Party through its Ballot Papers (1925-1962)
<https://doi.org/10.46661/atrio.12750>
 Carolina Cerrano y José Antonio Saravia
- 308 Humor and Politics: the Self-Portraits of the Painter Francisco Cortijo (1936-1996)
<https://doi.org/10.46661/atrio.11630>
 Lucía Giráldez Torres
- ### BOOK REVIEWS
- 328 Vout, Caroline. *Al desnudo: El cuerpo griego y romano / Exposed: The Greek and Roman Body*
<https://doi.org/10.46661/atrio.11805>
 Lucía Mazón Pineda
- 332 Núñez González, María. *Vocabulario arquitectónico ilustrado. La casa sevillana del siglo XVI*
<https://doi.org/10.46661/atrio.12921>
 José Ramón Moreno Pérez
- 335 González-Román, Carmen, y Concepción Lopezosa Aparicio, eds. *Artefactos y artificios en la cultura escenográfica. De lo material a lo afectivo*
<https://doi.org/10.46661/atrio.12400>
 Francisco Ollero Lobato
- 341 Rincón García, Wifredo. *El escultor Antonio Palao Marco. 1824-1886*
<https://doi.org/10.46661/atrio.12922>
 Alvaro Pascual Chenel
- 344 Merino de Cáceres, José Miguel, y María José Martínez Ruiz. *De Fuentidueña a Manhattan. Patrimonio y diplomacia en España (1952-1961)*
<https://doi.org/10.46661/atrio.11878>
 María Carrión Longarela

ARTÍCULOS | ARTICLES



El “Plano de Tenochtitlan” de 1524: el viaje de una imagen mexicana desde Nueva España a Nuremberg

The 1524 “Plan of Tenochtitlan”: the Journey of a Mexica Image from New Spain to Nuremberg

Daniel Astorga Poblete

Universidad de La Serena, Chile

Duke University, Durham, Estados Unidos


daniel.astorga@userena.cl

 0000-0002-8245-7762

Nataly Cancino Cabello

Universidad de la Frontera, Temuco, Chile

nataly.cancino@ufrontera.cl

 0000-0002-1130-9834

Recibido: 11/04/2025 | Aceptado: 14/07/2025

Resumen

El “Plano de Tenochtitlan” fue publicado en Nuremberg junto con la traducción al latín de la Segunda y Tercera Relaciones de Hernán Cortés en 1524. Investigaciones sobre el Plano han atribuido su autoría al nurembergués Martin Plinius. Otras han señalado que el Plano se inspiró en una imagen previa publicada por Jacobo Cromberger en 1522. Mediante una revisión documental, descartamos la existencia de Plinius y una aparición previa del Plano. Por el contrario, por medio de fuentes históricas, sostenemos que el Plano se inspiró en una imagen indígena que llegó a la corte del archiduque Fernando de Austria durante la Dieta Imperial de 1524. Allí, el confesor de Fernando y obispo de Viena, Johannes von Revellis, decidió imprimir las Relaciones junto con este Plano, lo que explica en definitiva la aparición del Plano en aquella impresión en Nuremberg.

Abstract

The “Plan of Tenochtitlan” was published in Nuremberg in 1524 alongside the Latin translation of the Second and Third Relaciones of Hernán Cortés. Previous research has attributed the authorship of the Plan to Martin Plinius of Nuremberg, while other studies have suggested that it was inspired by an earlier image published by Jacobo Cromberger in 1522. Through a thorough documentary review, this study dismisses both the existence of Plinius and the hypothesis of a prior publication of the Plan. Instead, based on historical sources, we argue that the Plan was inspired by an indigenous image that reached the court of Archduke Ferdinand of Austria during the Imperial Diet of 1524. There, Ferdinand’s confessor—who also served as Bishop of Vienna—decided to print the Relaciones together with this Plan, which ultimately explains its appearance in the Nuremberg edition.

Palabras clave

Plano de Tenochtitlan
Dieta de Nuremberg 1524
Martin Plinius
Jacobo Cromberger
Johannes von Revellis
Imagen indígena

Keywords

Plan of Tenochtitlan
Diet of Nuremberg (1524)
Martin Plinius
Jacobo Cromberger
Johannes von Revellis
Indigenous Image

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Astorga Poblete, Daniel, y Nataly Cancino Cabello. “El ‘Plano de Tenochtitlan’ de 1524: el viaje de una imagen mexicana desde Nueva España a Nuremberg.” *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 32 (2026): 8-29. <https://doi.org/10.46661/atRIO.11892>.

© 2026 Daniel Astorga Poblete y Nataly Cancino Cabello. 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 llamado “Plano de Tenochtitlan” o “Plano de Cortés” es uno de los documentos cartográficos más famosos que representa la urbe *tenochca* (Fig. 1)¹. Sabemos que esta xilografía apareció en la primavera de 1524, en Nuremberg, gracias a la imprenta de Friedrich Peypus, quien la publicó junto con el Mapa del Golfo de México², ambos documentos cartográficos incluidos en la traducción al latín de la *Segunda* y la *Tercera Relación* de Hernán Cortés y la *Cuarta Década* de Pedro Martire de Anglería. El libro que compiló estos textos llevó por título *Praeclara Ferdinandi Cortesii de Nova Maris Oceanis*. Sin embargo, y pese a la popularidad de esta imagen, aún existe información falsa o incorrecta que ha sido transmitida por diversas investigaciones. Asimismo, existe poca claridad acerca de cómo se produjo su publicación en aquella ciudad imperial germana. El objetivo de este artículo es repasar estas incógnitas y ofrecer información con sustento documental que pueda resolver las muchas preguntas que siguen sin responderse en torno a esta imagen de la ciudad, invaluable legado patrimonial sobre el centro administrativo mexica. Dejaremos fuera de esta investigación el Mapa del

* Se agradece al proyecto ANID Anillo ATE220054 “Patrimonio, Espacio y Género”, y a las Bibliotecas ÖNB (Viena), Newberry Library (Chicago) y John Carter Brown (Providence).

- 1 El documento cartográfico conocido como “Plano de Tenochtitlan y Mapa del Golfo de México” se encuentra en una xilografía en papel con una dimensión de 34x48 cms. A la derecha de la xilografía encontramos el Plano de Tenochtitlan. El Plano puede dividirse en dos segmentos. El primero es el centro ceremonial en el cual aparecen las torres dedicadas a Huitzilopochtli y Tlaloc, las cuales eran parte del Templo Mayor; dos *tzompantli* (hilera de cráneos) hacia la derecha del Templo y frente a este; y una estatua decapitada junto con la inscripción “*idol lapideum*” (‘ídolo de piedra’). A la derecha del Templo aparece otra construcción, probablemente el templo dedicado a Tezcatlipoca. A la izquierda del *tzompantli* más grande hay un edificio que pareciera ser el Calmecac, colegio donde estudiaban los hijos de los nobles mexicas. A la derecha de aquel *tzompantli* aparece otro edificio que podría identificarse como el Templo del Sol. Si invertimos la orientación, fuera del sitio ceremonial aparece el lago Texcoco el cual contiene la “casa del placer” y los jardines de Moctezuma en el cuadrante superior izquierdo; en tanto, la ciudad de Tlateloco identificada con la inscripción “*forum*” está en el cuadrante superior derecho. El Plano también presenta el dique de Nezahualcoyotl en la parte inferior del Lago, y en sus riberas se observan diversas ciudades. En el Oeste, tenemos el Bosque de Chapultepec e, inmediatamente a la izquierda, se divisa la bandera de los Habsburgo, la cual presenta el águila bicéfala del Sacro Imperio Romano con el escudo del reino de Austria y el de Castilla. Uno de los puntos destacados del Plano es la inclusión del sistema de acueducto que va desde la fuente de agua cerca del Bosque de Chapultepec hacia la ciudad. Solo tres ciudades son mencionadas además de Tenochtitlan. Dos de ellas pertenecen a la Triple Alianza: “*Tesqua*” (Texcoco) y “*Atacuba*” (Tlacopan), además de “*Iztapalapa*” (Iztapalapa).
- 2 El Mapa del Golfo de México aparece a la izquierda de la xilografía, acompañando al Plano. Aquel mapa posee una orientación sur y presenta información que parece provenir de las expediciones de Grijalva (1518), Cortés (1519) y Garay (1519). Hill Boone propone que este mapa representa la amalgama de dos documentos previos: una versión posterior de un mapa preparado por Alonso Álvarez de Pineda el cual se encuentra en la cédula de 1521 que otorgaba potestad a Garay para asentarse en la “Provincia de Amichel”, y otro mapa preparado por el piloto Anton de Alaminos. Ambos mapas, señala la investigadora, habrían confluído en otro documento cartográfico el cual viajó desde México o España hasta Nuremberg. Hill Boone no menciona una información clave que nos entrega Pedro Martire de Anglería en el Libro X de su Quinta Década. Allí señala que Juan de Ribera, agente de Hernán Cortés y encargado de llevar el tesoro mexica desde Tenochtitlan hasta Valladolid en 1523, transportaba consigo “numeroso mapas”, entre los cuales sugerimos se encontraba el Mapa del Golfo de México. Como veremos más adelante, parte de aquel tesoro y el Plano de Tenochtitlan que se encontraban junto con aquel Mapa del Golfo de México tuvo como destino final la ciudad de Nuremberg en 1524. Elizabeth Hill Boone, “This new world now revealed: Hernán Cortés and the presentation of Mexico to Europe,” *World & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry* 27, no. 1(2011): 31-46.

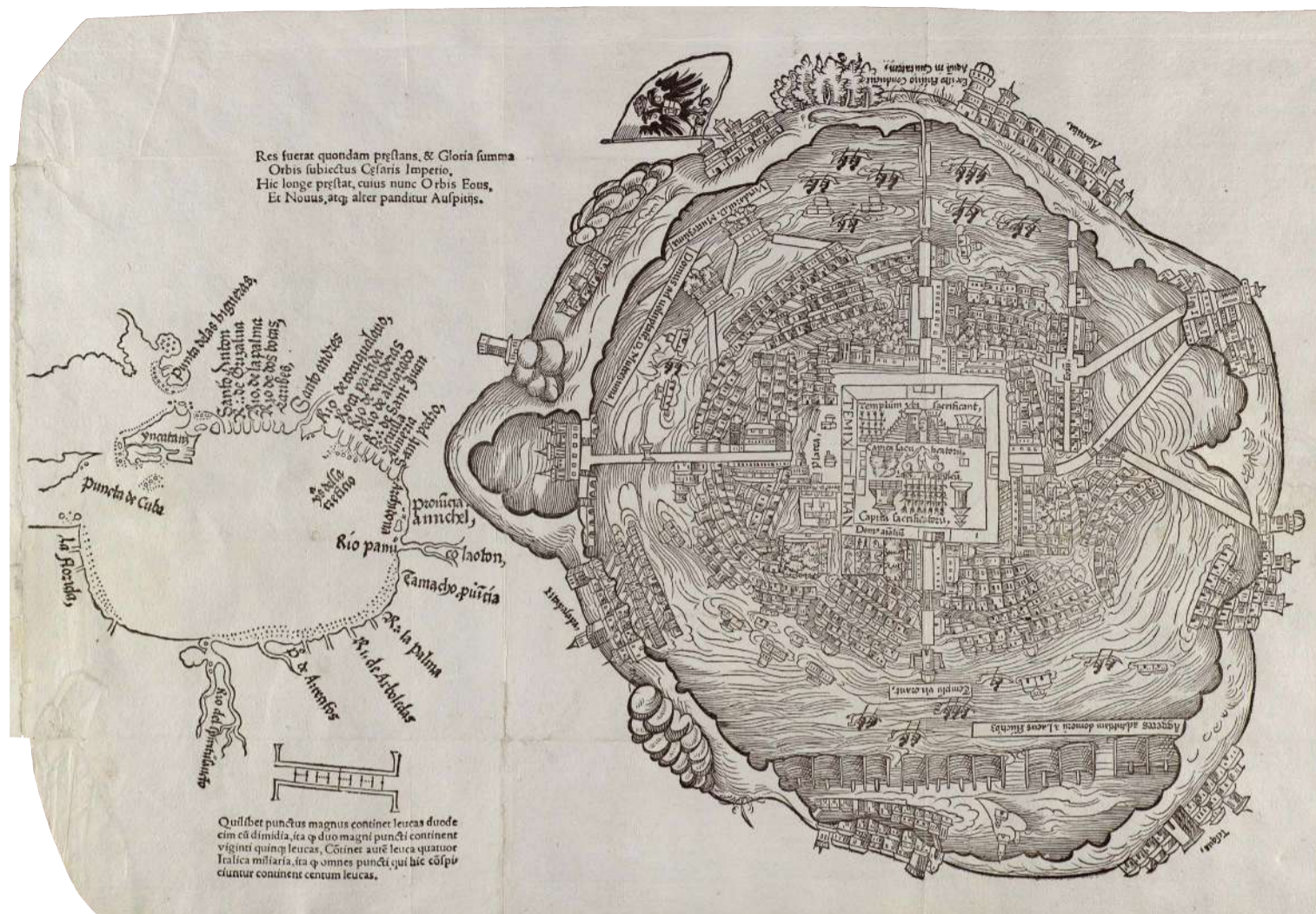


Fig. 1. Anónimo. *Plano de Tenochtitlan* y *Mapa del Golfo de México*. Xilografía en papel, 34 x 48 cm. Sevilla, Biblioteca Colombina.

Golfo de México, debido a que la historia de la confección de este documento y su arribo a Nuremberg es extensa y ya ha sido explorada por Hill Boone³.

Dilucidar los hechos que rodearon la aparición del Plano de Tenochtitlan es relevante, pues se trata de la primera representación de la ciudad mexicana que apareció en Europa y que trascendió en una serie de reproducciones en los años venideros⁴. Debido a su alto valor, a lo largo de sus quinientos años ha sido profusamente comentada por historiadores del arte, cartógrafos e investigadores del mundo colonial hispanoamericano. Sin embargo, aquellos estudios han perpetuado ciertas aseveraciones sin fundamento, que han devenido en creencias explicativas sobre diversos asuntos vinculados al

3 Hill Boone, "This new world now revealed".

4 Bernardino de Viano realizó una traducción de la *Praeclara* al italiano en Venecia, la cual publicó también en 1524. En ella se presenta el Plano de Tenochtitlan con muy leves variantes. Posteriormente, la imagen se reversionó en el *Isolario* de Benedetto Bordone (1528), en el *Atlas* de Nicolás Vallard (1547), en la *Gran Città di Temistitan a Mexico* de Giovanni Battista Ramusio (1556), en el *Messico Hispaniae novae metrópolis* de Abraham Ortelius (1564) y en el *Civitates Orbis Terrarum* de Georges Braun (1572).

Plano y que no tienen respaldo documental o en hechos comprobados. Para aclarar estos temas, nos proponemos revisar dos argumentos que se han mantenido en diversas investigaciones y que exponemos en el segundo apartado. Se trata, por un lado, de la autoría del Plano atribuida al artista germano Martin Plinius y, por otro lado, de la extendida idea de que el Plano de Tenochtitlan está basado en una imagen previamente publicada junto con una edición de las *Cartas de Cortés*.

Una vez aclarados estos puntos, procederemos a explicar, en el tercer apartado, cómo una imagen indígena de la ciudad *tenochca* llegó a la corte de Fernando, archiduque de Austria, durante su estadía en Nuremberg. Sostenemos que el obispo electo de Viena y cercano a Fernando, Johannes von Revellis, impulsó la publicación de la *Praeclara* una vez obtenidos documentos y artefactos trasladados desde el Valle Central de México. En un rápido proceso de producción que involucró al impresor Friedrich Peypus, la *Praeclara* y el Plano de Tenochtitlan salieron de la imprenta en Nuremberg durante abril de 1524 para encontrarse con el público humanista germano.

Dos mitos sobre el Plano de Tenochtitlan

La supuesta autoría de Martin Plinius

La autoría del Plano de Tenochtitlan se ha atribuido erróneamente a un desconocido artista llamado Martin Plinius. La primera vez que aparece este nombre dentro de la discusión es en 1947, en el libro del académico noruego Ola Apenes⁵. Allí, el autor comenta una conversación con el historiador Federico Gómez de Orozco, quien le señala que, investigando en Alemania, habría dado con el nombre del grabador de la xilografía. Este habría sido un xilógrafo activo en la ciudad de Nuremberg desde 1510 hasta 1536. Más allá de la referencia a la conversación con Gómez de Orozco, Apenes no menciona ninguna fuente documental que respalde su afirmación. Sumado a ello, ninguna versión del Plano de Tenochtitlan conserva algún monograma de este artista, el que tampoco se menciona en alguna parte de la publicación de Peypus. Otras fuentes parecen indicar que Martin Plinius nunca vivió en Nuremberg. Al indagar en los archivos de esta ciudad alemana, específicamente en los Archivos del Estado y los Archivos de la Ciudad en Nuremberg, no hemos encontrado ningún documento, contrato o testamento que respalde la ciudadanía nuremburguesa de Plinius. Su existencia como artista grabador germano también se

5 Ola Apenes, *Mapas antiguos del Valle de México* (Ciudad de México: UNAM, 1947).

pone en entredicho al no encontrar su nombre en ninguna de las colecciones de grabadores alemanes producidas por Adam von Bartsch⁶, Richard Muther⁷, Campbell Dodgson⁸ y Max Geisberg⁹. La ausencia de Plinius en todos estos registros nos señala que tal artista nunca existió y que su atribución es una información sin fundamento. A pesar de la falta de sustento, la afirmación de Apenes ha perdurado casi un siglo. De hecho, investigaciones como las de Barbara Mundy¹⁰, Gustavo Vargas¹¹, Eduardo Matos Moctezuma¹², Alfonso Jiménez¹³, José Luis Martínez¹⁴ y Fabiola Fermán Cruz¹⁵ aún citan la obra de Apenes y la utilizan como referencia para comentar la autoría del Plano.

La ausencia del Plano de Tenochtitlan en las ediciones previas de las Relaciones de Cortés

Otra afirmación que ha trascendido señala que el Plano de Tenochtitlan de 1524 está basado en una imagen previa publicada en versiones anteriores de las *Relaciones de Cortés*. La académica francesa Dominique Gresle-Pouligny ha comentado que la imagen pudo haberse trasladado desde los talleres de Jacobo Cromberger en Sevilla hasta la ciudad de Nuremberg¹⁶. Tal transferencia se justificaría debido a que Cromberger podría haber mantenido lazos con impresores de su ciudad natal (Nuremberg)¹⁷. No obstante, consideramos improbable dicho traspaso debido a la ausencia de cualquier imagen de la ciudad de Tenochtitlan en las ediciones de Cromberger y en sus copias posteriores.

6 Walter Strauss, *The Illustrated Bartsch: German Masters of the Sixteenth Century* (New York: Abaris, 1978).

7 Richard Muther, *Die Deutsche Bücherillustration der Gothik und Frührenaissance* (München & Leipzig: G. Hirth's Verlag A.-G, 1884).

8 Campbell Dodgson, *Catalogue of early German and Flemish woodcuts preserved in the department of prints and drawings in the British Museum* (London: British Museum, 1903).

9 Walter Strauss, *Max Geisberg the German single-leaf woodcut: 1500-1500* (New York: Hacker Art Books, 1974).

10 Barbara Mundy, "Mapping the Aztec Capital: The 1524 Nuremberg map of Tenochtitlan, its sources and meanings," *Imago mundi*, no. 50 (1998): 29.

11 Gustavo Vargas, "La Nueva España en la cartografía europea, siglos XV-XVI," en *México a través de los Mapas*, ed. Héctor Mendoza (México D.F.: Plaza y Valdés, 2000), 25.

12 Eduardo Matos Moctezuma, "Reflexiones acerca del plano de Tenochtitlan publicado en Nuremberg en 1524," *Caravelle*, no. 76 (2001): 186.

13 Alfonso Jiménez, "El mapa de Hernán Cortés," *Memorias de la Real Academia Sevillana de Ciencias*, no. 16 (2014): 247.

14 José Luis Martínez, *Hernán Cortés* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2015), 319.

15 Fabiola Ferman Cruz, *El mapa de Nuremberg: Un acercamiento a la "visión española" de México-Tenochtitlan* (México D.F.: INAH, 2022), 16.

16 Dominique Gresle-Pouligny, *Un plan pour Mexico-Tenochtitlan: Les représentations de la cite et l'imaginaire Européen (XVIe-XVIIIe siècles)* (Paris: L'Harmattan, 1999), 34-35.

17 Clive Griffin, *The Crombergers of Seville: A history of a printing and merchant dynasty* (Oxford: Clarendon Press, 1988), 20.

Cinco ediciones de las *Segunda* y *Tercera Relaciones* se publicaron entre 1522 y 1523, ninguna de ellas con un plano de la urbe mexicana. Si seguimos la historia de ambas cartas, Cortés escribió la *Segunda Relación* el 30 de octubre de 1520 y solo en el otoño de 1521 la carta arribó a España. La autorización real que designaba a Cortés como capitán general y gobernador de la Nueva España se hizo efectiva el 11 de octubre de 1522, de modo que es razonable pensar que el padre de Cortés, Martín Cortés de Monroy, esperó hasta que el consejo imperial fuera favorable a su hijo en las materias relacionadas con las disputas con Diego Velásquez antes de publicar la carta. Por ende, la relación fue publicada por Cromberger el 8 de noviembre de 1522. Las copias existentes de aquella edición no muestran ningún plano o imagen de Tenochtitlan, sino que en ellas solo se observa un retrato del emperador¹⁸. La edición de la *Segunda Relación* impresa en Sevilla llamó la atención de los lectores de la región. Prueba de ello es la rápida reimpresión que tuvo aquella carta por parte del impresor George Coçi en Zaragoza, quien no dudó en copiar la edición de Cromberger y publicarla casi un año después de que viera la luz en Sevilla¹⁹. Las copias de esta versión de Coçi tampoco presentan un plano de la urbe mexicana.

La expansión de las noticias de Cortés en el Valle Central de México no quedó allí. Al contrario, para finales de 1522 el impresor Michiel de Hoochstraten publicó en Amberes dos versiones abreviadas de la misiva del conquistador: una en flamenco y otra en francés²⁰. Estas versiones tampoco presentan imágenes de la ciudad. El impresor Andrea Calvo también preparó una versión abreviada de la *Segunda Relación* de Cortés, la cual se publicó en Milán a finales de 1522. Esta edición que circuló en la península itálica no posee ninguna xilografía que la engalane.

La expansión de la red comercial de Cromberger en España, los Países Bajos y Francia era robusta en aquella época, como lo prueban las copias, por lo que cuesta comprender que ninguna de aquellas versiones presentara un plano de la ciudad si es que

18 Existen varias copias disponibles de la edición de la *Segunda Relación* realizada por Cromberger y disponibles al público. La Biblioteca Digital Hispánica tiene una edición online copiada de la Biblioteca Nacional de España. Otras copias se encuentran en la Biblioteca Huntington, la Biblioteca de la Real Academia de la Historia de España, la Biblioteca Británica, la BNF de París y la Biblioteca Pública de Nueva York.

19 Elizabeth Wright, "New World news, ancient echoes: A Cortés letter and a vernacular Livy for a new king and his wary subjects (1520-23)," *Renaissance Quarterly* 61, no. 3 (2008): 718. George Coçi fue un impresor alemán quien instaló su taller de impresión en Zaragoza a principios del siglo XVI. Dos copias de la versión de Coçi de la *Segunda Relación* de Cortés pueden ser consultadas: una pertenece a la Biblioteca John Carter Brown en Providence, RI (USA) y otra en la Biblioteca Británica.

20 H.D.L. Vervliet, *Post-Incunabula en Hun Uitgevers in de Lage Landen* (The Hague: Springer, 1979). Su versión abreviada de la *Segunda Relación* de Cortés se publicó en 1522 bajo el título *Des marches, îles et pays trouvés et conquis par les capitaines du tres illustre*. Una copia de este libro puede consultarse en la Biblioteca Huntington (USA).

hubiesen utilizado la versión de Sevilla, si consideramos la popularidad de los asuntos de Indias entre el público lector. De acuerdo con Griffin, uno de los ejemplos más claros de la rapidez en la exportación de libros de Cromberger está en la publicación de la *Segunda Relación* de Cortés, la cual viajó rápidamente al norte de Castilla, ya que Hernando Colón compró una copia en Valladolid por un real el 2 de diciembre de 1522, solo tres semanas después de que la edición de Cromberger saliera de Sevilla²¹. Por lo anterior, si la edición sevillana hubiese tenido una imagen cartográfica, esta se hubiese esparcido y replicado rápidamente en las versiones subsecuentes en Zaragoza, Amberes y Milán.

Mientras que la *Segunda Relación* de Cortés tomó al menos dos años en ser publicada desde su escritura hasta su impresión, la *Tercera Relación* apareció en el taller impresor en menos de un año. Cortés firmó su tercera misiva el 15 de mayo de 1522 y la envió a España solo siete días más tarde junto con el tesoro que viajaba en el barco *La Rábida*, envío que comentaremos más adelante. Cromberger la recibió meses después, probablemente por medio de Martín Cortés, y la terminó de imprimir a finales de marzo de 1523. Dada la cantidad de impresiones que recibió la *Segunda Relación*, y también la aparición de la *Tercera*, cabe destacar que ninguna de estas presenta una xilografía o imagen que muestre la ciudad de Tenochtitlan o algo similar al plano que apareció en Nuremberg. Por lo tanto, sugerimos altamente improbable que la edición de Peypus haya basado su Plano de Tenochtitlan en una copia previamente publicada en Europa.

Una imagen indígena en Nuremberg

El prototipo indígena del Plano de Tenochtitlan de 1524

El Plano está basado en una imagen indígena de la ciudad tenochca. Para sostener esta hipótesis debemos establecer fehacientemente que este presenta elementos originales de las comunidades indígenas del Valle Central de México que solo pudieron haber sido copiados en Nuremberg mas no concebidos en la ciudad alemana, cuyo ideario y desarrollo estético difieren de las representaciones visuales y gráficas mesoamericanas. Lo anterior ya ha sido propuesto por Mundy²², Hill Boone²³ y Matos Moctezuma²⁴.

21 Griffin, *The Crombergers of Seville*, 39-40.

22 Mundy, "Mapping the Aztec capital": 13.

23 Hill Boone, "This new world now revealed": 36.

24 Eduardo Matos Moctezuma, *Tenochtitlan* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2006), 94.

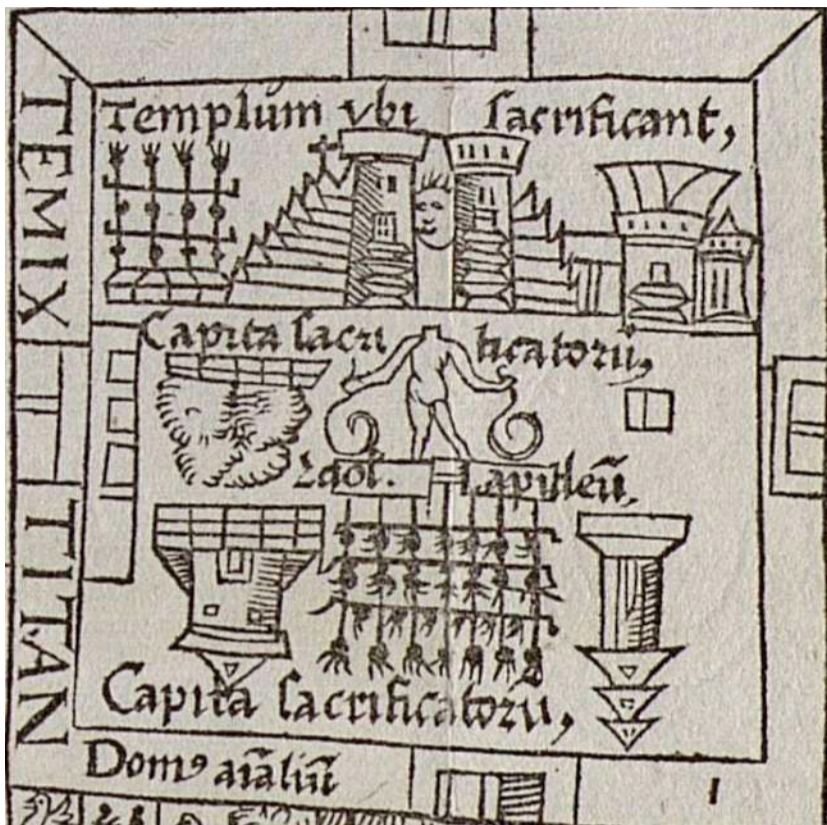


Fig. 2. Anónimo. Detalle del Centro Ceremonial en el Plano de Tenochtitlan y Mapa del Golfo de México. Xilografía en papel, 34 x 48 cm. Sevilla, Biblioteca Colombina.

En el caso de la primera, se argumenta que el Plano presenta detalles que eran difíciles de integrar por un eventual artista nuremburgués o europeo con un conocimiento adquirido solo por medio de la *Segunda Relación* y de la *Tercera Relación*. Uno de esos detalles está relacionado con la imagen del sol entre las dos torres del Templo Mayor dedicadas a Huitzilopochtli y Tlaloc. Tal detalle está motivado por la naturaleza astronómica de las dos torres para los mexicas (Fig. 2). Hill Boone también respalda esta idea y apoya su argumento en el estudio de Aveni y Gibbs²⁵, quienes afirman que la fundación de Tenochtitlan está vinculada con la observación del amanecer

en una posición y una alineación determinadas por el cruce entre la vista este y la vista norte. Lo anterior proviene de una lectura que realizan del enfrentamiento entre Copil y Cuauhtlequetzi. En aquella confrontación, el corazón de Copil es lanzado a un pantano y termina en una gran roca en Toltzallan Acatzallan, en donde crecerá un gran nopal, punto cero de la construcción del Templo Mayor y lugar desde el que se inicia una división del territorio en cuatro segmentos, que en el futuro serán los barrios de Tenochtitlan.

Mundy también fue sagaz al notar que la protuberancia a la izquierda del Plano se asemeja al glifo para presentar un *altepetl*. En este caso, la investigadora señala que es muy probable que el prototipo del Plano mostrara al *altepetl* de Culhuacan. No está de más señalar que la vista circular del Plano ha llamado la atención por su semejanza con otras presentaciones indígenas de la urbe mexicana. Tanto la portada del *Códice Mendoza*, como la imagen de Tenochtitlan del *Lienzo de Tlaxcala* y del *Códice Boturini* promueven una vista circular con una división en quince, así como también lo hace el cosmograma del *Códice Fejerváry-Mayer*.

25 Anthony Aveni y Sharon Gibbs, "On the Orientation of Pre-Columbian Building in Central Mexico," *American Antiquity* 41, no. 4 (1976): 513.

El doctor Matos Moctezuma también comparte la idea de una inspiración indígena del Plano, aunque no duda en señalar que este presenta una serie de imprecisiones sobre el recinto ceremonial. La primera que logra observar es la orientación poniente del Templo Mayor en vez de estar al oriente; también indica que los dos *tzomplantli* deberían aparecer al poniente y al sur del Templo, en lugar de estar en orientación norte y oriente, respectivamente. Para Matos Moctezuma, el plano original probablemente tuvo las ubicaciones correctas, más apegadas a las reales, pero fueron intervenidas y encajadas de manera inversa en Nuremberg.

No solo el Plano da luces sobre su elaboración indígena, sino que también existen otras referencias que respaldan tal aseveración y que se encuentran tanto en las relaciones *Segunda* y *Tercera* de Cortés como en otras crónicas. El extremeño menciona en la *Segunda Relación* que, durante una entrevista con Moctezuma, este le mandó a hacer unas "pinturas" de distintas zonas geográficas para regalárselas. Sobre este punto, la investigadora Eulalia Guzmán duda que Moctezuma entregara estos documentos voluntariamente a Cortés y se inclina más hacia la idea de que los expedicionarios españoles pudieron haber saqueado el palacio de Axayacatl, en el que se conservaban muchos códices y en donde también se alojaron los ibéricos²⁶. Independientemente del método utilizado para obtener aquella imagen, en la *Tercera Relación*, Cortés menciona claramente que ha enviado "una figura de la ciudad de Temixtitan", que podría corresponder a una representación hecha por un indígena experto en pintar y escribir, también conocido como *tlacuilo*.

La escritura-pintura del Valle Central de México no era indiferente a las huestes de Cortés, quienes pudieron observarla e interactuar con ella en distintas oportunidades. Bernal Díaz del Castillo, en su célebre *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*, habla sobre unos "paños grandes de henequén", en donde los tlaxcaltecas llevaban pintadas sus batallas contra los *tenochcas*, imágenes que fueron utilizadas para narrar aquellas historias y para mostrar el territorio²⁷. Por otra parte, las "pinturas" que se resguardaban en el *coacalli* y que contaban la historia del auge mexicana —de acuerdo con la *Historia de las Indias de la Nueva España e Islas de la Tierra Firme* de fray Diego de Durán— también se encontraban cerca de los hispanos, quienes se alojaron en aquel edificio cuando fueron hospedados por Moctezuma²⁸.

26 Eulalia Guzmán, *Relaciones de Hernán Cortés a Carlos V sobre la invasión de Anáhuac* (Ciudad de México: INEHRM, 2019), 566

27 Bernal Díaz del Castillo, *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España* (Madrid: Editorial Alianza, 1991), 203.

28 Diego Durán, *Historia de las Indias de la Nueva España e Islas de la Tierra Firme* (México D.F.: CONACULTA, 1995), 474-475.

Debido a los elementos prehispánicos que aparecen en el plano impreso en Nuremberg y a las menciones sobre la circulación de códices indígenas entre españoles, es muy razonable considerar que el Plano nació de algún códice tomado en Tenochtitlan y que posteriormente fue llevado a Europa. Además, es posible reconstruir aquel trayecto gracias a menciones de cronista y correspondencias, como lo haremos a continuación. Estos documentos nos indican los momentos en que la imagen indígena transitó desde el Valle Central de México hasta la ciudad germana.

El viaje a Nuremberg

Contamos con diversas evidencias que indican que la imagen indígena de Tenochtitlan viajó a mediados de 1522 desde México hasta Sevilla, luego a Valladolid y, posteriormente, a Nuremberg, junto con el tesoro enviado por Cortés a Carlos V, quien posteriormente decidió dividirlo y regalar parte de este a su hermano Fernando, que se encontraba presidiendo la Dieta Imperial de 1524. Cortés firmó su *Tercera Relación* el día 15 de mayo de 1522. Posteriormente, se dispuso a confeccionar detalladamente el inventario de una serie de objetos del Valle Central de México, muchos de ellos obtenidos como botín de guerra, que tenían como destinatario final a Carlos V y otros ilustres cercanos. La finalidad de tal tesoro era la de pagar el quinto real y favorecer las chances de Cortés frente a Carlos V y su corte. Se dispusieron dos buques para llevar el tesoro y la carta de Cortés. El primero estaba a cargo de Alonso de Ávila y Antonio de Quiñones, quienes llevaban la parte del tesoro que correspondía al emperador, mientras que el segundo estaba comandado por Juan de Ribera y Antonio de Benavides. Ambos barcos zarparon rumbo a Europa el día 22 de mayo de 1522, solo un par de días después de que Cortés firmase su *Tercera Relación*. Por los azares de la vida, el buque de Quiñones y Ávila fue capturado por Jean Fleury, un pirata francés que tomó el tesoro llevado por estos agentes. No obstante, el buque de Ribera y Benavides logró atracar en Sevilla en octubre, de acuerdo con una correspondencia enviada por Martín Cortés de Monroy a su esposa, en la cual anunciaba la llegada del tesoro recolectado por su hijo en las Indias. Ribera y Benavides se trasladaron a Valladolid en noviembre de 1522²⁹. Allí, Ribera fue entrevistado por Carlos V, aunque también sabemos que tuvo otros interlocutores y que dejaron testimonio de aquella cita.

29 Hugh Thomas, *La conquista de México: Moctezuma, Cortés y la caída de un imperio* (Barcelona: Planeta, 2020), 629-630.

Expectantes por ver los tesoros traídos desde las Indias se encontraron Pedro Martire de Anglería (cronista de la corte de Carlos V), Marino Caracciolo (nuncio papal en la corte del emperador), Gasparo Contarini (embajador de Venecia en la corte) y Tomaso Maino (sobrino de Jason Maino, jurisconsulto y agente del duque de Milán en la corte española). Estos cuatro personajes rodearon con preguntas a Ribera. Martire de Anglería y el resto estaban deseosos de saber más sobre Tenochtitlan y su condición actual. Aquel día de noviembre de 1522, los allí reunidos pudieron conocer sobre el origen del nombre de la ciudad, sobre los *tlaxcaltecas*, el Popocatépetl, la destrucción y reconstrucción de Tenochtitlan, y muchos otros detalles urbanísticos. Ribera mostró parte del tesoro enviado por Cortés y que había viajado desde Nueva España: oro, joyas, máscaras, rodela y novedosos artefactos desfilaron ante los ojos de los europeos, los mismos que luego luciría un indígena que había sido trasladado desde el Valle Central de México. Del gran número de mapas que trajo consigo Ribera, Pedro Martire se detuvo en uno. Lo describe como una "pequeña pintura nativa que representa a la ciudad de Tenochtitlan, con sus templos, puentes y lagos"³⁰. Esta descripción también se alinea con la que realiza Contarini en su *Relación al Senado de Venecia*, donde comenta que la ciudad tiene un tamaño maravilloso, emplazada en medio de un río de agua salada que la rodea, y que en uno de sus extremos se junta con otro lago de agua fresca³¹.

La ciudad y la imagen de esta que describen ambos personajes encuentran eco en la xilografía que se publicará posteriormente en Nuremberg. La "pintura" presenta la ciudad con sus templos, puentes, lagos y rodeada de agua. Más aún, Pedro Martire no deja pasar el hecho de que la imagen que tanto él como Contarini ven es de manufactura "nativa". Este hecho nos hace pensar que esta imagen funcionó como prototipo para la xilografía publicada en la ciudad imperial germana. Tanto la ausencia de una figura similar impresa en Europa antes de la edición de Peypus, como los numerosos elementos indígenas irreproducibles para un artista europeo, nos hacen argumentar que fue la imagen que transportó Juan de Ribera la que terminó en los talleres de un artista germano para la producción de la primera representación visual de Tenochtitlan que circuló en Europa.

30 Pedro Martire de Anglería, *De orbe novo: The eight Decades of Peter Martyr D'Anghera* (London: The Knickerbocker Press, 1912), 1-20.

31 Contarini, Gasparo, "Relazione di Gasparo Contarini ritornato ambasciatore da Carlo V, letta in senato a di 16 Novembre 1525," en *Relazioni degli ambasciatori Veneti al senato*, ed. Eugenio Albèri (Firenze: Tipografia e Calcografia all'insegna di Clio, 1840), 2- 53.

El Plano y la corte del archiduque Fernando

Carlos V decidió quedarse con la parte del tesoro de Cortés que había llegado a Valladolid, durante al menos un año. Después, hizo un envío con una porción de este a su hermano, Fernando, archiduque de Austria, quien se encontraba viajando a Nuremberg. Dentro de la parte del tesoro enviado estaba la “pintura” de Tenochtitlan vista por Pedro Martire de Anglería y de la cual nacería la xilografía publicada por Peypus.

Martín de Salinas, embajador del archiduque Fernando en la corte de Carlos V, menciona una serie de hechos que nos permiten rastrear el traslado de la imagen nativa de Tenochtitlan. Primero, Salinas comenta en varias cartas que Fernando estaba muy interesado en recibir noticias sobre las tierras encontradas en las Indias³². Esto explicaría la decisión de Carlos de regalar parte del tesoro a su hermano Fernando. Tal obsequio se preparó durante agosto de 1523 y se envió a Nuremberg, hacia donde Fernando se dirigía para presidir la Dieta Imperial programada para finales de aquel año. Martín de Salinas informó a Fernando que Henry du Hemricourt era el encargado del traslado y que iba a entregarle parte del tesoro mientras acontecía la Dieta Imperial.

Hemricourt partió desde Burgos hacia la ciudad imperial el 20 de agosto de 1523³³, pero, debido al clima inclemente, no pudo llegar a finales de aquel año, encontrándose con el archiduque Fernando en Nuremberg hacia el 12 de enero de 1524, tal como lo señala el inventario del maestro de cámara de Fernando, Martín de Paredes³⁴. Aquel documento tiene varias entradas en que Paredes comenta que recibió plumarios y escudos de la Nueva España mientras la corte del archiduque estaba en Nuremberg. Aquellos artefactos también aparecen entre los tesoros que viajaron en el barco *La Rábida* y que Cortés describió en su inventario³⁵. Resulta muy interesante que estos elementos sean mencionados por Pedro Martire de Anglería junto con la figura indígena en aquella reunión con Juan de Ribera³⁶. El registro de Paredes no se refiere explícitamente a la recepción de mapas o imágenes, ya que este tipo de documento estaba diseñado exclusivamente para catalogar objetos suntuarios adquiridos por Fernando. No obstante, el inventario anota “tres libros de la Nueva España”

32 Martín de Salinas, *El emperador Carlos V y su corte según las cartas de don Martín de Salinas embajador del infante Don Fernando* (Madrid: Real Academia de la Historia, 1903), 312

33 Salinas, 146.

34 *Rationes cottidianarum expensarum imperatoris Caroli V. a camerario hispanico conscriptae, 1521-1524, f.197*, Sammlung von Handschriften und alten Drucken, Österreichische Nationalbibliothek, Wien.

35 José Luis Martínez, *Documentos cortesianos* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1990), 316-341.

36 Martire de Anglería, *De orbe novo*, 195-198. Estos elementos coinciden con el inventario que escribió el mismo Cortés en 1522. Parte de esos documentos son los que se mencionan en el inventario de cámara de Fernando en *Rationes*, 197-199.

unos meses después³⁷. No queda claro si Hemricourt llevaba códices del Valle Central de México, también conocidos como *amoxtli*, o libros impresos en Europa que estuviesen relacionados con la Nueva España. Cabe destacar que cuando los españoles se encontraron con los códices prehispánicos, utilizaron la palabra "libro" para referirse a estos. Lo anterior nos hace pensar que Hemricourt no solo traía consigo plumarios, escudos y ropajes, sino que también algunos códices del Valle Central de México (los cuales incluían "mapas", como el folio 2r del *Códice Mendoza*), y copias de la *Segunda y Tercera Relaciones* de Cortés.

Quien tomó la imagen indígena y las cartas de Cortés para su edición en Nuremberg fue Juan de Granada. Este había sido electo como obispo de Viena recientemente, de acuerdo con la información proveída por Pedro Martire de Anglería en su "Década Sexta"³⁸. Las investigaciones en torno al Plano no han considerado este dato clave, quizás porque el nombre de Juan de Granada no aparece explícitamente en el texto de la *Praeclara*. Esto responde a que, después de que Juan de Granada llegase a Viena a principios del 1520, este decidió utilizar el nombre de Johannes von Revellis, una variante en lengua alemana que lo acercaba más a la comunidad germana, la cual no tenía una buena impresión de los integrantes españoles de la corte de Fernando. Es este segundo nombre el que podemos observar claramente en la portada de la *Praeclara*, junto con la información de que la traducción fue hecha por su secretario, Pietro Savorgnano (Fig. 3).

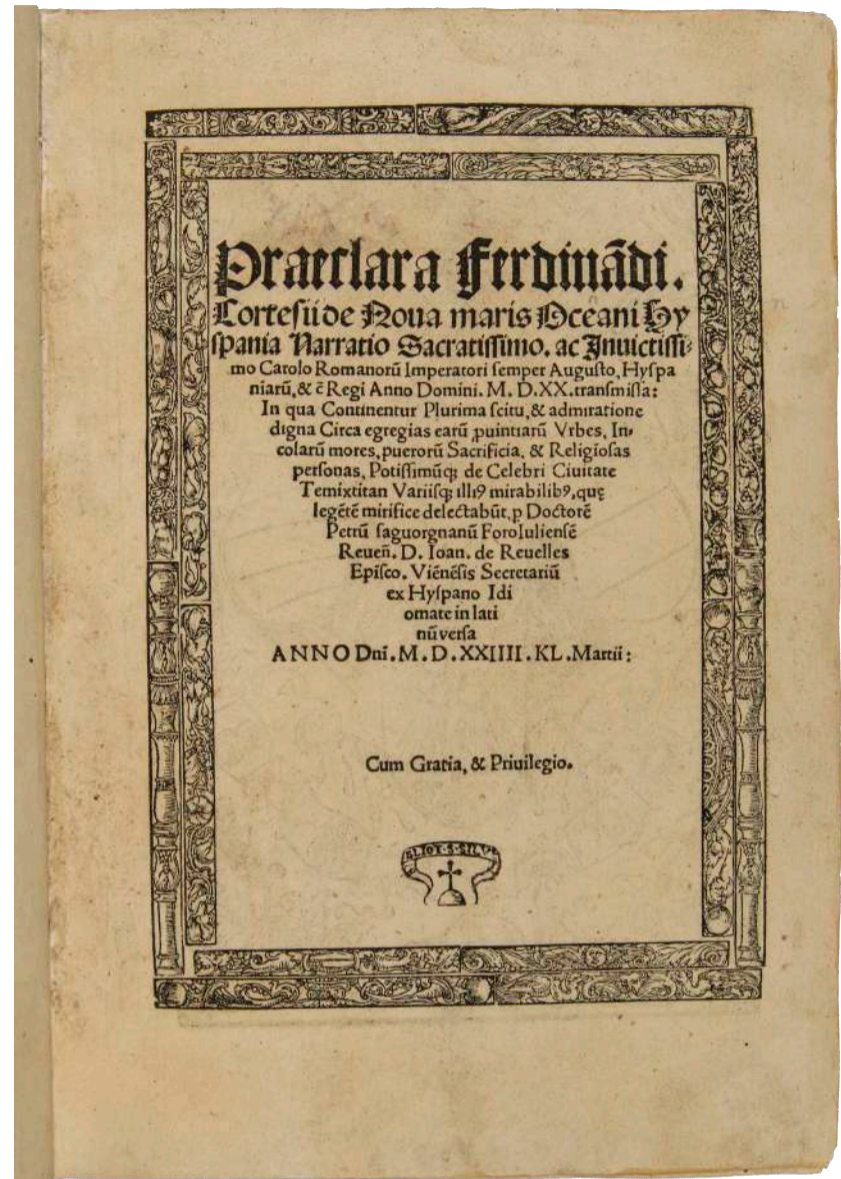


Fig. 3. Anónimo. Portada de la *Praeclara Ferdinandi Cortesii de Nova Maris Oceanis*. Impreso en papel, 29 x 21 cm. Chicago, Newberry Library.

37 *Rationes*, ff. 49-50.

38 Martire de Anglería, *De orbe novo*, 212.



Fig. 4. Anónimo. *Retrato del papa Clemente VII*. Xilografía en papel, 29 x 21 cm. Chicago, Newberry Library.

Revellis era una figura importante dentro de la corte del archiduque Fernando hacia finales de 1523. En efecto, mientras estaba en el obispado de Viena, también asumía las tareas de limosnero, confesor y predicador de la corte de Fernando, labores que ejerció hasta 1530³⁹. Su cercanía con el archiduque, la aparición de su nombre en la portada de la *Praeclara* y la referencia que hace Pedro Martire al papa Clemente VII son argumentos claros para señalar que Revellis tuvo acceso a las cartas de Cortés y al tesoro enviado al archiduque cuando este se encontraba en Nuremberg presidiendo la Dieta Imperial. Los prólogos de la *Praeclara* dedicados a Clemente VII también funcionaron con seguridad como un homenaje de Revellis. Su ratificación como obispo dependía del nuevo papa, quien recién el 6 de abril de 1524 reafirmaría la decisión.

La preparación de la *Praeclara* y de las xilografías se llevó a cabo mientras la corte de Fernando se encontraba en Nuremberg. Todo parece indicar que a mediados de enero se comenzó la traducción por parte de Savorgnano gracias a las copias de las cartas de Cortés dispuestas por Hemricourt. Friedrich Peypus, el impresor, engalanó al libro no solo con la xilografía del Plano de Tenochtitlan y el Mapa del Golfo de México, sino también con retratos de Clemente VII (Fig. 4) y Carlos V (Fig. 5), además de una imagen del collar de la Orden del Vellocinio de Oro (Fig. 6). La adición de estas xilografías debió de haber sido rápida, ya que Peypus accedió a bloques y representaciones ya disponibles. En concreto, la imagen

39 Joseph Kopallik, *Regesten zur geschichte der Erzdiöcese Wien* (Wien: Druck von K. Goraschek, 1894); Sylvia Koretz, *Das niederländische element am hofe Ferdinands I* (Wien: Universität Wien, 1970); Jonas Pfohl, "The Court Chapels of the Austrian Line (I): From Emperor Ferdinand I to Emperor Matthias," en *A Companion to Music at the Habsburg Courts in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, ed. A.H. Weaver (Leiden: Brill, 2020), 137.



Fig. 5. Anónimo. Retrato del Emperador Carlos V. Xilografía en papel, 29 x 21 cm. Chicago, Newberry Library.



Fig. 6. Anónimo. Retrato del collar de la Orden del Vellocinio de Oro. Xilografía en papel, 29 x 21 cm. Chicago, Newberry Library.

de Clemente VII fue copiada de un retrato elaborado por Marcoantonio Raimondi⁴⁰. En el caso del retrato de Carlos V, la imagen provenía de los bloques utilizados cuatro años antes por Wolfgang Stöckel en *Des allerdurchleuchtigsten vnn... Herren Karls, Romischen vnn Hispanische Königs auch kunfftigen Kaisers einzung* (1520). A su vez, esta xilografía estaba inspirada en el retrato de Maximiliano I, abuelo de Carlos V, preparado por Alberto Durero en 1519. Por último, la xilografía del collar de la Orden del Vellocinio de Oro, a la cual pertenecían Carlos y Fernando, ya había sido utilizada por el impresor Anton Koberger (con quien tenía una relación comercial estrecha), en la edición de las *Revelaciones de Santa Birgitte*

40 Diantha Steinhilper, "An emperor's heraldry, a Pope's portrait, and the 'Cortés Map of Tenochtitlan': the 'Praelara Ferdinadi Cortessi' as an evangelical announcement," *The Sixteenth Century Journal* 47, no.2 (2016): 380.



Fig. 7. Atribuido a Sebald Beham. Escudo de Armas de Johannes von Revellis. Xilografía en papel, coloreada, 65,1 x 21 cm. Viena, Museo Albertina.

de 1502⁴¹. La única modificación que se realizó fue la adición del escudo de Castilla para referirse a los reinos dominados por el nuevo emperador.

Diversas investigaciones señalan que el diseño final del Plano se produjo en un taller de grabadores de Nuremberg, los cuales adaptaron la imagen indígena de Tenochtitlan a la tradición heredada de las vistas de ciudades de las *Crónicas de Nuremberg*⁴². El estilo del arte renacentista de la Europa del norte se deja ver en el diseño de las edificaciones, las canoas circulando en el lago, e incluso en el *contraposto* del ídolo de piedra. Estas y otras marcas han hecho pensar a Röttinger que la autoría del Plano recae en Erhard Schön, colaborador frecuente de Peypus durante la segunda década del siglo XVI⁴³. No obstante, tanto el reciente catálogo

de este artista preparado por Mielke⁴⁴ como también el estudio de Gresle-Poulligny han desestimado esta atribución. Por otro lado, algunas investigaciones han notado la similitud entre el Plano y el *Mapa de Viena* de 1530, en cuyo diseño estuvo involucrado otro artista nurembergués, Sebald Beham⁴⁵. Un detalle no menor es la atribución del diseño del escudo de armas de Johannes von Revellis a Beham, xilografía preparada en 1524 (Fig. 7), lo que conecta a este artista con un personaje clave en la

41 Hans-Otto Keunecke, "Friedrich Peypus (1485-1535). Zu leben und werk des Nürnberg buchdruckers und buchhändlers. Mit einem kurztitelverzeichnis seiner drucke," *Mitteilungen des Vereins für geschichte der Stadt Nürnberg* no. 72 (1985), 44.

42 Gresle-Poulligny, *Un plan pour Mexico-Tenochtitlan*, 95; Jiménez, "El mapa de Hernán Cortés": 253-254.

43 Heinrich Röttinger, *Erhard Schön und Niklas Stör, der pseudo-Schön* (Strassburg: Heitz, 1925), 61.

44 Ursula Mielke, *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400-1700: Erhard Schön* (Rotterdam: Sound & Vision Publishers, 2010)

45 Jiménez, "El mapa de Hernán Cortés": 254; Steinhilper, "An emperor's heraldry": 396-397; Ursula Timann "Sebald Beham (1500-1550) und Jacob Seisenegger (1505-1567), die geheimnisvollen 'Schöpfer' der Meldeman-Rundansicht?," en *Die Osmanen vor Wien. Die Meldeman-Rundansicht von 1529-30*, ed. F. Opll y M. Scheutz (Wien: Bohlau, 2020), 84.

producción de la *Praeclara*. Sin embargo, a falta de un monograma u otra evidencia de archivo que señale la autoría del diseño del Plano, su atribución solo puede relacionarse con el círculo de artistas de Nuremberg.

Conclusión

La aparición del Plano de Tenochtitlan en la publicación de Nuremberg de 1524 no se produjo debido al genio de un artista alemán llamado Martin Plinius ni tampoco a la copia de un documento ya publicado en Europa, como hemos argumentado al comienzo de esta investigación. Al contrario, sostenemos que la xilografía tiene como inspiración una imagen indígena que viajó desde el Valle Central de México junto con el tesoro de Cortés en 1522 hasta la ciudad de Nuremberg, después de pasar por Sevilla (parada casi obligada para los objetos de Indias) y Valladolid (donde estaba Carlos V).

Ya en Nuremberg, Johannes von Revellis, de la corte de Fernando, tuvo acceso a parte de los documentos y tesoros de Tenochtitlan enviados por Carlos V a su hermano, lo que posibilitó que impulsara la publicación de las *Relaciones* de Cortés y del Plano de Tenochtitlan. Esta serie de eventos explica por qué aparece una edición de las cartas del conquistador junto con una imagen de Tenochtitlan en Nuremberg en 1524. Esta afirmación, si bien define algunas de las cuestiones relativas a la publicación de esta imagen en Europa, también abre una serie de incógnitas sobre la imagen y las motivaciones de la publicación. Por un lado, la aparición de elementos indígenas en la impresión nos invita a pensar la imagen no solo desde una perspectiva europea de organización del espacio sino también desde un punto de vista indígena. De hecho, el estudio de la organización del espacio en los códices mexicanos y en la cartografía novohispana mestiza puede otorgar nuevas herramientas para analizar el plano publicado en Nuremberg.

Por otro lado, una investigación sobre la producción de la imagen, y en nuestro caso también de la *Praeclara*, no se agota en explicar la aparición de los documentos en un punto determinado en el tiempo y el espacio. Más allá de los motivos que pudo haber tenido Revellis para apoyar la publicación del libro, también existen otras variables contextuales que inciden en la publicación. Una de estas dice relación con el clima antiespañol y antipapal que se vivió durante la Dieta de Nuremberg de 1524⁴⁶, lo que pudo haber empujado a mostrar las hazañas hispanas en Tenochtitlan por parte de la corte de Fernando

46 Ernst Arwed Richter, *Der Reichstag zu Nürnberg 1524* (Leipzig: Sturm & Koppe, 1988), 95.

como una defensa frente a las críticas. También pudo existir un interés estratégico por parte de los Habsburgos para promocionar las nuevas conquistas frente a los banqueros alemanes que financiaron la elección de Carlos como Sacro Emperador, sobre todo entre familias como los Fugger⁴⁷. Otro elemento a considerar es el interés económico que pudieron haber perseguido el impresor Peypus y Revellis con la venta de las copias de la *Praeclara*, puesto que la traducción al latín de las cartas de Cortés y la inclusión de las xilografías significaba una inversión considerable que debían cubrir el impresor y el obispo, esperando las ganancias presupuestadas. No obstante, la diócesis de Viena se encontraba en una situación económica compleja, la cual probablemente no permitió a Revellis invertir una suma considerable; ello nos hace pensar que Fernando y su corte pudieron haber estado involucrados también en el financiamiento de la publicación.

Referencias

Fuentes documentales

Codex Mendoza. Bodleian Library, Oxford. Fondos: MS Arch. Selden A. 1

Rationes cottidianarum expensarum. 1521-1524 imperatoris Caroli V. a camerario hispanico conscriptae. Österreichische Nationalbibliothek, Wien. Fondo: Sammlung von Handschriften und alten Drucken (HAN-MAG) Signatur: Cod. 7871.

Fuentes bibliográficas

Apenes, Ola. *Mapas antiguos del Valle de México*. Ciudad de México: UNAM, 1947.

Aveni, Anthony, y Sharon Gibbs. "On the Orientation of Pre-Columbian Building in Central Mexico." *American Antiquity* 41, no. 4 (1976): 510-517.

Borah, Woodrow. "The Cortés Codex of Vienna and Emperor Ferdinand I." *The Americas* 19, no. 1 (1962): 79-92.

Checa, Jorge. "Cortés y el espacio de la Conquista: la Segunda Carta de relación." *MLN*, 111: no. 2 (1996): 187-217.

Close, Christopher. "The Imperial Diet in the 1520s." En *Martin Luther in Context*, editado por David M. Whitford, 127-134. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.

47 Geoffrey Parker, *Carlos V* (Barcelona: Planeta, 2020), 131; Paula Sutter Fichter, *Ferdinand I of Austria: The politics of dynasticism in the age of the Reformation* (New York: Columbia University Press, 1982), 79

- Contarini, Gasparo. "Relazione di Gasparo Contarini ritornato ambasciatore da Carlo V, letta in senato a di 16 Novembre 1525." En *Relazioni degli ambasciatori Veneti al senato*, editado por Eugenio Albèri, vol. 2, 9-74. Firenze: Tipografia e Calcografia all'insegna di Clio, 1840.
- Cortés, Hernán. *Carta de relaciõ ãbiada a su S. majestad del ãperador nuestro señor por el capitã general dela nueua spaña llamado fernãdo cortes*. Sevilla: Jacobo Cromberger, 1522.
- . *Nove de le isole & terra ferma nouamente trouate in India per el capitaneo de larmata de la Cesarea Maiestate*. Milan: Andrea Calvo, 1522.
- . *Des marches, îles et pays trouvés et conquits par les capitaines du tres Illustre*. Amberes: Michiel de Hoochstraten, 1522.
- . *Carta de relaciõ ãbiada a su S. majestad del ãperador nuestro señor por el capitã general dela nueua spaña llamado fernãdo cortes*. Zaragoza: George Coçi, 1523.
- . *Carta tercera de relacion embiada por Fernando Cortes al señor don Carlos emperador, de las cosas sucedidas e muy dignas de admiracion en la Conquista y recuperacion de la muy grande y maravillosa ciudad de Temxtitan y de las otras provincias a ellas sujetas que se rebelaron*. Sevilla: Jacobo Cromberger, 1523.
- . *Praeclara Ferdinandi Cortessi de nova maris*. Nuremberg: Friedrich Peypus, 1524.
- Díaz del Castillo, Bernal. *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*. Madrid: Editorial Alianza, 1991.
- Dodgson, Campbell. *Catalogue of early German and Flemish woodcuts preserved in the department of prints and drawings in the British Museum*. London: British Museum, 1903.
- Durán, fray Diego. *Historia de las Indias de la Nueva España e Islas de la Tierra Firme*. México D.F.: CONACULTA, 1995.
- Ferman Cruz, Fabiola. *El mapa de Núremberg: Un acercamiento a la "visión española" de México-Tenochtitlan*. México D.F.: INAH, 2022.
- Gresle-Poulligny, Dominique. *Un plan pour Mexico-Tenochtitlan: Les representations de la cite et l'imaginaire Européen (XVIe-XVIIIe siècles)*. Paris: L'Harmattan, 1999.
- Griffin, Clive. *The Crombergers of Seville: A history of a printing and merchant dynasty*. Oxford: Clarendon Press, 1988.
- Guzmán, Eulalia. *Relaciones de Hernán Cortés a Carlos V sobre la invasión de Anáhuac*. Ciudad de México: INEHRM, 2019.
- Hazañas y la Rúa, Joaquín. *La imprenta en Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1945.
- Hill Boone, Elizabeth. "This new world now revealed: Hernán Cortés and the presentation of Mexico to Europe." *World & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry* 27, no. 1 (2011): 31-46.
- Hirsch, Rudolf. *Printing, selling and reading 1450-1550*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1967.
- Jiménez, Alfonso. "El mapa de Hernán Cortés." En *Memorias de la Real Academia Sevillana de Ciencias* 16 (2014): 235-258.
- Johnson, Carina. "Aztec regalia and the reformation of display." En *Collecting across cultures*, editado por Daniela Bleichmar y Peter C. Mancall, 83-98. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2011.
- Keunecke, Hans-Otto. "Friedrich Peypus (1485-1535). Zu leben und werk des Nürnberg buchdruckers und buchhändlers. Mit einem kurztitelverzeichnis seiner drucke." *Mitteilungen des Vereins für geschichte der Stadt Nürnberg* 72, (1985): 1-65.

- Kopallik, Joseph. *Regesten zur geschichte der Erzdiöcese Wien*. Wien: Druck von K. Goraschek, 1894.
- Koretz, Sylvia. *Das niederländische element am hofe Ferdinands I*. Wien: Universität Wien, 1970.
- Liruti, Gian Giuseppe. *Notizie dell evite ed opera scritte da' letterati del Friuli*. Venezia: Fratelli Gallici alla Fontana, 1830.
- Martínez, José Luis. 1990. *Documentos cortesianos*. Vol. 1. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- . *Hernán Cortés*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Martyr D'Anghera, Peter. *De orbe novo: The eight Decades of Peter Martyr D'Anghera*. Vol.2. London: The Knickerbocker Press, 1912.
- Matos Moctezuma, Eduardo. "Reflexiones acerca del plano de Tenochtitlan publicado en Nuremberg en 1524." *Caravelle* 76(2001): 183-95.
- . *Tenochtitlan*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Mundy, Barbara. "Mapping the Aztec Capital: The 1524 Nuremberg map of Tenochtitlan, its sources and meanings." *Imago mundi* 50(1998): 11-33.
- Muther, Richard. *Die Deutsche Bücherillustration der Gothik und Frührenaissance (1460-1530)*. München & Leipzig: G. Hirth's Verlag A.-G, 1884.
- Olai, Petrus. *Reuelationes sancte Birgitte*. Nuremberg: Anton Koberger, 1502.
- Parker, Geoffrey. *Carlos V*. Barcelona: Planeta, 2020.
- Pfohl, Jonas. "The Court Chapels of the Austrian Line (I): From Emperor Ferdinand I to Emperor Matthias." En *A Companion to Music at the Habsburg Courts in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, editado por A.H. Weaver, 131-175. Leiden: Brill, 2020.
- Restall, Matthew. *When Moctezuma met Cortés: The True Story of the Meeting that changed History*. New York: Ecco, 2018.
- Richter, Ernst Arwed. *Der Reichstag zu Nürnberg 1524*. Leipzig: Sturm & Koppe, 1988.
- Röttinger, Heinrich. *Erhard Schön und Niklas Stör, der pseudo-Schön*. Strassburg: Heitz, 1925.
- Salinas, Martín de. *El emperador Carlos V y su corte según las cartas de don Martín de Salinas embajador del infante Don Fernando*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1903.
- Steinhilper, Diantha. "An emperor's heraldry, a Pope's portrait, and the 'Cortés Map of Tenochtitlan': the 'Praeclara Ferdinadi Cortessi' as an evangelical announcement." *The Sixteenth Century Journal* 47, no. 2(2016): 371-399.
- Stöckel, Wolfgang. *Des allerdurchleuchtigsten vnn ... Herren Karls, Romischen vnn Hispanischen Königs auch kunfftigen Kaisers einzug. yetzt zu Ach am 22. tag Octobris beschehen*. S.l.: s.e., 1520.
- Strauss, Walter. *Max Geisberg The German single-leaf woodcut: 1500-1500*. New York: Hacker Art Books, 1974.
- . *The Illustrated Bartsch: German Masters of the Sixteenth Century*. New York: Abaris Books, 1978.
- Stummvoll, Josef. *Codex Vindobonensis S.S. 1600. Cartas de relación de la coquista de la Nueva España escritas por Hernán Cortés al Emperador Carlos V y otros documentos relativos a la Conquista, años de 1519-1527*. Graz: Akademische Druck U. Verlagsanstalt, 1960.

- Sutter Fichter, Paula. *Ferdinand I of Austria: The politics of dynasticism in the age of the Reformation*. New York: Columbia University Press, 1982.
- Thomas, Hugh. *La conquista de México: Moctezuma, Cortés y la caída de un imperio*. Barcelona: Planeta, 2020.
- Timann, Ursula. "Sebald Beham (1500-1550) und Jacob Seisenegger (1505-1567), die geheimnisvollen 'Schöpfer' der Meldeman-Rundansicht?" En *Die Osmanen vor Wien. Die Meldeman-Rundansicht von 1529-30*, editado por Ferdinand Opll y Martin Scheutz, 61-84. Wien: Bohlau, 2020.
- Toussaint, Manuel; Gómez de Orozco, Fernando y Fernández, Justino. *Planos de la ciudad de México*. Ciudad de México: UNAM, 1938.
- Vargas, Gustavo. "La Nueva España en la cartografía europea, siglos XV-XVI". En *México a través de los Mapas*, editado por Héctor Mendoza, 15-32. México D.F.: Plaza y Valdés, 2000.
- Vervliet, H.D.L. *Post-Incunabula en Hun Uitgevers in de Lage Landen*. The Hague: Springer, 1979.
- Wright, Elizabeth. "New World news, ancient echoes: A Cortés letter and a vernacular Livy for a new king and his wary subjects (1520-23)." *Renaissance Quarterly* 61, no. 3 (2008): 711-749.

Al qual dicho
por haverlo hecho al todo, Sy
ver y entender y lo firmo de q

Juan de Villamor

Pintores desconocidos y otros datos de maestros de la pintura del Nuevo Reino de Granada en archivos colombianos

Unknown Painters and Other Information on Master Painters from the New Kingdom of Granada in Colombian Archives

Laura Liliana Vargas Murcia

Investigadora independiente, Bogotá, Colombia

lauralilivm@gmail.com

 0000-0001-8411-3085

Recibido: 8/10/2025 | Aceptado: 15/12/2025

Resumen

La revisión de documentos en los archivos colombianos ha revelado los nombres de catorce pintores que trabajaron en el Nuevo Reino de Granada, hasta el momento desconocidos. Paralelamente, se aportan datos relativos a contratos de aprendizaje, algunos trabajos que llevaron a cabo, el año y la ciudad en los que consta su actividad y personas con las que trataron, además de ventas y compras de bienes que dan idea de su capacidad económica. También ha aparecido documentación inédita de pintores que ya habían sido registrados en el ámbito neogranadino y que es útil para ir sumando a la comprensión de los perfiles de estos maestros y de su oficio en el periodo virreinal. El dato más temprano corresponde al año 1559 y el más tardío a 1785, en las ciudades de Santiago de Cali, Santafé, Santiago de Tunja, Cartago, San Juan de Pasto y Popayán.

Abstract

The examination of documents held in Colombian archives has revealed the names of fourteen painters who worked in the New Kingdom of Granada and were previously unknown. At the same time, the study provides information on apprenticeship contracts, works they carried out, the years and cities in which their activity is documented, and the individuals with whom they interacted, as well as records of sales and property purchases that offer insight into their economic standing. Previously unpublished documentation concerning painters already known within the New Kingdom of Granada has also come to light, contributing to a more nuanced understanding of the professional profiles of these masters and their craft during the viceregal period. The earliest record dates from 1559 and the latest from 1785, in the cities of Santiago de Cali, Santafé, Santiago de Tunja, Cartago, San Juan de Pasto, and Popayán.

Palabras clave

Pintores virreinales
Nuevo Reino de Granada
Pintura neogranadina
Arte virreinal
Arte colonial
Arte colombiano

Keywords

Viceregal Painters
New Kingdom of Granada
New Granada Painting
Viceregal Art
Colonial Art
Colombian Art

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Vargas Murcia, Laura Liliana. "Pintores desconocidos y otros datos de maestros de la pintura del Nuevo Reino de Granada en archivos colombianos." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 32 (2026): 30-59. <https://doi.org/10.46661/atRIO.12962>.

© 2026 Laura Liliana Vargas Murcia. 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).

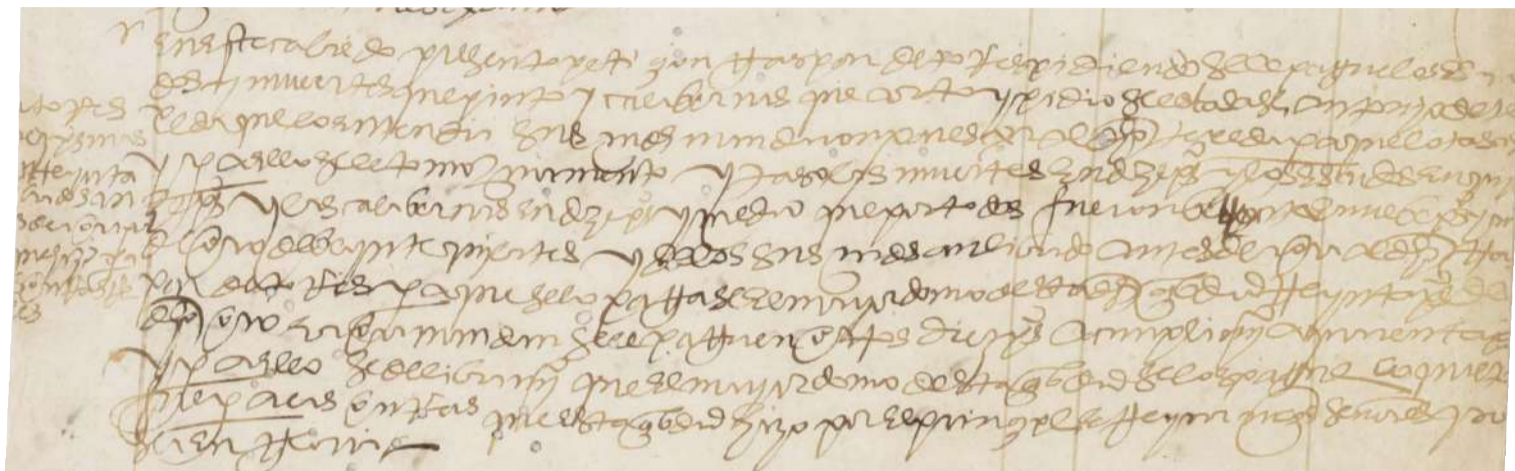


Fig. 1. Gaspar de Torres cobra pinturas al Cabildo de Cali, 1570. Archivo Histórico de Cali.

Introducción

Este artículo da a conocer los nombres de catorce pintores activos en el Nuevo Reino de Granada durante el periodo comprendido entre las últimas décadas del siglo XVI y las últimas del XVIII: Gaspar de Torres, Juan de Zafra, Simón Gutiérrez, Pedro Hernández Grajeda, Pascual de la Cruz, Francisco Sánchez Cueto, Juan de Heredia, Juan de Acero y Vargas, Felipe Bautista, Simón de Sandoval, Francisco de Laverde, Lorenzo de Villamor, Joseph Joaquín Hidalgo y Basilio Zeballos. De otro lado, se amplía la información correspondiente a pintores que ya han entrado a la historiografía del arte neogranadino, como lo son: Miguel de Barreda, Andrés de Ascona, Gonzalo Caravallo, Juan Francisco de Ochoa, Manuel Martínez, Juan de Valladolid, Lorenzo Hernández, Gaspar de Figueroa, Alexandro Pérez del Barco e Ignacio Posadas. El texto es complementado por un anexo documental y por fotografías de las firmas de los pintores hallados en los protocolos notariales¹.

Pintores ignotos

Dentro de estas aportaciones encontramos tempranamente a Gaspar de Torres (Fig. 1), pintor que en 1570 reclamó al Cabildo de Cali el pago de 39 pesos y medio de oro de veinte quilates por “escudos y muertes que pintó y calaveras que cortó”, elementos que quizás hacían parte de un túmulo efímero, tasado por Antonio Tejedor, de quien no se

1 Se agradece a Diana Rodríguez Muñoz, Álvaro Garzón Marthá y a Jorge Augusto Gamboa por la colaboración brindada en la elaboración de este artículo.

indica el oficio que lo capacitaba para realizar este avalúo². Las honras realizadas por la ciudad de Cali posiblemente se dedicaron a Carlos, príncipe de Asturias, hijo de Felipe II y María Manuela de Portugal, fallecido en 1568.

La existencia de Juan de Zafra (Çafra o Safra) (Fig. 2), pintor residente en Santafé, en 1615, la conocemos gracias a un poder otorgado por él y su esposa, Adriana González, a Lope de Rojas, vecino de la ciudad de Tunja, para que los representara en la venta de una estancia de ganado mayor y menor de su propiedad en Saboyá, recibida como dote de casamiento³.

Tenemos otros dos nuevos nombres de pintores para la ciudad de Santafé, según se lee en un concierto de aprendizaje de 1638 en el cual Simón Gutiérrez, nacido en esta ciudad e hijo de españoles, con edad de 25 años, acordó con Pedro Hernández Grajeda (Fig. 3), maestro dorador, estofador y encarnador de pintura, aprender su oficio durante dos años⁴.

El indio ladino Salvador Baquira, en 1639, entregó como aprendiz a su hijo Pascual de la Cruz a Francisco

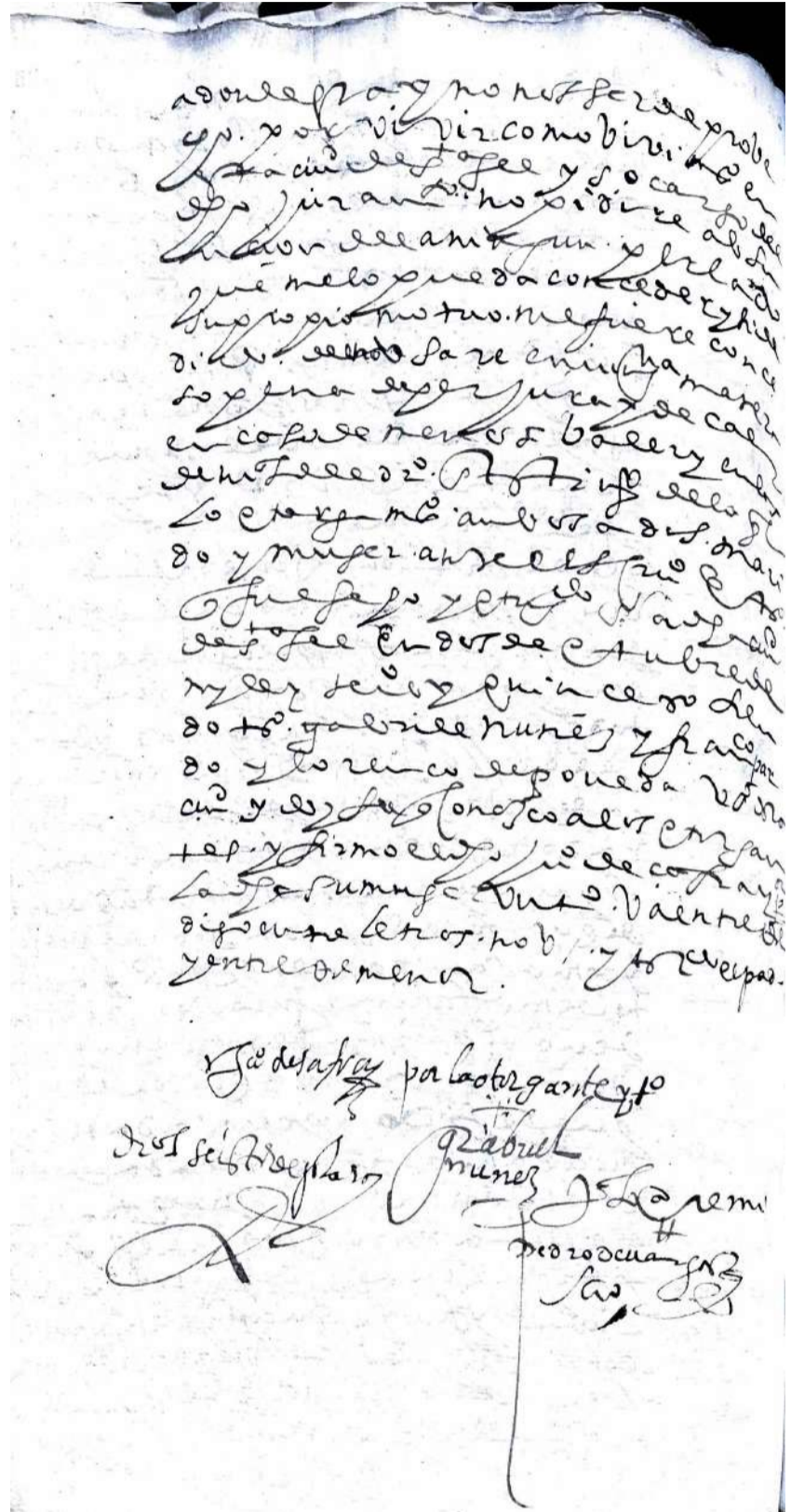


Fig. 2. Firma de Juan de Safra, 1615. Archivo General de la Nación, Bogotá.

2 Cabildo / Actas / 6 de julio de 1570 / Vol. 1 / Tomo 1 / fol. 69. CO-AHC-FCC- T1, f. 139, Archivo Histórico de Cali (AHC), Cali.

3 Not. 2, vol. 16, 1615, ff. 123v-125v, Archivo General de la Nación (AGN), Bogotá.

4 Not. 1, vol. 44B, 1638, ff. 199r-200r, AGN, Bogotá.

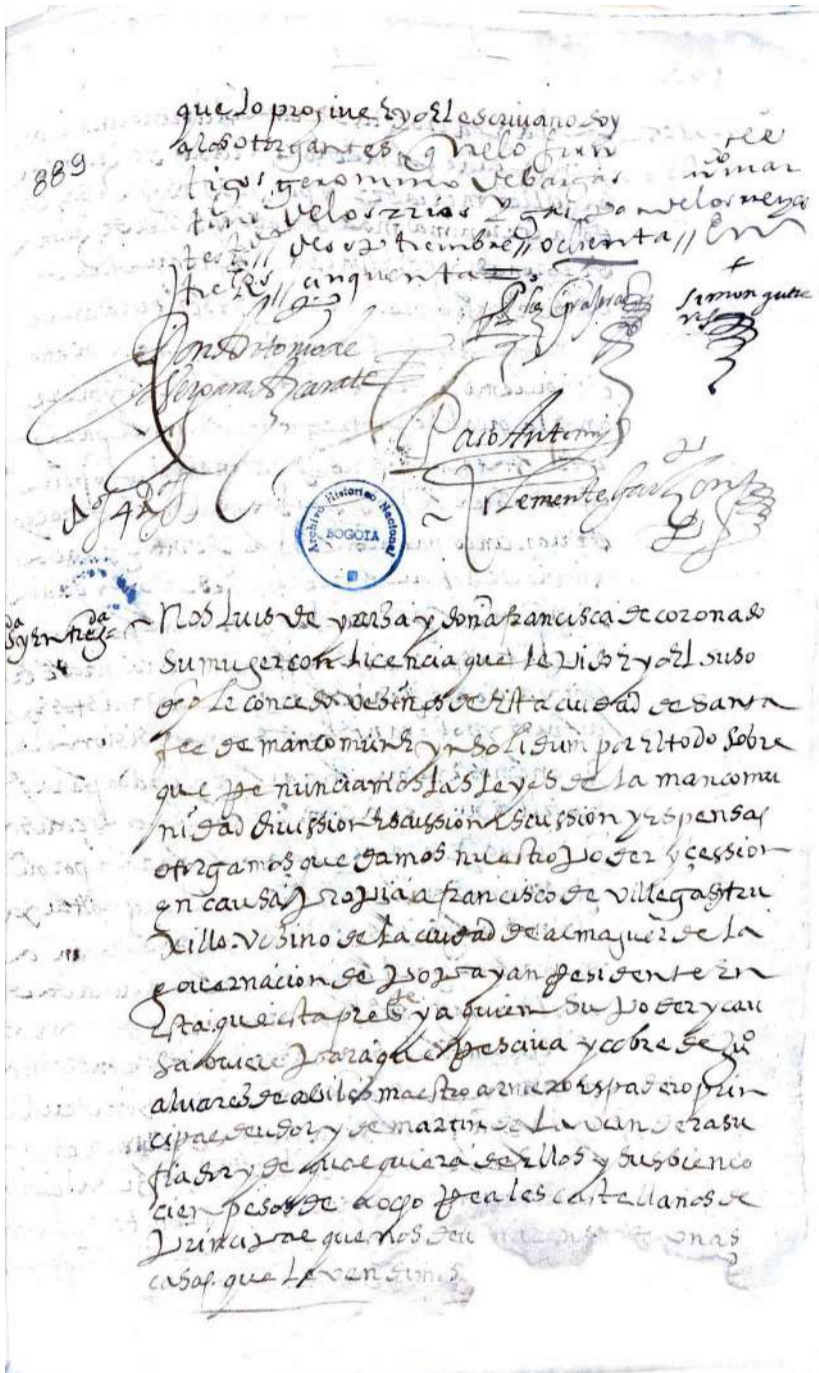


Fig. 3. Firmas de Pedro Hernández Grajeda y Simón Gutiérrez, 1638. Archivo General de la Nación, Bogotá.

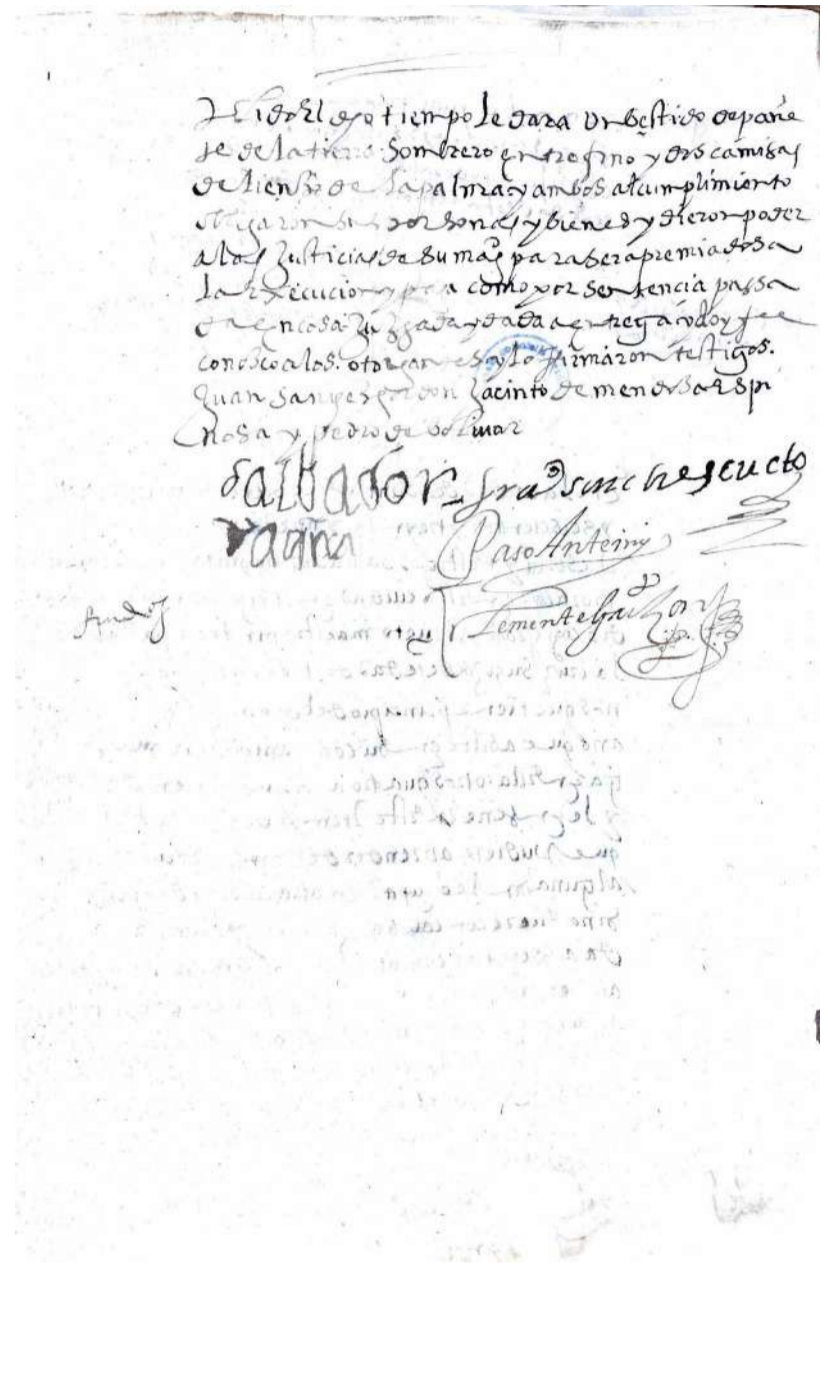


Fig. 4. Firma de Francisco Sánchez Cueto, 1639. Archivo General de la Nación, Bogotá.

Sánchez Cueto (Fig. 4), maestro pintor, para que le enseñara este arte durante cuatro años, el concierto de aprendizaje contiene las fórmulas legales típicas de este tipo de contratos⁵.

En 1665, Juan de Escovar, procurador de número de la Real Audiencia, recibió el poder como albacea de Juana Arano y Ochoa para mostrar su testamento, el cual permitió descubrir el nombre del pintor Juan de Heredia: "(6v) Yten declaro que me comunicó la

⁵ Not. 1, vol. 44B, 1639, ff. 54r-54v, AGN, Bogotá.

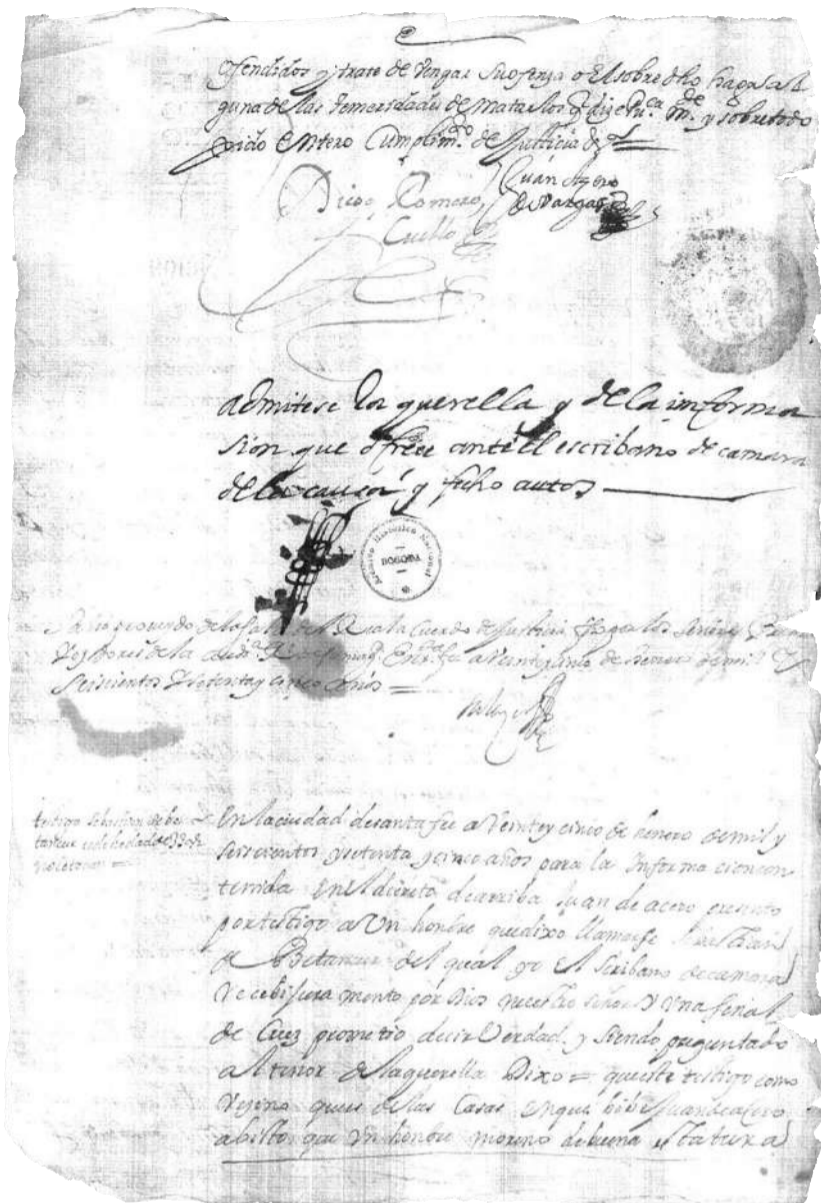


Fig. 5. Firma de Juan de Acero y Vargas, 1675. Archivo General de la Nación, Bogotá.

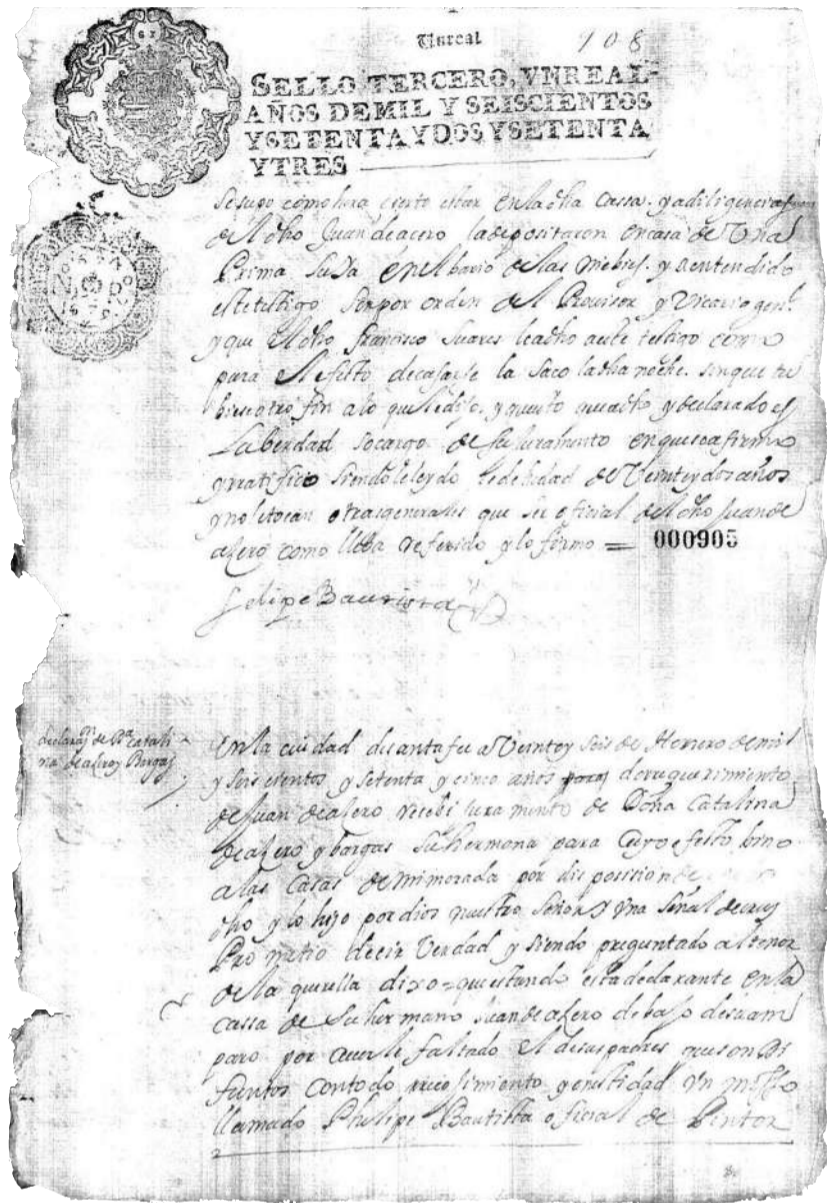


Fig. 6. Firma de Felipe Bautista, 1675. Archivo General de la Nación, Bogotá.

dicha Doña Juana estar en poder de Juan de Heredia pintor un lienzo de la hechura de señor San Antonio y tener pagado al susodicho el precio en que se concertó, declarolo así para que se cobre”⁶.

Un pleito de 1675 nos brinda los nombres del pintor Juan de Acero y Vargas (o Azero y Bargas) (Fig. 5) y del oficial de pintura Felipe Bautista (Fig. 6) que aprendía y trabajaba con él. Acero entabló una querrela en contra de Francisco Suárez, un zambo de Quito o del Perú, su lugar de origen varía a través de las páginas del expediente. El pintor acusaba a Suárez, músico, maestro de guitarra y canto, de haber sacado de su casa a

6 Not. 1, vol 68, 1665, ff. 5r-8r, AGN, Bogotá.

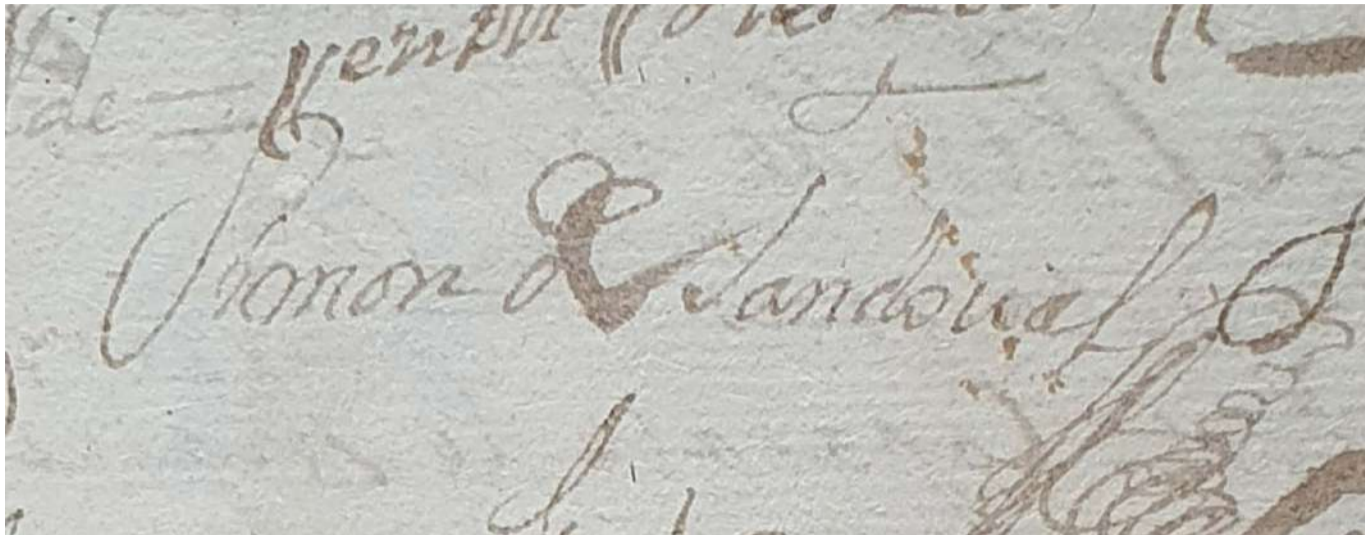


Fig. 7. Firma de Simón de Sandoval, 1700. Archivo Histórico Regional de Boyacá, Tunja.

Catalina de Acero, su hermana de 16 años, para casarse con ella con base en engaños pues afirmaba ser un caballero noble de Lima. Los testigos presentados por Juan de Acero fueron Sebastián de Betancur, su vecino, Bernardo Valdés, quien tenía su tienda de trato en una esquina cercana a la casa del pintor y Juan Caballero González, escribano real y notario, cuya casa también se ubicaba en cercanías a la morada de Acero y su esposa, Felipa de Cañola⁷. El testamento de Felipa permite saber que para el 1 de marzo de 1715 Juan de Acero ya había fallecido pues se declara como viuda en dicho documento⁸.

No tenemos certeza de la pertenencia de Juan de Acero y Vargas a la misma familia de Antonio, Bernardo y Jerónimo Acero, conocidos pintores santafereños. Carmen Ortega propuso la probabilidad de que un cuadro de San Buenaventura firmado por “Juan de Acero”, perteneciente a la iglesia de San Francisco de Tunja, pudiera ser de la mano de Juan de Dios Acero, del cual tampoco sabemos si es el mismo personaje que nos ocupa o si quizás la pintura del santo sea de la autoría del demandante Juan de Acero y Vargas y Juan de Dios sea otro maestro diferente⁹.

Otro pintor que se une al repertorio de artistas que trabajaron en la Tunja virreinal es Simón de Sandoval (Fig. 7). En 1700, Sandoval, “maeso del oficio de pintor”, se encargó del avalúo de obras en las casas de Juan Tamaio de Olarte, dando cuenta de: “Los tres

7 Sección Colonia, Criminales (juicios): SC.19, 1675, ff. 902r-906v, AGN, Bogotá.

8 Not. 3, Protocolo 1713-1717, ff. 98r-102r, AGN, Bogotá.

9 Carmen Ortega Ricaurte, “Diccionario de artistas en Colombia,” consultada el 20 de agosto de 2025, <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll10/id/2732/>.

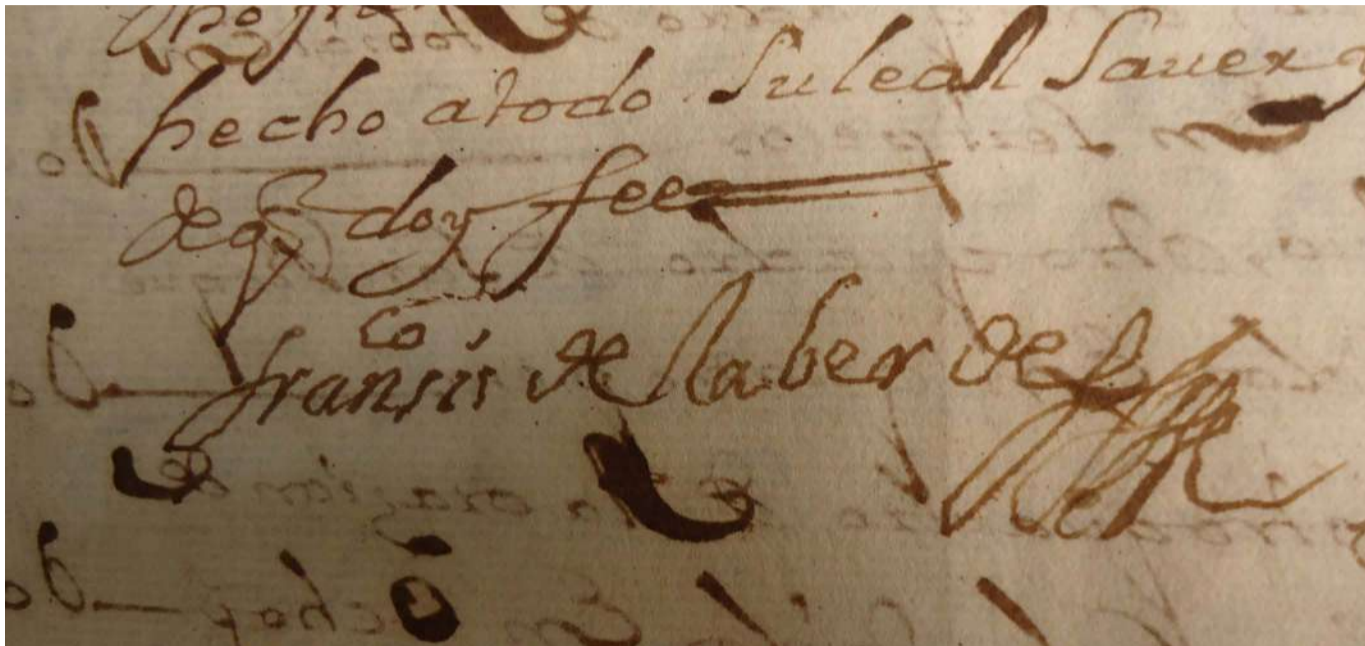


Fig. 8. Firma de Francisco de Laverde, 1703. Archivo General de la Nación, Bogotá.

cuadros el uno de un Eccehomo se avaluó en doce pesos de a ocho reales. El otro de la Limpia Concepción de nuestra Señora se avaluó y apreció en otros doce patacones. Y el otro de los progenitores se avaluó y apreció en cuatro patacones¹⁰. Nuevamente Simón de Sandoval, maestro de pintor, aparece en 1702, en Tunja, dando precios a las pinturas incluidas en los enseres que Juana de Rojas y la Cadena donó a su hija legítima doña Isabel de Avendaño¹¹.

Las tasaciones de bienes han dejado constancia del nombre de pintores que dieron precio a las obras listadas en mortuorias. Uno de estos ejemplos es el de Francisco de Laverde (Fig. 8), maestro del arte de pintor, quien en 1703 avaluó las pinturas que pertenecieron a Bernardo de Campo, relator de la Real Audiencia muerto en ese año, para ser puestos en venta posteriormente. Como dato curioso, quince de estas pinturas fueron adquiridas en la almoneda por Juan Francisco Ochoa, pintor santafereño¹².

Este mismo año de 1703 se realizaron los autos del testamento, inventario y avalúos de los bienes que quedaron por fin y muerte de Juan Ignacio de Ávila, vecino y mercader de Santafé, como tasador de los cuadros fue contratado Lorenzo de Villamor (Fig. 9), maestro de pintor¹³.

10 Fondo Notarial, Sección Primera, leg. 170, 1700, tomo 1, ff. 108rv, Archivo Histórico Regional de Boyacá (AHRB), Tunja.

11 Fondo Notarial, Sección Primera, leg. 171, 1702, tomo 1, ff. 162r-164r, AHRB, Tunja.

12 Not. 1, vol. 120, 1703, ff. 299r-330v, AGN, Bogotá.

13 Not. 1, vol. 120, 1703, ff. 331r-350r, AGN, Bogotá.

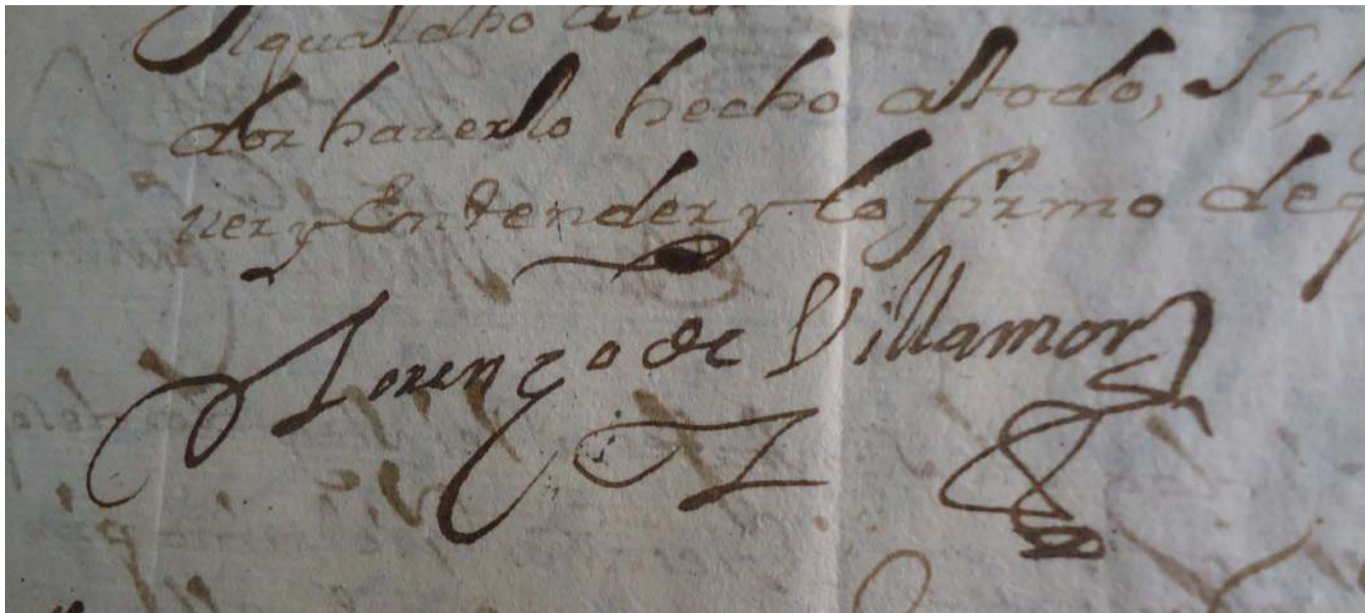


Fig. 9. Firma de Lorenzo de Villamor, 1703. Archivo General de la Nación, Bogotá.

Una vez más un dato procedente del Cabildo aporta el nombre de dos pintores, en esta ocasión en Cartago, cuando en 1781 Manuel Antonio Campos y Rivas y otros capitulares solicitaron dinero para destinarlo en la dotación de un altar y ornamentos para la capilla de la cárcel. Los maestros de pintura y doradores Joseph Joaquín Hidalgo y Basilio Zeballos (Fig. 10) se comprometieron a dedicar su saber en la hechura de una pintura del Espíritu Santo, el dorado y la pintura de un tabernáculo, candeleros, atriles, sacra, lavabo y evangelio y un cielo de altar¹⁴.

Las identidades de otros maestros se resisten a ser reveladas como sucede en el caso de un pintor llamado "zarco" en Pasto, que aparece referido de la siguiente manera en el testamento de Pedro de Espina: "Mas le debo al sarco pintor catorce reales y para esto me ha de dar media docena de cocos pintados y un plato"¹⁵. De igual manera nos quedamos con el interrogante del nombre de cierto artista que en el "Libro de la Congregación de la Madre de Dios de Loreto" de Popayán fue registrado en el apartado de "Gasto del año de 1766" que se le había pagado "Al pintor que de la noche a la mañana pintó los dos cuerpos del altar de Nuestra Señora que son de barro" y "al mismo por la pintura de los colaterales del frontal"¹⁶.

14 Historia-Eclesiástica: SC.30,19,D.28, 1781-1782, ff. 922r-941v, AGN, Bogotá.

15 Not. 2, protocolos 1746-1750, 5 de abril de 1748, ff. 24r-25v. Archivo Histórico de Pasto (AHP), Pasto. La referencia a los cocos pintados y a un plato sugiere que se trataba de un pintor que dominaba la técnica del barniz de Pasto.

16 Eclesiástico or, 1685-1767, sig. 9642, f. 97r, Centro de Investigaciones Históricas José María Arboleda Llorente, Universidad del Cauca, (CIHJMAL), Popayán.



Fig. 10. Firmas de Joseph Joaquín Hidalgo y Basilio Zeballos, 1781. Archivo General de la Nación, Bogotá.

Datos inéditos de pintores conocidos

Del registro del fondo Pasajeros a Indias parecía concluirse que el pintor Miguel de Barreda y un joven que quería ser su aprendiz, Andrés de Ascona, habían pasado al Nuevo Reino de Granada según indicaba un documento del 26 de octubre de 1559¹⁷, pero dos meses después, el 26 de diciembre de 1559, surgió la novedad de que la esposa de Barreda es incluida en la lista de viajeros que irían a tierras neogranadinas pero como

17 Diego Angulo Íñiguez, *Historia del Arte Hispanoamericano*, tomo II (Barcelona: Salvat Editores, S.A., 1950), 444-445; Laura Liliana Vargas Murcia, *Del pincel al papel: fuentes para el estudio de la pintura en el Nuevo Reino de Granada (1552-1813)* (Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2012), 32-80.

viuda, su nombre era Águeda Ponce, y con a ella llevaba a sus hijos Rafaela, Gerónimo, Águeda, Gabriel, Pedro y Ángela. Es posible que Ascona haya cancelado su viaje al no tener ya un maestro con quien aprender su arte, no hay pruebas de su presencia posteriormente en tierras americanas.

Entre los pintores que se desempeñaban en Tunja a finales del siglo XVII encontramos a Gonzalo Caravallo, quien según un concierto de aprendizaje ya publicado y fechado en 1587, aceptó recibir como discípulo a Juan Recuero durante tres años; en este documento se reconoce como oficial pintor¹⁸. Pero en 1600 se encontraba establecido en Santafé, ciudad en la que se reconocía como vecino y morador al otorgarle un poder a Joan de la Cerda para que lo representara, y como detalle relevante no solamente se daba a conocer como pintor sino también como escultor¹⁹.

En 1609, la venta de un inmueble nos da noticias de Manuel Martínez, pintor, quien junto con su mujer Tomasa de Chinchilla vendió un solar con bohío en el barrio santafereño de las Nieves a los esposos Melchor Martínez y a Catalina López por un precio de 287 pesos de oro de trece quilates; a su vez el terreno había sido comprado a otra pareja, Domingo Muñoz y Joana Rodríguez²⁰. Es posible que se trate del mismo Manuel Martínez que policromó el retablo catedralicio hecho por Ignacio García de Ascucha, pagado en 1623²¹.

Sabíamos ya de la existencia del maestro pintor Juan de Valladolid(o Balladolid)²², quien firmó un contrato de venta de medio solar con bohío ubicado en la parroquia de Nuestra Señora de las Nieves, firmado en 1642, en el cual el maestro y Juana de Horosco, su mujer, dejaban constancia del acuerdo hecho con Luis Ximenez, indio ladino sastre por un valor de 120 pesos de a ocho reales²³.

Lorenzo Hernández, pintor conocido por su contrato para pintar, dorar y estofar algunos tableros del retablo mayor de la santafereña iglesia de San Francisco, fue fiador del carpintero Antonio Rodríguez para la obra de la iglesia de Boxacá, tasada en mil seiscientos reales de a ocho, que se debía hacer en dos años a partir de 1629²⁴. Años

18 Vargas Murcia, *Del pincel al papel*, 96-98.

19 Not. 1, vol. 24B, 1600, ff.669r-670v, AGN, Bogotá.

20 Not. 1, vol. 31, 1609, ff.81r-83r, AGN, Bogotá.

21 Francisco Herrera García y Lázaro Gila Medina, "Ignacio García de Ascucha, arquitecto, escultor y ensamblador asturiano-bogotano (1580-1629). Aproximación a su vida y obra," *Anales del Museo de América*, no. 19 (2011): 77. Citando: Not. 3, Prot. 14, ff. 299r-300r, AGN, Bogotá.

22 Vargas Murcia, *Del pincel al papel*, 441.

23 Not. 1, vol. 45, 1642, ff. 698rv, AGN, Bogotá.

24 Not. 1, vol. 41 B, 1626 - 1634, ff. 28rv, AGN, Bogotá.

después, en 1634, Hernández hizo presencia en el tomo notarial, esta vez como albacea testamentario de su hermana María Hernández²⁵.

Un censo de 1630 nos da indicios de las relaciones que se tejían entre los maestros de diversos oficios. En este año el escultor Marcos Suárez aceptaba ser fiador del pintor Gaspar de Figueroa y de su esposa, Lorenza de Vargas, en un trato llevado a cabo con el convento de Santa Clara de Santafé²⁶.

Es posible que Alexandro Pérez del Barco sea el mismo Alejandro del Barco, conocido como escultor: "En 1734, Juan Sánchez de León, escribano de su majestad y mayor de la gobernación de la Real Audiencia elevó una queja contra Alejandro del Barco, maestro escultor, residente en la ciudad de Antioquia. Barco se había comprometido a enseñar su oficio a Manuel Sánchez (...)"²⁷. Si se trata de la misma persona, la revisión documental ha mostrado que también tenía conocimientos de pintura como lo evidencia la tasación que hizo de pinturas y marcos dorados dentro del inventario de don Diego Antonio Valenzuela Fajardo en 1703²⁸.

En 1778, en Santafé, fueron solicitados los servicios del maestro Ignacio Posadas como tasador de pinturas y de bultos del clérigo y presbítero don Juan de Urrea pues debido a su fallecimiento se levantó un inventario de sus bienes²⁹. El listado de objetos demuestra el conocimiento del pintor en valorar pinturas, estampas, esculturas de madera, cajones de imágenes y marcos. Precisamente su nombre fue hallado anteriormente también como tasador: "En dicho día en conformidad de lo pedido por los albaceas del mencionado Dr. Olarte, hice saber el nombramiento de evaluador, por lo tocante a pintura a Ignacio Posadas, maestro en este liberal arte, y realizando su juramento, que fecho tiene practicó el avalúo de las pinturas, en la forma siguiente (...)"³⁰.

Con motivo del terremoto ocurrido en Santafé en 1785, el convento dominico de Nuestra Señora del Rosario llamó a varios maestros para evaluar los daños sufridos, y es en esta situación que Ignacio Posadas vuelve a aparecer, designado como evaluador en lo

25 Not. 1, vol. 41 B, 1626 - 1634, ff. 268v-270r, AGN, Bogotá.

26 Not. 3, vol. 29, 1630-1636, ff. 195r-197v, AGN, Bogotá.

27 Humberto Triana y Antorveza, "El aprendizaje en los gremios neogranadinos," *Boletín cultural y bibliográfico* 8, no. 5 (1965): 739.

28 Not. 1, vol. 121, 1703, ff. 378r-380v, AGN, Bogotá.

29 Not. 1, Santafé, vol. 203, 1778, ff. 282r-283v, AGN, Bogotá.

30 María Constanza Villalobos Acosta, "El lugar de la imagen en Santafé, siglos XVII y XVIII" (tesis doctoral, Universidad de los Andes, 2016), 248. Citando: AGN, Santafé, Notaría 3ª, tomo 77, f. 501r.

tocante a pincel y a Ignacio Álvarez del Barco a lo relacionado con dorados³¹. No sabemos si Ignacio Posadas esté relacionado con Bernabé de Posadas, pintor activo en el ámbito santafereño en el siglo XVII.

Para finalizar, aunque no es un dato inédito, se debe resaltar un aspecto del oficio de la pintura a investigar en el futuro y que ha sido señalado desde la arqueología y la antropología, pudiendo ser un tema a profundizar dentro de la historia del arte, se trata de la existencia de pintoras esclavas de origen africano que trabajaban en una fábrica de loza en Cartagena de Indias: "Incluso las esclavas negras relacionadas con este oficio, como Juana Paula, de 21 años, y Águeda, de 46, ambas pintoras de loza, fueron muy estimadas según los avalúos de 280 y 250 pesos, respectivamente, frente a la partera de la hacienda, cuyo avalúo sólo alcanzó los 180 pesos"³².

Conclusiones

Los archivos colombianos aún guardan documentación inédita sobre los pintores neogranadinos que a través de los siglos virreinales ejercieron el oficio por lo que es posible sumar información a las investigaciones realizadas por autores como Guillermo Hernández de Alba, Gabriel Giraldo Jaramillo, Luis Alberto Acuña, Carmen Ortega Ricaurte y Constanza Villalobos. Los manuscritos se presentan como fuentes no agotadas en lo que respecta a los oficios.

La detección de estos nombres llama la atención en la búsqueda de obras que puedan estar firmadas y permitan así, por lo menos, dar una idea sobre el estilo de alguno de estos maestros de pintura. Esta información amplía el contexto y el conocimiento del tejido social que rodeaba a los pintores en cuanto a sus clientes, colegas, apoyos en trámites legales, capacidad económica, ubicación en parroquias, labores efectuadas e incluso sobre preferencias devocionales.

Las referencias a objetos pintados como cocos, platos y loza amplían el espectro del tipo de trabajos que ejecutaban mujeres y hombres pintores, además de la pintura de caballete.

31 Conventos, tomo XXXII, 1785, ff. 71r-76v, AGN, Bogotá.

32 Mónica Therrien, "Más que distinción, en busca de la diferenciación: arqueología histórica de Cartagena de Indias en el siglo XVII," en *Cartagena de Indias en el siglo XVII*, eds. Adolfo Meisel Roca y Haroldo Calvo Stevenson (Cartagena: Banco de la República, 2007), 39.

Anexos³³

Cabildo / Actas / 6 de julio de 1570 / Vol. 1 / Tomo 1 / fol. 69. CO-AHC-FCC- T1, f. 139, AHC, Cali

Gaspar de Torres cobra al Cabildo de Cali unas muertes y escudos que pintó y unas calaveras que cortó

En este cabildo presentó petición Gaspar de Torres pidiendo se le pague los escudos y muertes que pintó y calaveras que cortó y pidió se le tasase Antonio de Tejedor, que lo entendía, sus mercedes mandaron parecer al dicho Tejedor para que lo tasase y para ello se le tomó juramento y tasó las muertes en doce pesos y los escudos en quince pesos y las calaveras en doce pesos y medio, que por todos fueron [tachado "vein"] treinta y nueve pesos y medio de oro de veinte quilates y dellos sus mercedes han librado antes de ahora al dicho Gaspar de Torres para que se lo pagase el mayordomo desta dicha ciudad treinta pesos del dicho oro, y ahora mandan se le paguen otros diez pesos en cumplimiento a cuenta y para ello se de libramiento que el mayordomo desta ciudad se los pague a cuenta e para las honras que esta ciudad hizo por el príncipe y rey nuestros señores que sea en gloria.

Not. 1, vol. 24B, 1600, ff.669-670v, AGN, Bogotá

Gonzalo de Caravallo, pintor y escultor, otorga poder a Joan de la Cerda

(669r) Sepan cuantos esta carta vieren como yo Gonçalo de Caravallo pintor y escultor vecino morador en esta ciudad de Santa Fee del Nuevo Reino de Granada de las Yndias otorgo y conozco por esta presente carta que doy mi poder cumplido libre licencia e bastante seguro yo le tengo de mejor e más cumplidamente. Le puedan e otorgarle de derecho más puede e debe valer a Joan de la Cerda vecino de esta dicha ciudad ausente como si fuere presente especialmente para que por mí y en mi nombre e como yo mismo represente mi propia persona pueda obligar e ser igual a la dicha mi persona y bienes habidos e por haber en favor de el Rey nuestro Señor e de los oficiales reales de la hacienda real que residen en esta dicha ciudad y de quien en cualquier manera hubiere de haber la cantidad de reales de oro e ducados en que así me ha de obligar el susodicho hasta en cantidad de quinientos ducados de moneda de contado de a trescientos e setenta e cinco maravedíes cada mes que son once reales de a treinta de

33 Por límite de caracteres no se publican los documentos completos.

cuatro maravedíes cada uno y hasta la dicha cuantía de los dichos quinientos ducados de la dicha moneda de contado pueda otorgar e hacer una dos e más obligaciones (...)

Not. 1, vol. 31, 1609, ff.81r-83r, AGN, Bogotá

Manuel Martínez, pintor, y su mujer Tomasa de Chinchilla venden solar y un bohío en el barrio de las Nieves de Santafé

(81r) Sepan los que vieren esta como yo Manuel Martínez pintor e yo Tomasa de Chinchilla su mujer con su licencia la cual cosa le doy al dicho Manuel Martínez ambos de mancomún y a voz de uno ynsolidum por el todo vendemos realmente a su mujer el pedaço de tierra y solar que tenemos y nos vendieron Domingo Muñoz y Joana Rodríguez su mujer y es en el barrio de las Nieves en la cantidad forma y modo que está expresado en la carta de venta que de ellos nos otorgaron ante el presente escribano y según y de la manera que en ella está deslindado y declarado sin alterar en cosa alguna y lo vendemos con un bohío de vivienda que tenemos hecho (...) en doscientos y ochenta y siete pesos de oro de trece quilates que es su justo valor (...)

Not. 2, vol. 16, 1615, ff. 123v-125v, AGN, Bogotá

El pintor Juan de Zafra y su esposa, Adriana González, residentes en Santafé, otorgan poder a Lope de Rojas, vecino de Tunja, para que los represente en la venta de una estancia de ganado mayor y menor en Saboyá

(123v) Sépase por esta carta como yo Juan de Çafra pintor residente en esta ciudad de Santafé del Nuevo Reino de Granada de las Indias e yo Adriana Gonçalez su legítima mujer con licencia que pido al dicho mi marido para lo que irá declarado e yo el dicho Juan de Çafra se la concedo y prometo y me obligo de la (124r) haber por firme en todo tiempo so expresa obligación de mi persona y bienes y han basado de mancomún y a voz de uno y cada uno de nos ynsolidum otorgamos y conocemos y que damos poder cumplido y se que de derecho podemos para valer a Lope de Roxas vecino de la ciudad de Tunja que está presente para que por nos y en nuestro nombre representando nuestras personas pueda vender y venda al contado o al fiado a la persona o personas que le pareciere y por bien tuviere una estancia de ganado mayor y menor que tenemos en la jurisdicción de Tunja en la presente que llaman Saboyá linderos los que se contienen en un título que entregamos para el dicho efecto dado por el Cabildo de la dicha ciudad de Tunja y hecho merced de la dicha estancia al presidente

Juan Ruiz de Aguilar beneficiado que fue de la ciudad de Vélez de que está tomada la posesión jurídicamente la cual sucedimos nos los dichos Juan de Çafra y Adriana Gonçalez por nos la haber dado en dote y casamiento Gonzalo de Guerta como consta de la carta de dote que de este y otros bienes se hizo en la Villa de Nuestra Señora de Leyva ante Simón de Monsalve escribano en la dicha Villa y de un poder que nos dio el dicho Gonzalo de Guerta para la poseer como heredero que fue del presente Gonzalo Gallegos y pueda sobre la dicha venta otorgar y otorgue escrituras de tal ante cualesquier escribanos públicos (...)

Not. 3, vol. 29, 1630-1636, ff. 195r-197v, AGN, Bogotá

Censo de Gaspar de Figueroa, pintor, y su esposa Lorenza de Vargas en favor del Convento de Santa Clara de Santafé; actúa como fiador Marcos Suárez, escultor

(195r) Censo. Sepan los que esta escritura de censo y tributo al quitar vieren como nos Gaspar de Figueroa pintor y doña Lorença de Bargas su mujer y con su licencia principales obligados y Marcos Suárez escultor que me constituyo su fiador y hago de caso ajeno mío vecinos de esta ciudad de Santafé todos tres de mancomun e ynsolidum por el todo sobre que renunciamos las leyes de la mancomunidad división excusión y expensas otorgamos por nos y nuestros herederos que vendemos por vía de censo y tributo al quitar en favor de la priora y monjas del convento de Señora Santa Clara de esta dicha ciudad y su patrón y mayordomo y de quien legítimamente lo haya de haber diez y siete pesos y medio de a ocho reales cada uno de censo en cada un año los cuales vendemos al dicho convento por precio de trescientos y cincuenta pesos de la dicha moneda que nos los principales recibimos de mano de Diego Arias Torero patrón del dicho convento y en su nombre en reales acuñados de cuyo entrego yo el escribano doy fe que se hizo en mi presencia y de los testigos de esta (195v) escritura que el precio susodicho es así con de a veinte mil el millar conforme a la nueva pragmática de Su Majestad y nos obligamos de pagar al dicho convento y a quien su causa hubiere los dichos diez y siete pesos y medio de la dicha moneda de censo en cada un año cada seis meses la mitad comenzando como comienza a correr desde hoy día de la fecha de esta escritura y sucesivamente los demás años que adelante corrieren y la dicha cantidad imponemos y cargamos que la haya y tenga el dicho convento sobre nuestras personas y bienes que al presente tenemos y adelante tuviéremos y especial y señaladamente sobre dos pedazos de solar que nos los principales tenemos en esta ciudad en la parroquia de Santa Bárbara (...)(197v) por cuanto otorgo esta escritura de mi agradable voluntad que es fecha en la ciudad de Santafé a diez y nueve de agosto de mil y seiscientos y treinta

años y los otorgantes que yo el escribano conozco lo firmaron presentes la dicha Doña Lorenza de Vargas con su poder y por ella lo firmó un testigo que fueron Juan Rodríguez de Abrego Francisco Sánchez y Andrés Vellón.

Gaspar de Figueroa (firma)

Marcos Suárez (firma)

Not. 1, vol. 44B, 1638, ff. 199r-200r, AGN, Bogotá

Concierto de aprendizaje entre Simón Gutiérrez y Pedro Hernández Grajeda, maestro dorador, estofador y encarnador de pintura

(199r) En la ciudad de Santafé en dos de noviembre septiembre de mil y seiscientos y treinta y ocho años ante don Antonio de Vergara Azcárate alcalde ordinario por su majestad y por ante mí el escribano público se convinieron y concertaron Pedro Hernández Grajeda maestro dorador estofador y encarnador de pintura morador en esta ciudad y Simón Gutiérrez natural de ella hijo de padres españoles menor de veinte y cinco años [roto] (199v) el dicho arte en que asistirá con el dicho Pedro Hernández Grajeda en su compañía donde quiera que estuviere y trabajara en todo lo que le ocupare y fuere enseñando del dicho arte tiempo de dos años cumplidos que corren y se cuentan desde hoy sin hacer falta ni ausencia y si la hiciere la puedan apremiar las justicias a que cumpla el tiempo de fallas que hiciere y traerle para este efecto de donde estuviere a servir las hasta ser cumplidos los dichos dos años= Y el dicho Pedro Hernández Grajeda recibe al dicho Simón Gutiérrez por el dicho tiempo para enseñarle todo lo que del dicho arte pudiere y que el susodicho le ayude a trabajar sin ocuparlo en otro ministerio y no lo despedirá y en cada uno de los dichos dos años se obligó de pagar cincuenta ochenta pesos de a ocho reales cada seis meses la mitad y darle de comer y hacerle todo bien tratamiento y donde quiera que hubiere de satisfacerle la dicha cantidad hará la paga con la costa y de la cobrança y en orden a que lo referido sea firme y valga por parte del dicho menor pidieron a su merced del dicho alcalde lo apruebe y a ello interponga su autoridad judicial y le manifestó lo otorga de su libre voluntad por tener para ello capacidad y en esta conformidad le apercibió lo cumpla como está dicha y en cuanto puede y a lugar de derecho para que se ejecute obligo a persona y bienes del dicho menor e interpuso su judicial decreto y el dicho Pedro Hernández obliga su persona y bienes y dieron poder a las justicias de su majestad de cualesquier partes para ser apremiados a la ejecución

y paga como por sentencia pasada en cosa juzgada y dada a entrega renuncia a las leyes de su favor y la [roto] (200r) que lo propine e yo el escribano doy [roto] a los otorgantes que lo firman por testigos Jerónimo de Vargas [roto] Martín de los Ríos y Gaspar de los Reyes.

Testado//de septiembre // ochenta // entre renglones // cincuenta=

Don Antonio de Vergara Azcárate (firma)

Pedro Hernández de Grajeda (firma)

Simón Gutiérrez (firma)

Not. 1, vol. 44B, 1639, ff. 54r-54v, AGN, Bogotá

Salvador Baquira, indio ladino, firma un concierto de aprendizaje con Francisco Sánchez Cueto, maestro pintor, para la enseñanza de su arte a su hijo Pascual de la Cruz

(54r) En la ciudad de Santafé a siete de abril de mil y seiscientos y treinta y nueve años ante mí el escribano y testigos Salvador Baquira indio ladino morador en esta ciudad entregó y puso por aprendiz con Francisco Sánchez Cueto maestro pintor a Pascual de la Cruz su hijo de edad de trece años poco más o menos que tiene principio del dicho arte porque ha un año que asiste en su compañía para que le tenga en ella otros cuatro años que corren desde hoy y le enseñe en este tiempo del dicho arte todo lo que pudiere aprender del sin le encubrir cosa alguna y sin le ocupar en otra cosa ni despedirlo si no fuere con causa legítima y habiéndola pueda asentar con otro maestro y no hará falta ni ausencia y si la hiciere el dicho su padre lo traerá a su costa a que cumpla las fallas = y el dicho Francisco Sánchez Cueto lo aceptó y recibió el dicho muchacho por los dichos cuatro años en los cuales lo ocupará en la dicha enseñanza como [roto] (54v) cumplido el dicho tiempo le dará un vestido de paño de la tierra sombrero entrefino y dos camisas de lienzo de La Palma y ambos al cumplimiento obligaron sus personas y bienes y dieron poder a las justicias de su Majestad para ver apremiados a la ejecución y paga como por sentencia pasada en cosa juzgada y dada a entrega y doy fe conozco a los otorgantes y lo firmaron testigos Juan Sánchez Jacinto de Mendoza Espinosa y Pedro de Bolívar.

Salvador Baquira (firma)

Francisco Sánchez Cueto (firma)

Not. 1, vol. 45, 1642, ff. 698rv, AGN, Bogotá

Juan de Valladolid, maestro pintor y Juana de Horosco, su mujer, venden medio solar y un bohío a Luis Ximenez, indio ladino sastre

(698r) Yo Juan de Balladolid, maestro pintor y Juana de Horosco su mujer y con su licencia el escribano público de esta ciudad de Santafé de mancomun e ynsolidum por el todo sobre que renunciamos las leyes de la mancomunidad, división, excusión y expensas otorgamos por nos y por nuestros herederos que vendemos por venta real a Luis Ximenez indio ladino sastre que está presente para el y los juicios medio solar de frente y uno de largo, cercado de dos tapias en la parroquia de nuestra señora de las Nieves y tiene un bohío de tapia y paja y linda con solar que fue de Juan de Contreras difunto y con solar de Francisca Suárez india difunta y por la frente calle en medio con solar de fulano de Vega con todo lo que le pertenece de entradas y salidas usos y costumbres que pertenezcan a servidumbres y por libre de censo empeño hipoteca y en precio de ciento y veinte pesos de a ocho reales (...) (699v) fecha en la dicha ciudad de Santafé a veinte y cuatro de octubre de mil y seiscientos y cuarenta y dos años (...)

Criminales(juicios):SC.19, 1675, ff. 902r-906v, AGN, Bogotá

Causa seguida a Francisco Suárez, en virtud de denuncia de Juan Acero de Vargas, de haber seducido y desflorado a Catalina Acero de Vargas, su hermana

(902r) Juan Acero de Vargas, vecino de esta ciudad, en la mejor vía y forma que haya lugar en derecho y premisas todas las solemnidades de él parezco ante Vuestra Alteza y me querello civil y criminalmente de Francisco Suárez residente en esta ciudad y de todos los demás que resultaren culpados en el discurso de esta causa porque el martes que se contaron veinte y dos de este presente mes y año como a las siete de la noche poco más o menos el sobre dicho con poco temor de Dios y de su conciencia y en menos precio de la Real Justicia y agravio manifiesto mío fue a las casas de mi morada y con engaños sacó de ellas a Doña Cathalina de Acero, hermana mía, doncella de edad de diez y seis años y la llevó donde le pareció; con pretexto a lo que después se ha dado a entender de querer casarse con ella por haberla engañado como a niña fingiéndose un gran caudillo de Lima y muy acendrado siendo como comúnmente se dice indio guauquí o zambo y porque en el atrevimiento de sacar a la dicha mi hermana doncella de la dicha mi casa cometió el sobre dicho grave delito digno de severa punición, así por el atrevimiento como por la deshonor que a mi a la dicha hermana y a todos mis parientes horados se les ha seguido, como por el escarmiento que se debe hacer

para que semejantes casos no queden sin el debido castigo, y las casas honradas de los vecinos y vasallos de Vuestra Alteza se mantengan en quietud y justicia (...)

(902v)(...) Diego Romero (firma)

Juan Acero de Vargas (firma)

25 de enero de 1675

(904v) Juan de Acero presentó por testigo a un hombre que dixo llamarse Phelipe Baptista de quien yo el presente escribano de cámara le recibí juramento y lo hizo por Dios nuestro Señor y la Señal de la Cruz prometió decir verdad y preguntando al tenor de la querella que va por causa dixo= Que lo que sabe es que ha comunicado con amistad a Francisco Suáres de seis meses a esta parte el cual comunicó cómo se quería casar con doña Catalina de Acero doncella que estaba en casa de su hermano Juan de Acero, diciendo era hombre bien nacido y de buena gente en el Pirú de donde decía era natural y que para este fin vio que el susodicho la escribía papeles y le mostró respuestas dellos de la susodicha por los cuales se concertaron de casar y viendo este testigo lo referido y que sería sin gusto del dicho Juan de Acero le avisó de lo que pasaba con la dicha su hermana el sábado pasado hoy hace ocho días, como oficial que trabaja con él al oficio de pintor, y aunque supuso diligencia en guardarla porque la moza decía se quería casar aburrída del maltrato que le daba su cuñada Doña Felipa de Cañola, mujer del dicho Juan de Hacer, y estando este testigo entendiendo mediante el aviso que dio no sucedería, el martes en la noche como a las ocho de la noche fue el dicho Juan de Acero a casa de este testigo y le dijo como el dicho Francisco había sacado de su casa a la dicha su hermana y este testigo le advirtió que solo podría haberla llevado a casa de Doña Agueda Cabueñas por ser la casa en que tenía conociencia [sic] el susodicho y el día siguiente por la mañana (905r) se supo como era cierto estar en la dicha casa y a diligencia fueron el dicho Juan de Acero la depositaron en casa de una prima suya en el barrio de las Nieves y ha entendido el testigo ser por orden del provisor y vicario general y que el dicho Francisco Suares le ha dicho a este testigo cómo para el efecto de casarse la sacó la dicha noche sin que tuviese otro fin a lo que le dijo y que esto que ha dicho y declarado es la verdad so cargo de su juramento en que se afirmó y ratificó siéndole leído. Es de edad de veinte y dos años y no le tocan otras generales que ser oficial del dicho Juan de Acero como lleva referido y lo firmo=

Felipe Bautista (firma)

Declaración de Doña Catalina de Azero y Bargas.

En la ciudad de Santafé a veinte y seis de enero de mil y seiscientos y setenta y cinco años para da requerimiento de Juan de Acero recibí juramento de doña Catalina de Azero y Bargas su hermana para cuyo efecto vino a las casas de mi morada por disposición del susodicho y lo hizo por Dios nuestro Señor y una Señal de la Cruz prometió decir verdad y siendo preguntado al tenor de la querrela dixo= que estando esta declarante en la casa de su hermano Juan de Azero de bajo de su amparo por haberle faltado el de sus padres que son difuntos con todo reconocimiento y honestidad un mozo llamado Phelipe Bautista oficial de pintor (905v) que aprende el dicho oficio con el dicho su hermano habló a esta declarante diciéndole que un hombre llamado Don Francisco Suares natural de la ciudad de Quito donde tenía sus padres que eran caballeros y gente muy principal le escribía en papel que le dio y recibió esta confesante después de muy persuadida a ello por decirle era con fin de casarse el susodicho con esta declarante que por hallarse pobre y con muchas necesidades por salir de ellas le pareció bien, siendo la persona que le refería le respondió que sí se casaría en otro papel y en esta conformidad tuvo otros papeles y le respondió a ellos todos en orden al dicho casamiento y instando al susodicho que se saliere para el efecto de su casa, diciendo la sacaría de cualquier empeño y resultando esta declarante que sus hermanos y hermanas le impedirían casarse no lo comunicó con ellos y antes convino en que saldría para el dicho efecto a muchas instancias que le hacía por papeles y recados con el dicho mozo y un sobrinito desta declarante, niño de hasta trece años, con que se resolvió el martes en la noche el día veinte y dos deste presente mes y año, halló esta declarante ocasión de salir porque antes no la había tenido por el cuidado que había con la puerta y para esta dicha noche la tenía prevenida el susodicho y poco antes de las siete de la dicha noche salió esta declarante a la puerta de la calle con intención de enviar avisar al susodicho y a este tiempo iba pasando el dicho Francisco Suares y asíó a esta declarante (906r) de la mano y instándole a que se fuese con él, la llevó a casa de doña Leocadia de Cabueñas y la susodicha le preguntó a esta declarante que quién era y habiéndoselo dicho se irritó con el dicho hombre diciéndole cómo había cometido tan grave delito en escalera la casa de ésta confesante y sacarla de ella (...)

Fondo Notarial, Sección Primera, leg. 171, 1702, tomo 1, ff. 162r-164r, AHRB, Tunja

Avalúo de Simón de Sandoval, maestro de pintor, dentro de los bienes que Juana de Rojas y la Cadena donó a su hija legítima doña Isabel de Avendaño

(163r) Simón de Sandoval Maestro de Pintor avalúo los cuadros de pintura en la manera siguiente=

Un San Joseph y San Jerónimo en veinte y cuatro pesos.
 Un San Francisco y Santa Bárbara en veinte y cuatro pesos.
 El tránsito de Señor San Joseph y Nuestra Señora de Chiquinquirá en veinte y ocho pesos.
 Cuatro ángeles treinta pesos.
 Un país de Paraíso ocho pesos.
 Un San Antonio Abad en ocho pesos.
 Dos láminas en planchas de cobre diez pesos.
 Una lámina de San Antonio Abad en tabla en cuatro pesos y medio.
 Otra lámina de la Encarnación en tres pesos.
 Una lámina de Santa Rosa con su marco dorado en cuatro pesos y medio.
 Una lámina de nuestra Señora del Topo en tres pesos.
 (163v) Dos cuadros uno de un Santo Cristo con su marco= otro de la Santísima Trinidad con su marco en diez y ocho patacones entrambos.
 Dos cuadritos el niño Dios y nuestra Señora de Belén en ocho pesos ambos.
 Otra lámina de tres cuartas de San Liborio con su marco dorado en diez pesos.
 Y todas las dichas alhajas las avalué a mi leal saber y entender y porque conste lo firmé=
 Simón de Sandoval (firma)

Not. 1, vol. 120, 1703, ff. 299r-330v, AGN, Bogotá

Francisco de La Verde, maestro del arte de pintor, avalúa pinturas en los autos del inventario de los bienes que quedaron por fin y muerte de Don Bernardo de Campo, relator de la Real Audiencia.

(323v) En la ciudad de Santa Fee a diez y seis de octubre de mil setecientos y tres años yo el escribano de Su Majestad les notifiqué e hice saber el nombramiento de evaluador hecho para los cuadros de pinturas que quedaron por fin y muerte de Don Bernardo Campo a Francisco de La Verde Maestro del Arte de pintor quien habiéndolo oído y entendido lo aceptó y juró por Dios nuestro Señor y una señal de Cruz en forma de derecho de usar bien y fielmente el dicho cargo para (324r) para que ha sido nombrado en su cumplimiento hace el dicho avalúo y tasación en la manera siguiente

Primeramente avalúo un Cristo caído en su bastidor en seis pesos
 Ítem avalúo otro cuadro de Tobías en su bastidor en seis pesos
 Ítem avalúo otro cuadro de San Roque en su bastidor en cuatro pesos
 Ítem avalúo otro cuadro de la oración en el huerto en su bastidor en ocho pesos

Ítem avalúo otro cuadro de San Bernardo en su bastidor en cinco pesos
 Ítem avalúo otro cuadro de San Francisco en bastidor en cinco pesos
 Ítem avalúo otro cuadro de Santa María Magdalena en cinco pesos
 Ítem avalúo otro cuadro de San Francisco de Paula en su bastidor en seis pesos
 Ítem avalúo cuatro países a seis pesos cada uno montan veinte y cuatro pesos
 Ítem avalúo dos retratos del Rey y la Reina en cinco pesos
 Ítem avalúo un cuadro de la Santísima Trinidad con su marco perfiles de oro en cinco pesos
 Ítem avalúo un crucifijo de estaño en diez y seis pesos
 (324v) Ítem avalúo un San Juan de estaño pequeño en diez pesos
 Ítem avalúo una imagen de la Concepción de yeso en veinte reales
 Ítem avalúo un escritorio pequeño en tres pesos
 Con lo cual se acabó dicho avalúo y el dicho Francisco de La Verde dijo haberlo hecho a todo su leal saber y entender y lo firmo de que doy fe=
 Francisco de Laberde (firma)
 Ante mí
 Francisco Nicolás Carvallo (firma)
 (326 v) Rematáronse los quince cuadros en Juan Francisco de Ochoa en cuarenta pesos.

Not. 1, Vol. 120, 1703, ff. 331r-350r, AGN, Bogotá

Lorenzo de Villamor, maestro de pintor, actúa como tasador de pintura en los autos del testamento, inventario y avalúos de los bienes que quedaron por fin y muerte de Juan Ignacio de Ávila, vecino y mercader de Santafé

(340v) pintor = En la ciudad de Santa Fe en dicho día mes y año dicho y (341r) el escribano de Su Majestad leí notifiqué e hice saber el nombramiento de evaluador hecho para las pinturas y cuadros que quedaron por muerte de Juan Ignacio de Abila a Lorenzo de Villamor Maestro pintor quien habiéndolo oído y entendido lo aceptó y juró por Dios nuestro Señor y una Señal de Cruz en forma de derecho de usar bien y fielmente el dicho cargo de evaluador para que ha sido nombrado según su leal saber y entender y lo firmo=
 Lorenzo de Villamor (firma)

(347r) de los cuadros y pinturas= En la ciudad de Santa Fe a veinte de septiembre de mil setecientos y tres años Lorenzo de Villamor Maestro del arte de pintor vecino de esta dicha ciudad pareció ante mí y el presente escribano público del número y dijo que en conformidad de la aceptación y juramento que tiene fecho por ante mí dicho el escribano para hacer el avalúo y tasación de (347v) la pintura y cuadros y lo demás tocante

a su arte que quedó por muerte de Juan Ignacio de Avila estando presentes Joseph de Arenas y Aidón y Salvador Rojas albaceas de dicho difunto hizo el dicho avalúo de la manera siguiente

Primeramente avalúo una hechura de un Crucifijo pintado en su Cruz en tres pesos.
Ítem avalúo tres niños Jesuses los dos de estaño en diez pesos y el otro de madera en seis pesos.

Ítem avalúo un cuadro de nuestra Señora de Egipto grande en veinte y cuatro pesos.

Ítem avalúo otro cuadro de Señor San Salvador con su marco dorado en doce pesos.

Ítem avalúo otro cuadro de Santa Rosa con su marco dorado en doce pesos.

Ítem avalúo dos cuadritos pequeños el uno de nuestra Señora de la tristeza y el otro de una Verónica con sus molduras negras ambos en ocho pesos.

Ítem avalúo un San Francisco de Asís de bulto en tres pesos.

Ítem avalúo dos cuadritos pequeños el uno de San Ignacio y el otro de Santa Gertrudis con sus molduras negras ambos en doce pesos.

Ítem avalúo seis cuadritos pequeños de diferentes hechuras a siete reales cada uno.

Ítem avalúo otros dos cuadritos en ocho reales ambos.

(348r) Ítem avalúo un cajón de pesebre con diferentes misterios que tiene dentro en treinta patacones.

Ítem avalúo doce fruteros a ocho reales cada uno son doce pesos.

Ítem avalúo dos Crucifijos en doce reales.

El cual dicho avalúo dijo dicho evaluador haberlo hecho a todo su real saber y entender y lo firmó que doy fe=

Lorenzo de Villamor (firma)

Ante mí

Francisco Nicolás Carvallo (firma)

Not. 1, vol. 121, 1703, ff. 378r-380v, AGN, Bogotá

Alexandro Pérez del Barco avalúa pinturas y marcos dorados dentro de los autos de inventarios avalúos y demás diligencias de los bienes de Don Diego Antonio Valenzuela Fajardo, caballero de la Orden de Santiago.

(378r) En la ciudad de Santa Fee en dicho día mes y año dicho yo el escribano hice saber el dicho auto del nombramiento de evaluador dicho según y como en el se contiene Alexandro del Barco Maestro Pintor quien habiéndolo oído y entendido lo aceptó y juró por Dios nuestro Señor y una Señal de Cruz de usar bien y fielmente el oficio de

avaluador para que ha sido nombrado a todo su leal saber y entender y en el final de (378v) dicho juramento dijo Sí juro y Amén y lo firmó de que doy fe=

Alexandro Pérez del Barco (firma)
Avalúo de pintor, escritorero y farolero

En la ciudad de Santa Fee a veinte de diciembre de mil setecientos y tres años en conformidad de las aceptaciones y juramentos que tienen fechas Alexandro del Barco Maestro Escultor, Bernardino Lloreda Escritorero y Mathias Rodríguez Maestro farolero hacen tasación de los bienes siguientes (...)

Not. 3, Prot. 1713-1717, 1 de marzo de 1715, ff. 98r-102r, AGN, Bogotá

Testamento de Felipa Cañola, esposa de Juan de Acero y Vargas

(98r) En el nombre de Dios todo Poderoso Amén. Yo Doña Phelipa Cañola vecina de esta ciudad de Santafé hija legítima de Juan de Cañola y Doña Mariana de San Miguel ya difuntos viuda de Juan de Acero y Bargas (...) (99r) Declaro que fui casada y velada según el orden de nuestra Santa Madre Iglesia con Juan de Asero y Bargas que ya es difunto de cuyo matrimonio tuvimos y procreamos por nuestros hijos legítimos a Juan de Asero Cañola y Thomas de Asero y Cañola, de los cuales al presente no vive el dicho Thomas declarolo por mi hijo legítimo.

Ítem declaro que cuando contraje dicho matrimonio me dieron los dichos mis padres tres mil y quinientos patacones de dote los cuales durante nuestro matrimonio se consumieron y gastaron en mantenernos y al presente no hay cosa alguna de ellos ni a los dichos mis hijos se les ha dado cosa alguna de legítima paterna ni materna y así lo declaro para que conste. (...) (99v) Ítem declaro que yo le di a Clemente Adame sobrino del dicho mi marido un cajoncito de pesebre con todo el misterio para que me lo vendiese en veinte patacones y una camisa de mangas de bretaña bordadas de seda carmesí y amarilla tasada en diez y seis patacones que se nos dijo llevó a Cartagena de que no me ha dado razón alguna mando se le cobre (...)

Not. 1, vol. 203, 1778, ff. 282r-283v, AGN, Bogotá

Inventarios de bienes del difunto Juan de Urrea, clérigo presbítero, avaluador Ignacio de Posadas, maestro pintor en lo tocante a su arte

(282r) Avalúo de pintura y de bulto

En conformidad del nombramiento fecho de evaluador, yo Ignacio Posadas, vecino de esta ciudad, Maestro Pintor hago avalúo de los bienes del dicho Juan de Urrea por lo tocante a mi arte estando [roto] casa, así de pintura, como de bulto [roto] forma siguiente=[roto] Niñita [roto] cajón y relicario

(282v) que tiene avalúo en doce pesos.

Ítem cuatro laminitas con sus ramitos de flores de marco y varias curiosidades en seis pesos.

Ítem un Niño de Nápoles en su cajón con vidrieras y espejo con flores, muy adornado y varias curiosidades, todo en doce pesos.

Ítem un santo Cristo de madera con clavos en plata en cuatro pesos, cuatro reales.

Ítem un cajón de Nuestra Señora de los Dolores con vidrieras y cuatro pinturas en las puertas, en diez y siete pesos.

Ítem dos laminas, de marco negro, con estoperoles de vidrio, ambas en siete pesos que son San Salvador y la Virgen.

Ítem otras dos láminas de San Nicolás y Santa Rosa, esta en diez pesos y la otra en ocho pesos son 18.

Ítem cuatro cuadritos de marco negro medianos, en tres pesos, cuatro reales.

Ítem un cuadro marco negro de San Pedro en diez y ocho reales.

Ítem otros cuatro dichos de marco negro, todos en tres pesos.

Ítem tres imágenes Señora Santa A[roto] Señor San Joaquín y Nuestra Señora todos en [roto]

Ítem otro marquito con [roto] en pergamino embutido de [roto] catorce reales.

Ítem otro marquito [roto]

(283r) Por en frente 099,,

María Magdalena de estampa en 3 pesos.

Ítem ocho marquitos chiquitos en doce reales.

Ítem Santa María Magdalena en latón en marco negro, veinte y dos reales.

Ítem una imagen de Nuestra Señora del Rosario, de marco negro y óvalos de carey en tres pesos, cuatro reales.

Ítem un marquito con una estampa de San Francisco de Borja en diez reales.

Ítem una imagen de Nuestra Señora del Rosario de vara y media en 7 pesos.

Ítem un cuadro de Nuestra Señora de Chiquinquirá, marco negro en tres pesos.

Ítem un cuadro de Nuestro Señor San Josef de dos varas poco más o menos en diez pesos.

Ítem un cuadro de San Jerónimo.

Un marco, en seis pesos, cuatro reales.

Ítem un marquito de espejo con San Antonio Abad, en doce reales.

Ítem nueve estampas grandes a cinco reales cada una.

Ítem cien estampas chicas y grandes, poco más o menos, a real y medio.

[roto] dos frutereros a peso cada [roto]

[roto] este avalúo,,165,,3,,

[roto] concluyó este avalúo, por decir los [roto] más bienes el que hecho a [roto] y entender bajo juramento (283v) que fecho tengo, y lo firmo por ante el presente escribano en la ciudad de Santa Fe, a diez de abril de mil setecientos setenta y ocho = enmendado= conformidad.

Ygnacio Posadas (firma)

Ante mí

Presente Santiago de Esparza (firma)

Escribano Interino Público

Historia-Eclesiástica:SC.30,19,D.28, 1781-1782, ff. 922r-941v, AGN, Bogotá

Campos y Rivas Manuel Antonio de, y demás capitulares de Cartago, solicitan destinación de la renta de propios para el altar y ornamentos de la capilla de la cárcel de Cartago, participan Joseph Joaquín Hidalgo y Basilio Zeballos, maestros de pintura y doradores

(931r) En el mismo día, mes y año el referido Señor Alcalde Ordinario con asistencia de dichos señores recibió juramento que hicieron conforme a derecho por Dios nuestro Señor y una señal de Cruz a Joseph Joaquín Hidalgo y Basilio Zeballos ambos Maestro de Pintura y doradores, bajo del cual ofrecieron usar fiel y legalmente de su oficio en el aprecio a pintar y dorar lo necesario en esta capilla para su adorno y lo hicieron en la forma siguiente:

Por un lienzo de pintura de la venida del Espíritu Santo sobre el colegio apostólico de vara en largo y en ancho en (931v) diez y siete pesos.

Por el costo de dorar y pintar el retablo tabernáculo en cuarenta y un pesos.

Por dorar y pintar dos candeleros, dos atriles, sacra, lavabo y evangelio a San Juan todo en ocho pesos.

Por un cielo de altar pintado todo costó diez pesos.

Importa la presente tasación setenta y seis pesos, y siéndoles leída en ella se afirmaron y ratificaron so cargo de juramento prestado diciendo estar fiel y legalmente hecha y lo firmaron con dichos señores por ante mí el escribano de que doy fe=

Francisco Díaz (firma)

Joseph Joaquín Hidalgo (firma)

Basilio de Zeballos (firma)

Conventos, tomo XXXII, 1785, ff. 71r-76v, AGN, Bogotá

El pintor Ignacio Posadas y el dorador Ignacio Álvarez del Barco avalúan daños en el Convento de Nuestra Señora del Rosario y su iglesia

(73r) Yo el escribano hice saber el nombramiento de los evaluadores por lo tocante a pincel y dorados a don Ignacio Posadas y a Ignacio Álvarez del Barco maestros de pincel y dorados quienes aceptaron y juraron por Dios nuestro Señor y una señal de cruz de cumplir fielmente con el ministerio de evaluadores y lo firmaron por ante mi dicho escribano de que doy fe Ignacio Posadas, Ignacio Álvarez ante mí Joaquín Sánchez. (...) En la ciudad de Santafé en diez y siete de agosto de mil setecientos y ochenta y cinco años yo el escribano pasé en compañía del Maestro Pintor Don Ignacio Posadas al Convento e Iglesia del Señor santo Domingo arruinadas del temblor que acometió el día doce de julio a efecto de hacer avalúo por lo perteneciente a su Arte de Pintor revalidando el juramento que tiene el dicho avalúo las pinturas que se maltrataron en dicha iglesia en la forma siguiente=

(73v) Primeramente avalúo veinte y cuatro cuadros que se hallaron entre las tribunas los de abajo que son veinte y dos a treinta y cinco pesos cada uno y los dos a catorce pesos cada uno de ello que todos importan la cantidad de setecientos noventa y ocho pesos los dichos cuadros.

Ítem se avaluaron diez y siete cuadros que se hallaron dentro de los arcos a siete pesos que todos importan ciento y diez y nueve pesos.

Ítem se avaluaron ciento y diez cuadros de tres cuartas poco menos de los Patriarcas y Profetas a cuatro pesos cada uno que importaron todos cuatrocientos y cuarenta pesos.

Ítem se avaluaron nueve relieves tres grandes a veinte pesos los seis chicos a seis pesos que todos se avaluaron en cantidad de noventa y seis pesos.

Ítem se avaluaron siete pinturas a ocho pesos cada una que todas juntas importaron cincuenta y seis pesos.

Ítem se avaluaron diez niños de bulto que había en la Capilla del Rosario a cuatro pesos cada uno que importaron todos avaluados cuarenta pesos.

Ítem se avaluaron cuatro pinturas en el altar de Nuestra Señora del Rosario a ocho pesos cada una que todas juntas avaluadas hacen la cantidad de treinta y dos pesos.

Ítem se avaluaron diez misterios que había en las tribunas del coro de dicha iglesia a ocho pesos cada uno que todos juntos importan ochenta pesos.

Ítem veinte y cuatro pinturas que había entre el coro de Nuestra Señora del Rosario del altar de San Antonio las que avaluó dicho maestro a diez pesos cada una que todas importaron doscientos (74r) cuarenta pesos.

Ítem se avaluaron cuatro medios relieves los dos de a tres varas poco menos a setenta pesos cada uno y los otros dos a cincuenta pesos que todos cuatro importaron la cantidad de doscientos veinte pesos.

Ítem se avaluaron los cuatro lienzos de varios santos a cuatro pesos cada uno que todos juntos importaron a cantidad de diez y seis pesos.

Ítem se avaluaron los doce Apóstoles pintados al temple en las tribunas del coro a seis pesos cada uno que todos importaron setenta y dos pesos.

Suma el avalúo público perteneciente al Maestro de Pintor dos mil ciento nueve pesos que dijo haber hecho según su leal saber y entender bajo el juramento que tiene fecho en que se afirmó y ratificó y afirmó dicho Maestro por ante de que doy fe= Ignacio Posadas.

Referencias

Fuentes documentales

- Archivo General de la Nación (AGN). Bogotá. Fondos: Notarías 1, 2 y 3; Criminales; Historia-Eclesiástica.
- Archivo Histórico de Cali (AHC). Cali. Fondo: Cabildo.
- Archivo Histórico Regional de Boyacá (AHRB). Tunja. Fondo: Notarial.
- Archivo Histórico de Pasto (AHP). Pasto. Fondo: Notaría 2.
- Centro de Investigaciones Históricas José María Arboleda Llorente, Universidad del Cauca, Colonia (CIHJMAL), Popayán. Fondo: Eclesiástico or.

Fuentes bibliográficas

- Angulo Íñiguez, Diego. *Historia del Arte Hispanoamericano, tomo II*. Barcelona: Salvat Editores, S. A., 1950.
- Herrera García, Francisco y Lázaro Gila Medina. "Ignacio García de Ascuha, arquitecto, escultor y ensamblador asturiano-bogotano (1580-1629). Aproximación a su vida y obra." *Anales del Museo de América*, no. 19 (2011): 68-100.
- Ortega Ricaurte, Carmen. "Diccionario de artistas en Colombia." Consultada el 20 de agosto de 2025. <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll10/id/2732/>.
- Therrien, Mónica. "Más que distinción, en busca de la diferenciación: arqueología histórica de Cartagena de Indias en el siglo XVII." En *Cartagena de Indias en el siglo XVII*, editado por Adolfo Meisel Roca y Haroldo Calvo Stevenson, 17-66. Cartagena: Banco de la República, 2007.
- Triana y Antorveza, Humberto. "El aprendizaje en los gremios neogranadinos." *Boletín cultural y bibliográfico* 8, no. 5 (1965): 735-742.
- Vargas Murcia, Laura Liliana. *Del pincel al papel: fuentes para el estudio de la pintura en el Nuevo Reino de Granada (1552-1813)*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2012.
- Villalobos Acosta, María Constanza. "El lugar de la imagen en Santafé, siglos XVII y XVIII". Tesis doctoral, Universidad de los Andes, 2016.




Arte en hogares sevillanos en tiempos de la peste (h. 1650)

Art in Sevillian Homes in Times of the Plague (c. 1650)

Fernando Quiles García

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España

fquigar@upo.es

 0000-0003-0946-3012

Recibido: 26/11/2025 | Aceptado: 15/12/2025

Resumen

A mediados del siglo XVII, con el contagio de peste negra, Sevilla vivió un tiempo de desasosiego, que acabó provocando cambios en el mundo artístico local. Las terribles circunstancias sufridas por muchas familias sevillanas dejaron su huella, tal como la documentación pone de manifiesto. Documentación que igualmente nos permiten adentrarnos en algunos hogares pertenecientes a miembros de las élites locales, para conocer de los conjuntos artísticos atesorados entonces. Incluyo en la selección efectuada individuos muy representativos del grupo social al que pertenecen, tratando de significar con ello cuanto condicionó sus gustos.

Abstract

In the mid-seventeenth century, the outbreak of the bubonic plague plunged Seville into a period of profound unrest, ultimately provoking changes within the local artistic sphere. The harsh circumstances endured by many Sevillian families left a clear mark, as demonstrated by documentary evidence. This documentation also allows us to enter the homes of members of the local elite in order to examine the artistic collections they possessed at the time. The individuals selected for this study are highly representative of their social group, allowing for an assessment of the extent to which social status shaped artistic taste.

Palabras clave

Sevilla
Barroco
Peste negra
Pintura
Coleccionismo
Promoción artística

Keywords

Seville
Baroque
Black Plague
Painting
Collecting
Artistic Patronage

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Quiles García, Fernando. "Arte en hogares sevillanos en tiempos de la peste (h. 1650)." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 32 (2026): 60-84. <https://doi.org/10.46661/atRIO.13080>.

© 2026 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).

Hay que marcar un hito importante en el calendario sevillano de mediados del XVII: el brote de peste negra que asoló la ciudad entre marzo y julio de 1649. Ello, al margen de las terribles secuelas que tuvo en la población, entrañó un cambio en la manera de ver y sentir de quienes lo superaron. Y no se puede negar que también incidió en el progreso de las artes a partir de ese momento¹.

El miedo cundió, pero no hubo concesión al terror histérico, de abandono y huida. Quienes temían sufrir el contagio o quienes lo sufrieron, no bien asumida la situación hubieron de atender cuantos dictados religiosos animaban a acogerse a sagrado.

Entonces el testamento deja de ser un instrumento legal para convertirse en un resorte "pacificador", facilitando la puesta en orden de los asuntos terrenales con el conocimiento de que el fin estaba cerca.

Y del cuidadoso e introspectivo mirar de quienes compartían con el escribano público sus inquietudes, manifiestas como última voluntad, había distintas consideraciones que hacer. Como arreglar asuntos económicos, sobre todo deudas pendientes, dando seguridades a los familiares más cercanos, sin olvidar a otra gente cercana, con las que se resolvieron pendientes. Todo ello con una actitud benevolente, cuando no caritativa.

Pero hay una cuestión que también se plantea y motiva importantes cambios en el aparato decorativo –incluidas las obras de arte– de las viviendas, sobre todo las casas principales. Pienso en el regalo o la reubicación de obras de arte que pasaron de la morada de quien testaba a la de familiares o deudos, cuando no a centros religiosos por los que se sentía afecto.

Lo que he podido extraer de las fuentes notariales me ha permitido bosquejar un panorama que se completará en próximos trabajos. De momento he tratado de significar lo ocurrido con respecto a una serie de individuos que poseyeron en sus hogares obras de arte de las que hicieron uso con diverso sentido, más allá del gusto por coleccionarlas.

* Agradezco las oportunas sugerencias de mejora del texto recibidas de quienes lo han evaluado.

1 De lo mucho escrito al respecto, creo sumamente explícito el texto de Pedro López de San Román, *Copiosa relación de lo sucedido en el tiempo que duró la epidemia en la grande y augustissima ciudad de Sevilla, año de 1649* (Écija: Juan Malpartida de las Alas, 1649).



Fig. 1. Pedro Tortolero, *El hospital de la Sangre de Sevilla en 1738*. Biblioteca Nacional de España. INVENT/19599. Licencia C. C.

A la sombra de la Iglesia

Toda cautela fue poca con tanta vulnerabilidad. En un tiempo en que las defensas ante contagios de esta magnitud apenas existían. Máxime si se vivía en una ciudad superpoblada, con corrales de vecinos colmados de ocupantes y la pobreza asentada en las calles. Y qué decir de quienes se desarrollaron por las salas del hospital de la Sangre, principal centro asistencial en tan dramática coyuntura. En él se salvaron muchas vidas, pero también acompañaron en su agonía final a quienes no lo superaron, entre otras el propio administrador de la institución, Gabriel de Aranda. Acabando el mes de mayo hubo de fallecer. Entonces se hace recuento, en escribanía pública, de los bienes que había dejado en sus estancias del hospital² (Fig. 1). Singulariza “el oratorio alto del cuarto del

2 Tres inventarios guardan los escribanos públicos: uno a cargo del contador Toribio Valrosa, albacea del difunto: Archivo Histórico Provincial de Sevilla, sección Protocolos, en adelante AHPS, lib. 539, fols. 423-425; 19-V-1649. Otro en la misma fecha: AHPS, lib. 541, fols. 43-45; 19-V-1649. Y el tercero al cuidado del licenciado Francisco de Soto, secretario del hospital, y del contador Toribio del Rosal, mayordomo y tesorero, además de albaceas del difunto: AHPS, lib. 543; fols. 831-832; 27-V-1649.



Fig. 2. Juan Ruiz Luengo, Pedro de Castro Vaca y Quiñones, ilustración de *Mystico ramillete, historico, chronologyco, panegyrico, texido de las tres fragrantis flores del nobilissimo antiguo origen, exemplarissima vida, y meritissima fama posthuma del... Sr. Don Pedro de Castro Vaca y Quiñones de Diego Nicolás de Heredia Barnuevo* (Granada: Imprenta Real, 1741). CDU. 929 "15/16" Pedro de Castro y Quiñones.

descendimiento de la crus... y otro quadro de un santo eccehomo pequeño", así como "vna hechura de vn santo christo de marfil"⁴.

Fuera de este espacio se disponían hasta veintiún cuadros más "de diferentes pinturas", destacando uno pequeño de Nuestra Señora de Belén, "con dos puertas" y otro "de un santo eccehomo grande"⁵. Al no conocer la estructura de la vivienda de Aranda, cuesta

dho señor", donde se ubicaban hasta nueve cuadros de "diferentes pinturas", no especificadas, aunque en buena lógica cabe pensar que eran de carácter religioso-devocional. Aunque sí se menciona un cuadro pequeño "del ritrato del sr arçobispo don p^o de Castro y quinones"³. Un claro testimonio de su singular vínculo con el cuerpo catedralicio, al situar a la cabecera de su morada la efigie del fundador de la abadía del Sacromonte granadino, quien acabó sus días en Sevilla, en 1627. Hubo de ser un lugar que reservó Aranda para sí mismo, al haber otra capilla "en el quarto bajo", mejor dotada y probablemente abierta para el servicio público (Fig. 2). Tiene una mayor dotación de bienes muebles que la anterior, como describe el escribano, con "un aderezo de capilla en el quarto vajo con su frontal y dos candeleros Grandes de plata y otros tres frontales", además de "quatro ornamentos con sus cassullas i volssas" y "vn brebiario Grandes y un missal", y en el altar "un quadro Grande del

3 AHPS, lib. 539, fol. 423r.

4 AHPS, lib. 539, fol. 424r-v.

5 AHPS, lib. 539, fol. 423r-v.

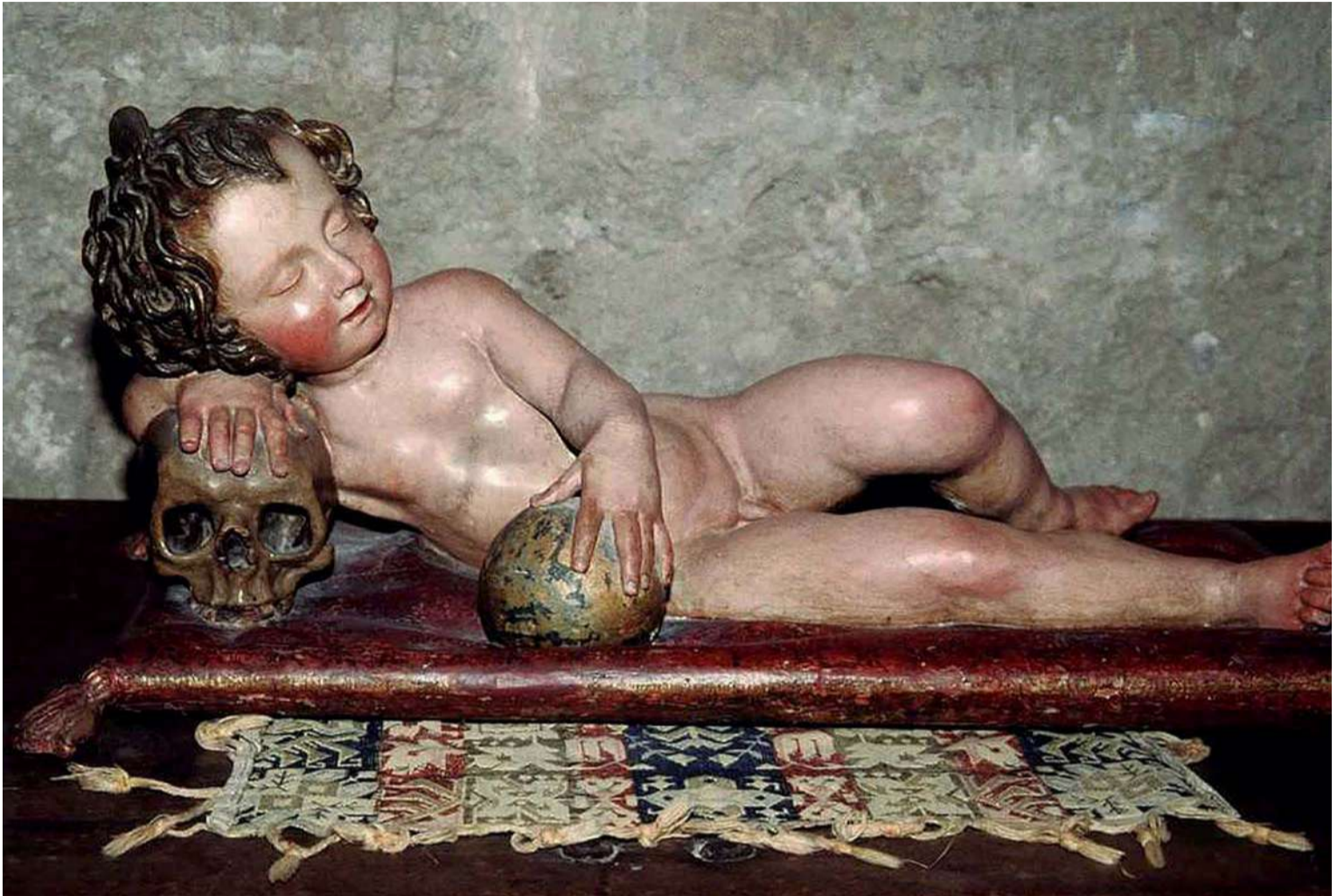


Fig. 3. Anónimo andaluz, *Niño Jesús dormido* s. XVII. Convento de Santa Paula, Sevilla. Licencia C.C.

dar sentido al reparto de las obras. Si acaso referir que en una “tercera quadra”, que podría ser la biblioteca, había “trecientos i veinte y tres cuerpos de libros de diferentes tratados de a folio y de a quarto y de a octavo” y “un estante grande donde estan los dhos libros con cinco paises de pinturas”. Allí mismo se encontraban “catorze quadros i paises de diferentes pinturas”, y aún había otra cuadra, “más afuera”, de cuyas paredes pendían “otros onze quadros Grandes de diferentes pinturas”, además de doce cuadros de Sibilas⁶. El aparato decorativo de este lugar se reforzó con “quatro contadores grandes de evano y marfil, dos contadorcillos pequeños encima y un tabernaculo con vn niño Jesus durmiendo sobre una muerte”, ello aparte de “seis piramides de jaspe que estan sobre los dhos contadores y dos jarras blancas de talauera” y “un escaparate de cedro”⁷ (Fig. 3).

6 AHPS, lib. 539, fol. 424r.

7 AHPS, lib. 539, fol. 424r.

Toda esta información se amplía con lo aportado por otro inventario, de la misma fecha. En él aparte de las doce Sibilas, considera más en detalle el carácter de las representaciones que, como cabría pensar, eran de índole religiosa. Aunque con una peculiar orientación, como el “quadro de la carsel del sto ofiço sin guarnición” o el de “un sto xp^{to} asotandole los judios”, que tiene conexión con “la ylusión de los judios a xp^{to} nuestro s^{ra}”⁸. Y además un Apostolado en catorce lienzos y un “quadro grande de los quatro evangelistas”. Entre pequeño y mediano son los demás, a saber, uno “de las angustias de n^{ra} s^{ra}”, otro “de la encarnación” y “ottro quadro de la envaxada de nuestra sra. [¿nro sr?]”. También “dos cuadros medianos con marcos dorados, uno de s fran^{co} y otro de s^{ta} maria de exciaca”, “ottro quadro de nra sra con una cruz que deçiende de el sielo unos ángeles”, “un quadro de la negación de san pedro”, “dos cuadros sin marco de s^{ta} ageda y otra s^{ta}” y cuatro más “de los quatro dotores de la iglesia”. Finalmente, se mencionan “seis cuadros de diferentes devociones con sus marcos dorados que disen son copias de vaçan”. Por lo que respecta a la escultura devocional, que se repartía entre los oratorios, eran “una ymaxen de n^{ra} s^{ra} en un quadro con moldura dorada y una cortina azul” y “un tabernaculo de n^{ra} señora y dos sstos... en cada parte”⁹.

No es la primera vez que se acude al Bassano para justificar la presencia de pintura italiana en casas sevillanas. De igual manera que se reconoce la presencia de obras de otros maestros locales de referencia, como Roelas¹⁰.

Duarte Pereira de Tovar, canónigo de mundo

El arcediano y canónigo de la catedral sevillana, Duarte Pereira de Tovar, murió antes de la fatídica “visita” de la peste. Sería su albacea y familiar Pedro de Pereira quien se hizo cargo de sus bienes. Y en la memoria redactada al efecto queda constancia de cuán rico patrimonio llegó a tener, logrado en parte durante su estancia romana. Así se explica la posesión de “dos imagines de n^{ra} s^{ra} y de S. Pedro que vinieron de Roma”. Y también los “diez y ocho quadros originales de Bazan... y tiziano”. También las tapi- cerías, una de seis paños “de ninfas”, e igualmente la joya de oro y de esmeraldas “de la

8 Me pregunto si la cárcel de la Inquisición no fue sino un recinto del que san Pedro fue liberado. Sobre este tema: Cécile Vincent-Cassy, “Soñar en la cárcel. La *Liberación de san Pedro* interpretada por los pintores en el siglo XVII,” *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, no. 48 (2024): s. p.

9 AHPS, lib. 541, fols. 43-5; 19-V-1649.

10 Otras muchas obras pudieron repartirse por la Península atribuidas a la familia. Véase: José M^a. Ruiz Manero, *Los Bassano en España* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2011).

Cabeza del dios baco". Y más relevante, quizás, "un escritorio ordin^o de nogal en que ay gran cantidad de monedas antiguas"¹¹.

En la documentación manejada no hay noticia relativa a qué pariente se haría cargo de este patrimonio, por lo que acabó liquidándose en pública subasta. Ello vuelve a incidir en el gusto artístico del difunto que podríamos considerar exquisito, pero no singular porque otros capitulares habían mostrado parecida sensibilidad entonces¹². Y no queda clara el grado de amistad que le unió a sus compañeros de coro, pues tengo noticias sobre los problemas que tuvo en su familia con la Inquisición¹³.

Del documento que recoge la información generada por la almoneda he podido extraer diversos datos sustanciales para caracterizar a Pereira como coleccionista de arte. Ante todo, cabe comentar que serían religiosos, algunos de ellos miembros del cabildo, además de un ilustre lusitano, los principales beneficiados de la transferencia artística. El portugués, paisano del difunto, era Diego de Paiva, bien conocido por el vínculo familiar con la catedral y por las obras de arte atesoradas en su casa principal de la Carpintería¹⁴. Paiva se hizo con varias piezas interesantes de las pregonadas, como los "dos camafeos del arca de noe, engarcados en oro, y una cauesa de ercules, engarsado en oro y sinco sellos de agata". Llamo la atención sobre esa "cabeza de Hércules", que unida al cuadro de "ninfas" adquirido por el licenciado Luis Gregorio, con otros "quatro quadros de ninfas desnudas" que pararon en poder del licenciado Jerónimo Pérez Millán, y sobre todo "una cauesa del dios baco", que acabaría en manos de Escobar de la Parra, muestran la clara influencia de la cultura romana en el sacerdote¹⁵. Tal vez no debiera sorprendernos la presencia en el hogar de un canónigo de ninfas desnudas, y más en el caso de quien estuvo un tiempo en la urbe pontificia. Muy posiblemente se trataría de representaciones al gusto rubeniano.

No menos significativos son dos de los cuadros que se apropió Paiva en la subasta el 17 de enero: "un quadro original de bargas del desendim^{to} de la cruz y un quadro original de bosco en tabla", de los que el escribano remarcó por su importancia: "entranbos

11 AHPS, lib. 7508, fols. 578-583, citas en fols. 582r; 13-V-1649.

12 He ahí el caso del arzobispo fallecido casi al mismo tiempo, Agustín Spínola.

13 Entre 1623 y 1624, cuando preparaba su acceso a la canonjía su padre ingresó en la cárcel a instancias de la Inquisición. Manuel F. Fernández Chaves, "Entre el comercio exterior y la riqueza del reino: Ruy Fernández Pereira y la alteración de la moneda de plata en 1619," en *Arqueología y numismática: estudios en homenaje a la profesora Francisca Chaves Tristán*, coords. Eduardo Ferrer Albelda, Mercedes Oria Segura, Enrique García Vargas, Francisco José García Fernández, y Ruth Pliego Vázquez (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2021), 427.

14 José Roda Peña, "Los bienes artísticos de Diego de Paiva, un comerciante portugués en la Sevilla del siglo XVII," *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 13-14 (2007-2008): 127-160.

15 AHPS, lib. 7508, fols. 1-8; citas en fols. 2vto y 4vto, 1/10-I-1649.

quadros". Con ellos adquirió "un escritorio salamanquino de las monedas, con vn bufete que sirue de pie y sesenta y mas ystrumentos de marear". Todo con elevado coste, nada menos que 2550 reales de plata¹⁶. Del resto de la colección llaman la atención dos de los diez "quadros viejos" que adquirió Miguel Isidro, "vno de vn retrato de un Cau^{ro}, otro de vna barbuda rota"¹⁷. Queda por concluir la referencia a otra de las más valiosas propiedades del difunto, su librería, que quedó en manos del presbítero José de Figueroa, con sus estantes. En ella podría "auer seteçientos cuerpos de libros de ystoria y anbos derechos siuul y canonico algunos de aforros"¹⁸.

Jerónimo de Almonacid Spínola

Con Almonacid se repitió el traspaso por piezas de su patrimonio. Como sacerdote no tenía cónyuge ni hijos que pudieran beneficiarse de la herencia, de manera que hubo de poner cuidado en hacer la cesión por vía testamentaria y de una manera muy selectiva. En este caso, quien fuera notario del Santo Oficio de la Inquisición y también secretario de la Reverenda Cámara Apostólica de Su Santidad, transfirió sus bienes a través de dos testamentos, uno de mayo de 1649, en buena lógica movido por la peste, y otro de abril de 1651. En este último se interesó por su amigo Diego Fernández de Ojeda, a quien mandó "vn quadro de San Jeronimo con un marco dorado y ttoda la lossa de china bucaros jicaras y demas cossas y juguetes que estan en la aljaçena baja y asimismo pueda el sussodho escoxer y llebar para si vna alaja de mi cassa la mejor que hubiere assi del orattorio como de omenaje de casa o bienes muebles los que le paresiere sin que se le pueda ynpedir ni yr contra lo que elixiere por que assi es mi uoluntad"¹⁹. E igualmente legó a doña Inés María de Biar "una lamina de rroma de San Jeronimo y nra señora que es de Bronçe". Dejando para Juan Mateos Caballero y Enrique Félix, "a cada vno dos libros de mi librería, los que quissieren escoxer"²⁰.

Por lo que respecta a la declaración del cuarenta y nueve, aún consciente de su vulnerabilidad ante el contagio que afectaba a sus conciudadanos, se mostró más cicatero con su amigo Ojeda y con Juan Mateos: "Mando que los dos espexos de pilarillos que

16 AHPS, lib. 7508, fols. 1-8; citas en fol. 5.

17 AHPS, lib. 7508, fols. 1-8; citas en fol. 20vto; 17-I.

18 AHPS, lib. 7508, fols. 1-8, citas fol 8; 7-II.

19 AHPS, lib. 17014, fols. 871-873, cita en 871vto-872r; 12-IV-1651.

20 AHPS, lib. 17014, fol. 872r. Fernández de Ojeda recibió dichos bienes, por los que otorgó carta de pago a primero de marzo de 1652. AHPS, lib. 17017, fol. 433; 1-III-1652.

tengo en la ssala Baxa el vno dellos se le de a Ju^o Matheos Cauallero y vn libro de los mios el que quisiere y el otro espejo²¹. Quizás porque había otros conocidos, entes de refuerzo en el apoyo emocional y cultural, con los que repartir sus bienes más queridos: “y la primera y segunda p^{te} del teatro de las Ygl^{ia} eclesiastico se le de a Don Diego de oje- da y el libro Bulario de los Breues q tiene el estado eclesiastico y el signodo [sic] deste Arço^{do} se le de al Liz^{do} Antonio de flores, y la primera y se^{da} p^{te} de la Suma de uillalobos al Liz^{do} Ju^o f^{co} de estrada y si no los quisiere p tenerlos tome otros Dos los que el quissiere p el cuidado que todos quatro an de tener en mi Albaçeasgo²². Y distinguió a sus “dos hermanas”, Ana Spínola y María de Aguilar, como herederas universales²³.

Al cabo de unos meses don Jerónimo falleció. Diego Fernández de Ojeda se ocupó de poner orden en sus propiedades, dando cuenta ante el escribano público, entre otras, del conjunto de las obras de arte y bienes suntuarios que poseía. Éstos últimos nos permiten en parte conocer cuán sensible era el difunto en materia artística. Valga la referencia a los “quattro leones en pie dorados con sus peañas de jaspe contraecho que siruen de candeleros”. O mejor aún el uso de relicarios que en cierto modo evocan sus vínculos con la urbe pontificia. Tuvo “dos medios cuerpos pequeños dorados con rreli- quias en los pechos, vno de ssantta gavidiosa y otro vn s^{to} martir de agreda” y “ottros dos medios cuerpos de lo mismo de santo y ssantta”, así como “dos medios cuerpos de obispos con sus mittras dorados y rreliquias en los pechos²⁴. Igualmente refuerzan este soporte cultural los “dos agnus de pie derecho de madera dorados con sus agnus dentro”, los “dos relicarios de madera con su peaña labrados y con Reliquias con sus bedrieras maltrattados”, “un agnus guarneçido de flores de sseda y platta falsa con una uedriera de tarco y dentro en el agnus ynprimido san pedro y san pablo y n^{ra} s^{ra}” e incluso “otro agnus de lo mismo con ymagen de la coronazon de n^{ro} s^r y sus ataderos de colonias uerdes²⁵. En el mismo sentido se podrían orientar otras piezas, como las “ttreyntta y siete lami- nas pequeñas de madera teñida de negro con estampas de bitela y Bedrieras de ttalco”, o las “quattro Laminas de madera negra de diferentes Pinturas con bedriera de tarco” e incluso la “lamina de lo mismo con diferenttes rreliquias”. Cabe pensar en habitácu- los de la casa cuasi sacralizados con la disposición de estos objetos tan significativos. Ello al margen de otros piezas de carácter religioso, empezando por “un ttauernaculo

21 AHPS, lib. 17897, 383-386, cita en 385vto; 11-V-1649.

22 AHPS, lib. 17897, 383-386, cita en 385vto; 11-V-1649.

23 AHPS, lib. 17897, 383-386, cita en 385vto. De entre los libros se ha podido identificar el de Alonso Sánchez Gordillo, *Teatro de la Iglesia de Sevilla y sucesión de sus arzobispos*, de 1632; y el de fray Enrique de Villalobos, *Svma de la teología moral y canónica*, de 1622, con una reedición en Madrid, en la Imprenta de Bernardo de Villadiego, en el año 1682.

24 AHPS, lib. 17015, fols. 94-105, cita en 95vto; 15-IV-1651.

25 AHPS, lib. 17015, fols. 94-105, cita en 95vto-96r.

pequeñito de madera sobredorada con ssus puerttas y denttro vna ymajen de marfil", siguiendo con un "quadro de echura de Capilla con sus Puertas de madera de la adoracion de los rreyes", que pudo situarse en el oratorio, junto con las "diez y ssiete laminitas y vna mas de madera teñida con estanpas de biterla y uedrieras de talco" y las "diez Laminas de rreliquias con molduras de madera negra con bedrieras de vidrio"²⁶.

Con estas piezas se relacionan de algún modo las "çinco tablittas con cauezas de rromanos sin guarniçion"²⁷ (Fig. 4). Y de otro lado, como hombre de Iglesia, tuvo "seis quadros de lienzo de dos terzias de largo ordinarios de pintura de Cauezas de obispos y santtas"²⁸. Y con ellos los "dos rretrattos pequeños de medio cuerpo vno de don pº Castro y quiñones y el otro de don andres de heredia"²⁹.

Y en el patio, como de costumbre, los bodegones y floreros, que en este caso eran: "quinçe figurones y Plattos de frutta de papelon pinttados para adorno de pattio"³⁰.

A la postre, se produjo la subasta de los bienes artísticos que aún no habían sido transferidos³¹. Y por el documento redactado al efecto nos encontramos referencias más detalladas de obras singulares que califican al propietario por su gusto artístico.

Al margen de los referentes devocionales y bíblicos, como los cuatro Evangelistas y un san Jerónimo, que adquirió el racionero Luis de León (en 250 reales), o el *Descendimiento de la Cruz*, grande, que acabó en manos del canónigo Domingo Guerrero; el cuadro pequeño de san Francisco Javier, que con un crucifijo pintado y dos tablas con representaciones del Salvador y Nuestra Señora, que pasaron a manos de Juan Matheos, con un bajo coste. Y Juan Bonifacio se apropió de un san Roque, "viejo y ahumado". Por su parte, Francisco Fernández obtuvo dos tablas pintadas, una de san Eustaquio y la otra de *la Escala de Jacob*; también se hizo con otras tablas "a modo de capilla" de *la Adoración de los Reyes*, por apenas 85 reales. Una escultura de santa Bárbara, con su torre, recayó en Martín Sánchez. Por último, Antolín Vázquez compró un lienzo de *la Cabeza de san Pablo* y otro de san Francisco, junto con "dos lienzos fruteros de dos terzias, viejos" y dos *ramilleteros*, más pequeños, además de "cuatro paisillos de a tercia" y en tabla, muy viejos, y "un cuadrito de una nao pequeño". En este punto cabe referir otras piezas

26 AHPS, lib. 17015, fols. 94-105, cita en 95vto-96r.

27 AHPS, lib. 17015, fol. 96vto.

28 AHPS, lib. 17015, fol. 96vto.

29 AHPS, lib. 17015, fol. 97r.

30 AHPS, lib. 17015, fol. 99r.

31 AHPS, lib. 17016, fols. 268-272; 3-V-1651.



Fig. 4. Aegidius Sadeler y otros, *Tiberius Caesar*, h. 1620. "Retratos de emperadores romanos". Biblioteca Digital Hispánica, ER/82 (53)-ER/82 (62).

dadas en subasta, también muy representativas de la sensibilidad del prelado, aunque nada nuevo en este medio sevillano. Aparte de estas últimas piezas reseñadas, tuvo "un lienço de una coçinera muy viejo e roto" que pasó a manos de Dionisio de la Cueva, como el otro cuadro de "cocina", también muy viejo, que se quedó Francisco Fernández, además del cuadro pequeño con el retrato de don Pedro Quiñones. Por su parte, el veedor catedralicio Ruiz de Torquemada se quedó dieciséis láminas de países, por once reales cada uno. Y, por último, el lote más llamativo es el que pasó a manos de Antonio



Fig. 5. Jacques Callot, frontispicio de *Varie Figure Gobbi*, suite appelée aussi *Les Bossus*, *Les Pygmées*, *Les Nains Grotesques*, 1616-1622. The Metropolitan Museum, no. 57.650.302 (1).

González de Avellaneda, compuesto por 14 fruteros en lienzo (apenas 84 reales, todos), asimismo “un quadro de figuras orrendas” (24 reales) y “quatro liencos de jorouados” (80reales)³². Acaso, ¿habría que pensar en pinturas al gusto de Jacques Callot? (Fig. 5).

Agentes de la Corona

Francisco de Mansilla y Lorenzana, del Consejo de S. M.

Ni tan siquiera el licenciado Francisco de Mansilla y Lorenzana se libró de la acometida del virus, aun habitando en su refugio de los Reales Alcázares, auténtica residencia palaciega. Allí vivió sus últimos años, desarrollando una intensa actividad, repartiendo su tiempo entre las más altas instituciones de la Corona, el Consejo de S. M., la

32 AHPS, lib. 17016, fols. 296r-vto.

Real Audiencia y finalmente la Casa de la Contratación³³. El inventario de sus bienes es del 18 de septiembre. Por los objetos en él relacionados nos podemos hacer una clara idea de su gusto artístico e intuir un largo proceso compilador desarrollado en su prolongada trayectoria profesional, moviéndose en las altas esferas de la administración. No en vano el Alcázar se constituyó en una de las prebendas del conde duque de Olivares, quien desde principios de 1623 recibió a perpetuidad, por juro de heredad, el cargo de alcaide del mismo, siendo parte de su mayorazgo.

Las fuentes documentales muestran a Mansilla, en tanto completaba su carrera, desplazándose por diversas ciudades de la Península, antes de acabar en Sevilla. Así, su hijo Gaspar acabó residiendo en Madrid, en tanto que su hija Ana Josefa ingresó como monja profesa en el convento de Santa Inés de Granada, la misma ciudad en la que habitaba su hermana Luisa³⁴.

Al cabo tendría la proyección propia del cargo, de la labor de gerencia de tan relevante centro administrativo y representativo del poder real. Y para el cumplimiento de su tarea dispuso incluso de “vna carrosa con todo lo necesario, con su enserado, y dos pares de cortinas de damasco carmesí, las unas nuevas y las otras biejas y otras cortinas de paño”, con la tracción de dos mulas³⁵.

Su formación y trayectoria profesional hubieron de aportarle, aparte del consecuente rendimiento económico y la clara visibilidad social, amplitud de miras y curiosidad hacia el entorno. Cumpliendo con su labor bajo los dictados del director del Alcázar hubo de gozar del reconocimiento social, lo que pudo repercutir en la concreción de su acopio artístico.

Abundan las láminas entre sus bienes, que derivan del interés por hacerse con representaciones artísticas muy determinadas. Del mismo modo que la posesión de un cuadro “con su marco en blanco, muy ricamente labrado”, interesado quizás por su pública exhibición, como la de otras obras³⁶.

33 A Mansilla se le ha podido seguir la pista a través de la documentación que guarda la Casa de Contratación. Cuando la muerte le sorprendió estaba ejerciendo como juez de Avería. Todo parece indicar que él se había responsabilizado de la cobranza del arbitrio de impuestos para la cura de los contagiados. Archivo General de Indias (AGI: ES.41091.AGI/9.5.9.97//CONTRATACION,109). Una década antes ejercería como juez de cuentas y cobranza de millones: Memorial de fray Guillermo Geraldino a favor de doña Juana Geraldina, hija del conde de Desmond. BD Misión de Irlanda, 1387 (2011). 30-V-1635.

34 AGI, Contratación, 973, N. 6, R. 2.

35 AHPS, lib. 6348, fols. 327-332, cita en 331vto.

36 AHPS, lib. 6348, fol. 327vto.

Muy significativo el hecho de que, dentro la abundante gama de pintura religiosa, existieran representaciones no precisamente habituales en el conjunto de los hogares sevillanos. Por ejemplo, la lámina de "la sena del Rey Baltasar" o el lienzo de dos varas y media de alto "de David con la cabeza del gigante en la mano" que, para mayor significación, no tenía moldura. O el "quadro del silencio" que tenía el marco ricamente labrado. Por demás otras imágenes, ante todo una tríada muy popular en la ciudad compuesta por las láminas de poco más de vara y tercia de largo, de "el martirio de san Juan", "el matirio de san Pedro" o "la conberzion de san Pablo". Y la serie de la Pasión de Cristo (diez láminas), así como las cuatro láminas de la vida de la Virgen, "el desposorio de nra sr^a", "la bisitazion", "el nacim^{to}" y "la adoracion de los reyes", lo que habría de situarse en el oratorio.

Del resto, los países, algunos con sus ingredientes narrativos, como las dos láminas "de los países de dos Hermitaños" o las otras dos de "hermitaños y flores", con marcos de ébano (Fig. 6). Además "los quatro tienpos del año" del mismo tamaño de los primeros. Sin embargo, sobran las historias y bastan los despliegues naturales, como se podría apreciar en los siete países de dos varas de alto y dos y media de largo, más los cuatro más pequeños de vara y tres cuarto, todos sin molduras. Si acaso resultan más determinantes del gusto y carácter del propietario los "seis países de mares, con sus molduras negras y doradas, de dos baras de largo y dos terçias de alto", más otro país "de mares", aún más grande, con tres varas de largo y una de alto. Completa este elenco representativo "dos fruteros" del mismo tamaño que los cuatro países pequeños. Y no falta el elemento conectivo con el cargo y el lugar que habita el propietario: los "once medios cuerpos de enperadores de a bara y media de alto", bien que sin molduras. Y no me resisto a considerar tres ingredientes más del inventario que manifiestan cierto afán por cuidar las formas de cara a la pública relación. Me refiero a seis espejos que se repartirían por las estancias privada de la familia. Dos grandes, de vara y dos tercias de alto y vara y media de ancho, "con sus marcos de ébano, muy ricos, con sus cantoneras doradas y asas", con "pies de borne". Otros dos más pequeños, con parecido borde e igualmente pies, pero caoba. Y los otros de menor tamaño y sin pies³⁷.

En la real morada hubo de acomodarse la esposa del oidor, Ana Sáenz de Mansilla, quien dispuso de un extenso y bien dotado estrado, con la correspondiente alfombra bordada docena y media de almohadas, seis de damasco y terciopelo y doce bordadas además, todas ellas "usadas" y "muy usadas"³⁸.

37 AHPS, lib. 6348, fols. 327vto-328r.

38 AHPS, lib. 6348, fol. 328r.

Y para mayor abrigo de la familia no podían faltar los tapices, que no habrían de desmerecer al propietario y el espacio por el que se extendieron.

A destacar “vna tapizeria de ocho paños de la istoria de marco antonio y cleopatra nueva muy buena”³⁹. Este detalle habla de los gustos de la familia: “muy buena”. En un contexto como el que estamos recuperando dice mucho esta referencia. Y el que fuera la mítica historia de Marco Antonio y Cleopatra, “recién tejida”. Por lo que también conectamos con el consumo de la familia, que probablemente lo adquirió en Flandes o de la mano de algún intermediario de aquella procedencia⁴⁰.

Pero no podía faltar la más popular de las recreaciones en materia de tapices, “la montería”, que aquí estaba usada y tenía ocho paños y “dos antepuertas”. Evidentemente, este detalle habla del despliegue que se hizo de ella. Y también “usadas”, otras que recrean “batallas”, en seis paños, o “ninfas”, con otras tantas piezas. Al fin, recupera el escribano “dos antepuertas del mismo género”⁴¹.

Volviendo al oratorio, creo preciso referir el importante conjunto de elementos suntuarios para el estímulo devocional y el pertinente servicio litúrgico. Ante todo, “el ornamento de desir misa” y entre la “plata de capilla”, el cáliz y la patena. Además, “una lámina de la Consepçion”, otras “dos láminas de la consepçion con guarniçion de plata y otras dos láminas pintadas en concha” con la misma guarnición argénte. También



Fig. 6. Diego Velázquez, *San Antonio Abad y san Pablo, primer ermitaño*, h. 1634. Museo del Prado, Madrid, no. cat. P001169.

39 AHPS, lib. 6348, fol. 328r-vto.

40 AHPS, lib. 6348, fol. 328r-vto.

41 AHPS, lib. 6348, fol. 328vto.

“quatro laminatas de bronce pequeñas”, “vna jechura de christo crusificado de bronce, con peana guarneçida de platta, con nuestra Señora y San Juan de bronce a los lados”. También “otra echura de christo crusificado de marfil”⁴².

Domingo Arias, notario mayor de la Audiencia

En este caso, sería la muerte de su esposa, Esperanza Arboleda, la que nos pone sobre aviso acerca de lo que guardaba en su casa⁴³. Y con él se vuelve a verificar la equilibrada combinación de la pintura profana con la religiosa, bien que bajo esta última categoría se congregan obras que tienen más un valor votivo que narrativo. Junto con las representaciones de la *Oración en el Huerto* y de la *Pasión de Cristo*, la vertiente hagiográfica, de santos, Ecce Homo, Inmaculada, Verónica, etc., que bien pudo situarse tanto en el oratorio como en otras estancias de la casa, quizás el propio estrado.

Yendo al detalle, se registran doce láminas de cobre de media vara de largo, “con diferentes pinturas”, guarnecidas de ébano, además de otras seis más pequeñas, “de lo mismo”. No se identifican los temas representados. Sí, en cambio, sabemos de lo que muestran una larga serie de piezas que siguen.

Del conjunto sacro, ante todo se mencionan varias piezas que bien pudieron estar ubicadas en el mismo espacio, que puede que no fuera el oratorio, en el que se situarían las pinturas que a continuación referiré. Quizás el estrado. Y son “dos pinturas en lienço”, enmarcadas, con “xpto nuestro sr Eseomo e otro de nuestra s^a angustiada”⁴⁴. Allí mismo pudieron colocarse los cuadros de san Antonio, “una berónica” guarnecida de ébano y un san Juan Bautista con guarnición de ébano, carey y nácar. Podrían encontrarse en la capilla una Inmaculada y un san Miguel, también un Niño Jesús, más “dos ymagenes de çeda en sus caxitas”. Además “unas echuras de un niño Jesús de madera con su peana y trono de ángeles dorado” y la “de xpo crusificado de la espiration de madera con su urna dorada y negra”⁴⁵. También “una hechura en lienso de xpo crusificado de dos varas y quarta de alto con bastidor dorado y negro” y “otro quadro de la oracion del guerto del mismo tamaño e guarnición”. Podría también anclarse aquí, en este espacio que bien podría ser una sala, el cuadro de dos varas y media de alto de “nuestra s^a de la linpia

42 AHPS, lib. 6348, fol. 332r.

43 AHPS, lib. 7011, fols. 381-384; 11-VI-1649.

44 AHPS, lib. 7011, fol. 381vto.

45 AHPS, lib. 7011, fols. 381vto-382r.

conçezion". Y siguen Nuestra Señora de las Aguas, san Onofre, escenas de la Pasión de Cristo: con la cruz a cuestas, coronado, atado a la columna Cristo y con la cruz a cuestas, los Apóstoles san Pedro y san Pablo, Cristo a la columna, el Nacimiento, san Francisco en la Zarza, la Trinidad y, por último, otro del "santo rrey don ferdo"⁴⁶.

Evidentemente entre la sala de recepción, los pasillos antecedentes y el patio hubieron de repartirse las pinturas de carácter profano. A saber "los países", catorce pequeños y dieciocho más, "de ermitaños", de los que seis eran de vara y media de ancho. Y en este apartado sobre todo destacaría "un rretrato de la dha d^a esperansa de arboleda"⁴⁷. Esta singular pieza del conjunto, que no tiene emparejamiento con el del esposo, podría estar significando la importancia de la familia y del linaje, por cuanto ella usa un apellido que tuvo una larga trayectoria, adentrándose en un espacio de relevancia de Colombia, ya entrado el siglo XVIII.

Como en la serie anterior, se combinan cuadros con láminas y, además, se insertan los espejos. De éstos se cuenta cinco grandes y guarnecidos y, además, "doce tablas con vnos espejos".

A propósito del estrado cabe considerar la presencia en él de tres instrumentos musicales, tal como refiere el inventario: dos vihuelas y un arpa.

Poder social y económico

En Sevilla se asentó una importante comunidad de mercaderes y hombres de negocios, muchos al abrigo del puerto de Indias. Y de entre ellos quienes se hicieron con grandes fortunas, llegando incluso a elevar su rango social, hasta la hidalguía. Para concluir este estudio me limitaré a recuperar a dos de ellos, que se abrieron paso en la ciudad per trechados de saneados capitales⁴⁸.

46 AHPS, lib. 7011, fol. 382r.

47 AHPS, lib. 7011, fol. 382r.

48 Este sector de población, tan heterogéneo, ha dejado abundante huella historiográfica, de la que extraigo algunas referencias de valor: Miguel Ángel Cerquera Hurtado, *El coleccionismo artístico de los comerciantes flamencos en la Sevilla de la segunda mitad del siglo XVII. Diego Maestre, Miguel de Usarte y su entorno* (Madrid: Comité Español de Historia del Arte, 2019); así como las tesis que espero pronto se publiquen: Francisco Javier Gutiérrez Núñez, "El almirante Pedro Corbet. Familia, comercio y mecenazgo en la Sevilla del seiscientos" (Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2025); Ester Prieto Ustio, "Pintura, comercio e intercambio cultural entre Sevilla y Nueva España (1620-1640)" (Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2024).

Juan Remírez de los Reyes Diaranás, tras la epidemia



Fig. 7. Casa de los Leones, calle Zaragoza, antigua de la Pajería. Posible casa principal de Juan Remírez de los Reyes.
© Fotografía: Fernando Quiles García.

La documentación manejada presenta a Remírez de los Reyes con intensos vínculos con la flota de Indias, el mercado americano y por ende la Casa de Contratación. Así consigna entre sus bienes una gran partida de “mercaderías que tiene enser para enviar a Indias”⁴⁹. En 1652 cumple con entregar al capitán Alonso Pérez Valderas, 1600 arrobas de vino, de la cosecha del año anterior en Cazalla de la Sierra⁵⁰. Ni Juan Remírez de los Reyes ni su familia fueron presa del bubón epidémico. Sin embargo, testimonia en cierto modo el tiempo después, superado el contagio, con la experiencia que no habría de olvidarse. Y ello pudo manifestarse por ejemplo en la búsqueda de un espacio de seguridad para vivir. En los años que siguen, hasta mediados de la siguiente década, rehabilita las que serían sus casas principales. Se encontraba en una vía de transición

entre el puerto –en la cercanía del puente de barcas– y el ámbito capitular y consular –la collación de santa María la Mayor–, la Pajería. Allí se alojó y plantó sus raíces. Habilitó los espacios interiores, incluyendo el jardín, al que abasteció de agua en abundancia, hizo portada nueva y probablemente activó un proceso de sociabilidad que habría de interconectarle con otros destacados individuos del entorno, como los Soto Sánchez, dos hermanos que sostenían una red comercial entre Sevilla y Vera Cruz, en Nueva España, que se había establecido en la cercanía, en otra casa principal⁵¹ (Fig. 7).

49 AHPS, lib. 3694, fols. 804-843, referencia en 838r.

50 AHPS, lib. 4493, fol. 444; 1652.

51 Fernando Quiles, “El indiano en casa. Los Soto Sánchez retornan a Sevilla a mediados del siglo XVII,” *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 13-14 (2008): 111-126.

En 1656 emprende la reforma del inmueble, que se constituirá por la unión de dos casas principales, que justo estaban “pegadas al muro que está junto a la puerta de triana, como vamos a la dha puerta en la calle Pajería”⁵². Se operó el jardín y para ello se proyectó el “aliño” de la cañería principal, a cargo del maestro cañero Diego Maestre, la “del patio al saltadero del medio del jardin que esta en ellas y limpiar la cañeria de la pila del medio del jardin a el estanque”⁵³. Y no conforme con lo recibido, se encargó al maestro jardinero Francisco de Valbuena su aderezo⁵⁴. Se trató de “ponerlo como se rreconoció estaua antes de ahora y como yo lo auia conoçido por hauer trauaxado en el y en poner las mesas de arrayjan [sic] como ellas estauan hechas y bestir las figuras de los quarttos y labrarlos y enpañar los naranjos de las paredes como estauan de antes y las paredes de los jasmines y jaçer encañados a ttodas las dhas paredes”⁵⁵.

Unos meses más tarde, con la vivienda ya habilitada, contrae matrimonio con Juana Francisca de Saavedra de Zúñiga. De entonces es el inventario en el que relaciona los bienes aportados para su uso y disfrute en el nuevo hogar. En él se presenta un importante capital inmobiliario, abundantes joyas y una nutrida colección artística, algunas de reciente adquisición. Varias de las series consignadas en el inventario aluden a la adquisición de estas a través de mercaderes flamencos.

A destacar las cuarenta y ocho láminas de cobre, de diferentes países, con molduras de ébano, cantoneras en las esquinas y aldabones, traídas de Flandes por el mercader de esa nacionalidad Juan Marquier. Cada una valorada nada menos que en 46 pesos de plata, a lo que hay que sumar el coste de los despachos de aduanas. De la misma procedencia eran otros cuarenta y ocho países, en lienzo, con molduras de peral. También Marquier se hizo cargo de los portes. Y otros veinticuatro grandes, de historia bíblica, entre ellos la “Resurrección del Señor” y “la Subida a los cielos de n^{ra} s^{ra}”, adquiridos en Amberes por el comerciante flamenco, afincado en Cádiz, Juan de Vint. Los lienzos fueron apreciados en 20 pesos de 8 reales cada uno, y en 7300 reales de plata dos escritorios que también fueron importados de Flandes⁵⁶.

Varias esculturas, algunas de reconocido autor, ratifican la idea de que Remírez tenía un gusto artístico relativamente cultivado. Así destaca, probablemente presidiendo el

52 AHPS, lib. 3694, fol. 809vto; 804-843. En institución de mayorazgo.

53 Carta de pago en: AHPS, lib. 3693, fol. 268; IX-1656.

54 Por 946 reales. AHPS, lib. 3694, fol. 178; 27-II-1657.

55 AHPS, lib. 3694, fol. 178r.

56 AHPS, lib. 3695, fol. 36vto [23-55]; 1657.

oratorio, “un sanctto xptto cruçificado de madera”, de poco más de media vara, “puesto en su sitial y su belo de tafettan carmesí”. Y añade: “cui hechura es de Juan martines montañes” y fue tasado en 200 ducados. Es posible que otras siete esculturas de una vara de alto formaran parte de la dotación del mismo espacio reservado. Eran una Concepción de ciprés y otras bultos del Niño Jesús, san Juan, san Francisco, san Antonio, santa Ana y la Virgen de la mano lo mismo que el de san José con el Niño. Todos ellos de madera de cedro, con idénticas peanas, sin estofar ni encarnar, apreciadas en 2200 reales. Esto último nos podría estar orientando acerca de la actividad comercial de Remírez, pues parecieran obras por concluir y vender. Ello me lleva a pensar que el resto de las pinturas pudieron ser adquiridas con un plan de venta o de remozado de espacios.

Tenía cuatro cuadros grandes de tres varas de largo del Nacimiento de Nuestro Señor y “de su pass^{on}”, los mejor tasados (todos a 800 reales). Y peor valorados el resto, que son ocho piezas con devociones y vara y media (240 reales); dieciséis países de vara y media (12 reales cada uno), catorce países más “de devoción” y pequeños (6 reales la unidad). Por último, un cuadro de la Inmaculada de tres varas de largo, “pintada en lienço mantel” (300 reales)⁵⁷.

Igualmente resulta difícil de dilucidar el uso dado a un baúl, “hecho en la Yndia”, de cien pesos, a estrenar⁵⁸.

Juan Cervino, genovés

De entre los más dinámicos comerciantes de la ciudad hay que destacar a algunos de los llegados de fuera, como el genovés que me ocupa ahora. Él no sucumbió al paso de la peste, aún vivió unos años más, hasta abril de 1654, cuando al fin se hace inventario de sus bienes. Y de entre ellos me ha parecido interesante entresacar los artísticos, sobre todo por pertenecer a un miembro del influyente colectivo de mercaderes extranjeros asentados y aun arraigados en la ciudad⁵⁹.

57 AHPS, lib. 3695, fol. 42r.

58 AHPS, lib. 3695, fol. 46r.

59 De ello se ha hablado y con respecto al periodo: Fernando Quiles, “Extranjeros en Sevilla y sus colecciones artísticas en la Sevilla barroca,” en *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, dirs. María Concepción de la Peña Velasco, Manuel Pérez Sánchez, María del Mar Albero Muñoz, María Teresa Marín Torres, y Juan Miguel González Martínez, s. p. (Murcia: Universidad de Murcia, 2008-2009).

El inventario, del 18 de abril, es muy explícito, por cuanto se separan la dotación de algunas estancias, la plata, el ajuar litúrgico y la pintura. La tapicería es importante y se reparte entre la planta alta y la baja. Tres de las piezas, a diferencia de lo visto en otras moradas de las élites sevillanas, eran de temática religiosa. Así, una de corte de Bruselas, de seis paños, presentaba “la ystoria de tobias”, otra, también de seis piezas y bruselense, recreaba “la ystoria del dilubio”. Más extraña es la descripción de otra, con la “historia de una bactisada”. Si acaso una concesión a la mitología en la última, dedicada a la “ystoria de Diana”⁶⁰.

Sin entrar a considerar el mobiliario, que concuerda con el sensible espíritu del propietario, al menos cabría referir la nota marginal de la escritura en relación con él, que alude a “alaxas de madera”, de las que destaco los “dos escritorios de ébano y marfil labrado de carey”, con sus pies: “dos bufetes de caoba torneados forrados en baqueta colorada”. También “vn escritorio con las gabetas labradas de ebano y marfil con su pie de madera” y “dos bufetes de nogal torneados forrados en baqueta colorada con clauson dorada”⁶¹. Alhajas a las que añado otras, según indica el escribano: “vn caxon de altar y dos bufetes de los lados y la grada del altar labrada”, además de “vn escaparate para bestirse vn sacerdote”, “quatro escaparates de caoba y pino”, “dies canseles nuevos blancos de xeluçia para patio” y otros “quatro canseles de patio”. Dejo para final de recorrido por estas “alajas” las “dos mesas de sedro para contar din^o”⁶².

Y sigo con las obras de arte, cerca de centenar y medio de piezas, incluidas las láminas y los retablos. De éstos se relacionan en el inventario tres, que evidentemente se encontraban en el oratorio. Primero en ser citado, el de “nra s^a de la Consep^on con marco dorado y negro”, otro de san Miguel “grande” y el tercero del “sacrificio de Abrahan”. Puede que en el mismo lugar se ubicaran el cuadro de san Antonio de Padua, así como el de Nuestra Señora de la Antigua y el de san Juan Bautista. E igualmente podrían situarse junto a los citados otros dos cuadros, con la santa Verónica y san Gregorio. El de san Isidro Labrador es referido como “maltratado”. Y junto con todos ellos las esculturas, una de “vn santo xp^{to}” con su tabernáculo, un “santo crusifixo de bulto con su peana”, otras dos del Niño Jesús y san Juan, ambos “bestidos de raso blanco y oro”, con sus respectivas peanas. Y por último “dos ymaxenes de bulto de bronçe doradas de san antonio y san mig^l, con sus peanas”⁶³.

60 AHPS, lib. 1812, fols. 734-742, citas en 734vto-735r; 18-IV-1654.

61 AHPS, lib. 1812, fol. 736r.

62 AHPS, lib. 1812, fols. 736r-vto.

63 AHPS, lib. 1812, fol. 736vto.



Fig. 8. Frans Huys. *Sibylla Cumana*, ¿1540-1562? "Las Sibilas".
Biblioteca Digital Hispánica, ER/1584.

Y con ellos los "quatro payses de santos del yermo", el mismo tema de cinco láminas "atravesadas", según refiere el escribano. Con este mismo soporte se relacionan varias más, aun cuando nos quedamos con la duda de su contenido, como las "nueve laminas con marcos de eban y peral, las tres de a quartilla y cinco de a folio y una de octavo". Hay otras dos de a folio. Igualmente sin identificar lo representado. En cambio, sí se reconoce lo plasmado en otras dos grandes, Nuestra Señora y "la Guerra de Sodoma y Gomorra"⁶⁴ (Fig. 8). Y no concluyo este capítulo sin antes traer a colación las "treinta sibilas con sus marcos dorados". Obras que sin duda hubieron de estar repartidas por el patio y galerías aledañas, como se acostumbraba a hacer en la época. Al punto de usar como soporte los citados cancelos nuevos, "blancos de celosía" y cuatro más, que habrían de ubicarse en este lugar.

No deja de sorprendernos el resto de los elementos consignados, entre países, ramilletes, fruteros e incluso mapas. Este conjunto es más explícito, si cabe, que lo visto con anterioridad, por cuanto nos pone en conocimiento de las andanzas y afectos del difunto. Para empezar tenía "vn quadro de la çiudad de genoba con guarniçion a el tenple", pero igualmente disponía de "quatro payses de festexos de toros y cañas". Se interesó por "las siete maravillas del mundo", pintadas al temple en cuatro lienzos. Cuatro piezas más "de fábulas" y otros tantos países "burlescos", además de cuatro más "de mar con galeras y navíos". Y de Flandes cuatro grandes "de caseria". Seis más de "pensam^{to},

64 AHPS, lib. 1812, fol. 736vto.

buenos". Por demás, "vn mapamundi" y "seis mapas pequeños", aparte de 18 fruteros y 18 ramilleteros pequeños, en lienzo. Por último, sin tener claro su significado, recupero la referencia a "una dozena de flamenquillas pequeñas en quadritos de a quarta"⁶⁵. Dejo para el final una referencia que merece ser resaltada, la relativa a los "dos bionbos hechos en Seu^o sobre gadamesi [sic] dorado sobre pintura el vno del nasim^{to} y otro de las birtudes cardinales". Y también el inserto final: "que las cinco Laminas atrauezadas de santos del disierto las Enpeñó vn obispo que pasaua a yndias en mas de lo que vale"⁶⁶.

Concluye este acelerado paseo por algunas moradas sevillanas de mediados del XVII, para tener siquiera sea una ligera idea de cuánto arte disfrutaron algunos destacados miembros de esta sociedad. No he entrado a considerar el concepto de "coleccionismo", porque a la luz de las fuentes es difícil de aplicar a las formas de adquisición y de disfrute de las obras de arte en este colectivo. Si bien en algún caso se ha podido atisbar ciertas actitudes selectivas⁶⁷.

Referencias

Fuentes documentales

Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPS). Sevilla. Sección: Protocolos Notariales.

Fuentes bibliográficas

Casas Desantes, Cecilia, y María José Sanz Cubells (coords.). *Inventarios y relaciones de bienes. Valor y usos en instituciones culturales del siglo XXI. Actas del Encuentro Internacional del Museo Cerralbo*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2025.

Cerquera Hurtado, Miguel Ángel. *El coleccionismo artístico de los comerciantes flamencos en la Sevilla de la segunda mitad del siglo XVII. Diego Maestre, Miguel de Usarte y su entorno*. Madrid: Comité Español de Historia del Arte, 2019.

65 AHPS, lib. 1812, fol. 736vto.

66 AHPS, lib. 1812, fol. 739vto; 7-V.

67 De lo mucho que se ha publicado al respecto del coleccionismo en este tiempo, entresaco: Alfredo Ureña Uceda, "La pintura andaluza en el coleccionismo de los siglos XVII y XVIII," *Cuadernos de arte e iconografía* 7, no. 13 (1998): 99-148; José Luis Colomer, "Pautas del coleccionismo artístico nobiliario en el siglo XVII," en *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro*, dirs. Ignacio Arellano, Marc Vitse, vol. I (Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2004): 123-158; Antonio Holguera Cabrera, Ester Prieto Ustio, y María Uriondo Lozano, coords., *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico en España e Iberoamérica* (Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas Tecnologías, 2017); que tuvo continuidad en 2018. Ello sin olvidar una propuesta relativa al uso de los "Inventarios y relaciones de bienes" por las instituciones culturales en la actualidad: Cecilia Casas Desantes y María José Sanz Cubells, coords., *Inventarios y relaciones de bienes. Valor y usos en instituciones culturales del siglo XXI. Actas del Encuentro Internacional del Museo Cerralbo* (Madrid: Ministerio de Cultura: 2025).

- Colomer, José Luis. "Pautas del coleccionismo artístico nobiliario en el siglo XVII." En *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro*, dirigido por Ignacio Arellano y Marc Vitse, vol. I, 123-158. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2004.
- Fernández Chaves, Manuel F. "Entre el comercio exterior y la riqueza del reino: Ruy Fernández Pereira y la alteración de la moneda de plata en 1619." En *Arqueología y numismática: estudios en homenaje a la profesora Francisca Chaves Tristán*, coordinado por Eduardo Ferrer Albelda, Mercedes Oria Segura, Enrique García Vargas, Francisco José García Fernández, y Ruth Pliego Vázquez, 433-448. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2021.
- Gutiérrez Núñez, Francisco Javier. "El almirante Pedro Corbet. Familia, comercio y mecenazgo en la Sevilla del seiscientos." Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2025.
- Holguera Cabrera, Antonio, Ester Prieto Ustio, y María Uriondo Lozano, coords. *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico en España e Iberoamérica*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas Tecnologías, 2017.
- López de San Román, Pedro. *Copiosa relación de lo sucedido en el tiempo que duró la epidemia en la grande y augustissima ciudad de Sevilla, año de 1649*. Écija: Juan Malpartida de las Alas, 1649.
- Prieto Ustio, Ester. "Pintura, comercio e intercambio cultural entre Sevilla y Nueva España (1620-1640)." Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2024.
- Quiles, Fernando. "El indiano en casa. Los Soto Sánchez retornan a Sevilla a mediados del siglo XVII." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 13-14 (2008): 111-126.
- . "Extranjeros en Sevilla y sus colecciones artísticas en la Sevilla barroca." En *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, dirigido por María Concepción de la Peña Velasco, Manuel Pérez Sánchez, María del Mar Albero Muñoz, María Teresa Marín Torres, y Juan Miguel González Martínez, s. p. Murcia: Universidad, 2008-2009.
- Roda Peña, José. "Los bienes artísticos de Diego de Paiva, un comerciante portugués en la Sevilla del siglo XVII." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 13-14 (2007-2008): 127-160.
- Ruiz Manero, José M^a. *Los Bassano en España*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2011.
- Sánchez Gordillo, Alonso. *Teatro de la Iglesia de Sevilla y sucesión de sus arzobispos*. 1632.
- Ureña Uceda, Alfredo. "La pintura andaluza en el coleccionismo de los siglos XVII y XVIII." *Cuadernos de arte e iconografía* 7, no. 13 (1998): 99-148.
- Villalobos, fray Enrique de. *Svma de la teología moral y canónica*, 1622. Reeditado en Madrid: Imprenta de Bernardo de Villadiego, 1682.
- Vincent-Cassy, Cécile. "Soñar en la cárcel. La Liberación de san Pedro interpretada por los pintores en el siglo XVII." *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, no. 48 (2024): s. p.



Las motivaciones de un encargo: las esculturas españolas de la capilla de la *Penha de França* en Vista Alegre (Ílhavo, Portugal)

The Motivations behind a Commission: the Spanish Sculptures of the Chapel of the *Penha de França* in Vista Alegre (Ílhavo, Portugal)

Luis Vasallo Toranzo

Universidad de Valladolid, España


luis.vasallo@uva.es

 0000-0002-4720-2422

Teresa Leonor M. Vale

Universidade de Lisboa, Portugal

teresalmvale@campus.ul.pt

 0000-0003-1711-5245

Recibido: 02/10/2025 | Aceptado: 02/02/2026

Resumen

La existencia de un destacado sepulcro, obra de Claude Laprade, en la capilla de Vista Alegre (Ílhavo, Portugal) ha ocultado para los ojos de la historiografía la existencia de un numeroso grupo de imágenes de madera policromada de origen español. Para explicar el porqué de esas esculturas se profundiza en la figura del comitente, el obispo de Miranda de Duero Manuel de Moura Manuel, destacando su presencia en la milicia durante la Guerra de Restauración y el papel jugado en la propia Iglesia, la universidad, la inquisición y la corte. En relación a las iconografías empleadas, se repasan sus legendarios orígenes familiares, sus devociones personales y aquellas otras que pueden calificarse como "nacionales", presentes en una Portugal recientemente independizada. Por último, se analiza el origen y autoría de esas imágenes de talla, que se atribuyen al escultor vallisoletano Juan Antonio de la Peña, conocido en el mercado portugués a partir de la presencia en Miranda de un hijo suyo pintor.

Abstract

The presence of a prominent tomb by Claude Laprade in the chapel of Vista Alegre (Ílhavo, Portugal) has overshadowed, within historiography, the existence of a substantial group of polychrome wooden sculptures of Spanish origin. In order to explain the presence of these sculptures, this study examines the figure of the patron, Manuel de Moura Manuel, Bishop of Miranda do Douro, highlighting his military involvement during the War of Restoration and his role within the Church, the university, the Inquisition, and the royal court. With regard to the iconographies employed, the analysis revisits his legendary family origins, his personal devotions, and those that may be described as "national," particularly significant in a recently independent Portugal. Finally, the origin and authorship of these carved images are analysed and attributed to the Valladolid-born sculptor Juan Antonio de la Peña, who became known in the Portuguese market through the presence of his son, a painter, in Miranda.

Palabras clave

Escultura
Patronato
Obispo
Barroco
Portugal
España

Keywords

Sculpture
Patronage
Bishop
Baroque
Portugal
Spain

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Vasallo Toranzo, Luis, y Vale, Teresa Leonor M. "Las motivaciones de un encargo: las esculturas españolas de la capilla de la *Penha de França* en Vista Alegre (Ílhavo, Portugal)." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 32 (2026): 86-107. <https://doi.org/10.46661/atRIO.12746>.

© 2026 Luis Vasallo Toranzo y Teresa Leonor M. Vale. 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).



Fig. 1. Fachada de la capilla de Nuestra Señora de la Peña de Francia. Vista Alegre, Ílhavo, Portugal. © Fotografía: Luis Vasallo Toranzo.



Fig. 2. Claude Laprade. Sepulcro de Manuel de Moura Manuel. Capilla de Vista Alegre. © Fotografía: Luis Vasallo Toranzo.

La capilla de *Nossa Senhora da Penha de França* de Vista Alegre (Ílhavo, Portugal) (Fig. 1) ha sido objeto de estudios recurrentes por parte de la historiografía del arte portuguesa, debido al notable monumento funerario existente en su interior dedicado al prelado D. Manuel de Moura Manuel (1632-1699) (Fig. 2). Su calidad escultórica, obra del escultor Claude Joseph Courrat Laprade (c. 1675-1738), ha monopolizado los estudios sobre el conjunto, centrados a menudo en su autoría y la llegada a Portugal del artista¹.

* Este trabajo se enmarca en el Grupo de Investigación Reconocido *IDINTAR: Identidad e intercambios artísticos. De la Edad Media al mundo contemporáneo* de la Universidad de Valladolid, dentro del cual se ha beneficiado de una subvención de la Junta de Castilla y León destinada al apoyo a grupos de investigación reconocidos de las universidades públicas de Castilla y León, referencia VA038G24. Igualmente, el trabajo se ha financiado con fondos nacionales portugueses a través FCT-Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., en el ámbito del proyecto con referencia UIDB/04189/2020ArtisIHA.

1 Silvia Ferreira, "Claude Laprade: um escultor provençal na Lisboa de Setecentos," *Cadernos do Arquivo Municipal*, 2.ª serie, no. 3 (2015): 149-178, <https://doi.org/10.48751/CAM-2015-3253>. Sobre el sepulcro del obispo, principalmente Pedro Amaral Xavier, "A Iconografia Funerária no Barroco e o Túmulo do Bispo de Miranda na Capela da Vista Alegre" (dissertação de mestrado em História da Arte,

Sin embargo, en el presente texto lo que nos interesa abordar y discutir no está relacionado con el monumento funerario, sino con comprender más profundamente el encargo del obispo y muy concretamente la integración de la escultura española en el mismo. De hecho, aunque la escultura en piedra y el baldaquino de madera dorada del retablo mayor pueden asociarse a la figura de Laprade, las tallas policromadas tienen un origen y autoría diferente, pues fueron labradas en Valladolid en el seno de uno de los mejores talleres escultóricos de la ciudad.

Así pues, lo que buscamos aclarar en esta contribución es cuál fue la motivación/explicación de la presencia de estas obras españolas en el contexto del encargo, así como el programa iconográfico que transmiten. Para ello debemos comenzar por abordar la figura del promotor, Mons. Manuel de Moura Manuel.

Ascendencia, formación académica y carrera eclesiástica

Manuel de Moura Manuel nació en Serpa el 21 de marzo de 1632 en el seno de una familia "fidalga" no titulada. Fue hijo de Lopo Alvares de Moura (Comendador de Santa Luzia de Trancoso y señor del Morgado da Corte do Serrão) y su esposa Maria de Castro. Su hermano mayor, llamado Rui de Moura Manuel, fue el encargado de perpetuar la casa solar. Nombrado gobernador de comarca en Aveiro, adquirió la Quinta do Pazo en Ermida, localidad próxima a Ílhavo, lo que sin duda determinó el posterior asentamiento del obispo en esa zona².

Tras una primera y corta experiencia militar durante la Guerra de Restauración, Manuel de Moura emprendió la carrera eclesiástica. Formado en la Universidad de Coimbra, la obtención del grado de doctor le facultó para acceder a sendos canonicatos doctorales en Lamego y Braga. El siguiente paso fue inevitablemente entrar en el aparato del Santo Oficio, en cuyo seno ascendió hasta convertirse en inquisidor y presidente del tribunal de Coimbra³. En 1674, coincidiendo con su nombramiento como diputado del

Universidade de Lisboa, 1990) y José Maria da Silva Lopes, "Claude de Laprade e o túmulo da Vista Alegre" (tese de mestrado em Teorias da Arte, Universidade de Lisboa, 2001).

2 Antonio Nogueira Gonçalves, *Inventário Artístico de Portugal. Distrito de Aveiro. Zona Nordeste* (Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1959), 180. Aunque la mayoría de los autores consideran la Quinta de Vista Alegre, donde el obispo fundó su capilla, procedente del patrimonio familiar, en realidad fue adquirida por D. Manuel antes de acceder a la prelatura, tal y como aclaró en su testamento.

3 Fortunado de Almeida, *História da Igreja em Portugal* (Porto: Livraria Civilização Editora, 1968), 2:644; José de Castro, *Bragança e Miranda (Obispado)* (Oporto: Tip. Porto Médico Lda., 1947), 2:159-189. Para una biografía más detallada, Xavier, "A iconografia funeraria," II:148 y ss.

Consejo General de la Suprema, el papa decretó la interrupción de las actividades de la Inquisición portuguesa en el marco del enfrentamiento entre los cristianos nuevos del reino y el Santo Oficio. A pesar de ello, el tribunal de Coimbra decidió celebrar un último auto de fe⁴, que posiblemente fuera origen de la grave acusación por desobediencia a la que tuvo que hacer frente. El proceso contra él terminó en 1682, cuando Roma sentenció a favor de la Inquisición, restituyéndole en todos sus cargos⁵.

Su victoria le permitió ambicionar nuevos puestos. Su relación con la universidad culminó en 1685 cuando fue elegido rector de Coimbra. Cuatro años más tarde pudo dar el salto a la Corte como miembro del *Conselho Geral* del rey Pedro II, ante el que gozó también del cargo honorífico de *Sumilher da Cortina*, y participar como diputado de la *Junta dos Três Estados*. Ese mismo año alcanzó la cúspide de su carrera eclesiástica: el obispado de Miranda de Duero.

En diversas relaciones enviadas a la Santa Sede mostró interés por la defensa de los bienes y rentas de su diócesis, así como por la conservación de los ornamentos, motivo por el que Ayres de Carvalho enfatizó “quanto fue munífico e bom apreciador de obras de Arte”⁶.

Manuel de Moura Manuel murió en la villa de Castelo, obispado de Viseu, el 1 de septiembre de 1699. Tras su fallecimiento un escribano abrió sus últimas voluntades⁷. Fue trasladado a la tumba definitiva de la capilla de Vista Alegre en 1706⁸.

4 Yllan de Mattos, “Uma batalha de papéis: A suspensão e as críticas à Inquisição portuguesa (1670-1674),” *Revista de Historia Moderna*, no. 33 (2015): 33-55, <https://doi.org/10.14198/RHM2015.33.02>.

5 Ayres de Carvalho, “Documentário artístico do primeiro quartel de setecentos, exarado nas notas dos tabeliães de Lisboa,” *Bracara Augusta* XXVII, no. 63 (75)(1973): 134.

6 Ayres de Carvalho, *D. João V e a Arte do seu Tempo* (Lisboa: Edição do autor, 1962), II:80.

7 El testamento del obispo fue hallado a mediados del siglo pasado por Gonçalves, *Inventário*, 180-181, quien lo dio a conocer en forma de resumen, sin señalar la referencia archivística. Entregó una copia del mismo a Carvalho (“Documentário,” 134), que pretendió emplearla en una futura publicación, sin que llegara a hacerlo. Tras ellos las últimas voluntades del obispo volvieron a perderse. La copia hallada por nosotros está en el Archivo Nacional da Torre do Tombo: PT/TT/MR/EXP/051/0127/00011. En ese mismo expediente se encuentra la fundación de su mayorazgo, la donación a su sobrino y la dotación de la capilla. Todo se puede consultar en <https://digitalq.arquivos.pt/documentDetails/89b1285385fb48138acfe42f0bbd0e78>. Todas las referencias documentales en el texto sin su correspondiente nota al pie pertenecen a este registro.

8 José Barbosa, *Memórias do Collegio Real de S. Paulo da Universidade de Coimbra e dos seus Collegiaes e Porcionistas* (Lisboa: Oficina de António José da Sylva, 1727), 402.

Solidaridad familiar: mayorazgo y patronato

El ascenso del inquisidor Manuel de Moura Manuel a partir de 1682, una vez superado el proceso judicial citado, le permitió adquirir un papel protagonista en el seno familiar. El apoyo a su sobrino Henrique de Moura Manuel, heredero del mayorazgo familiar, se concretó en la donación de la mayoría de sus posesiones. Además de cederle la casa que tenía en Lisboa, en la Rúa Direita dos Anjos, el obispo decidió instituir un vínculo a su favor para que pudiera casar. Fundado en el verano de 1695, incluyó todas las tierras y edificios que había ido adquiriendo en las cercanías de Ílhavo. Concretamente la Quinta de Vista Alegre, con la casa, oficinas y tierras de labor así como la Quinta del Laranjal, en la cercana villa de Ermida. Junto a ello le donó también todos sus bienes muebles, con excepción de la plata y ornamentos del oratorio, que reservó para la capilla.

En definitiva, la necesidad de apoyar a su sobrino en sus aspiraciones matrimoniales –única manera de garantizar la continuidad del linaje de los Moura Manuel con la debida dignidad– tuvo que condicionar sus iniciales planes fundacionales. Su primera intención había sido la de fundar un convento de carmelitas descalzas, para lo que buscó la colaboración del doctor Manoel Furtado Botelho, uno de sus colaboradores más cercanos, habitual procurador y representante en sus negocios, al que nombrará testamento. Furtado era vecino del obispo como propietario de la “Quinta da Malha do dito sitio da Vista Alegre” y junto a su “molher e cunhada” pretendieron participar en la fundación conventual a cambio de un enterramiento en una capilla bajo el título de la Virgen del Rosario. La ruptura del concierto con los carmelitas obligó al obispo a cambiar radicalmente el sentido de su promoción, tal y como declaró en su testamento, aunque mantuvo la licencia para que Furtado y su cuñada pudieran enterrarse en ella, como así ocurriría finalmente en el caso al menos del primero⁹:

Declaro que na dita minha igreja tinha vontade de fundar hum convento de freiras carmelitas descalças, para cujo effeito tinha ja feito doação a mesma Relligião, e a tinha tambem feita incerta na minha o Doutor Manoel Furtado Bottelho e sua mulher, e cunhada com declaração que na mesma igreja lhe ficara reservada huma capella para seo jazigo, e porque o dito Convento não assim apella dificuldade de dar-lhos como pellos meos muitos anos, e achaques no cazo que a doação dos ditos Doadores tenha effeito quero que tambem o tenha a separação da cappella para o seo jazigo que será a de Nossa Senhora do Rosario, sita no lado esquerdo da mesma Igreja.

9 Sobre Furtado Botelho, fallecido en 1733, y su “cunhada”, llamada en 1725 cuando murió, Isabel Maria de San Jerónimo, Gonçalves, *Inventário*, 181.

Como es conocido, el encargo de un monumento funerario es en sí mismo una actitud perfectamente enmarcada en la piedad postridentina, que consideraba toda la vida terrena como una preparación para esa vida mejor a la que aspiraba el católico después de la muerte, pero también un intento de perdurar en el recuerdo de los hombres. El obispo se preocupó de garantizar esto último de dos formas diferentes: mediante la obtención del mercado y la feria franca en 1693¹⁰, que debían celebrarse en el *terreiro* de la Quinta, delante de la capilla –cuya propiedad dejó al templo en su testamento–, donde se reunían los labradores y artesanos de la comarca los días 13 de cada mes y, por otro lado, a partir de la perpetuación de su memoria y la de su linaje no solo con los monumentos funerarios, sino con las abundantes representaciones heráldicas y el rico programa iconográfico que transmite el componente escultórico.

Devociones personales, familiares y nacionales en la capilla de Vista Alegre

En la carta fundacional del mayorazgo el obispo aclaró que había adquirido las tierras y construido los distintos edificios de la Quinta de Vista Alegre antes de su nombramiento como prelado. Es evidente que esa afirmación tenía como objetivo impedir futuras reclamaciones de la Iglesia, pero no hay por qué dudar de que eso fuera así en una parte muy fundamental. Por otro lado, en el albarán de concesión del mercado y la feria franca, firmado el 15 de julio de 1693, se citó la capilla como ya construida e incluso dedicada, cuya ceremonia se había celebrado un 13 de septiembre. Coincidiría así su promoción con el segundo lustro de la década de 1680, mientras disfrutaba del cargo de rector de Coimbra y comenzaba su ascenso en la Corte.

Como sabemos, la bendición de un templo no implicaba su amueblamiento definitivo. Podía dedicarse sin que se hubiera completado su decoración, siempre y cuando se depositase el Santísimo en el sagrario y se ubicase una imagen titular. En 1697 el obispo solicitaba dispensa a Roma para que le eximiera de la visita *ad limina* y poder ausentarse varios meses de la diócesis para “dispor e assistir á fábrica do templo” de Vista Alegre, en el que reconocía haber gastado más de 100.000 escudos provenientes de su patrimonio y de rentas anteriores a su obispado¹¹. En ese mismo año se fechó el epitafio

10 Aunque en el albarán de concesión de la feria franca, dado por el rey Pedro II el 15-7-1693, no se cita al obispo, es evidente que estaba asociado a la capilla y a su devoción a la Virgen de la Peña de Francia. El documento, en Senos da Fonseca, *Ilhavo. Ensaio monográfico do século X ao século XX* (Porto: Papiro Editora, 2007), 548.

11 Castro, *Bragança, 178-179*. Citado por Gonçalves, *Inventário*, 182-183.

de la capilla. En 1694 Gabriel del Barco pintaba los azulejos, que no tardarían en asentarse¹². Todo hace suponer que el encargo y colocación de los retablos con sus imágenes de madera policromada no estaría muy alejada de esas fechas (Fig. 3).

El eclesiástico declaró en su testamento las motivaciones religiosas que le impulsaron; en especial su devoción a la Virgen, concretamente en su advocación de la Peña de Francia, a la cual debía la protección brindada en algunos peligros pasados a lo largo de su vida:

(...) tomo por minha avogada e especial intercesora a Virgem, May do mesmo Nosso Senhor, sob titulo de Penha de França, auxilio e refugio dos miseraveis peccadores, de entre os quaes hei eu sido o mais miseravel. No patrocínio da qual Senhora tive e fundei sempre a esperança da minha salvação, vererandoa e amandoa a este fim com todas as forças do meo fraco espirito, erigindolhe pellosim una caza e templo que chamão no sitio da Vista Alegre, termo de Ílhavo, comarca de Esqueira a que para maior merecimento me obriguei por voto ou promessa a mesma Señora feita e repetida en varios perigos de vida de que fui livre por seu benplacito e piedade (...).



Fig. 3. Capilla de Vista Alegre. Interior.
© Fotografía: Luis Vasallo Toranzo.

Su inclinación hacia la Virgen María explica lo fundamental del programa iconográfico, expresado en la pintura de las bóvedas (la *Asunción de la Virgen* en el presbiterio

12 La firma y la fecha fueron dadas a conocer en 2013 por María do Rosário Salema de Carvalho después de defender su tesis doctoral sobre la pintura del azulejo en Portugal. Sobre todo ello, <https://patrimonioreligiosodeilhavo.blogspot.com/2013/06/azulejos-da-capela-da-vista-alegre.html>, consultado el 10 de septiembre de 2025. Esta misma autora sobre Gabriel del Barco, María do Rosário Salema de Carvalho, "Gabriel del Barco: la influencia de un pintor español en la azulejería portuguesa (1699-1701)," *Archivo Español de Arte* 74, no. 335 (2011): 227-244, <https://doi.org/10.3989/aearte.2011.v84.i335.473>.



Fig. 4. Juan Antonio de la Peña. *Virgen del Rosario*. Capilla de Vista Alegre. © Fotografía: Luis Vasallo Toranzo.

y el *Árbol de Jesé* en la nave), en los azulejos de los muros (escenas de la vida de María), en el retablo mayor (el *Nacimiento* y la *Virgen de la Peña de Francia*) y en los colaterales (imágenes principales de la *Virgen del Rosario* y de la *Inmaculada*).

La advocación de la Peña de Francia es la titular del templo. Su escultura aparece monumental en el hastial, obra en piedra de Claude Laprade (véase Fig. 1), y en forma de pequeña figura de devoción cobijada por una microarquitectura sobre el baldaquino de la capilla mayor. Dicha invocación castellana no era extraña en Portugal, pues en Lisboa, en 1598, en plena dominación filipina –aunque el voto del imaginario António Simões se remonta a la batalla de Alcazarquivir, de la que había escapado con vida– se había construido un convento cuya iglesia tenía tal dedicación¹³.

Junto a ella es posible identificar otros componentes de su universo devocional. La Virgen del Rosario tenía una especial significación por su vinculación con la orden dominicana, pues como él mismo expresó en 1691 en una relación enviada al papa Inocencio XII, era “decendente por linha paterna de Dom Pedro Rodrigues de Gusmão, conquistador da vila de Moura em Portugal, neto de Dom Félix de Gusmão, que foi irmão do Patriarca São Domingos”¹⁴; pero también con la elección personal de los citados Manoel Furtado Botelho y su “cunhada”, a quienes como se ha dicho les concedió

¹³ La iglesia original fue erigida bajo un proyecto del arquitecto Nicolau de Frias (1604). Fue arruinada por el terremoto de 1755. Desde 1834 hace funciones de iglesia parroquial bajo la misma advocación. Para una aproximación general: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=5033, consultado el 16 de septiembre de 2026, y la bibliografía indicada en ella.

¹⁴ Castro, *Bragança*, 159.

licencia para poderse enterrar en una capilla de la Virgen del Rosario, origen del actual colateral de dicha invocación (Fig. 4). Por último, una última devoción personal se representó en la capilla. Nos referimos a san Juan Evangelista, del que el obispo confesó en sus últimas voluntades haber sido devoto desde sus primeros años de vida (Fig. 5).

En paralelo, otras advocaciones insisten en la nobleza y santidad de su ascendencia, origen de un linaje al que se enorgullecía de pertenecer. Además de su presunta relación familiar con santo Domingo de Guzmán¹⁵, el obispo era descendiente por parte de madre de la reina Constança Manuel, esposa del rey Pedro I de Portugal, y bisnieta, por tanto, del Fernando III de Castilla (1201-1252), canonizado en 1671 (Fig. 6)¹⁶. La presencia de este rey en la capilla estaba plenamente justificada, pues era origen de los Manuel a través de su hijo el infante don Manuel, habido con su primera esposa Beatriz de Suabia o de Hohenstaufen¹⁷.



Fig. 5. Juan Antonio de la Peña. *San Juan Evangelista*. Capilla de Vista Alegre. © Fotografía: Luis Vasallo Toranzo.

15 Posiblemente, las dudas sobre esta relación familiar con el fundador de los dominicos le aconsejaron ignorarla en la inscripción de la capilla.

16 En el larguísimo epitafio que mandó colocar en el lado del evangelio de la capilla mayor señaló esta relación de parentesco con el conquistador de Sevilla: "(...) Ill. mus et R. mus Dõnus/D. Emmanuel de Moura Manuel/Qui/A B. Ferdinando Castellae Rege progenitus,/ sanctorum soboles, electum genus est:/Armis et literis (...)" (transcripción de J. A. Marques Gomes, *A Vista Alegre. Apontamentos para a sua historia* (Porto: Typ. Commercio e Industria, 1883), 13 y Gonçalves, *Inventário*, 186), que se puede traducir como "(...) Ilustrísimo y Reverendísimo Señor Don Manuel de Moura Manuel, el cual, engendrado del bienaventurado Fernando, rey de Castilla, es linaje de santos, raza elegida en las armas y en las letras (...)" . Agradecemos a Francisco Javier Molina de la Torre, profesor de la Universidad de Valladolid, su ayuda en la traducción de la inscripción.

17 Afonso E. M. Zúquete, *Armorial Lusitano. Genealogia e Heráldica* (Lisboa: Editorial Enciclopédia, 1961), 338.



Fig. 6. Juan Antonio de la Peña. *San Fernando*. Capilla de Vista Alegre. © Fotografía: Luis Vasallo Toranzo.

Al mismo tiempo, se recogieron otras devociones que podríamos llamar “nacionales”, especialmente destacadas en un momento de afirmación política del reino tras la Guerra de Restauración (Fig. 7). La inclusión de la reina Isabel estaba plenamente justificada, tanto por ser una reina portuguesa canonizada en 1625, como por ser hija de Constanza de Hohenstaufen y de Pedro III de Aragón, lo que demuestra otra conexión familiar¹⁸. Lo mismo podría decirse de la presencia de la princesa Juana, explicable por su carácter nacional, pero también local, dada su cercana relación con Aveiro, en cuyo convento de Jesús profesó y se veneraban sus restos. Todavía hay otra advocación que debe ponerse en relación con la exaltación nacionalista vivida en el reino durante la guerra contra España. La Inmaculada Concepción se convirtió desde 1640 en protectora de los nuevos reyes portugueses, que

reclamaron para ellos el mismo amparo que la Virgen había proporcionado a Juan I en la batalla de Aljubarrota, durante otro momento equivalente de extremo peligro para la integridad portuguesa¹⁹. Los nuevos monarcas Juan IV, de la casa ducal de Braganza, y Luisa de Guzmán, de la de Medina Sidonia, se pusieron bajo su patrocinio y consiguieron que fuera reconocida como *padroeira* del reino por las cortes de 1645-1646, nombramiento que el papado no reconoció hasta 1671, una vez firmadas las paces con España²⁰.

18 En julio de 1696 el obispo asistió en Coimbra a la segunda traslación de los restos de santa Isabel de Portugal a la iglesia de Santa Clara la Nueva de Coimbra. Castro, *Bragança*, 183-184.

19 Avelino de Jesus da Costa, “A Virgem, Padroeira de Portugal na Idade Media,” *Lusitania Sacra*, no. 2 (1957): 22-27.

20 João André de Araújo Faria, “A Restauração prodigiosa de Portugal. 1640-1668” (dissertação para obtenção do grau de Mestre em História, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, 2010), passim. José Gámez Martín, “La Inmaculada Concepción, patrona de los reinos de España y Portugal. Devoción, monarquía y fiesta en la Edad Moderna,” en *Iberismo. Las relaciones entre España y Portugal. Historia y tiempo actual y otros estudios de Extremadura* (Llerena: Sociedad Extremeña de Historia, 2007), 190-191.

Por entonces, la Virgen Inmaculada había sido glosada por dos de los libros devocionales de mayor éxito del momento. El primero de ellos contiene en su título –*Eva, e Ave ou Maria Trivmphante...*– la explicación de la enemistad entre la Virgen y el demonio descrita en el Génesis y el Apocalipsis²¹. El otro fue el famoso *Mística ciudad de Dios* de sor María de Jesús de Ágreda. Este último, a pesar de las prohibiciones y dudas suscitadas desde la Inquisición española y la Santa Sede, contó con numerosos lectores en Portugal desde que se publicara en Lisboa en 1681²². Esta edición lisboeta fue la segunda, después de la príncipe de Madrid de 1670, y tuvo un éxito de tal magnitud que le siguieron otras cuatro durante el siglo XVII, también en Lisboa: 1684, 1685, 1686 y ¿1695?, las tres últimas traducidas al portugués²³.

Lamentablemente, desconocemos las lecturas del obispo de Miranda al no haberse localizado el inventario de su biblioteca, aunque es presumible que en ella se hallasen estas obras. De hecho, su consulta puede estar detrás del empleo de algunos elementos iconográficos sorprendentes en las imágenes de madera de Vista Alegre. Concretamente, la utilización en la *Inmaculada* del dragoncillo bajo los pies –motivo para entonces sustituido mayoritariamente por la serpiente, cada vez menos protagonista en unas peanas de nubes y querubines muy desarrolladas–²⁴ remite a una recuperación del carácter de la Virgen como nueva Eva, triunfadora sobre el pecado, identificada en su Inmaculada Concepción con la mujer apocalíptica (Fig. 7)²⁵. Por otro lado, la inusual aparición de la figura de Dios Padre en el *Nacimiento* del retablo mayor de Vista Alegre es una plasmación de la narración de la Natividad por la concepcionista de Ágreda (Fig. 8)²⁶.

21 António de Sousa de Macedo, *Eva, e Ave ou Maria triumphante. Theatro da erudiçam, e da Philosophia chrystam: em que se representam os dvus estados do mvndo: cahido em Eva, e levantado em Ave* (Lisboa: Casa de Antonio Craesbeeck de Mello, impressor de la Casa Real, 1676), consultado el 26 de mayo de 2025, <https://digibug.ugr.es/handle/10481/96487?locale-attribute=en>.

22 Esta edición, la segunda, se publicó en castellano mientras la príncipe de Madrid seguía embargada por la inquisición. Benito Mendiá y Antonio M. Artola Arbiza, *El proceso eclesiástico de la "Mística Ciudad de Dios" de la Ven. M. María de Jesús de Ágreda* (Città del Vaticano: Pontificia Academia Mariana Internactionalis, 2015), 441.

23 Celestino Solaguren, "Introducción," en *Mística ciudad de Dios. Vida de María*, texto conforme al autógrafo original de María de Jesús de Ágreda, XI-CV (Madrid: Imp. Fareso, 1970), CII-CIII. Sobre el éxito del libro en Portugal, Alberto Pimentel, *Historia do culto de Nossa Senhora em Portugal* (Lisboa, Guimaraes, Libanio y C.ia, 1899), 267.

24 Sobre el empleo de ambas peanas por Gregorio Fernández, con las numerosas réplicas de escultura y *vera effigies* de pintura a que dieron lugar, Ramón Pérez de Castro, "Imágenes viajeras y dogmas en definición. Gregorio Fernández, Luisa de la Ascensión y la Inmaculada Concepción," en *Mujeres, arte y patrimonio. Hilos de oro en el lienzo del tiempo*, eds. Julián Hoyos Alonso y María José Zaparain Yáñez (Asturias: Ediciones Trea, 2023), 176 y ss.

25 Carme López Calderón, "Potuit, decuit, fecit. Los franciscanos y el culto a María," en *Os Franciscanos no Mundo Português III. O Legado Franciscano*, coord. Natália Marinho Ferreira-Alves (Porto: CEPESE, 2013) y "Sine labe concepta. La exaltación de la Inmaculada Concepción en Portugal a través de sus retablos," en *O retábulo no espaço Ibero-Americano*, coord. Ana Celeste Glória (Lisboa: Instituto da Arte da Universidad Nova de Lisboa, 2016).

26 "Al mismo tiempo conoció y sintió la divina Señora la presencia de la santísima Trinidad, y oyó la voz del Padre eterno que decía: *Este es mi Hijo amado, en quien recibo grande agrado y complacencia (...)*. El Niño Dios (...) se mostró (...) en su ser natural y pasible. Y en este



Fig. 7. Juan Antonio de la Peña. Retablo de la Inmaculada. Capilla de Vista Alegre. © Fotografía: Luis Vasallo Toranzo.

Juan Antonio de la Peña, escultor de las imágenes de madera de Vista Alegre

Como ya hemos indicado, la innegable relevancia artística del monumento funerario del obispo de Miranda ha sido, sin duda, responsable de la escasa atención prestada hasta la fecha al resto de imágenes de la capilla. Así, la imaginería en madera ha escapado generalmente al tamiz de la historiografía del arte desde que el párroco João Martins dos Santos la asociara con Laprade en sus *Memórias paroquiais* de 1758: "(...) huma prodigiosa agigantada Imagem de pedra de N. Senhora de Penha de França, Soberana fachada deste Templo primorosamente elaborada pelo famoso escultor Laprada (...) do qual são outra mais Imagens, e effigies assim de pedra como de pau que no interior do Templo se admiram e veneram"²⁷. Sin

embargo, estas imágenes de madera "de primorosa escultura, e muyto bem estofadas, e iluminadas", "hum primor e milagro da Arte", de nuevo en palabras del párroco, fueron ya relacionadas con el arte español por Ayres de Carvalho, que las creía originarias de Zamora y Valladolid²⁸.

estado le vio también su Madre purísima, y con profunda humildad y reverencia, adorándole en la postura que ella estaba de rodillas (...). Luego que el santo Josef adoró al Niño (...) vino luego (por voluntad divina) de aquellos campos un buey con suma presteza, y entrando en la cueva se juntó al jumentillo que la misma Reina había llevado. Y ella les mandó adorasen con la reverencia que podían (...). María de Jesús de Ágreda, *Mística Ciudad de Dios...* (1670, reimpr., Barcelona: Imprenta de Pablo Riera, 1860), IV: 77-80.

27 *Memórias paroquiais de 1758- freguesia de Ílhavo*, vol. 18. Memorandum no. 17, f. 117, publicado por Xavier, "A Iconografia funeraria," II:249.

28 Carvalho, *D. João V*, Vol. 2:80.

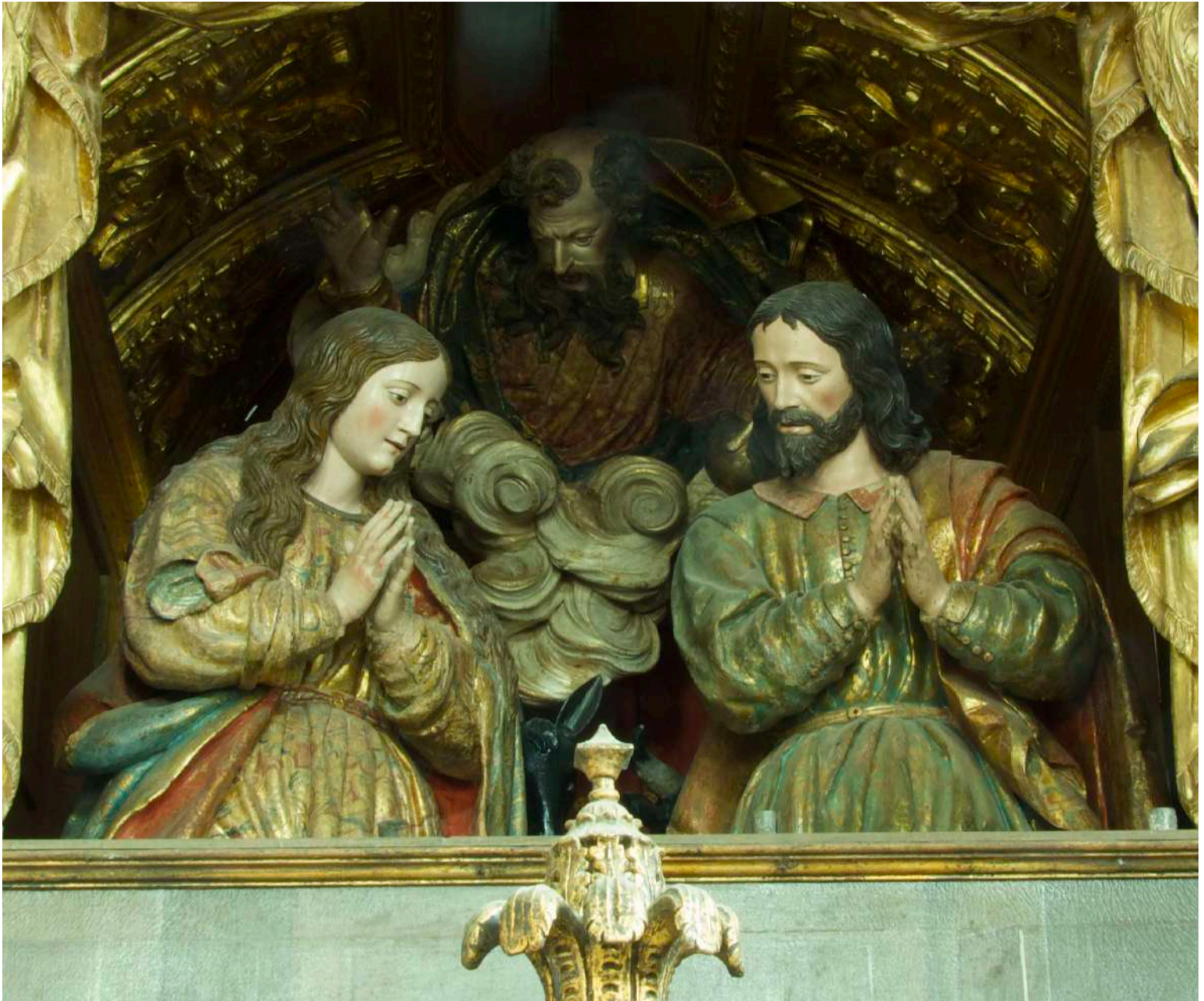


Fig. 8. Juan Antonio de la Peña. *Nacimiento*. Capilla de Vista Alegre. © Fotografía: Luis Vasallo Toranzo.

Evidentemente, las imágenes no se tallaron en Zamora, sino en Valladolid concretamente en el taller de Juan Antonio de la Peña, como inmediatamente indicaremos.

La escultura vallisoletana experimentó un notable impulso en el último tercio del XVII, una vez superada la crisis económica y social de mediados de siglo. La abundancia de nuevas fundaciones conventuales, así como la renovación de muchos retablos, adaptados a la moderna articulación salomónica, motivaron la aparición de numerosos ensambladores y escultores, algunos llegados desde la cornisa cantábrica. Pero, si la arquitectura de los altares adoptó sin resistencias la nueva estética impuesta por los artistas cortesanos como Pedro de la Torre o los Churriguera, la escultura permaneció

anclada en la tradición de Gregorio Fernández²⁹. Tímidamente, algunos de los recién llegados, influidos por la pintura del barroco pleno, comenzaron a introducir determinados movimientos de paños y giros corporales que pretendían trascender el rigor compositivo del gran maestro de la plástica castellana. Es el caso de Alonso Fernández de Rozas, natural del obispado de Mondoñedo, en Galicia, quien posiblemente esté detrás de la llegada a Valladolid de su paisano Juan Antonio de la Peña.

Ha sido Jesús Urrea quien con mayor acierto se ha acercado a la figura de Peña³⁰. Nacido hacia 1650 en la feligresía de Santa María de Galdo, próxima a Vivero (Lugo), en el obispado de Mondoñedo, lo más probable es que participase en el taller de su paisano Alonso de Rozas en Valladolid al terminar la década de 1670. Ese contacto explicaría el empleo por su parte de algunos de los estilemas más característicos del maestro como los vuelos de unos paños de plegados multiplicados, que generalmente simplifica en abanico, así como los rostros de sus tipos masculinos juveniles. De mayor sensibilidad que su mentor, el tratamiento de sus personajes, tanto masculinos como femeninos, se caracterizará por una mirada afable e idealizada, que les dotará de una apariencia sosegada y ensimismada³¹. Si Rozas había intentado en ocasiones una puesta al día estilística a partir de diagonales compositivas, paños volanderos y cierta inestabilidad provocada por los perfiles ahusados de sus obras más destacadas (*Asunción de Santa María de Tordesillas*, por ejemplo), Peña representó la mirada serena de una escultura acomodada a una sensibilidad devocional e intimista, alejada de los excesos barrocos.

Que Peña fue el principal escultor del último tercio del XVII en Valladolid lo demuestra el número de encargos que contrató en la ciudad y su área de influencia, pero sobre todo los que realizó para lugares lejanos como León, Palencia, Zamora y en especial Galicia, el País Vasco o Portugal³². A él, como a Rozas, se debe mucho del recuperado prestigio de la escultura vallisoletana a partir de 1670, después del vacío creativo experimentado durante el tercio central del siglo. Sin embargo, y a pesar de ello, la figura de Peña ha permanecido en un segundo plano, aquejada de erróneos análisis estilísticos y equivocadas atribuciones. Su olvido corrió parejo al ensalzamiento de su coetáneo Juan de Ávila, artista favorecido quizás por el hecho de ser el padre de Pedro de Ávila, el principal escultor de la primera mitad del siglo XVIII en la ciudad. Esa circunstancia y sus

29 Juan José Martín González, *Escultura Barroca en España, 1600-1770* (Madrid: Cátedra, 1983), 77.

30 Jesús Urrea, "La biografía al servicio del conocimiento artístico. El escultor Juan Antonio de la Peña (h. 1650-1708)," *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción-BRAC*, no. 42 (2007): 43-56.

31 Martín González, *Escultura*, 77-78.

32 Agradecemos a Ramón Pérez de Castro sus indicaciones sobre la relevancia de Juan Antonio de la Peña y la muestra de numerosas imágenes de sus obras en Valladolid y otros lugares.

documentados retablos de la colegiata de Lerma (Burgos) y de la parroquial de Santiago de Valladolid, otorgaron a Juan de Ávila un prestigio entre los estudiosos que llevó a atribuirle obras que posteriormente se demostraron talladas por Peña. La aparición de determinadas novedades documentales a partir de los años 80 del siglo pasado permitió por un lado a Martín González y a Plaza Santiago retirar del haber de Ávila las esculturas de la iglesia del Colegio de San Albano de Valladolid para adjudicárselas a Peña,³³ y por otro a Urrea y Brasas aplicarle la imaginería del retablo San Quirce en esa misma ciudad³⁴. El propio Brasas recogió la participación de Peña en Ataquines (Valladolid)³⁵ y Urrea, ya a inicios de este siglo, la crucial en el retablo de Azpeitia (Guipúzcoa)³⁶.

Todos estos datos permitían hacerse cargo de su estilo y deslindar con relativa facilidad su producción de la de Juan de Ávila. Pero la confusión se ha mantenido hasta la actualidad. La tesis doctoral defendida en 2016 por Javier Baladrón mantuvo las atribuciones tradicionales favorables a Ávila, a pesar de las significativas diferencias estilísticas que se aprecian en el catálogo de obras que propuso³⁷. En este sentido, poco tienen que ver las imágenes de Ávila, caracterizadas por el empleo de tipos humanos populares, con la idealización y la belleza pretendidas por Peña. De igual modo, tampoco la introspección y la contención expresiva y compositiva de este con el desenvolvimiento más espontáneo de Ávila, definido por una mayor inestabilidad de sus imágenes, en ocasiones articuladas en grandes tableros de escenas complejas de fuerte barroquismo, como ocurre en el destacado *Santiago matamoros* de la parroquial de Santiago de Valladolid.

Las imágenes documentadas de Juan Antonio de la Peña permiten confirmar su autoría sobre el conjunto de San Albano de Valladolid, su obra maestra en la capital castellana, clave para caracterizar las obras de Vista Alegre, tan cercanas tanto en sus formas como en su policromía (Fig. 9). El *Cristo de la Agonía* de la cofradía de Jesús Nazareno,

33 Juan José Martín González y Francisco Javier de la Plaza Santiago, *Catálogo Monumental del Valladolid. Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid (conventos y seminarios)* (Valladolid: Diputación de Valladolid, 1987), 271-273.

34 Jesús Urrea Fernández, *Guía histórico-artística de la ciudad de Valladolid* (Valladolid: Caja de Ahorros Popular de Valladolid, 1982), 73 y José Carlos Brasas Egido, *Guía de Valladolid* (León: Ediciones Lancia, 1984), 125.

35 José Carlos Brasas Egido, *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo X. Antiguo partido judicial de Olmedo* (Valladolid: Diputación de Valladolid, 1977), 56. Lo que puede atribuirse a Peña en Ataquines es el relieve de la *Anunciación*, perteneciente al antiguo retablo mayor.

36 Urrea, "La biografía," 47.

37 Javier Baladrón Alonso, "Los Ávila: una familia de escultores barrocos vallisoletanos" (tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2016). El propio Baladrón se ha mostrado en los últimos años más abierto a admitir la posible participación de Peña en obras concretas como la *Magdalena* de Braganza (Javier Baladrón Alonso, "A propósito de una *Magdalena* del escultor vallisoletano Pedro de Ávila en Sevilla," *Laboratorio de Arte*, n.º 31 (2019): 362, <https://doi.org/10.12795/LA.2019.i31.20>) o en el retablo mayor de San Quirce de Valladolid. Sobre la *Magdalena* de Braganza, también, Juan José Martín González, *La huella española en la escultura portuguesa* (Valladolid: Universidad de Santiago de Compostela, 1961): 18 y 28-30.



Fig. 9. Juan Antonio de la Peña. *Sagrada Familia*. Colegio de San Albano, Valladolid. © Fotografía: Luis Vasallo Toranzo.

obra documentada como suya desde antiguo³⁸, posibilita relacionarlo con el *Nazareno* de vestir de la Pasión, pero también con el crucificado del *Calvario* de San Albano. La belleza de la Virgen de la *Anunciación* de Ataquines se repite en la *Sagrada Familia* de San Albano y en el *Nacimiento* de Ílhavo. La *Inmaculada* de Azpeitia, lamentablemente muy afectada por el fuego, es remedo de la de Portugal. El rostro doliente de la *Soledad* de la iglesia de San Martín de León sirvió de modelo al de la *Santa Julita* del retablo de San Quirce de Valladolid, pero también al de la *Santa Ana* de San Albano, al de sus distintas *Magdalenas* (Braganza y Descalzas de Valladolid), así como al del *San Juan Evangelista* de Vista Alegre. Las vírgenes del relicario de Villagarcía consienten atribuirle las santas de Ílhavo. El *San Fernando* de Vista Alegre remite al modelo creado por Alonso de Rozas sobre estampa de Cornelis de Galle II³⁹. El tipo humano empleado en el *San Quirce* de

38 Filemón Arribas Arranz, *La Cofradía Penitencial de N.P. Jesús Nazareno de Valladolid* (Valladolid: Imprenta y librería Casa Martín, 1946), 122-123.

39 René Jesús Payo Hernanz, "Un rey santo para una monarquía católica. Devoción e imagen de San Fernando en el mundo hispánico," en *Fernando III Rex Hispaniae en Burgos. Historia, memoria e imagen*, comisariada por José Matesanz del Barrio (Burgos: Fundación VIII Centenario de la Catedral de Burgos, 2021), 207-208.

dicho retablo vallisoletano es idéntico al del Niño de la *Sagrada Família* de San Albano, al que sostiene la *Virgen del Rosario* de Portugal y a tantos otros. El *Resucitado* de San Quirce de Valladolid refrenda la atribución del de Ílhavo, alojado en el arco triunfal de la capilla... En definitiva, una sucesión de similitudes formales que permiten adjudicar de forma coherente las imágenes de la capilla de Vista Alegre aquí estudiadas al escultor vallisoletano Juan Antonio de la Peña.

Pero, ¿por qué un encargo de esta categoría a un escultor español? Aunque desde Miranda de Duero siempre se miró hacia Zamora, Salamanca y Valladolid –el propio D. Manuel ordenó acudir en 1694 a la primera de esas ciudades para llamar a un famoso organista para la catedral⁴⁰, el citado prestigio recuperado de la escultura vallisoletana en el último tercio del XVII no parece suficiente para explicarlo; sobre todo desde que la expansión económica experimentada por Portugal en las décadas de 1680 y 1690 motivó la existencia de suficientes tallistas en Lisboa perfectamente capacitados para responder a las exigencias de nuestro prelado⁴¹. Además, la experiencia de obra de arte total que supone la capilla de Vista Alegre, por medio del *bel composto* de la arquitectura, la pintura, la talla de la madera, el dorado, el embutido e incluso la epigrafía, declaran un comitente conocedor de las novedades formales que desde la capital del reino se irradiaban al resto del territorio⁴². Tampoco parece suficiente la existencia del vallisoletano retablo mayor de la catedral de Miranda de Duero, asentado en 1614, cuya escultura realizó Gregorio Fernández⁴³. Aunque la obra introdujo notables novedades compositivas (orden gigante y ático muy desarrollado) y plásticas (monumentalidad, contundencia volumétrica y naturalismo de sus esculturas) no se convirtió, quizás por la pobreza de la región, en un referente para la talla local⁴⁴. De la misma manera, tampoco parece probable que el citado Gabriel del Barco, el pintor español –seguntino de nacimiento y joven pintor en Madrid– especializado en la pintura decorativa de techos

40 Castro, *Bragança*, 182.

41 Sílvia Maria Cabrita Nogueira Amaral da Silva Ferreira, "A Talha Barroca de Lisboa (1670-1720). Os Artistas e as Obras" (dissertação de Doutoramento em História da Arte, Universidad de Lisboa, 2009).

42 Sobre el concepto de "totalidad" en los espacios religiosos del barroco portugués, Vitor Serrão, "O Conceito de Totalidade nos espaços do Barroco Nacional. A obra da igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja (1672-1698)," *Lusofonia, Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, no. 21/22 (1996-1997): 245-267.

43 Juan José Martín González, *Escultura barroca castellana* (Madrid: Publicaciones de la Fundación Lázaro Galdiano, 1959), 134, 184 y 268. António Rodrigues Mourinho, *A talha nos concelhos de Miranda do Douro, Mogadouro e Vimioso nos séculos XVII e XVIII* (Braga: Associação de Municípios do Planalto Mirandês, 1984): 23-28. Lo policromó el zamorano Alonso de Remesal el Joven en 1635-1636, pintor asentado en Portugal hacia 1627 para adornar la sacristía de la catedral de Miranda (Castro, *Bragança*, T. I, 108), que ya no regresó a España (Sergio Pérez Martín, "Sobre la actividad del pintor zamorano Alonso de Remesal III en Toro," *Studia Zamorensia*, vol. 13 (2014): 208-209.

44 Mourinho, *A talha*.



Fig. 10. Juan Antonio de la Peña. *Magdalena penitente*. Iglesia de Nuestra Señora. Braganza. © Fotografía: Luis Vasallo Toranzo.

y azulejos, que triunfó en Portugal y que trabajó para nuestro comitente, fuera conocedor del foco escultórico vallisoletano.

Por consiguiente, hay que buscar otra explicación a la encomienda de las esculturas de madera en Valladolid⁴⁵. La razón última de la presencia de las imágenes españolas en Vista Alegre reside en la presencia de un hijo de Juan Antonio de la Peña en Miranda de Duero en las fechas en las que se adornaba el templo de Ílhavo. El hijo mayor del escultor vallisoletano, llamado José, nacido en 1672, profesionalmente dedicado a la pintura, actividad que aprendió en Madrid, emigró a Portugal hacia 1696, instalándose en Miranda. Allí casó y permaneció hasta 1708, año de la muerte del padre, momento en que regresó con su mujer –de la que lamentablemente desconocemos el nombre, por lo que no

podemos establecer sus relaciones de parentesco en la ciudad fronteriza– e hijos a Valladolid para hacerse cargo de la herencia paterna⁴⁶. No es difícil, en consecuencia, imaginar a este hijo pintor actuando en Portugal como agente del padre escultor. De hecho, la *Magdalena* de la parroquia de *Santa Maria da Assunção* de Braganza, diócesis de Miranda, acredita la participación de Juan Antonio de la Peña en el mercado artístico de dicho obispado (Fig. 10).

45 Y ello a pesar de que todavía en 1733 el entonces obispo de Miranda volvía a citar Valladolid como el mercado más apropiado para encargar esculturas de madera policromada con ojos de vidrio con las que sustituir las vestideras de su diócesis. Martín González, *La huella*, 20.

46 Urrea, *La biografía*, 54.

Las imágenes vallisoletanas de Vista Alegre son un total de trece: las seis del *Nacimiento* del retablo mayor –*Niño, Virgen, San José, Dios Padre, buey y mula*–, otras seis en los retablos colaterales –*Virgen del Rosario, Inmaculada, San Fernando, San Juan Evangelista, Santa Isabel de Portugal y la princesa Santa Juana*–, además del *Resucitado* del arco triunfal de la iglesia. Se han comentado las motivaciones fundacionales del obispo. Su papel en el seno de una familia hidalga. Sus devociones personales, familiares y nacionales, que condicionaron la elección de las representaciones escultóricas. Igualmente, se han atribuido dichas imágenes a Juan Antonio de la Peña, para lo que ha sido necesario aclarar la confusión creada respecto de la producción del escultor Juan de Ávila. Además, se ha caracterizado su estilo, perteneciente a esa corriente escultórica de carácter más intimista surgida en el último tercio del XVII, inclinada a la elaboración de imágenes de devoción destinadas a oratorios y capillas de carácter privado. Precisamente, a ese ambiente pertenecen las imágenes de Vista Alegre que, aunque herederas de la tradición escultórica castellana en tipos iconográficos y composiciones, transmiten una serenidad y placidez que las sitúa en las antípodas de la teatralidad expresada por Laprade en el sepulcro del comitente.

Referencias

- Ágreda, María de Jesús de. *Mística Ciudad de Dios. Vida de María. Milagro de su omnipotencia y abismo de la gracia. Historia Divina y Vida de la virgen Madre de Dios...* 1670, reimpr. Barcelona: Imprenta de Pablo Riera, 1860.
- Almeida, Fortunado de. *História da Igreja em Portugal*. Vol. II. Porto: Livraria Civilização Editora, 1968.
- Arribas Arranz, Filemón. *La Cofradía Penitencial de N.P. Jesús Nazareno de Valladolid*. Valladolid: Imprenta y librería Casa Martín, 1946.
- Baladrón Alonso, Javier. "Los Ávila: una familia de escultores barrocos vallisoletanos." Tesis doctoral, Universidad de Valladolid. 2016.
- . "A propósito de una *Magdalena* del escultor vallisoletano Pedro de Ávila en Sevilla." *Laboratorio de Arte*, no. 31 (2019): 357-372. <https://doi.org/10.12795/LA.2019.i31.20>.
- Barbosa, José. *Memórias do Collegio Real de S. Paulo da Universidade de Coimbra e dos seus Collegiaes e Porcionistas*. Lisboa: Oficina de António José da Sylva, 1727.
- Brasas Egido, José Carlos. *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo X. Antiguo partido judicial de Olmedo*. Valladolid: Diputación de Valladolid. 1977.
- . *Guía de Valladolid*. León: Ediciones Lancia, 1984.
- Carvalho, Ayres de. *D. João V e a Arte do seu Tempo*. Vol II. Lisboa: Edição do autor, 1962.
- . "Documentário artístico do primeiro quartel de setecentos, exarado nas notas dos tabeliões de Lisboa." *Bracara Augusta* XXVII, no. 63 (75)(1973): 131-204.

- Carvalho, Maria do Rosário Salema de. "Gabriel del Barco: la influencia de un pintor español en la azulejería portuguesa (1699-1701)." *Archivo Español de Arte* 74, no. 335 (2011): 227-244. <https://doi.org/10.3989/aearte.2011.v84.i335.473>.
- Castro, José de. *Bragança e Miranda (Obispado)*. Vols. I-II. Oporto: Tip. Porto Médico Lda., 1946-1947.
- Costa, Avelino de Jesus da. "A Virgem, Padroeira de Portugal na Idade Media." *Lusitania Sacra*, no. 2 (1957): 7-49.
- Faria, João André de Araújo. "A Restauração prodigiosa de Portugal. 1640-1668." Dissertação para obtenção do grau de Mestre em Historia. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, 2010.
- Ferreira, Sílvia Maria Cabrita Nogueira Amaral da Silva. "A Talha Barroca de Lisboa (1670-1720). Os Artistas e as Obras." Dissertação de Doutoramento em História da Arte, Universidade de Lisboa, 2009.
- . "Claude Laprade: um escultor provençal na Lisboa de Setecentos." *Cadernos do Arquivo Municipal*, 2.^a serie, no. 3 (2015): 149-178. <https://doi.org/10.48751/CAM-2015-3253>.
- Fonseca, Senos da. *Ilhavo. Ensaio monográfico do século X ao século XX*. Porto: Papiro Editora, 2007.
- Gomes, J. A. Marques. *A Vista Alegre. Apontamentos para a sua historia*. Porto: Typ. Comercio e Industria, 1883.
- Gámez Martín, José. "La Inmaculada Concepción, patrona de los reinos de España y Portugal. Devoción, monarquía y fiesta en la Edad Moderna." En *Iberismo. Las relaciones entre España y Portugal. Historia y tiempo actual y otros estudios de Extremadura*, 181-194. Llerena: Sociedad Extremeña de Historia, 2007.
- Gonçalves, Antonio Nogueira. *Inventário Artístico de Portugal. Distrito de Aveiro. Zona Nordeste*. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1959.
- Lopes, José Maria da Silva. "Claude de Laprade e o túmulo da Vista Alegre." Tese de mestrado em Teorias da Arte, Universidade de Lisboa, 2001.
- López Calderón, Carme. "Potuit, decuit, fecit. Los franciscanos y el culto a María." En *Os Franciscanos no Mundo Português III. O Legado Franciscano*, coordinado por Natália Marinho Ferreira-Alves, 225-255. Porto: CEPESE, 2013.
- . "Sine labe concepta. La exaltación de la Inmaculada Concepción en Portugal a través de sus retablos." En *O retábulo no espaço Ibero-Americano*, coordinado por Ana Celeste Glória, 51-66. Lisboa: Instituto da Arte da Universidad Nova de Lisboa, 2016.
- Macedo, António de Sousa de. *Eva, e Ave ou Maria triumphante. Theatro da erudiçam, e da Philosophia chrystam: em que se representam os dvus estados do mvndo: cahido em Eva, e levantado em Ave*. Lisboa: Casa de Antonio Craesbeeck de Mello, impressor de la Casa Real, 1676.
- Martín González, Juan José. *Escultura barroca castellana*. Madrid: Publicaciones de la Fundación Lázaro Galdiano, 1959.
- . *La huella española en la escultura portuguesa*. Valladolid: Universidad de Santiago de Compostela, 1961.
- . *Escultura Barroca en España, 1600-1770*. Madrid: Cátedra, 1983.

- Martín González, Juan José, y Francisco Javier de la Plaza Santiago. *Catálogo Monumental de Valladolid, Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid (conventos y seminarios)*. Valladolid: Diputación de Valladolid, 1987.
- Mattos, Yllan de. "Uma batalha de papéis: A suspensão e as críticas à Inquisição portuguesa (1670-1674)." *Revista de Historia Moderna*, no. 33 (2015): 33-55. <https://doi.org/10.14198/rhm2015.33.02>.
- Mendía, Benito, y Antonio M. Artola Arbiza. *El proceso eclesiástico de la "Mística Ciudad de Dios" de la Ven. M. María de Jesús de Ágreda*. Città del Vaticano: Pontificia Academia Mariana Internactionalis, 2015.
- Mourinho, António Rodrigues. *A talha nos concelhos de Miranda do Douro, Mogadouro e Vimioso nos séculos XVII e XVIII*. Braga: Associação de Municípios do Planalto Mirandês, 1984.
- Payo Hernanz, René Jesús. "Un rey santo para una monarquía católica. Devoción e imagen de San Fernando en el mundo hispánico." En *Fernando III Rex Hispaniae en Burgos. Historia, memoria e imagen*, comisariada por José Matesanz del Barrio, 149-218. Burgos: Fundación VIII Centenario de la Catedral de Burgos, 2021.
- Pérez de Castro, Ramón. "Imágenes viajeras y dogmas en definición. Gregorio Fernández, Luisa de la Ascensión y la Inmaculada Concepción." En *Mujeres, arte y patrimonio. Hilos de oro en el lienzo del tiempo*, editado por Julián Hoyos Alonso y María José Zaparaín Yáñez, 167-183. Asturias: Ediciones Trea, 2023.
- Pérez Martín, Sergio. "Sobre la actividad del pintor zamorano Alonso de Remesal III en Toro." *Studia Zamorensia*, vol. 13 (2014): 205-217.
- Pimentel, Alberto. *Historia do culto de Nossa Senhora em Portugal*. Lisboa: Guimaraes, Libanio y C.^{ia}. 1899.
- Serrão, Vítor. "O Conceito de Totalidade nos espaços do Barroco Nacional. A obra da igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja (1672-1698)." *Lusofonia, Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, no. 21/22 (1996-97): 245-267.
- Solaguren, Celestino. "Introducción." En *Mística ciudad de Dios. Vida de María*. Texto conforme al autógrafo original de María de Jesús de Ágreda, XI-CV. Madrid: Imp. Fareso, 1970.
- Urrea, Jesús. *Guía histórico-artística de la ciudad de Valladolid*. Valladolid: Caja de Ahorros Popular de Valladolid, 1984.
- . "La biografía al servicio del conocimiento artístico. El escultor Juan Antonio de la Peña (H. 1650-1708)." *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción-BRAC*, no. 42 (2007): 43-56.
- Xavier, Pedro Amaral. "A Iconografia Funerária no Barroco e o Túmulo do Bispo de Miranda na Capela da Vista Alegre." *Dissertação de Mestrado em História da Arte*, Universidade de Lisboa, 1990.
- Zúquete, Afonso E. M. *Armorial Lusitano. Genealogia e Heráldica*. Lisboa: Editorial Enciclopédia, 1961.



La personalidad artística del escultor Diego Agnes de Calvi en Lima: nuevas obras c. 1651-1673

The Artistic Personality of the Sculptor Diego Agnes de Calvi in Lima: New Works c. 1651-1673

Rafael Ramos Sosa

Universidad de Sevilla, España

rabel@us.es

 0000-0002-2012-185X

Recibido: 11/06/2025 | Aceptado: 18/07/2025

Resumen

El amplio y continuo trabajo de campo sobre la escultura limeña del siglo XVII ha dado sus frutos, llevando a proponer la atribución de varias imágenes como obras de Diego Agnes de Calvi, escultor corso en Lima. Apoyados en el análisis formal, estilístico, comparativo e indicios documentales e históricos, pensamos que pueden ser de su mano un grupo escultórico de la Sagrada Familia, un altorrelieve de la Trinidad y ocho esculturas exentas de distintas iconografías. Así mismo, se hace un intento de caracterizar la impronta estética de este artista procedente del extenso ámbito italiano. Con ello se amplía y enriquece notablemente el panorama escultórico del virreinato del Perú con su capital al frente.

Abstract

Extensive and ongoing fieldwork on 17th Century Lima sculpture has borne fruit, leading to the proposal to attribute several images to Diego Agnes de Calvi, a Corsican sculptor in Lima. Based on formal, stylistic, and comparative analysis, as well as documentary and historical evidence, we believe that a sculptural group of the Holy Family, a high relief of the Trinity, and eight free-standing sculptures with various iconographies may be by his hand. An attempt is also made to characterize the aesthetic influence of this artist from the vast Italian sphere. This significantly expands and enriches the sculptural panorama of the Viceroyalty of Peru, with its capital at its forefront.

Palabras clave

Escultura
Barroco
Lima
Diego Agnes de Calvi
Córcega
Siglo XVII

Keywords

Sculpture
Baroque
Lima
Diego Agnes de Calvi
Corsica
17th Century

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Ramos Sosa, Rafael. "La personalidad artística del escultor Diego Agnes de Calvi en Lima: nuevas obras c. 1651-1673." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 32 (2026): 108-125. <https://doi.org/10.46661/atRIO.12180>.

© 2026 Rafael Ramos Sosa. 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).

Las numerosas campañas fotográficas sobre el terreno han sido el camino recorrido para llegar a discriminar e iluminar en un conjunto importante de esculturas limeñas la personalidad artística de un escultor anónimo, que trabajó al menos durante un cuarto de siglo en la ciudad. El panorama limeño de escultura se caracterizó por una fuerte impronta sevillana durante la primera mitad del seiscientos, continuado en las décadas centrales por el trabajo y estilo del castellano Bernardo Pérez de Robles y Pedro Muñoz. A ello hay que añadir, ya en la segunda mitad del siglo XVII, la actividad de los artistas peruanos y del que hasta ahora solo sabíamos de su existencia documental, pero sin obra identificada: Diego Agnes de Calvi¹. Intuíamos que, por su personalidad artística, podía ser el autor de bastantes esculturas, algunas inéditas, otras conocidas pero anónimas y de cronologías dispares. Un indicio documental llevó a identificar y proponer algunas obras que confirmaban la intuición, las cuales parecen coincidir formalmente con el lenguaje plástico de las que presentamos a continuación y que proponemos como suyas².

Análisis formal y atribución

La metodología del análisis de la forma con la "atribución fidedigna", fruto del trabajo de campo de años aunado con la investigación documental, está ampliamente confrontada y cultivada por reconocidos especialistas y maestros de la historia del arte como medio de avanzar en el conocimiento³. Las noticias documentales son necesarias y a veces definitivas, pero como anotaba Pierre Francastel, a la misma obra de arte hay que darle al menos un valor testimonial igual que al documento, diríamos más⁴. A veces el documento se ha perdido, aparece otro que lo corrige o bien no hubo testimonio escrito. La obra de arte no habla, pero se expresa; es muda, pero transmite. Precisamente nuestro

* Este trabajo formó parte del proyecto de investigación "El triunfo del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana", I+D HAR-2013-43976-P, del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad.

1 Javier Chuquiray, *La escultura en Lima en la primera mitad del siglo XVII* (Lima: Museo de la Catedral de Lima, 2018); Rafael Ramos Sosa, "Panorama de la escultura virreinal en Perú," en *El arte de la escultura en América del Sur*, ed. Adrián Contreras-Guerrero (Madrid: Sílex, 2024), 67-104; Rafael Ramos Sosa, "Los otros escultores del barroco limeño," en *Barroco, enigmas y misterios*, ed. Norma Campos (La Paz: Fundación Visión Cultural, 2024), 167-174.

2 Rafael Ramos Sosa, "Don Diego Agnes de Calvi, escultor corso en Lima, 1651-1673," *Hipogrifo* 13, no. 2 (2025), 371-385, <https://doi.org/10.13035/H.2025.13.02.26>. Sobre las relaciones del arte italiano con el virreinato del Perú puede verse la tesis doctoral "Italia nel Perù viceregio: relazioni artistiche. Pittura, scultura ed arti applicate 1542-1821", de Francesco De Nicolo (Universidad de Granada, 2023).

3 Emilio Gómez Piñol, "Las atribuciones en el estudio de la escultura: nuevas propuestas y reflexiones sobre obras de la escuela sevillana de los siglos XVI y XVII," en *Nuevas perspectivas críticas sobre historia de la escultura sevillana*, ed. Emilio Gómez Piñol (Sevilla: Consejería de Cultura, 2007), 15-43. Una reciente reflexión sobre el tema es Benito Navarrete Prieto, "¿Cuál considera que es el presente y el futuro del formalismo y el atribucionismo?," *Archivo Español de Arte* 98, no. 389 (2025): 1-6, <https://doi.org/10.3989/aearte.2025.1537>.

4 Pierre Francastel, *La realidad figurativa*, trad. del francés (1965; reimpr. Buenos Aires: Emecé, 1970), 11.

trabajo es pensar con la mirada, identificando la expresión plástica y conjugándola con las otras fuentes de información, para alcanzar el objetivo, entre otros, de reconocer una personalidad artística en un periodo y lugar determinado, disfrutando de la obra de arte y su proyección en el tiempo.

El mismo Francastel se quejaba en 1965 –y con razón– de que la historia del arte llevaba ciento cincuenta años haciendo inventarios y catálogos, problemas de autoría y estilo, así como dando a la luz información documental ingente, cerrándose a otros enfoques y aspectos del complejo proceso de creación y recepción del objeto artístico. Evidentemente en el pensamiento de Francastel pesaba la larga historiografía y estudio del arte europeo, no creo de ningún modo que pasara por su mente el caso del arte hispanoamericano⁵. En el amplísimo y fecundo panorama americano faltan todavía esos años de sistemática y continua labor de campo, así como de investigación documental básica, en tan vasta geografía de ricos y variados frutos artísticos. Al aflorar por primera vez este patrimonio se dará un paso definitivo para evitar su deterioro, pérdida o expolio, generando una primera conciencia general del valor cultural y patrimonial de estos objetos. Además, se dispone así de un fundamento seguro sobre el cual generaciones posteriores podrán abordar enfoques transversales e interpretaciones que enriquecen y ayudan con fecundas visiones del pasado, apoyadas en la obra misma y fuentes primarias.

Particularmente, el estudio, aprecio e investigación de la escultura cuenta con algunas dificultades añadidas frente a la arquitectura o, sobre todo, la pintura. Si la pintura puede registrarse fotográficamente con una sola toma, por su bidimensionalidad, no ocurre así con la escultura, que es esencialmente tridimensional, necesitándose numerosas fotografías desde distintos ángulos y posiciones para tener un conocimiento cabal de la plástica. A ello se une que muchas veces la escultura está situada a gran altura o bien en lugares de difícil acceso, en retablos y falta de luz. Con el detalle fotográfico pueden valorarse texturas, pormenores de telas, pelo, dedos, vistas posteriores, etc. Como apunta Gómez Piñol:

La buena escultura es un objeto tridimensional, pero no simple masa inerte, genera tensiones e impulsos visuales inducidos por el artista en la materia dinamizándola en la apariencia de lo vivo. Este juego de fuerzas se despliega primordialmente en la representación del cuerpo humano, gran tema

5 Francastel, 11. "Desde hace ciento cincuenta años la historia del arte se ha propuesto como objetivo hacer un inventario de las obras del pasado, registrarlas, conservarlas, restituirlas y constituir al mismo tiempo, series de tipos basadas en una clasificación calcada de la botánica o de la biología, enteramente descriptiva y sin tener en cuenta las funciones sociales ni las significaciones diferenciales de la obra en relación con sus creadores, con sus usuarios o con la posteridad".

tradicional de la escultura, inagotable en la sugestión de actitudes materiales y espirituales. Las formas tridimensionales desarrollan infinidad de grafismos, ritmos y diseños en las representaciones de miembros, cabellos, telas, apuntes de paisaje en relieves –claramente afines a la pintura–, motivos ornamentales, escenas descriptivas, etc. La multiplicidad de formas generadas por la talla y el modelado, e incluso las construcciones y montajes de la escultura contemporánea requieren técnicas descriptivas de difícil precisión, pero imprescindibles para elaborar comentarios críticos ajustados a tal complejidad formal, no meramente demoradas en la identificación de motivos y argumentos, tan predominantes en el estudio de las obras del pasado. La específica naturaleza estética de las obras escultóricas obliga a conjugar armónicamente los factores de índole historiográfica con la vivencia y definición de los diseños y ritmos plásticos plasmados, además de en las formas estructurales, en los cabellos, telas, y en todo aquello que en la escultura crea formas, origina crestas de luz y surcos de sombra, transiciones cóncavo-convexas, aristas, depresiones, planos fundidos y la variada suerte de texturas en las que las manos al moldear o las gubias al tallar han dejado la impronta de la transformación espiritualizadora de la materia⁶.

Por otra parte, la manipulación de la escultura es más dificultosa y pesada (compárese las numerosas exposiciones de pintura frente a las de escultura). Por ello es básico ver directamente la obra y fotografiarla. La fotografía es una herramienta esencial en el inicial trabajo histórico-artístico para comenzar a estudiar y distinguir críticamente escuelas, talleres y artistas⁷.

Los obstáculos de ver y apreciar detalladamente las esculturas se acrecientan con los prejuicios historiográficos cuando no las modas ideológicas. Buen ejemplo es el del literato Baudelaire. El caso del poeta francés puede ayudar, desde una postura crítica y adversa, a entender el *quid* plástico y papel esencial de la escultura, reticencias que aún hoy día parecen gravitar sobre el tema. En un luminoso artículo, Wolfgang Drost comentaba la valoración del arte escultórico en el crítico francés Charles Baudelaire⁸. Confronta sus opiniones al respecto entre el Salón de 1846 y el Salón de 1859, en el intervalo se produjo un cambio de actitud positiva hacia la escultura, sin abandonar del todo sus reticencias. Anotaba en un principio como la escultura le resultaba “aburrida”, si bien este calificativo hay que entenderlo en el contexto de la plástica academicista del siglo XIX, imbuida de preciosismo formal vacuo y sin nervio vital. Más aún, dijo que era un “arte de caribes”, o sea de “caníbales”, rechazándola porque veía en su materialidad la ausencia de la individualidad del artista, algo que también notaba en la escultura aplicada a la industria. En 1846 concluía que la escultura en su más pleno

6 Gómez Piñol, “Las atribuciones,” 18-19.

7 Georg Weise, “La sculpture espagnole du temps de la Renaissance et le problème du Maniérisme,” *L'information d'Histoire de l'Art*, no. 9-3 (1964): 104-117. El mismo Weise se quejaba en los años treinta del siglo XX con una pregunta retórica: ¿Qué se puede decir del retablo español, si no está ni fotografiado?

8 Wolfgang Drost, “L'évolution du concept baudelairien de la sculpture,” *Gazette des Beaux Arts*, no. 1508 (1994): 39-52. Las citas textuales de Baudelaire son traídas del artículo de Drost.

desarrollo no era más que un “arte complementario”, “brutal y positiva como la naturaleza” y al mismo tiempo “vaga e inasible” porque muestra demasiadas facetas a la vez (de ahí la necesidad de la fotografía para su estudio). En el París de la década de 1850 se expusieron y dieron a conocer esculturas de Grecia, Egipto y Asiria, las que vio sin duda el poeta francés. Al contemplar las antiguas y solemnes estatuas egipcias su incisiva capacidad crítica pareció ablandarse, y así en el Salón de 1859 escribió “el fantasma de piedra se apodera de usted durante algunos minutos, y os ordena, en nombre del pasado, pensar en las cosas que no son de la tierra. Tal es el papel divino de la escultura”⁹. Pareciera que esta visión de las monumentales e impositivas esculturas egipcias le llevó a ver un contenido metafísico, una reflexión sobre la naturaleza humana en la que atisbaba un mensaje espiritual asociado a la idea de “lo sublime”¹⁰. De tal modo que para Baudelaire el papel esencial de la escultura es su impacto sobre el espectador, derivado del carácter tridimensional tan próximo a la realidad y formando parte del mismo espacio vital del público. Ha pasado a verla desde tan “brutal y positiva como la naturaleza” a su *rôle divin*. Estas características esenciales que definen el arte escultórico antiguo han provocado a veces su rechazo hasta hoy por una sociedad descristianizada y atea.

Nuevas obras

Una vez argumentada la opción metodológica del trabajo pasamos a dar a conocer y estudiar en una primera mirada una serie de esculturas que proponemos como obra de Diego Agnes de Calvi y taller, sin excluir posibles discípulos aún sin identificar. También hay que anotar que en la segunda mitad del siglo XVII hubo otros escultores –conocidos documentalmente, pero sin obra identificada– y por tanto candidatos para la abundante imaginería que pueblan los interiores sagrados de la ciudad de Los Reyes. Sabemos de artistas de la gubia como Tomás de la Parra, José Lorenzo Moreno, Francisco Flores, Francisco Martínez, Rodrigo Chafal, fray Cristóbal Caballero y Marcos Martínez, entre otros¹¹.

9 Drost, 48.

10 Drost, 47.

11 Rafael Ramos Sosa, “Un escultor indio del barroco limeño: Rodrigo Chafal y su Crucificado de la agonía en Copacabana,” *Archivo Español de Arte*, no. 372 (2020): 417-426, <https://doi.org/10.3989/aearte.2020.28>; Rafael Ramos Sosa, “La reliquia y el relicario del escultor: a propósito de un Crucificado de Francisco Flores en Lima,” *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, no. 56 (2025): 23-38, <https://doi.org/10.30827/caug.v56.30463>.

A las noticias que recogimos en otro trabajo sobre don Diego, podemos añadir algunas más sobre su vida y actividades, si bien no aportan para su quehacer artístico. Así, en julio de 1665 alquiló una casa a Diego Caballero por dos años, debiendo pagarle doscientos pesos anuales. La vivienda se encontraba “a la vuelta de la puerta del convento de señor san Francisco que va a la barranca del río de esta dicha ciudad, que linda con casa de Eugenio Días, con un pozo en el patio”¹². Debió seguir viviendo aquí años después ya que en 1671 otorgó un poder al dicho Diego Caballero, para cobrar quinientos veinticinco pesos en su nombre al procurador del colegio jesuita de Santiago de Chile, el padre Isidro Martínez, en razón de la deuda por el arrendamiento¹³.

Por el momento, las obras que vamos a comentar hay que encuadrarlas entre las fechas extremas de 1651 y 1673 que señalan los documentos, es decir, no establecemos un orden cronológico, dado el conocimiento precario que hay sobre esta segunda mitad del seiscientos y el desarrollo general de la plástica limeña. Salvo algún caso que mostraremos, las atribuciones carecen de indicio documental por lo que el argumento principal de atribución es el estilo personal del escultor en su contexto limeño.

En un trabajo anterior propusimos identificar como obras de Diego Agnes un *Calvario* y un *Santo Toribio orante* en el monasterio de Santa Clara de Lima (1651-1652), la *Santa Catalina de Alejandría* en la iglesia de San Francisco (c. 1673) y la *Santa María Magdalena* de la parroquia de Pueblo Libre¹⁴.

Nuestras atribuciones se fundamentan en las semejanzas y afinidades detectadas en los tipos físicos de los personajes, especialmente los rostros tanto de hombre, mujer y niño. En segundo lugar, el modo de tratar los paños y telas, así como sus dobleces y pliegues, o bien el modo de disponerlas sobre el volumen del cuerpo. La manera de componer y mostrar la figura. Por último, algunos gestos y sobre todo el tratamiento y disposición del cabello en sus distintas modalidades.

12 Contrato de arrendamiento, 30 de julio de 1665. Protocolos de Pedro Bastante Cevallos, leg. 192, cuaderno 11, f. 2, Archivo General de la Nación (AGN), Lima.

13 Poder, 25 de octubre de 1671, Pedro Bastante Cevallos, no. 192, cuaderno 29 (último), f. 9, AGN, Lima.

14 Rafael Ramos Sosa, “Don Diego Agnes de Calvi.” También propusimos como probable obra de Agnes el *Dios Padre, paloma y ángeles* que rematan la *Sagrada Familia* anónima de la iglesia de San Pedro de Lima. Rafael Ramos Sosa, “Ver con la vista de la imaginación: La escultura, entre el icono y la belleza,” en *San Pedro de Lima, iglesia del antiguo Colegio Máximo de san Pablo*, ed. Ramón Mujica (Lima: Banco de Crédito del Perú, 2018), 291, fig. 32.



Fig. 1. Diego Agnes de Calvi, *Sagrada Familia*, c. 1651-1673. Iglesia de la Soledad, Lima, Perú. © Fotografía: Rafael Ramos Sosa.

La *Sagrada Familia* de la Soledad

Un aspecto interpretativo amable y risueño puede verse en la *Sagrada Familia* de la hermandad de la Soledad (Fig. 1). El conjunto de las tres figuras fue dado a conocer hace años, tras una meritoria tarea de recuperación y restauración del patrimonio que afortunadamente ha llevado a conservar estas esculturas. El estudio las situaba en las primeras décadas del siglo XVII por algún escultor signado por el manierismo e inicios del naturalismo¹⁵. A primera vista es sin duda una obra del seiscientos que difiere notablemente en su interpretación de otras, como la *Sagrada Familia* de las Descalzas de San José de principios de siglo, la de la catedral por Pedro Muñoz en 1633, o la anónima de la Compañía hacia 1653. Destaca la figura de la Virgen con un elegante y atildado tocado del pelo recogido en la nuca con el velo blanco del que caen largas guedejas sobre hombros y el pecho, dejando a la vista un mórbido y alargado cuello. Hay que señalar la compuesta y refinada combinación de su mano derecha sujetando el manto, motivo de retórica plástica poco frecuente en el entorno limeño y que vemos también en el san Juan Evangelista del citado *Calvario* de Santa Clara.

15 Ricardo Estabridis Cárdenas, "La doble Trinidad en la iglesia de la Soledad," *Imagem Brasileira*, no. 3 (2006): 187-192. Agradezco a los hermanos de la cofradía de la Soledad las facilidades para ver y fotografiar estas esculturas a lo largo de los años.

La escultura de San José recoge bien el tipo de hombre joven ataviado de túnica y manto, con las peculiares dobleces quebradas en ángulo (no en curvas) y aplanadas que se ven en otras obras citadas más adelante. No obstante, parece que ha sufrido alteraciones en parte de la capa que cruza el pecho en diagonal. Su cabeza muestra particular modelo de juventud con un peculiar bigote fino que no llega a fundirse con la barba, y esta es ajustada a la mandíbula y de cortos mechones paralelos a la misma, es el mismo modelo del *Crucificado* de Santa Clara, aunque este tiene la barba más tupida. El rostro cuenta con amplia y despejada frente enmarcando los ojos en lineales y anchas cejas curvas. Cabe señalar también el parecido y modo de trabajar las dobleces de las telas de rodilla abajo, entre las figuras de la Virgen y San José con la Dolorosa y San Juan del *Calvario* de Santa Clara.

El Niño Jesús es la figura más dinámica de las tres, tanto por la disposición de los brazos en alto y paso adelante como el revuelo de su túnica, suelto y de carácter pictórico, propio del pleno barroco. Este tipo de tratamiento de la vestidura contrasta con las dobleces amplias, planas y sólidas de otras obras. Muestra los mechones del pelo vueltos sobre la frente, movidos por el viento. Estas cabelleras en gruesos bucles hacia atrás nos llevan a otras esculturas. No obstante, su rostro infantil no llega a convencer sobre el cariz divino del personaje.

Por último hay que anotar que el Dios Padre en altorrelieve que remata la composición aludiendo a la iconografía de la Doble Trinidad, es a nuestro parecer una escultura de otro artista y posterior.

El Ángel Custodio de la iglesia de San Pedro

Este conjunto del Ángel acompañando a un niño, símbolo del alma cristiana, respira una clara progenie italianizante que ya fue puesta de relieve por Estabridis desde el principio y posteriormente anoté que era afín a modelos napolitanos entre otros¹⁶. La monumental figura angélica de canon alargado señala el camino del cielo al niño, presentando una composición en línea abierta, con un paso adelante, generando con sus brazos una diagonal que continúa con la figura y gesto del infante, acentuando el movimiento por las vistosas y vigorosas alas desplegadas (Fig. 2). Su rostro es un óvalo de caracterización anónima, rodeado por tres masas de cabellos siendo muy particulares los tres mechones encrespados

16 Ricardo Estabridis Cárdenas, "El Ángel Custodio de las Reliquias," *Arte actual*, no. 1 (1995): 33-37; Ramos Sosa, "Ver con la vista," 291.

a modo de tupé sobre la frente y que también vemos en el Niño Jesús glosado anteriormente. Es necesario anotar en esta figura los numerosos pliegues en ángulos agudos del faldellín, y, sobre todo, la gran proyección en el espacio del faldón que se abre sobre su pierna derecha en dos masas de telas plegadas. Los cabos adquieren volúmenes cúbicos, algo característico del escultor corso que estudiamos como veremos en otros casos. La figura del niño en actitud de andar es también muy dinámica, gira y alza la cabeza hacia el ángel trabando con el gesto las dos efigies con sentido unitario en la composición, de genuina raíz barroca. Va caracterizado con el cabello alborotado y en su cuello surgen morbideces propias de la infancia. Sus manos, de palmas casi cuadradas con dedos cortos, enlazan directamente con las del Niño Jesús de la Soledad.



Fig. 2. Diego Agnes de Calvi, *Ángel Custodio*, c. 1651-1673. Iglesia de San Pedro, Lima, Perú. © Fotografía: Rafael Ramos Sosa.

Ya que comentamos esta representación angélica, habría que aludir a otra imagen más pequeña, la de un *Ángel* que se exhibe en el Museo de Arte de Lima que consta como anónimo quiteño y del siglo XVIII¹⁷. No conocemos hasta ahora algo parecido en el arte de la antigua audiencia de Quito, en cambio, es evidente la similitud, si bien como obra de taller o seguidores, con el comentado *Ángel Custodio* de la Compañía. Tanto el tipo físico y canon, el pelo, la indumentaria, las dobleces quebradas en ángulos y planas, el apretado cinturón que estrecha notablemente la cintura, o el drapeado de la clámide sobre el pecho parecen estar en la misma línea, aunque el resultado plástico es más

17 Ricardo Kusunoki y Luis Eduardo Wuffarden, eds., *Arte colonial. Colección Museo de Arte de Lima* (Lima: Museo de Arte de Lima, 2016), 284-285.



Fig. 3. Diego Agnes de Calvi, *Ángel*, c. 1651-1673. Museo de Arte de Lima, Perú. © Fotografía: Rafael Ramos Sosa.

decorativo, tal vez pudo ser una figura secundaria o bien parte de una escena de la Anunciación (Fig. 3).

Resucitado del Museo Pedro de Osma

Precisamente este acentuado modo de proyectar los paños y telas en el espacio en volúmenes cúbicos que vemos en el *Ángel Custodio* puede apreciarse también en el *Resucitado* de tamaño académico que se exhibe en el Museo Osma (Fig. 4)¹⁸. Lo representa con el habitual tipo físico y anatómico de hombre delicado, esbelto y delgado, en contrapunto con un manto denso y pesado que cruza en diagonal la figura, dejando el amplio desnudo del pecho hasta la cadera. Las dobleces anchas, planas y angulosas terminan cayendo a la derecha y proyectándose en masas cúbicas, especialmente en la vista lateral o posterior. Si nos fijamos en la cabeza es clara la relación con la del San José de la Soledad o el Jesucristo del relieve de la *Trinidad* en la *Compañía* que veremos a continuación, tanto por la disposición del pelo, que en este caso es una larga cabellera que cae sobre el hombro, como por el tipo de barba y bigote.

18 Pedro Gjurinovic Canevaro, *Museo Pedro de Osma* (Lima: Fundación Osma, 1995), 122.

Relieve de la *Santísima Trinidad*

En la capilla de Loreto del templo de San Pedro de Lima se levanta un retablo salomónico, dedicado a la Virgen de Loreto de fechas que la documentación sitúa entre 1672 y 1682¹⁹. En el segundo cuerpo se aloja un alto relieve de la *Trinidad* en ademán de coronar a María (Fig. 5). Esta obra pareciera con mayor intervención del taller, pero acusa las características formales de Diego Agnes tanto en los tipos físicos como en los paños y dobleces. La figura de Cristo, sobre todo su anatomía y la cabeza barbada recoge el modelo habitual masculino, joven y barba ajustada a la mandíbula, afín al *Resucitado* de Osma o el San José.

Dos interpretaciones de *San Juan Bautista*

El modelo físico masculino de hombre joven característico de Agnes lo volvemos a encontrar en otras dos esculturas del santo precursor en buen estado de conservación. Una de ellas es la que se exhibe en el Museo de Arte de Lima y que debió ser concebida para algún retablo,



Fig. 4. Diego Agnes de Calvi, *Resucitado*, c. 1651-1673. Museo de Osma, Lima, Perú. © Fotografía: Museo de Osma, Lima, Perú.

19 En las cuentas del Colegio jesuita se anota que en estas fechas "hízose el retablo a toda costa de la Santísima Trinidad y el retablo de la capilla de Nuestra Señora de Loreto" por valor de 20.000 pesos. Libro de cuentas 1672-1682, Jesuitas, leg. 42a, exp. 2, f. 180, AGN, Lima. Agradezco este dato a Li Cárdenas Noa. También quiero agradecer las facilidades para trabajar que ofreció la comunidad de jesuitas de San Pedro, especialmente al padre Enrique Rodríguez y a la restauradora Nancy Junchaya.



Fig. 5. Diego Agnes de Calvi, *Santísima Trinidad*, c. 1651-1673. Iglesia de San Pedro, Lima, Perú. © Fotografía: Taller de San Pedro.



Fig. 6. Diego Agnes de Calvi, *San Juan Bautista*, c. 1651-1673. Museo de Arte de Lima, Perú. © Fotografía: MALL, Lima, Perú.

pues la parte posterior presenta una talla sumaria y plana (Fig. 6). En principio se ha catalogado como anónimo cuzqueño de la primera mitad del seiscientos²⁰. Es una interpretación del Bautista barbado en el que su rostro y el modo de tallar la barba y el bigote nos remiten al San José o al *Resucitado* comentados (Fig. 7). La cabellera cae a un lado y otro del rostro con raya al medio, como el San José. Sostiene en su mano izquierda un cordero sobre un libro al que señala con la derecha. La otra imagen de *San Juan Bautista* se muestra con el claro tipo de estatua clásica, sólida y en pie, de bulto completo, se encuentra en el bautisterio de la catedral de Cajamarca²¹. Las dos esculturas tienen la misma disposición: ligero *contraposto* frontal con una pierna que avanza y

20 Kusunoki y Wuffarden, *Arte colonial. Colección Museo de Arte de Lima*, 74-75.

21 Conocí esta escultura hace años gracias a una buena fotografía de don Eduardo Vásquez Relyz, posteriormente pude verla y estudiarla gracias a las facilidades de don Manuel Cerna Sabogal, mi agradecimiento a los dos.



Fig. 7. Diego Agnes de Calvi, cabeza de *San José*, c. 1651-1673. Iglesia de la Soledad, Lima, Perú.
© Fotografía: Rafael Ramos Sosa.

medio pie en bulto redondo sobresaliendo de la peana, buscando verismo en el efecto de inserción espacial ante el espectador. En el caso cajamarquino, Diego Agnes opta por una versión aún más juvenil del precursor al presentarlo sin barba, resolviendo la cabellera con el copete encrespado de varios mechones sobre la frente, como el *Ángel Custodio* o el Niño Jesús. Hay evidente semejanza entre los dos Bautista en el modo de disponer el manto sobre el hombro con dobleces amplias, planas y quebradas en ángulo, que sugieren una especie de abstracción geométrica de las lógicas curvas de las telas sobre el omóplato (Fig. 8). Otro detalle secundario en el que se adivina el trabajo más automático del escultor y su taller, son los vellones que orlan la piel de su túnica, muy similares en las dos esculturas. No sabemos cómo pudo llegar esta obra a la ciudad norteña, tal vez encargo directo de algún clérigo en la capital del virreinato con destino a Cajamarca.



Fig. 8. Diego Agnes de Calvi, *San Juan Bautista*, c. 1651-1673. Catedral de Cajamarca, Perú. © Fotografía: Rafael Ramos Sosa.

San Elías y San Juan de la Cruz en el monasterio del Carmen, c. 1658

Por último, cabe proponer en la nómina de los trabajos de este escultor corso otras dos imágenes que se encuentran en la iglesia del monasterio del Carmen, en Barrios Altos. El retablo mayor desaparecido de mediados del siglo XVII fue realizado por Asensio de Salas a partir de 1654, y, aunque concebido para albergar pinturas, terminó realizándose con hornacinas para esculturas, siendo tasado por fray Miguel de Jesús y fray Diego Maroto en 1658²². Ya sabemos que este ensamblador contrataba habitualmente la ejecución de los retablos por completo, es decir, a su cargo incluía arquitectura, escultura y pintura, subcontratando la escultura y policromía con otros artistas como Bernardo de Robles, Diego Agnes de Calvi y otros²³. Pueden identificarse como obras de Calvi el *San Elías* y el *San Juan de la Cruz* situados en el actual retablo mayor neoclásico (Figs. 9 y 10). Al ser patronos y fundadores de la orden tendrían un lugar lógico y destacado en el retablo mayor de la iglesia como hasta hoy. Estos simulacros en bulto redondo y tamaño natural presentan el hábito carmelitano con gran sobriedad en el movimiento de las telas, pero es posible ver –sobre todo en el joven *San Juan de la Cruz*– esas caídas laterales a la derecha con dobleces paralelas y aplanadas. *San Elías*, con barba abundante y sin especial movimiento, presenta afinidad con la cabeza de Dios Padre en el relieve de la *Trinidad*. Asimismo las dobleces del hábito planas y quebradas en ángulo. Constituye un detalle significativo el estofado en la policromía del *San Juan de la Cruz*, muy similar al modelo que puede verse en una parte restaurada en el peto del *Ángel Custodio* de la Compañía, aspecto que podría situar las obras por los mismos años y el mismo estofador, ya que el retablo en el que estuvieron los santos carmelitas se realizó entre 1654 y 1658.

Conclusiones

Al margen de los detalles concretos de semejanza o diferencia, parece haber una afinidad y coherencia plástica interna entre todas estas esculturas, que nos llevan a una

22 Concierto para el retablo mayor del monasterio del Carmen, 21 de noviembre de 1654, protocolos de Marcelo Antonio de Figueroa, leg. 617, f. 2692 y ss., AGN, Lima. Citado por Emilio Harth-Terré, *Escultores españoles en el Virreinato del Perú* (Lima: Juan Mejía, 1977), 178-179, nota 18. Este retablo fue tasado el 24 de diciembre de 1658 haciendo constar que Salas "... antes ha hecho mejoras en cuanto a lo enriquecido y forma de los tableros y nichos, porque habiendo de ser para pintura los hizo nichos con fondos para escultura con sus enriquecidos en las calles colaterales y en la de en medio...", Cuentas del monasterio del Carmen, 1642-1679, leg. 1, sin numeración de folios, Archivo Arzobispal de Lima, (AAL), Lima.

23 Así ocurrió en los retablos de Santa Clara (1651-1652), la *Sagrada Familia* de San Pedro (1654) y el retablo de la Inmaculada en la catedral (1652-1655). Agradezco a las carmelitas su acogida y facilidades para el trabajo.



Fig. 9. Diego Agnes de Calvi, *San Juan de la Cruz*, c. 1658. Monasterio del Carmen, Lima, Perú. © Fotografía: Rafael Ramos Sosa.



Fig. 10. Diego Agnes de Calvi, *San Elías*, c. 1658. Monasterio del Carmen, Lima, Perú. © Fotografía: Rafael Ramos Sosa.

estética que parte del clasicismo, de alegre naturalismo y sensualidad sin llegar a la provocación, propio de la genuina tradición mediterránea italiana, junto con aspectos de composición y recursos ya plenamente barrocos²⁴. En algunas de estas esculturas se ha utilizado el término de manierismo, caso de la *Sagrada Familia* y el *Ángel Custodio*, siendo aceptable por su canon alargado y, sobre todo, por el refinamiento formal en gestos. Como ya pusimos de relieve en otro artículo inicial, los tipos físicos de Diego Agnes van impregnados de un aire italianizante, tocado de gracia en versiones juveniles y sonrientes cuando el asunto lo permite. Comparando, en general, el tono de la plástica hispana con la itálica, notamos una mayor “gravedad” solemne en la primera, entendiendo esta nota de gravedad como cualidad estética que debía tener la

24 Bernard Berenson, *Estética e Historia de las artes visuales* (México: FCE, 1966); Wilhelm Worringer, *Abstracción y naturaleza* (México: FCE, 1953).

escultura sagrada, asunto serio y trascendente, consecuente con el decoro, si bien hay que entenderlo como distintos matices²⁵. Dentro de los términos generales de la época, este aspecto lo achacamos a la muy probable formación de Agnes en los centros artísticos de influjo italiano, como la localidad de Calvi de la que procedía, en Córcega y bajo la égida de Génova. Ello distingue la mano de don Diego en un contexto de sabor hispano-peruano.

Así pues, se ha sacado a la luz una nueva personalidad artística, enriqueciendo el panorama escultórico del arte peruano y limeño en particular, en el que sigue apreciándose en este último una dimensión cosmopolita e internacional hasta ahora, de acuerdo con el contexto de una ciudad de primer rango institucional y comercial, clave en el trasiego de ideas, hombres y productos en la monarquía española.

Referencias

Fuentes documentales

Archivo General de la Nación (AGN). Lima. Fondo: Protocolos notariales.

Archivo General de la Nación (AGN). Lima. Fondo: Jesuitas.

Archivo Arzobispal de Lima (AAL). Lima. Fondo: Monasterios.

Fuentes bibliográficas

Berenson, Bernard. *Estética e Historia de las artes visuales*. México: FCE, 1966.

Chuquiray Garibay, Javier. *La escultura en Lima en la primera mitad del siglo XVII*. Lima: Museo de la Catedral de Lima, 2018.

Drost, Wolfgang. "L'évolution du concept baudelairien de la sculpture." *Gazette des Beaux Arts*, no. 1508 (1994): 39-52.

Estabridis Cárdenas, Ricardo. "El ángel custodio de las reliquias." *Arte actual*, no.1 (1995): 33-37.

---. "La doble Trinidad en la iglesia de la Soledad." *Imagem Brasileira*, no. 3 (2006): 187-192.

Francastel, Pierre. *La realidad figurativa*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1970.

25 Palma Martínez-Burgos García, "El decoro. La invención de un concepto y su proyección artística," *Espacio, Tiempo y Forma*, no. 2 (1988): 91-102, <https://doi.org/10.5944/etfvii.1.1988.2101>; cita expresamente a Felipe de Guevara en sus *Comentarios de la pintura*, diciendo que las imágenes religiosas "se pintasen y esculpiesen con el decoro, decencia y honestidad, gravedad y santidad que conviene y como el asunto merece...", 93.

- Gómez Piñol, Emilio. "Las atribuciones en el estudio de la escultura: nuevas propuestas y reflexiones sobre obras de la escuela sevillana de los siglos XVI y XVII." En *Nuevas perspectivas críticas sobre historia de la escultura sevillana*, coordinado por Emilio Gómez Piñol, 15-43. Sevilla: Consejería de Cultura, 2007.
- Gjurinovic Canevaro, Pedro. *Museo Pedro de Osma*. Lima: Fundación Osma, 1995.
- Harth-Terré, Emilio. *Escultores españoles en el Virreinato del Perú*. Lima: Juan Mejía, 1977.
- Kusunoki, Ricardo, y Luis Eduardo Wuffarden, eds. *Arte colonial. Colección Museo de Arte de Lima*. Lima: Museo de Arte de Lima, 2016.
- Martínez-Burgos García, Palma. "El decoro. La invención de un concepto y su proyección artística." *Espacio, Tiempo y Forma*, no. 2 (1988): 91-102. <https://doi.org/10.5944/etfvii.1.1988.2101>.
- Mujica Pinilla, Ramón, coord. *San Pedro de Lima, iglesia del antiguo Colegio Máximo de san Pablo*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2018.
- Navarrete Prieto, Benito. "¿Cuál considera que es el presente y el futuro del formalismo y el atribucionismo?" *Archivo Español de Arte*, no. 98-389 (2025): 1-6. <https://doi.org/10.3989/aearte.2025.1537>.
- Nicolo, Francesco de. "Italia nel Perù viceregio: relazioni artistiche. Pittura, scultura ed arti applicate 1542-1821". Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2023.
- Ramos Sosa, Rafael. "Ver con la vista de la imaginación: La escultura, entre el icono y la belleza." En *San Pedro de Lima, iglesia del antiguo Colegio Máximo de san Pablo*, editado por Ramón Mujica Pinilla, 268-307. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2018.
- . "Un escultor indio del barroco limeño: Rodrigo Chafal y su Crucificado de la agonía en Copacabana." *Archivo Español de Arte*, no. 372 (2020): 417-426. <https://doi.org/10.3989/aearte.2020.28>.
- . "Panorama de la escultura virreinal en Perú." En *El arte de la escultura en América del Sur*, editado por Adrián Contreras-Guerrero, 67-104. Madrid: Sílex, 2024.
- . "Los otros escultores del barroco limeño." En *Barroco, enigmas y misterios*, editado por Norma Campos, 167-174. La Paz: Fundación Visión Cultural, 2024.
- . "La reliquia y el relicario del escultor: a propósito de un Crucificado de Francisco Flores en Lima." *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, no. 56 (2025): 23-38. <https://doi.org/10.30827/caug.v56.30463>.
- . "Don Diego Agnes de Calvi, escultor corso en Lima, 1651-1673." *Hipogrifo*, no. 13-2 (2025): 371-385. <https://doi.org/10.13035/H.2025.13.02.26>.
- Worringer, Wilhelm. *Abstracción y naturaleza*. México: FCE, 1953.




Fortuna crítica de Luisa Roldán en la España de los siglos XVII al XIX

Critical Reception of Luisa Roldán in Spain (17th - 19th Centuries)

Alfonso Pleguezuelo Hernández

Universidad de Sevilla, España

aplegue@us.es

 0000-0002-8235-3082

Recibido: 07/01/2026 | Aceptado: 06/02/2026

Resumen

El objetivo de este artículo es analizar algunas de las opiniones sobre la escultora Luisa Roldán que fueron emitidas en documentos o en publicaciones durante los siglos XVII al XIX en España. Se reúnen aquí algunas noticias contemporáneas a la artista y también de los primeros críticos del periodo Barroco y de la Ilustración. Todos ellos se interesaron por la artista desde diferentes perspectivas y los últimos procuraron, además, reunir información verídica sobre la vida y la obra de esta mujer, aunque ese objetivo no sería alcanzado hasta el siglo XX. Por último, recogemos algunos testimonios de la imagen positiva pero también fantaseada de algunos escritores románticos del siglo XIX.

Abstract

The aim of this article is to analyse a selection of opinions expressed about the sculptor Luisa Roldán in documents and publications produced in Spain between the seventeenth and nineteenth centuries. It brings together contemporary accounts of the artist as well as writings by early critics and historians of the Baroque and Enlightenment periods. These authors approached Roldán's work from different perspectives, while later writers also sought to compile accurate information about her life and artistic output—an objective that would not be fully achieved until the twentieth century. Finally, the article considers testimonies that contributed to both a positive and, at times, idealized image of the artist in the writings of nineteenth-century Romantic authors.

Palabras clave

Luisa Roldán
La Roldana
Escultora de cámara
Escultura barroca sevillana
Mujeres escultoras
Mujeres artistas

Keywords

Luisa Roldán
La Roldana
Court Sculptor
Sevillian Baroque Sculpture
Women Sculptors
Women Artists

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Pleguezuelo Hernández, Alfonso. "Fortuna crítica de Luisa Roldán en la España de los siglos XVII al XIX." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 32 (2026): 126-151. <https://doi.org/10.46661/atRIO.12918>.

© 2026 Alfonso Pleguezuelo Hernández. 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 concepto que incardina este artículo es el de la fama. El diccionario de la RAE, al definir la palabra, hace una primera precisión: “no hay que confundir la fama con el éxito” y, en efecto, a diferencia de este último concepto, el primero puede poseer un sentido positivo o negativo. En este caso, no obstante, no habrá lugar para la confusión porque la figura de Luisa Roldán recibió, por regla general, una valoración muy positiva tanto a niveles populares como en el ámbito más especializado de la crítica de arte. Tras esta puntualización, el diccionario lanza la definición: “opinión que la gente tiene de alguien o de algo”. Fama es, por tanto, equivalente a notoriedad, es decir, tiene relación con alguien o con algo que mucha gente conoce o, al menos, cree conocer.

Espero mostrar en estas breves páginas cómo la fama de Luisa Roldán se fue extendiendo muy pronto a nivel regional y luego nacional. Más recientemente, en los siglos XX y XXI, su celebridad ha alcanzado a toda Europa occidental y a Norteamérica. En el siglo XX el conocimiento de la autora se incrementó de manera notable por el nacimiento de la Historia del Arte como disciplina científica y universitaria. En el XXI se ha continuado aquella labor rigurosa, aunque también han surgido nuevas perspectivas que ha fomentado el interés por esta mujer artista estimulado, no ya solo por razones científicas, sino también de naturaleza política y de índole comercial.

Empezaremos con dos noticias aparentemente contradictorias que conviene mencionar para que comprobemos en qué medida el juicio humano es voluble en numerosas ocasiones, se ve condicionado frecuentemente por prejuicios e incluso llega a ser intencionadamente injusto o espuriamente interesado.

Una de las últimas obras de Luisa Roldán vendida en el mercado del arte, es una imagen de la Virgen con el Niño que en 2022 compró la National Gallery de Washington y por la que pagó más de dos millones de euros. Por tanto, nadie se atreverá a dudar de que la obra escultórica de Luisa Roldán es en la actualidad un producto muy valorado, al menos económicamente.

Sin embargo, esto no era así en vida de la artista como lamentablemente ha ocurrido en otras muchas ocasiones. De hecho, por su trabajo se le pagaba muy poco y a veces con mucho retraso, sobre todo cuando la artista residía en Madrid donde había alcanzado el máximo nivel al que un escultor del Antiguo Régimen podía aspirar, siendo nombrada escultora de cámara de los monarcas.

Si consultamos su partida de defunción de 1706, leemos la sorprendente frase: "... estando enferma en cama (...) dijo no tiene ningunos bienes ni hazienda de que poder testar por lo qual (...) pide y suplica a el cura de la Yglesia Parrochial de San Andrés de esta Corte de a donde al presente es Parroquiana (...) haga enterrar su cuerpo en el sitio, parte o lugar sagrado que le pareciere y [que haga por] el bien y sufragio en beneficio de su alma [lo] que pudiere en atención a su suma cortedad de medios...."¹.

Es decir, Luisa Roldán murió en la miseria, no hizo testamento por no tener nada que legar a sus descendientes y ni siquiera tuvo dinero para pagar su enterramiento o las misas que frecuentemente se decían por la salvación de las almas de los difuntos.

Recordemos que poco antes de abandonar su tierra natal, regaló a la comunidad de frailes mínimos franciscanos del convento de Nuestra Señora de la Victoria de Puerto Real (Cádiz), una imagen de vestir de la Virgen Dolorosa y lo hizo tan solo a cambio de que cada año dijeran una misa por la salvación de su alma y las de los suyos². Por fortuna, su petición fue asumida como obligación por la Comunidad del convento y forma parte hoy de los estatutos que rigen la vida de la Hermandad de Nuestra Señora de la Soledad que cada año celebra la mencionada misa por la salvación del alma de Luis Antonio de los Arcos, de su mujer Luisa Roldán y de sus descendientes.

La partida de defunción de La Roldana citada más arriba estuvo precedida por otros muchos escritos en los que se dirigía a los reyes, tanto a los Habsburgo como a los Borbón, suplicando ayudas económicas. Esta situación de desamparo la padeció desde el principio de su llegada al cargo. A los dos meses después de haber sido nombrada escultora de cámara ya había enviado dos solicitudes de ayuda que no obtuvieron respuesta por parte del rey. Después de llegar a manos del condestable de Castilla, éste, intentando ayudar a la artista, informa lo siguiente al monarca en 13 de diciembre de 1692: "lo extraño de su habilidad y la honra que ha merecido de estar trabajando en lo que se le ha ordenado en presencia de Vuestra Magestad y la Reyna Nuestra Señora la exceptúan en lo general haciéndola merecedora de que Vuestra Magestad manifieste efectos de su Real agrado

* Este trabajo tiene su origen en una conferencia pronunciada con el título *Fama, Leyenda, Realidad y Fantasía. Luisa Roldán (1652-1706)*, el 23 de mayo de 2025, en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, de Sevilla, dentro del ciclo *Arte y Mujer en Sevilla (II)*.

1 Catherine Hall-van den Elsen, *Fuerza e intimismo: Luisa Roldán, escultora (1652-1706)* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2018), 305.

2 Enrique Hormigo Sánchez, "Nuestra Señora de la Soledad y el Stmo. Cristo del Sepulcro," en *Boletín Conmemorativo de la Reorganización de la Venerable y Real Cofradía de Penitencia de Ntra. Sra. De la Soledad y Santo Entierro de Ntro. Sr. Jesucristo (1941-1991)* (Puerto Real, 1991), s. p.; Enrique Hormigo Sánchez y José Miguel Sánchez Peña, *Documentos para la Historia del Arte en Cádiz* (Cádiz: José Miguel Sánchez Peña, 2007), 269-274.



Fig. 1. *Gestas*, h. 1678-1682. Madera tallada y policromada. Hermandad de la Exaltación (Sevilla).
© Fotografía: Daniel Salvador.

señalándole alguna porción para que pueda mantenerse, siendo lo menos que se le puede considerar lo que ella pide en su memorial que es la ración de cinco reales al día...³.

Los comienzos de su servicio para Felipe V fueron igualmente duros, hasta el extremo de que en 3 de junio de 1701 pretendía con su petición de ayuda evitar el desahucio de la casa en la que vivía con su familia. Su interlocutor comenta al rey: "Y porque está debiendo de la casa cinco años a razón de mil reales cada año y por esto la echan de la casa que es de las monjas trinitarias y hallándose tan pobre para pagar tan justa deuda, suplica a Vuestra Alteza se tenga por servido se le paguen lo que se le está debiendo por no tener otra cosa de que pagar y salir de tan gran fatiga..."⁴.

Paradójicamente, Luisa Roldán fue una profesional muy valorada por sus contemporáneos y también por generaciones posteriores. Algunos estudiosos de su biografía han insistido en enumerar puntualmente los frecuentes apuros económicos que atravesó a lo largo de su vida cortesana. No obstante, en esta ocasión nos ocuparemos de referir los testimonios documentales que la presentan como artista muy estimada.

3 Elena Amat Calderón, "Luisa Roldán, La Roldana. Su vida y sus obras" (tesis doctoral inédita, Universidad Central, Madrid, 1927), 45.

4 Hall-van den Elsen, *Fuerza e Intimismo*, 289.

Antes de mencionarlos, podemos hacernos dos preguntas sobre la fama de La Roldana: ¿en qué etapa de su vida se hizo famosa? y también ¿qué obras fueron las que le dieron tanto prestigio? Con respecto a la primera incógnita, los testimonios documentales que mencionaré a continuación revelarán que alcanzó gran fama desde muy joven, durante su etapa andaluza, que discurrió aproximadamente de 1670 a 1689. Pero es mucho más difícil responder a la segunda pregunta porque, lamentablemente, las obras juveniles que le dieron dicha fama han sido olvidadas en su inmensa mayoría y solo en las últimas décadas hemos ido desvelando con enorme trabajo por falta de documentación, cuáles pudieron ser aquellas esculturas. La mayor parte de ellas han llegado hasta el siglo XX consideradas anónimas o atribuidas a otros escultores. Le han sido adjudicadas infinidad de obras que en su inmensa mayoría los especialistas han ido luego descartando de su labor, por ser de otros autores incluso extranjeros, o bien posteriores. Todo esto nos ha llevado a la conclusión de que la imagen que el público en general e incluso algunos profesionales del arte, ha tenido de su labor, ha llegado a inicios del siglo XX muy nebulosa y solo en las últimas décadas se está logrando trabajosamente vincular su fama a su verdadera producción.

Se ha comentado a veces, siguiendo palabras de Ceán Bermúdez escritas hacia 1800, que su fama se debe a sus pequeños grupos de terracota⁵. Hoy no podemos mantener tal teoría porque ya sabemos que tales grupos datan de su etapa madrileña y, que, sin embargo, Luisa Roldán ganó su fama de gran escultora desde muy temprano en Sevilla y en Cádiz con sus obras talladas en madera policromada. Por esta razón, es especialmente importante identificar aquellas obras andaluzas que le granjearon el prestigio que pronto le permitió dar el salto a la corte. Empezaremos por mencionar aquí algunas de las valoraciones sobre su obra temprana.

Testimonios contemporáneos a Luisa Roldán

En 1684, contando ya con treinta y dos años, talla en Sevilla en colaboración con su marido Luis Antonio de los Arcos, el llamado más tarde Cristo de la Yedra, un extraordinario Ecce Homo que hoy se encuentra en la catedral de Cádiz. En su interior se introdujo un documento manuscrito que constituye la primera evidencia que poseemos de su valoración profesional. Es un juicio que pudieron haber escrito tanto ella misma como

5 Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España* (Madrid: Viuda de Ibarra, 1800), 235-239.

su cónyuge y colaborador. Se lee allí que la obra en cuestión había sido hecha “con sus manos por la *insine artífise* doña Luisa Roldán”⁶, y es de suponer que fuese el fiel reflejo de su imagen pública después de más de una década de brillante ejercicio profesional en Sevilla.

Tres años más tarde (1687) se encontraba ya en Cádiz, ciudad a la que llega aureolada de prestigio cuando es reclamada por su cabildo municipal para hacer las imágenes de sus patronos san Servando y san Germán. En el libro de Actas Capitulares del Ayuntamiento se lee, en la sesión de 10 de marzo de ese año:

... en esta ciudad se halla *Doña* Luisa Roldán, mujer de Luis Antonio de los Arcos, *única escultora de estos tiempos*, a quien la Santa Iglesia Catedral trujo de la de Sevilla, solo para las hechuras de Patriarcas y Ángeles del Nuevo Monumento que *las ha ejecutado con universal aprobación*⁷.

En el interior del cuerpo de uno de los patronos se introdujo un segundo documento manuscrito datado también en 1687 y en él se lee otro sustancioso párrafo del que también se deduce el nivel de estimación que públicamente se reconocía a la escultora y a su marido:

Hallándose en esta ciudad [Cádiz] Luis Antonio de los Arcos y Doña Luisa Roldán, naturales y vecinos de Sevilla, *ambos de consumada opinión en el arte de la escultura* y como tales, llamados para la fábrica del Nuevo Monumento de la Santa Iglesia Catedral, les encargaron y pusieron a su cuidado...⁸.

Por un lado, resulta sorprendente que, contra la costumbre, la mujer reciba en estos dos primeros documentos el tratamiento de “doña” en tanto que a su marido se menciona de forma menos protocolaria lo que parece indicar que ella era considerada la más brillante de ambos como artista y/o la más relevante desde el punto de vista social. No obstante, se aprecia en la redacción del último comentario valorativo que no se excluye a su marido lo que tampoco debe olvidarse porque si injusta ha sido la historia con Luisa Roldán, más injusta ha sido con su cónyuge como comprobaremos más adelante.

Del mismo año 1687, data otro curioso juicio positivo si damos crédito al testimonio de Fernández Luna en relación a los manuscritos antiguos que él confiesa haber consultado y que narraban la compra en Sevilla de la imagen de la Virgen del Refugio para

6 José Miguel Sánchez Peña, “El Ecce Homo de la Catedral de Cádiz, obra de Luisa Roldán,” *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, no. 17 (1985-1986): 330.

7 Amat Calderón, *Luisa Roldán*, 91 y José Miguel Sánchez Peña, “Las tallas de San Servando y San Germán, obras de Luisa Roldán, de la catedral de Cádiz, nuevos documentos para su historia,” *Anales de la Real Academia de Cádiz*, no. 12 (1994): 90.

8 Sánchez Peña, “Las tallas de San Servando,” 87.



Fig. 2. *San Miguel venciendo al demonio*, 1692. Madera tallada y policromada, detalle. Galería de las Colecciones Reales.

el convento de misioneros de San Francisco de Sahagún (León). Según este autor, el cronista consultado, al referirse a la autora de la escultura, escribe que: “Una de las hijas de este [artista] ... Luisa Roldán, había adquirido justa fama en escultura, según lo aseguraban en aquellos tiempos”⁹.

No olvidemos que la ciudad de Cádiz para la que trabajaba el joven matrimonio en los últimos dos o tres años de su periodo andaluz, es decir, hasta 1689, era una ciudad pujante y con importantes lazos con Madrid gracias al hecho de haberse convertido

9 Willibaldo Fernández Luna, *Monografía histórica de Sahagún y breve noticia de sus hijos ilustres* (León: Imprenta Moderna de Álvarez, Chamorro y Cía., 1921), 135-136.

a fines del siglo XVII en el puerto de llegada de las naves de la Carrera de Indias que no atracaban ya en Sevilla. Es seguro que su fama de buena escultora llegó a la corte en estos años ya que, en 1692, residiendo en Madrid, confiesa que, desde hacía cinco años, esto es, desde 1687, estaba trabajando en las imágenes de San Miguel y del Niño Nazareno para entregárselas a los monarcas, muy posiblemente con la aspiración ya desde entonces, de introducirse en el círculo de Palacio lo que lograría muy poco después a fines de ese mismo año¹⁰. Tal vez no sea casual que los tres últimos testimonios de su fama citados más arriba daten del año en que tal vez recibió el encargo de hacer ambas esculturas para los monarcas, pero no olvidemos que el primero mencionado, datado en 1684, ya la citaba como "insigne".

Su aspiración a convertirse en escultora de cámara de los reyes y su mismo traslado a Madrid, serían inexplicables si la artista no estuviera en esa fecha respaldada por el éxito profesional en su tierra, como parecen revelar los testimonios andaluces que se han mencionado antes. El objetivo lo consiguió y lo que hasta ese momento había sido una valoración regional de su obra, adquiriría desde entonces una escala nacional, cambio que vendría alimentado por su talento y también por la importancia y la capacidad de influencia de su nuevo círculo de clientes y protectores.

Si sus imágenes de San Miguel y del Niño Nazareno fueron comenzadas en 1687, como confiesa la escultora, y se hicieron por encargo del rey, como indica una de las inscripciones de la primera de ambas, ello significa que la buena fama de la escultora había llegado a Madrid cuando aún trabajaba en Sevilla, como hace pensar otra de las inscripciones de esa misma obra que menciona su ciudad natal¹¹.

El éxito de aquellas dos obras hechas para los monarcas fue tal que no solo obtuvo la aprobación de sus futuros patronos sino también cierto eco social de lo que podríamos hoy considerar un lejano precedente de la crítica de arte. En efecto, don Isidoro de Burgos Mantilla y Bárcena, hijo del pintor Francisco de Burgos y hombre de gran sensibilidad literaria, alabando la excelencia de la imagen de San Miguel que el rey destinó luego al Escorial y hoy se exhibe en la Galería de las Colecciones Reales, compuso en honor de su autora un romance en verso que, según comenta Ceán, "corrió impreso"

10 En 14 noviembre de 1692 escribe: "a cinco años que se trabaja en hacer la Ymagen del Angel y Niño Nasareno y demás ymagenes que V^a Magd ha visto... Archivo del Palacio Real de Madrid, Administrativa, Leg. 631, Carpetilla: Escultores", s/ fol. Transcripción parcial en Hall-van den Elsen, *Fuerza e intimismo*, 265; Alfonso Pleguezuelo Hernández, "El Niño del Dolor, obra de Luisa Roldán: una confirmación documental," *Archivo Hispalense*, no. 279-281 (2009): 6, <https://doi.org/10.71232/AH.2010.XCIII.25>.

11 En la peana se lee: "POR MANDADO DEL REI NUESTRO SEÑOR CARLOS II. LUISA ROLDAN ESCULTORA DE CAMARA DE SU MAJESTAD" y en el pie izquierdo: "E. CAMARA LVISA ROLDAN. SEVILLA".

por la corte, un honor que tan solo alcanzaron en aquel periodo obras muy especiales respaldadas por un éxito fuera de toda duda. De ese romance tan solo conocemos el fragmento que Ceán menciona:

Fatigas de los cinceles

Diestramente al un leño infunden,

Que al ser humano compite

Con sacras similitudes¹².

Una vez recibido el nombramiento de escultora de cámara de su majestad el 15 de octubre de 1692, Luisa Roldán no olvidó indicar su cargo al firmar muchas de sus obras madrileñas. Consciente de su nueva posición profesional, hizo constar en varias ocasiones haber alcanzado el más alto nivel al que un escultor podía aspirar en aquella época.

No era costumbre frecuente entre los escultores españoles firmar las obras con su nombre en una zona visible, aunque ignoramos si el motivo de ello era, en el caso de Luisa, su supuesto carácter humilde, como algún biógrafo señala, si la causa era más bien el fomento que la Iglesia siempre hizo de esta virtud, o si tanta discreción era debida a limitaciones impuestas por el propio gremio. Sea como fuere, el hecho llamativo es que las pocas obras de su etapa andaluza que quedaron documentadas lo fueron gracias a que su autora introdujo papeles escritos escondidos en el interior de las mismas, una costumbre con precedentes anteriores. No olvidemos que desde la Edad Media las obras de arte se debían hacer, según el pensamiento más ortodoxo, *Ad Maiorem Dei Gloria* y no para la gloria del artista y ello a pesar de que el Humanismo ya había supuesto una cierta ruptura con dicha norma como demuestran tantas obras del siglo XV, especialmente hechas en Italia¹³. Lo cierto es que no conocemos ni una sola obra de su etapa andaluza firmada en su exterior y que solo en las madrileñas, hechas después de su nombramiento, se atrevió a manifestar abiertamente su autoría e, incluso, la de sus colaboradores, rasgo este último que resulta bastante extraordinario e infrecuente.

12 Ceán Bermúdez, *Diccionario*, 237.

13 Llama la atención que el anonimato o la firma oculta fue notablemente más frecuente en escultura que en pintura como si la creación bidimensional tuviese menos implicaciones teológicas que la tridimensional. Tal vez fue el fantasma de los dioses del paganismo grecolatino el que acudía a la mente de los teólogos del Barroco ante esa forma de expresión.

Fallecido Carlos II y apartada de la corte la reina viuda, Luisa se vio forzada a iniciar una nueva etapa en la que el primer objetivo era la difícil tarea de ganar el favor del nuevo monarca. Aunque algunos ministros cortesanos se sintieran más identificados con el estilo que traían los artistas franceses e italianos llegados con los nuevos reyes, Luisa Roldán no fue completamente desplazada de la escena pública puesto que logra que se le renueve el título para seguir trabajando al servicio de la dinastía recién llegada al poder y afianzada finalmente tras una cruenta guerra civil. Hemos de recordar esta circunstancia por la dificultad añadida que esta operación supondría para la artista.

Con todo, ese período de transición debió de ser difícil para ella y, según parece, sufrió cierta animadversión por parte de alguno de los funcionarios de la Corona. De hecho, la única opinión adversa sobre su obra que se conoce vino precisamente de boca de uno de los cortesanos, el marqués de Villafranca quien preguntado por el propio Felipe V para que emitiera su opinión sobre si Luisa Roldán merecía el nombramiento que solicitaba, respondió minusvalorando la excelencia de su labor con el siguiente comentario que ya le había hecho con anterioridad: "...dixe a Vuestra Magestad que esta mujer en lo que tiene más habilidad es en lo que toca a las hechuras de tierra por lo cual gustó de ella el Rey nuestro Señor que goza de Dios, pues por lo demás, la práctica suya no es considerable en lo que mira a las obras de madera"¹⁴. Es obvia la falta de consistencia de esta afirmación si pensamos que fue la madera precisamente el material que le había granjeado la fama que le permitió acceder al cargo¹⁵.

Este VII marqués de Villafranca era Nicolás Fernández de Córdoba-Figueroa y de la Cerda (1682-1739) quien ostentó el título entre 1700 y 1739¹⁶. Y no debemos olvidar que fue este marqués quien nombró a Marcelino Roldán escultor de su majestad Felipe V el 21 de julio de 1701, tres meses antes de que fuera Luisa la que recibiera el nombramiento, a pesar de la dura crítica de su labor con la que tal vez Villafranca había dado preferencia al hermano de la artista¹⁷. Es muy posible que este extraño episodio fuera más complejo de lo que sabemos por los escasos y fríos datos que han quedado reflejado en los documentos.

14 Beatrice Gilman Proske, "Luisa Roldan at Madrid," *The Connoisseur* 1, no. 624 (1964): 130, nota 22.

15 Resulta también de interés su opinión sobre la especial inclinación de Carlos II hacia las que llama "hechuras de tierra", materia prima de gran tradición hispánica e incluso francesa e italiana en el siglo XVII que debió de ser minusvalorada con los nuevos gustos que llegan en el XVIII con Felipe V e Isabel de Farnesio.

16 Acumulaba este noble veinte grandes títulos y había sido en su infancia menino-bracero de Mariana de Neoburgo, más tarde fue gentilhomme de cámara de Felipe V y mayordomo mayor y caballero de Isabel de Farnesio.

17 Antonio Romero Dorado, "Luisa Roldán: una personalidad artística y una vida excepcionales," *Cartare. Revista de Humanidades*, no. 15 (2025): 4.

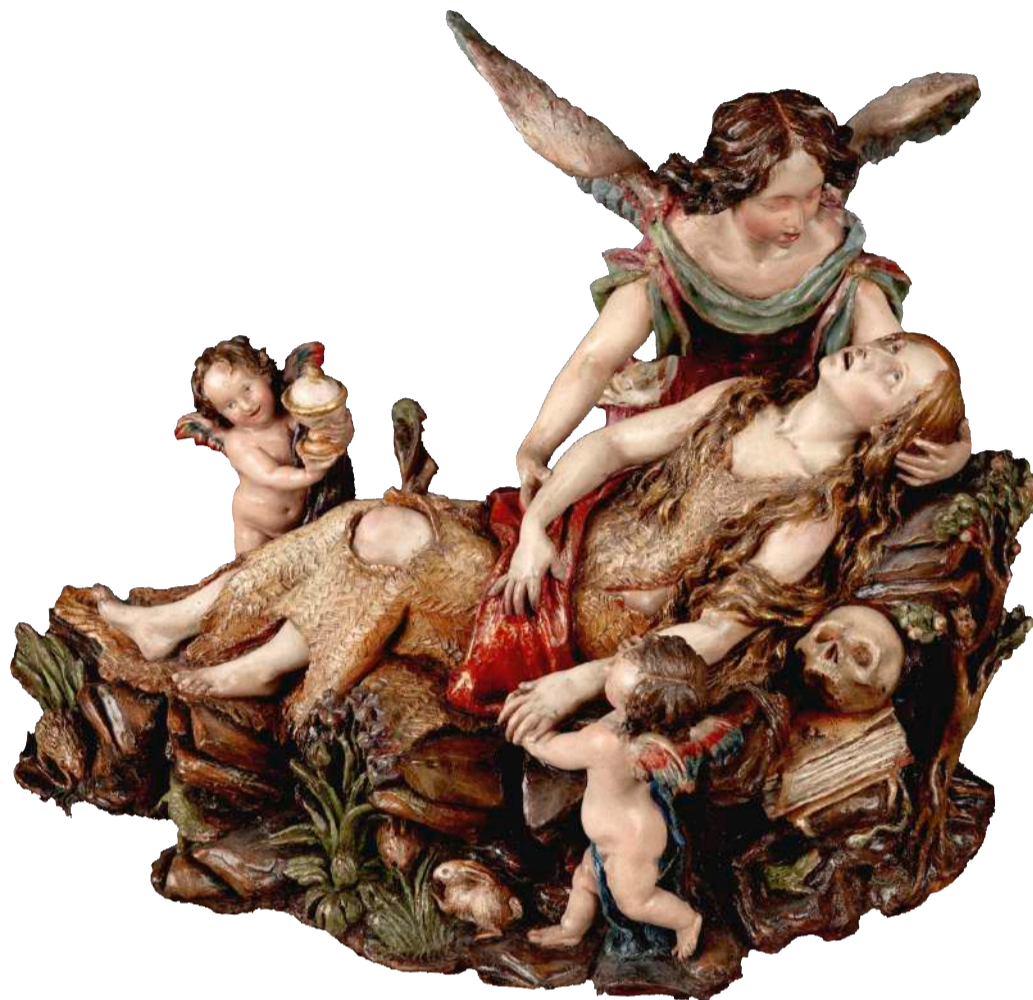


Fig. 3. *Tránsito de la Magdalena*, h. 1689-1696. Barro cocido y policromado. Museo Nacional de Escultura.

Tal vez por esta –al menos aparente– falta de apoyo de un funcionario tan relevante no recibiera en su nueva etapa encargos de primera magnitud, aunque nuestra artista debió seguir ejecutando imágenes de distintos formatos y materiales para la casa real y también para nuevos protectores, al menos para el duque del Infantado. Sobre su productividad anterior no cabe la menor duda, según comprobamos por una declaración suya trasladada al monarca en 3 de junio de 1701 en que afirma que: “a más de dose años que esta ocupada en Palacio donde *a echo más de ochenta estatuas por mandado de vuestra Ala[teza]* costeandolas con su trabajo y dinero sin aber[¿reci?]bido premio y cuando lo esperaba se llevó Dios al rey”¹⁸. Por la fecha en que declara una cifra de obras tan considerable, habrían sido hechas para Carlos II y Mariana de Neoburgo y su volumen refleja la estima que el monarca difunto y su esposa habían sentido por sus habilidades profesionales, aunque lamentablemente ignoramos cuántas hizo desde ese momento en adelante para la nueva dinastía. También llama la atención que Luisa emplee en su declaración la palabra “estatua”, habitualmente reservada a obras de escala

18 Hall-van den Elsen, *Fuerza e intimismo*, 288-289.

mayor a la de sus menudos grupos de terracota y que, por tanto, no sabemos si incluía también encargos de obras de madera y de escala superior.

A pesar de los apuros económicos de los últimos años de su vida, aún quedaba a Luisa Ignacia un último honor que recibir y también algún elogio hecho por un extranjero, aunque por desgracia le llegarían en los meses finales de su vida. En 10 de enero de 1706 fue nombrada por méritos, miembro de la Academia de San Luca de Roma, tal vez animada o ayudada por su hijo pintor Francisco de los Arcos Roldán que en ese momento trabajaba a las órdenes del pintor pontificio Carlo Maratta en la Ciudad Eterna¹⁹. Lamentablemente solo sabemos que la obra que envió de regalo para aspirar a tal nombramiento fue una representación de: "Una madonna di rilievo di cretacotta fatta di sua mano colorita con putti e Nostro Signore"²⁰. Al regalo precedió un comentario muy elogioso enviado por el británico Christian Cole (1673-1734)²¹ a su amiga la pintora italiana Rosalba Carriera: "L'Accademia si asembierà nel Campidolio, ove será proposta sua Signora et una grande virtuosa scultrice hispaniola, che sta a Madrid ha inviato un bozzo bellissimo, fatto da detta virtuosa..."²². No es irrelevante un elogio tan encendido procediendo de un hombre tan culto, artista él mismo y buen conocedor del arte europeo de su época.

Su anterior intento de regalar una obra al papa Clemente XI fracasó probablemente por no acertar precisamente en la elección de los materiales ya que el obsequio era una imagen de Jesús Nazareno, pero no de talla completa sino de vestir. Es probable que Luisa Roldán no fuera aún consciente de que el gusto artístico de la corte papal, como el de otras cortes europeas, era poco inclinado a las esculturas vestideras, que solo eran frecuentes en los ritos populares italianos vinculados a la Semana Santa de las regiones meridionales, pero que serían en Roma consideradas obras de materiales innobles en comparación con el mármol blanco y con el dorado bronce. En Castilla esta valoración del material era muy diferente y, al fracasar ese regalo papal, se produjo una verdadera competición por hacerse con la obra rechazada por la corte pontificia, competición en la que participó el último protector de la escultora, el duque del Infantado,

19 Catherine Hall-Van den Elsen, "Luisa Roldán, La Roldana. Aportaciones documentales y artísticas," en *Roldana: [catálogo de la exposición], Real Alcázar de Sevilla, 25 de julio-14 de octubre 2007*, coords. Antonio Torrejón Díaz y José Luis Romero Torres (Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2007), 26.

20 Hall-van den Elsen, *Fuerza e intimismo*, 305.

21 Cole fue secretario del primer duque de Manchester cuando este fue embajador británico en La Haya, Venecia y París. Sabemos que en 1704 estaba en Roma. Fue pintor *amateur* de obras al pastel y persona especialmente interesada en obras en miniatura. Véase Neil Jeffares, "Christian Cole," en *Dictionary of pastellists before 1800*, actualizado el 27 de diciembre de 2024, consultado el 22 de diciembre de 2025, <http://www.pastellists.com/Articles/Cole.pdf>.

22 Bernardina Sani, *Rosalba Carriera. Lettere, diari, frammenti*, 2 vols. (Florencia: Leo S. Olschcki Editore, 1985), 1:50.

pero que casualmente ganó un modesto fraile que se le adelantó y la regaló al convento de madres clarisas de Sisante (Cuenca), episodio narrado y bien documentado por Serrano Estrella²³. Por cierto, documenta Serrano generosamente con cartas muy reveladoras los esfuerzos diplomáticos realizados por Luis Antonio de los Arcos en sus gestiones para hacer llegar al pontífice la obra hecha por su esposa y con su ayuda. Redacta para ello misivas al papa en que incluye los elogios más encendidos que un marido puede hacer de su mujer lo que, entre otras cuestiones deja bien clara la idea de que Luisa tenía en su marido a un esforzado promotor que estuvo a punto de lograr colocar su obra en el más importante de los mecenas al que un artista podía aspirar en aquella época.

Una fama consolidada. Los tratadistas ilustrados

Y no solo los datos de esta rivalidad surgida para conseguir la obra son reveladores de la altísima estima en que se tenía esa obra en Castilla sino también algún otro testimonio escrito. Es llamativo el texto que se inserta al pie de una estampa abierta en Madrid en 1711, es decir, solo cuatro años después del fallecimiento de Luisa Roldán, encargada con motivo de la llegada de la imagen del Jesús Nazareno al convento del citado pueblo conquense. En él se aplica a Luisa un adjetivo calificativo muy parecido al que había sido usado en 1684 en el documento introducido en el *Ecce Homo* de Cádiz pues se la describe como: “insigne escultora de España” haciendo así hincapié en el alcance nacional de su figura. Con independencia del halago, este grabado es una de las pocas estampas devocionales conocidas en que se hace una alusión directa al autor material de la escultura, lo que no era frecuente y podemos, por tanto, interpretar como otro indicio del respeto que la escultora andaluza inspiraba en los españoles informados a inicios del siglo XVIII. Como se comprueba, su fama no decreció tras su muerte, sino que, por el contrario, quedó enraizada en la memoria colectiva y terminó convirtiendo a la autora en un personaje de una cierta dimensión mítica.

Su fama se mantuvo durante el siglo XVIII y de ahí que el pintor y tratadista Antonio Palomino incluyera una mención de Luisa Roldán en su *Parnaso Español Pintoresco Laureado*, publicado en 1724. El autor confiesa haberla frecuentado en vida en repetidas

23 Felipe Serrano Estrella, “State gift or Strategy? La Roldana’s Nazareno,” *The Sculpture Journal* 22, no. 2 (2013): 89-93, <https://doi.org/10.3828/sj.2013.20a>.

ocasiones y también haber visitado a su viudo²⁴. Palomino realiza un elogioso panegírico póstumo de su persona y de las obras que consideró más importantes: San Miguel Arcángel y Jesús Nazareno, es decir, dos esculturas de madera hechas ya para el ambiente cortesano. Tal vez el motivo pudo ser que, como artista español y barroco, aún no sentía la animadversión hacia la madera y hacia las esculturas vestideras que sentirían pronto los críticos neoclásicos posteriores, cautivados por la escultura greco-romana de materiales considerados más nobles. Palomino señala la modestia y la piedad de la escultora, rasgos que responden tanto al arquetipo del devoto imaginero de tradición medieval como también al ideal femenino del siglo XVIII.

Otros testimonios confirman que, a inicios de ese siglo, la fama positiva de Luisa Roldán no solo la conocen los eruditos, sino que se había extendido por otros niveles sociales. En un documento de 1731 leemos que una tal Catalina Bonet, vecina de Málaga, hereda una deuda que su difunto marido había contraído con las monjas del Real Convento de Madres Agustinas de Santa Isabel, de Madrid. Al sentirse imposibilitada para saldarla en metálico, ofrece compensar a sus acreedoras con dos esculturas que cita como: “de mano de la Roldana”, imágenes que representaban respectivamente al Niño Jesús y a San Juan Bautista²⁵.

Llama la atención en este documento, por un lado, la fama que la artista gozaba en una ciudad como Málaga, que ni era su tierra natal ni tampoco la corte y, por otro, que desde época tan temprana se la conociera familiarmente por su apodo “La Roldana”, que aparece aquí por vez primera en una mención documental y tal vez era usado coloquialmente desde su juventud para diferenciarla de su padre. Versiones femeninas de los apellidos fueron frecuentes en la España de la Edad Moderna. Ella misma debió conocer en Madrid el caso de María Calderón, “La Calderona”, hija adoptada por Juan Calderón que más tarde sería famosa cantante, actriz, amante de Felipe IV y madre de Juan José de Austria.

Su fama continuó en la segunda mitad del siglo XVIII. En su descripción del monasterio de San Lorenzo de El Escorial, obra dedicada a Carlos III por Fray Andrés Ximenez, describe su autor de forma muy elogiosa la escultura de San Miguel, aún situada en ese momento en la sacristía del coro: “Hay aquí una *gallarda*²⁶ estatua de San Miguel (...)”

24 Antonio Palomino, *El Parnaso español pintoresco laureado* (Madrid, 1724), 211.

25 José Luis Romero Torres, “La escultora Luisa Roldán y algunas precisiones histórico-artísticas,” *Boletín de Arte*, no. 6 (1985): 275-276.

26 El apelativo *gallardo* equivale a figura de postura movida y con gracia.

la posición y movimiento de la figura muy *bizarra*²⁷ y todo el *simulacro*²⁸ de extremada belleza: Es obra de Doña Luisa Roldán, Escultura (sic) de Carlos II²⁹. Los adjetivos usados por el erudito fraile son muy propios de la estética barroca, aunque a partir de pocos años después se convertirían en rasgos abominables y serían sustituidos en las descripciones encomiásticas por sus valores contrarios puesto que las esculturas neoclásicas buscarían la belleza en una obra reposada (no gallarda) y sobre todo serena (en lugar de bizarra).

Los errores en las atribuciones de obras a Luisa Roldán empezaron en el propio siglo XVIII según sabemos

por la imagen de este tema tallada por el escultor napolitano Nicola Fumo (1647-1725) que, según Fernández Gracia, ya le fue atribuida a Luisa en el inventario de los bienes del monasterio de la Concepción de Ágreda (Soria) cenobio al que lo regaló la X duquesa de Alburquerque en el mismo año en que Luisa entregaba su San Miguel luchando con el demonio a Carlos II³⁰. Y no es la única obra napolitana que se le atribuye.

Pero lo más sorprendente de la persistente fama de La Roldana, escultora barroca, es que no solo fue halagada por expertos favorables a este estilo, sino que superó la barrera del drástico cambio estético llegado a fines del siglo XVIII con los ilustrados de Sevilla y de Madrid. Todos ellos la salvan de sus furibundas críticas antibarrocas al considerarla la última artista depositaria de la mejor tradición de la escuela escultórica sevillana y en modelo de buen arte. Fueron estos autores, frecuentes asesores de las instituciones, los que promovieron la eliminación y sustitución de las policromías



Fig. 4. *San José con el Niño*, h. 1689-1706. Barro cocido y policromado, detalle. Convento de San Antón (Granada). © Fotografía: Daniel Salvador.

27 *Bizarro* se aplicaba entonces a valiente, gallardo, furioso, iracundo....

28 Palabra, esencial en el Barroco, alusiva a la verosimilitud lograda por un artista con una obra de arte que imita con éxito una realidad.

29 Fray Andrés Ximénez, *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial* (Madrid: Antonio Marín, 1764), 36.

30 Ricardo Fernández Gracia, *Arte, devoción y política: la promoción de las artes en torno a sor María de Ágreda* (Soria: Diputación Provincial de Soria, 2002), 201.

barrocas de muchas de sus obras para darles una apariencia más austera y acorde con la nueva tendencia. Y fueron también ellos los que fijan su atención no tanto en sus esculturas de madera policromada sino en los pequeños grupos de terracota, que tanta fama habían adquirido en la etapa cortesana de la escultora y que desde su origen mostraron colores lisos, sin apenas dorados.

Estos especialistas estaban vinculados en Madrid a la Real Academia de San Fernando, en Sevilla a la nueva Academia de las Tres Nobles Artes, y en Valencia a la de San Carlos. Los sevillanos frecuentaban las tertulias de Francisco de Bruna y Ahumada (1719-1807) y la del asistente don Pablo de Olavide (1725-1803).

Uno de los escultores más importantes en Madrid al mediar el siglo era Felipe de Castro (ca. 1704-11-1775) quien debió conocer bien la obra de La Roldana durante su estancia en Sevilla con ocasión del Lustró Real (1729-1733) y por su contacto personal con el sobrino de ésta, Pedro Duque Cornejo, con el que colaboró en algunas obras. Ello se deduce de un comentario que incluye en un manuscrito que quedó inédito en el que describe las obras que contiene el convento dominico de Santo Tomás, de Madrid. Allí menciona que "en la sala de Profundis o sitio donde está el Christo de Ribera ay un bajo relieve de mano de *nuestra famosa Luisa Roldán*"³¹.

Uno de aquellos "inteligentes", el teólogo sevillano, coleccionista y erudito, José Cevallos y Ruiz de Vargas (1724-1776), en 1774 y tal vez desde Madrid, dirige una carta a su amigo Jerónimo Ortiz de Sandoval, conde de Mejorada, pidiéndole que le ayude a recopilar datos sobre la biografía de Luisa Roldán:

Sírvase V.M., sin pérdida de tiempo ver a Marcelino Roldán y a don Alonso Gandullo, no sea que se mueran; y que digan de doña Luisa Roldán: cuándo fue a Madrid y porqué, con quién se casó; y dónde; y cuándo murió. Corre por la mejor estatuaria en lo pequeño³².

Ignoramos para qué solicitaba Cevallos tales datos, pero fuera cual fuese la razón, el texto de su misiva ofrece un doble interés. En primer lugar, deja en evidencia su inquietud por recoger cuanto antes lo esencial de la biografía de la artista de boca de los posibles informadores vivos más directos. No sabemos si ello fue para facilitar tales datos a

31 Claude Bédar, "Un manuscrito del escultor Don Felipe de Castro: ¿Esbozo inédito de una parte del Viage de España de Don Antonio Ponz?," *Archivo Español de Arte* XLI, no. 162-163 (1968): 215-258. Debo esta noticia a la generosidad de mi amigo el profesor Jesús Urrea.

32 Archivo Municipal de Sevilla, Sección: Papeles del Conde del Águila, libro en 4º. Apéndice. La letra cursiva es nuestra. El tal Marcelino que cita el testimonio pudo ser un sobrino de Luisa Roldán, Marcelino Roldán Serrallonga, hijo del su hermano Marcelino Roldán y Villavicencio (1665-1709).

su amigo Ceán Bermúdez, el segundo biógrafo de la escultora quien, por cierto, como él mismo, se pronuncia muy a favor de su “estatuaria en lo pequeño”. Por una parte, la terracota, debió ser bien vista por estos académicos porque era un material que, sin ser mármol ni bronce, era inalterable e incombustible, a diferencia de la humilde madera, vituperada por toda esa generación de neoclásicos por carecer de tales virtudes, además de haber sido el material habitual de los tallistas del último y denostado periodo que ellos llamaban “churrigueresco”. Por otro lado, su menuda escala como piezas de carácter íntimo y doméstico, debió parecerles más propia del género de su autora que las grandes esculturas que se hacían para encargos institucionales y que tanto habían gustado, sin embargo, a Palomino. Un razonamiento semejante al de Ceán Bermúdez cuando valoraba la producción en pequeño formato de la artista, entre otros criterios, por considerar que su ejecución era más conforme a la delicadeza de su sexo. Así se promovió en la historiografía posterior una valoración de su obra a partir de prejuicios sexistas.

Un tercer notable personaje con el que Ceballos mantuvo correspondencia fue el célebre e ilustrado valenciano Gregorio de Mayans y Siscar (1699-1781) que, por lo que puede leerse en sus trabajos y en su epistolario, fue un gran conocedor del arte español. En su manuscrito *Arte de Pintar* (1776) se refiere a ella ponderando uno de los detalles que más elogios recibió siempre la obra de Luisa. Escribe Mayans: “Doña Luisa Roldán, insigne escultora, hizo unas manos i pies maravillosamente egecutados, i que aprovecharon mucho a pintores i escultores”³³.

El comentario se inscribe de forma muy clara en el ambiente artístico de fines del setecientos, periodo muy preocupado por la corrección anatómica como una de las pruebas esenciales de la buena formación académica de un artista de aquella generación. Reconoce igualmente Mayans que este buen ejemplo fue aprovechado por artistas contemporáneos que en esto la imitaron. En las palabras introductorias de su ensayo *Sobre la Pintura* escribe que uno de los objetivos esenciales de su discurso era: “celebrar la excelencia dellas (las tres nobles artes), i animar a esta noble i lucidísima juventud a imitar a los más célebres maestros de las artes”³⁴. En suma, propone a Luisa Roldán como modelo a imitar, entrando para él en la categoría de los clásicos.

33 Gregorio de Mayans y Siscar, *Arte de pintar* (1776; reed., Valencia: Imp. De José Rius, 1854), 46-47.

34 Mayans y Siscar, 5 y 6.

Otro amigo de Ceballos, también del círculo de Pablo de Olavide e interesado en Luisa Roldán fue Miguel de Espinosa Maldonado y Tello de Guzmán, II conde del Águila (1715-1784), gran coleccionista sobre todo de dibujos, quien actuó como informador de Antonio Ponz cuando éste reunía datos para escribir los volúmenes relativos a Sevilla y a Cádiz de su obra *Viage de España*. De hecho, en tres de los tomos de su obra, publicados respectivamente en 1783 (XII), 1786 (IX) y 1792 (XVII) menciona Ponz a nuestra artista. Entre otros muchos datos, el conde le facilitó algunos de La Roldana como podemos comprobar por la correspondencia que el coleccionista sevillano sostuvo con el erudito cortesano³⁵. Ponz, sin embargo, no recogió finalmente la mayoría de estas noticias, aunque sí algunas de Cádiz. El interés por Luisa Roldán de todos estos eruditos ilustrados será esencial para consolidar su imagen como epígono del periodo de oro de la escultura sevillana. Con los comentarios de todos ellos y con el peso de sus opiniones La Roldana entrará en la entonces naciente literatura artística³⁶.

Y si se trataba entonces, como comentaba Gregorio de Mayans, de que los jóvenes académicos copiaran obras ejemplares, no olvidemos que es precisamente por estos años cuando un devoto sevillano encargó al escultor Cristóbal Ramos (1725-1799) que hiciera para él una copia de la Virgen de la Estrella, obra que varios autores consideramos atribuible a Luisa Roldán. Si la atribución fuera acertada como pensamos, podríamos entender esta copia como un testimonio más de esa valoración extraordinaria que la obra de La Roldana recibió por parte de los ilustrados sevillanos pues Cristóbal Ramos fue el director de la sección de escultura de la Real Academia de las Tres Nobles Artes de Sevilla con la que estaban relacionados, el conde del Águila, el conde de Mejorada e indirectamente Gregorio de Mayans, amigo de ambos. La pretensión de todos ellos era: "restaurar" la buena tradición local en la que Montañés, Cano, Roldán y también su hija eran algunos de los modelos a seguir. Aceptar esta copia implicaría que tal vez en aquella fecha aún se mantendría la memoria de que había sido Luisa Roldán la autora de la imagen, atribución que, sin embargo, no recogen ni la tradición oral posterior ni tampoco sus biógrafos.

No olvidemos que fue otro escultor de este mismo círculo sevillano, Ángel Iglesias, el que realizó en 1781 una excelente y fidedigna copia del Cristo crucificado de la Clemencia (1603-1606), obra de Juan Martínez Montañés (1568-1649), autor al que también había

35 Juan de Mata Carriazo, "Correspondencia de D. Antonio Ponz con el Conde del Águila," *Archivo Español de Arte y Arqueología*, no. 14 (1929): 177-179.

36 "... se vio en auge la escultura en los tiempos de Torrigiano, de Jerónimo Hernández, de Alonso Cano, de Juan Martínez Montañés y de varios discípulos de los referidos hasta Pedro Roldán y Luisa Roldán, su hija". Antonio Ponz, *Viage de España* (Madrid, 1786), XI: 273.

emulado incluso antes que Iglesias, el escultor dieciochesco sevillano José Montes de Oca (1676-1754) quien practicaría así, ya en la primera mitad del siglo XVIII, una especie de historicismo anterior al que situamos a fines del siglo XIX. El ambiente “académico” de los artistas sevillanos no llegó nunca a perderse durante el largo ciclo barroco. Cuando se extinguió la primera academia, la fundada por Murillo y sus otros colegas sevillanos, y cuando aún no se había llegado a fundar la nueva academia ilustrada, la de las Tres Nobles Artes, los pintores y escultores más importantes del ámbito sevillano siguieron viviendo un ambiente formativo plenamente académico, aunque de una manera informal y privada como demuestra Ana Aranda en su ensayo sobre el taller de Domingo Martínez³⁷.

Un nuevo testimonio de la valoración que la obra de Luisa Roldán recibía entre los madrileños lo podemos comprobar en dos noticias tomadas de la prensa local en que se alude a obras de la artista que salieron a la venta pública mencionando a la autora. En la primera, de 1760, se vendía una imagen de Nuestra Señora del Puerto, tasada en 1500 reales. La noticia que se lee es: “(se vende) una imaxen de Nuestra Señora del Puerto, debajo de (sic) un trono de querubines, con su peana, tallada, y dorada, hechura de la roldana, tassada en mil y quinientos reales...”³⁸.

Con independencia del dato de esta obra que no ha llegado identificada, en este documento se menciona por segunda vez a Luisa Roldán como: “La Roldana”, ahora no en Málaga sino en Madrid, lo que confirma que el apodo debió ser habitual desde muy antiguo, a un nivel coloquial.

En la segunda noticia de prensa, datada en 1787, es decir en los años de la generación ilustrada antes mencionada, se ofrecen a la venta dos imágenes en sus urnas con San Jerónimo y San Juan, respectivamente, en su interior y se alude a su autora en términos particularmente admirativos:

En la calle del Humilladero, frente a la del viento se venden dos hurnas con un S. Jerónimo y un San Juan, de barro cocido, obra muy apreciable de doña Luisa Roldán, primera escultora de Cámara de Carlos II³⁹.

37 Ana Aranda Bernal, “La ‘Academia de pintura’ de Domingo Martínez,” en *Domingo Martínez. En la estela de Murillo*, coords. Alfonso Pleguezuelo Hernández y Enrique Valdivieso González (Sevilla: Fundación El Monte, 2004), 87-108.

38 “Noticias de Comercio, Ventas,” *Diario Noticioso Universal*, (Madrid) miércoles 12 de noviembre de 1760.

39 “Noticias Particulares de Madrid, Ventas,” *Diario Curioso, Erudito, Económico y Comercial* (Madrid). Viernes 28 de septiembre de 1787. Debo el conocimiento de estas dos noticias periodísticas a la amabilidad de Carlos Petit quien me informó de su localización y a quien expreso por ello mi gratitud.

La Roldana entre la realidad y la leyenda en el siglo XIX

El siglo XIX, al calor de una mentalidad romántica, sedienta de héroes y heroínas, sería un período de cierta importancia para la historia crítica de La Roldana porque, aunque su historiografía aún no se vio enriquecida por aportaciones fidedignas sobre su vida y su obra, sí fue cuando se forjaron las primeras leyendas, casi siempre infundadas, sobre Luisa Roldán, una excepcional mujer que, en efecto, había superado barreras sociales del Antiguo Régimen hasta ese momento infranqueadas.

La imagen legendaria de Luisa Roldán se inicia ya en 1800 con la anécdota que recoge y narra Ceán acerca de la supuestamente exitosa modificación de la imagen de San Fernando realizada en 1671 por su padre para el cabildo catedralicio con motivo de la canonización del Santo Rey⁴⁰. Según ésta, la obra entregada no complació a los capitulares sino después de ser devuelta y reformada por la hija del artista quien le habría añadido una gracia en los movimientos de la que carecía la obra de su padre. La abundante documentación de esta obra, analizada en detalle por Roda Peña, no ofrece, sin embargo, rastro de este supuesto hecho⁴¹. En el caso de haberse realizado dicha modificación, se habría producido precisamente en el periodo más conflictivo de las relaciones entre el padre y la hija puesto que el turbulento casamiento de ésta tuvo lugar en ese mismo año.

Pero desde inicios del siglo, los intelectuales más notables del país que militaban en un grupo de convencidos neoclásicos, tuvieron siempre palabras de elogio para las obras de Luisa Roldán. Uno de estos es Nicolás de la Cruz y Bahamonde, conde de Maule quien al describir en 1813 las obras que le parecen notables de la ciudad de Cádiz, comenta lo siguiente del magnífico grupo escultórico del *Tránsito de María Magdalena asistida por un ángel* que se conservaba entonces en el hospicio de niños huérfanos de la ciudad: “la posición no puede ser más natural ni más expresiva: la inteligencia de su estructura y diseño le hacen mucho honor a la autora. El ropaje es imitando a una estera, la cual se manifiesta tan a lo vivo que puede engañarse el más prevenido: ella está gastada o rompida en algunas partes de intento por donde se observa el cuerpo de la Santa con mucha decencia y propiedad”⁴². Como se aprecia, Maule incluye en su comentario

40 Ceán Bermúdez, *Diccionario*, IV:236.

41 José Roda Peña, *Pedro Roldán, escultor (1624-1699)* (Madrid: Ars Hispánica, 2012), 195. Queda pendiente, no obstante, una prueba radiográfica que podría descartar la leyenda definitivamente.

42 Nicolás de la Cruz y Bahamonde, conde de Maule, *Viage de España, Francia e Italia* (1813; reed. Cádiz, 1995), 13: cap. IV, 196.

algunas de las nuevas virtudes que su generación reconocía a toda buena obra de arte: naturalidad y decencia.

Otro heredero de los autores ilustrados del siglo XVIII fue Félix González de León (1790-1854) quien en 1844 atribuye a Luisa Roldán algunas esculturas que después los especialistas no han considerado obra suya. Se trata del arcángel San Miguel que presidía el retablo mayor de la destruida parroquia sevillana de esa advocación y hoy se exhibe en la iglesia del viejo convento de San Antón de la misma ciudad. La forma en que se expresa el autor no puede ser más elogiosa:

Pocas veces se habrán aplicado las gubias de los escultores para cortar la madera con más acierto y felicidad (...). Esta obra singular es hechura de *la heroína del arte de esta ciudad Luisa Roldán...*⁴³.

Nada extraña que al año siguiente de la publicación de esta noticia que seguramente recogería una tradición oral extendida, la ciudad diera el nombre de la artista a una de sus calles⁴⁴. Pero, con independencia de que dicha obra sea suya o no, no parece que en aquel momento se conociera con un mínimo rigor el estilo personal de sus obras, puesto que el mismo autor recoge como otra atribución la monumental imagen de Cristo crucificado integrada en el retablo de la capilla de la Concepción Grande de la catedral de Sevilla, que hoy se data acertadamente a inicios del siglo XVI. Esto significa que junto a noticias más o menos fidedignas, la tradición popular atribuía a La Roldana, como también sucedía entonces con Juan Martínez Montañés, cualquier obra a la que se le reconociera de forma unánime una calidad extraordinaria.

Esta misma falta de rigor alimentó otras atribuciones hoy insostenibles y, sobre todo, otras notas biográficas en exceso noveladas. En 1861, cuando Antonio Rotondo comenta la imagen de San Miguel de El Escorial, recoge la leyenda de que Luisa puso su rostro al arcángel y se inspiró en el de su marido como modelo para el del diablo. La anécdota hizo furor, como demuestra el hecho de haber llegado hasta el presente y ser la que más frecuentemente se escucha comentar ante la obra, a muchos de los visitantes de la Galería de las Colecciones Reales. En esa misma publicación y apoyado en la anécdota se propone un supuesto retrato de la artista, vagamente inspirado en el bello y ambiguo rostro angélico de la escultura realizada para Carlos II.

43 Félix González de León, *Noticia artística de todos los edificios públicos de esta muy noble ciudad de Sevilla* (1844; reimp., Sevilla 1973), 32.

44 Félix González de León, *Bosquejo de las variaciones hechas por el Excmo. Ayuntamiento de esta ciudad en la nomenclatura de sus calles y plazas, o sea callejero general de Sevilla* (Sevilla: F. Álvarez y C.ª, impresores y editores, calle de los Colcheros, no. 25, 1846), 36.

Desde aquel momento, la imagen pública de Luisa Roldán como víctima de la sociedad en que vivió se ha antepuesto en obras divulgativas y en guiones de programas televisivos a la de su calidad como escultora. No es que sea incierta esta realidad, pero con el fin de apoyarla se han llegado a urdir episodios biográficos verdaderamente imaginativos. El más frecuente, aunque no el más disparatado es aquel en el que se la presenta como mujer victimizada por su padre que, por lo que se sabe se limitó a negarse a darle el permiso de matrimonio con el que finalmente será su yerno, sino que también la convirtieron en víctima de su propio marido, hecho del que no poseemos la menor evidencia documental. A Luis Antonio de los Arcos se le presenta insistentemente desde el siglo XIX en textos de divulgación, como un artista mediocre, fracasado, envidioso y maltratador de su mujer. Algunos autores no muy bien informados lo convierten en policromador de las obras de Luisa, confundiéndolo con su hermano Tomás quien, por cierto, fue excelente en su práctica por lo que hemos podido comprobar al estudiar su labor, justamente valorada por su cuñada como demuestra el hecho de que firmó con ella más de una obra.

Según vemos en los últimos años, al analizar con detalle la obra de Luisa y la de su exiguo taller, su marido no fue un escultor mediocre, sino que muy probablemente no alcanzaba el nivel extraordinario de su mujer. Tampoco tenemos noticia de que fuese un escultor fracasado. Carecemos de testimonios que lo presenten como un individuo ambicioso, más bien todo lo contrario. Aspiró vanamente a ocupar en la corte un modesto cargo –nada creativo, por cierto– como fue el de furriera, que era entonces una especie de conservador del patrimonio mueble de palacio, pero seguramente no lo hizo por su supuesto fracaso como artista sino, por la escasez y, sobre todo, la falta de regularidad de los ingresos familiares. Por lo que sabemos, colaboró con su mujer durante toda su vida y aceptó desde el principio hasta el final la posición secundaria que le correspondía en el taller familiar por detrás de su mujer. Y, desde luego, no tenemos la menor noticia de que Luis Antonio maltratara a su esposa.

En esta imagen nefasta del marido de La Roldana vienen insistiendo machaconamente algunos autores de supuestas “novelas históricas”, algunos de los cuales son sorprendentemente historiadores del arte. Tal vez lo hagan con el objetivo de aumentar no solo la venta de los libros sino –como si ello fuera necesario– el gran valor de esta mujer cuyo extraordinario mérito nadie puede negar sin necesidad de inventar fantaseadas biografías íntimas que no tienen por ahora el menor viso de realidad y que, lamentablemente, han proliferado más en el siglo XXI que en el XIX. Ello era algo justificable en época del Romanticismo por la peculiar concepción de la historia que entonces

prevalecía y, sobre todo, por la total carencia de información fidedigna sobre la vida y la obra de la artista. Pero no es justificable en la actualidad, ya que desde 1927 empezaron a ser realizados y divulgados excelentes trabajos científicos sobre esta figura como la pionera tesis de Elena Amat a la que han seguido numerosos artículos y libros cada vez más documentados.

Siempre llamó mi atención el elegante e infrecuente gesto que tuvo Luisa Roldán en la obra más comprometida de su trayectoria, como fue el Arcángel San Miguel luchando contra el demonio. A pesar de que probablemente la hizo para alcanzar el puesto de escultora de los reyes, un honor y un cargo personal, quiso que la obra fuese firmada no solo por ella sino también por su marido escultor Luis Antonio, y por su cuñado Tomás, policromador de la obra. ¡Qué mejor prueba que ésta podríamos aducir sobre la relación armónica que mantenían los tres miembros principales del equipo! ¡No conozco otro caso semejante de triple firma en la escultura española barroca! Ello evidencia con la mayor claridad y honestidad el habitual carácter colaborativo de aquellos brillantes trabajos que recientemente ha quedado de manifiesto en una excelente exposición celebrada en el Museo Nacional del Prado⁴⁵.

Referencias

Fuentes documentales

Archivo Municipal de Sevilla (AMS). Sevilla. Sección Papeles del Conde del Águila, libro en 4º, Apéndice.

Fuentes hemerográficas

"Noticias Particulares de Madrid, Ventas." *Diario Curioso, Erudito, Económico y Comercial* (Madrid). Viernes 28 de septiembre de 1787.

"Noticias de Comercio, Ventas." *Diario Noticioso Universal* (Madrid). Miércoles 12 de noviembre de 1760.

45 Manuel Arias Martínez (com.), *Darse la mano. Escultura y color en el Siglo de Oro* (Madrid: Museo Nacional del Prado-Fundación Axa, 2024).

Fuentes bibliográficas

- Amat Calderón, Elena. "Luisa Roldán, La Roldana. Su vida y sus obras." Tesis doctoral inédita, Universidad Central, Madrid, 1927.
- Aranda Bernal, Ana. "La 'Academia de pintura' de Domingo Martínez." En *Domingo Martínez. En la estela de Murillo*, coords. Alfonso Pleguezuelo Hernández y Enrique Valdivieso González, 87-107. Sevilla: Fundación El Monte, 2004.
- Arias Martínez, Manuel. *Darse la mano. Escultura y color en el Siglo de Oro*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2024.
- Bédat, Claude. "Un manuscrito del escultor Don Felipe de Castro: ¿Esbozo inédito de una parte del *Viage de España* de Don Antonio Ponz?" *Archivo Español de Arte* XLI, no. 162-163 (1968): 215-258.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*. Madrid: Viuda de Ibarra, 1800.
- Cruz y Bahamonde, Nicolás de la, conde de Maule. *Viage de España, Francia e Italia*. Tomo XIII. 1813. Reedición. Cádiz, 1995.
- Fernández Gracia, Ricardo. *Arte, devoción y política: la promoción de las artes en torno a sor María de Ágreda*. Soria: Diputación Provincial de Soria, 2002.
- Fernández Luna, Wilibaldo. *Monografía histórica de Sahagún y breve noticia de sus hijos ilustres*. León: Imprenta Moderna de Álvarez, Chamorro y Cía., 1921.
- González de León, Félix. *Noticia artística de todos los edificios públicos de esta muy noble ciudad de Sevilla*. 1844. Reimpresión. Sevilla, 1973.
- . *Bosquejo de las variaciones hechas por el Excmo. Ayuntamiento de esta ciudad en la nomenclatura de sus calles y plazas, o sea callejero general de Sevilla*. Sevilla: Álvarez y C.ª, impresores y editores, calle de los Colcheros, no. 25, 1846.
- Hall-van den Elsen, Catherine. "Luisa Roldán, La Roldana. Aportaciones documentales y artísticas." En *Roldana: [catálogo de la exposición], Real Alcázar de Sevilla, 25 de julio-14 de octubre 2007*, coordinado por Antonio Torrejón Díaz y José Luis Romero Torres, 19-32. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2007.
- . *Fuerza e intimismo: Luisa Roldán, escultora (1652-1706)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2018.
- Hormigo Sánchez, Enrique. "Nuestra Señora de la Soledad y el Stmo. Cristo del Sepulcro." En *Boletín Conmemorativo de la Reorganización de la Venerable y Real Cofradía de Penitencia de Ntra. Sra. de la Soledad y Santo Entierro de Ntro. Sr. Jesucristo (1941-1991)*. Puerto Real, 1991.
- Hormigo Sánchez, Enrique, y José Miguel Sánchez Peña. *Documentos para la Historia del Arte en Cádiz*. Cádiz: José Miguel Sánchez Peña, 2007.
- Jeffares, Neil. "Christian Cole." En *Dictionary of pastellists before 1800*. Actualizado el 27 de diciembre de 2024. Consultado el 22 de diciembre de 2025. <http://www.pastellists.com/Articles/Cole.pdf>.
- Mata Carriazo y Arroquia, Juan. "Correspondencia de D. Antonio Ponz con el Conde del Águila." *Archivo Español de Arte y Arqueología* V, no. 14 (1929): 157-183.

- Mayans y Siscar, Gregorio de. *Arte de pintar*. 1776. Reedición. Valencia: Imp. de José Rius, 1854.
- Palomino, Antonio. *El Parnaso español pintoresco laureado*. Madrid, 1724.
- Pleguezuelo Hernández, Alfonso. "El Niño del Dolor, obra de Luisa Roldán: una confirmación documental." *Archivo Hispalense*, no. 279-281 (2009): 27-53. <https://doi.org/10.71232/AH.2010.XCIII.25>.
- Ponz, Antonio. *Viage de España*. Madrid, 1786.
- Proske, Beatrice Gilman. "Luisa Roldán at Madrid." *The Connoisseur* 1, no. 624 (1964): 128-132.
- Roda Peña, José. *Pedro Roldán, escultor (1624-1699)*. Madrid: Ars Hispánica, 2012.
- Romero Dorado, Antonio. "Luisa Roldán: una personalidad artística y una vida excepcionales." *Cartare. Revista de Humanidades*, no. 15 (2025).
- Romero Torres, José Luis. "La escultora Luisa Roldán y algunas precisiones histórico-artísticas." *Boletín de Arte*, no. 6 (1985): 271-276.
- Sánchez Peña, José Miguel. "El *Ecce Homo* de la Catedral de Cádiz, obra de Luisa Roldán." *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, no. 17 (1985-1986): 329-338.
- . "Las tallas de San Servando y San Germán, obras de Luisa Roldán, de la catedral de Cádiz, nuevos documentos para su historia." *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz*, no. 12 (1994): 79-106.
- Sani, Bernardina. *Rosalba Carriera. Lettere, diari, frammenti*. 2 vols. Florencia: Leo S. Olschki Editore, 1985.
- Serrano Estrella, Felipe. "State Gift or Strategy? La Roldana's Nazareno." *The Sculpture Journal* 22, no. 2 (2013): 89-93. <https://doi.org/10.3828/sj.2013.20a>.
- Ximénez, Fray Andrés. *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Madrid: Antonio Marín, 1764.



Materialidad, forma y autoría en una Inmaculada barroca de marfil de 1733

Materiality, Form, and Authorship of a Baroque Ivory Immaculate Conception from 1733

Ana Paula Castro Jiménez

Universidade de Santiago de Compostela, España

ana.castro@galantiqua.com

 0009-0001-5361-8176

Recibido: 22/12/2024 | Aceptado: 9/06/2025

Resumen

El presente artículo analiza una talla escultórica de la Virgen Inmaculada realizada en marfil de elefante. El estudio se centra en sus características histórico-estéticas y su procedencia. Como aspecto innovador de este tipo de investigaciones artísticas, se estudian las propiedades morfológicas del material utilizado para crear la pieza. Debido a sus cualidades únicas, el marfil suele destinarse a obras muy específicas, las cuales se revisan en este estudio para identificar influencias estilísticas y modelos de referencia. Basándose en evidencia documental previa que plantea dudas sobre su autoría –José Gambino o su tío Giuseppe Gambino– esta investigación también abarca el análisis del estilo, la biografía y el origen de la talla logrando la identificación inequívoca del artista responsable de la obra.

Abstract

This article examines a sculptural representation of the Immaculate Virgin carved in elephant ivory. The study focuses on its historical and aesthetic characteristics, as well as its provenance. As an innovative contribution to this type of art-historical research, the morphological properties of the material used to create the piece are analysed. Due to its unique qualities, ivory was typically reserved for highly specific works, several of which are examined here in order to identify stylistic influences and reference models. Building upon previous documentary evidence that raises questions regarding authorship—whether José Gambino or his uncle Giuseppe Gambino—this research also includes an analysis of the sculpture's style, the artists' biographies, and the origin of the work, ultimately achieving a definitive identification of the artist responsible.

Palabras clave

Marfil
Inmaculada
Escultura barroca
Talla religiosa
Arte sacro
Eboraria

Keywords

Ivory
Immaculate Conception
Baroque Sculpture
Religious Carving
Sacred Art
Ivory Carving

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Castro Jiménez, Ana Paula. "Materialidad, forma y autoría en una Inmaculada barroca de marfil de 1733." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 32 (2026): 152-172. <https://doi.org/10.46661/atRIO.11433>.

© 2026 Ana Paula Castro Jiménez. 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).



Fig. 1. Giuseppe Gambino, *Virgen Inmaculada*, 1733. Marfil, 25,5 cm. Propiedad: Familia Bescansa. © Fotografía: Ana Paula Castro Jiménez.

Introducción

Este estudio se centra en el análisis de una talla de la Virgen Inmaculada realizada en marfil (Fig. 1). El marfil, material blanco, compacto y duro, presenta características morfológicas que facilitan su identificación. Es un material costoso y difícil de obtener por su origen animal¹, siendo uno de los materiales más preciados para las artes suntuarias. La talla en marfil requiere adaptarse a la forma del colmillo, lo que demanda una destreza técnica minuciosa y muy precisa². Este material siempre fue considerado raro debido a la dificultad existente para conseguirlo. La necesidad de la pericia del artista, el precio y la limitación del tamaño³ explican la escasez de piezas talladas en marfil a lo largo de los siglos, en comparación con materiales como la madera o la piedra.

La datación de piezas realizadas en marfil es complicada debido a las particularidades del material y la proliferación de imitaciones en épocas posteriores⁴. Se analiza el estilo iconográfico de la Inmaculada en marfil de los siglos XVII y XVIII y se compara con escuelas y autores similares en cuanto a calidad técnica y artística. Hay que

- 1 Tanto el elefante africano (*Loxodonta africana*, listado desde 1976) como el elefante asiático (*Elephas maximus*, listado desde 1975) se encuentran registrados en los Apéndices de CITES (A/B) y en el Reglamento 338/97 (Anexo A) con un máximo nivel de protección. El comercio internacional está prohibido desde 1989 salvo excepciones estrictamente limitadas (pre-convención, trofeos de caza, en beneficio de las especies u otros) y el comercio en la Unión Europea (con destino, a partir de o dentro de la UE) está prohibido con carácter general salvo excepciones indicadas de manera específica en documentos oficiales.
- 2 El tallado de una pieza de marfil supone, según Casado Paramio, paciencia, conocimiento técnico del material y preparación de bosquejo para llevar a cabo la sección a trabajar teniendo en cuenta la forma del colmillo, además de herramientas específicas. José Manuel Casado Paramio, *Marfiles Hispano-Filipinos*, Museo Oriental de Valladolid (Valladolid: Caja España, 1997), 2:25-26.
- 3 Noemí Álvarez da Silva, *La talla de marfil en España en el siglo XI* (León: Universidad de León, Instituto de Estudios Medievales, 2015), 20-25.
- 4 Las características morfológicas del material confieren a la pieza una superficie homogénea y compacta, con un color y brillo particular que, con el tiempo, se alteran debido a la pérdida de humedad y el craquelado. Se ha comprobado, tanto en revisiones directas como en estudios específicos, el uso de técnicas para imitar la antigüedad, como tintados, calentamiento artificial e incluso tallado en colmillos antiguos. Esto ha dado lugar a ejemplares sospechosos que han sido exhibidos como auténticos en varios museos del mundo. Benjamin Burack, *Ivory and Its Uses* (Japan: Charles E. Tuttle Company, Inc., 1984), 50.

tener en cuenta que los marfiles rara vez se firman o datan, pero la pieza en cuestión presenta tanto firma como fecha en la base, lo que unido al estudio del material concluye en la identificación inequívoca del autor de la misma.

Análisis descriptivo e identificación del material

El marfil de elefante es un material identificado por aspecto, textura y color pero, de manera inequívoca, porque se pueden apreciar perfectamente las líneas de *Schreger*⁵ por las superficies pulidas.

En la zona de la base, por el tipo de corte en el colmillo de manera horizontal con respecto al crecimiento de este, se puede ver que los ángulos de entrecruzamiento de las líneas de *Schreger* son mayores de 100° en la parte exterior, asegurando que se trata de marfil de elefante⁶. En la base presenta un pequeño agujero central que se correspondería con la cavidad pulpar, y en el interior se le ha introducido un trozo de madera que permite su sujeción y mantiene la pieza vertical.

La imagen de la Virgen Inmaculada aparece realizada en una única pieza (un colmillo) de 25,5 cm. La figura se presenta de pie, con las manos juntas hacia el frente en actitud de rezo y la cabeza ladeada hacia la izquierda.

La Virgen reposa sobre la bola del mundo rodeada por una serpiente. A sus pies se encuentra el cuarto creciente de la luna, con los cuernos hacia abajo y cabezas de querubines divididas en tres grupos. La figura aparece ataviada con túnica y manto de marcado dinamismo y profusión de detalles.

5 Para determinar si un objeto de marfil tallado procede de una fuente proboscidea nos basamos en la presencia de un rasgo morfológico de diagnóstico que se observa en las secciones transversales de marfil de elefante y mamut llamadas "líneas de Schreger". Éstas son descritas como líneas "curvilíneas", "en decusación" y "en rombo", y el término fue empleado por primera vez como "patrón de Schreger" en 1993 por Espinoza y Mann. Edgard O'Neil Espinoza y Mary-Jacque Mann, "The History and Significance of the Schreger Pattern in Proboscidean Ivory Characterization," *Journal of the American Institute for Conservation* 32, no. 3 (1993): 241-248.

6 Para hacer determinaciones taxonómicas es necesario medir la orientación de los "ángulos de Schreger". La sección transversal de las líneas de *Schreger* se intercalan para formar ángulos cóncavos o ángulos convexos. Los elefantes modernos presentan un promedio de ángulo de *Schreger* superior a 100° en la parte exterior, si bien, como en este caso, en el interior son menores de 100° por estar más próximos a la zona de la cavidad pulpar. Barry W. Baker et al., *Guía de identificación de la CITES del marfil y sus sustitutos*, 4.ª ed. (Ginebra: World Wildlife Fund Inc., 2020), 15-21.



Fig. 2. Detalle de la base de la pieza donde se aprecian los ángulos de entrecruzamiento de las líneas de Schreger y la cavidad pulpar central. Propiedad: Familia Bescansa. © Fotografía: Ana Paula Castro Jiménez.

En la parte inferior de la base lleva inscrita la fecha de ejecución de la pieza (1733) y la firma "Gozeppe Gambino" en el sentido de las agujas del reloj, grabado con una delicada grafía (Fig. 2).

Procedencia y documentación de la pieza

La pieza⁷ adjunta un documento del año 1858 emitido y firmado por el Dr. don Ponciano de Arciniega⁸, obispo de Mondoñedo, por el cual se otorgan cuarenta días de indulgencia a quien rezase delante de la talla de marfil. En el documento se reconoce, ya en esa fecha, la propiedad de la pieza por parte de D. Eugenio Silva Villaronte refiriéndose a ella como una "(...) preciosa Virgen de marfil de la púrisima concepción (...) en propiedad del Sr. Dr. D. Eugenio de Silva Villaronte".

7 Actualmente, la talla y los tres documentos adjuntos se encuentran bajo la custodia de Isabel Basanta Zufiaurre, en calidad de depositaria responsable.

8 Don Ponciano de Arciniega (Hernán, Burgos, 1805-1868), formado en los seminarios de Burgos y Toledo con especialización en derecho canónico, desempeñó diversos cargos eclesiásticos en Mondoñedo (Ourense), Madrid y Toledo antes de ser nombrado obispo de Mondoñedo, cargo que ocupó entre 1857 y 1868. René Payo, "Del ayer a hoy," *Diario de Burgos*, 7 de septiembre de 2021, consultado el 20 de diciembre de 2024, <https://www.diariodeburgos.es/noticia/z79696101-b738-67a4-09696b6b926db6fa/202109/burgaleses-en-la-sede-de-mondonedo>.

Además, presenta un segundo documento, fechado en Mondoñedo, el 15 de diciembre de 1875 y firmado por el obispo de esta ciudad don Francisco de Sales Crespo y Bautista⁹, en el que, de nuevo, se hace una alusión directa a la pieza: "(...) rezaran el Ave María, la Salve ó la Jaculatoria. 'Bendita sea tu pureza...' ante la imagen de la Concepción escultura de marfil, propiedad de D. Eugenio Silva, vecino de esta ciudad"¹⁰.

La documentación de la pieza se complementa con un documento privado, el árbol genealógico de los actuales propietarios, Andrés e Isabel Basanta Zufiaurre. En el mismo se puede consultar el traspaso de herencia en cuatro generaciones desde la propiedad de (1.ª) Eugenio Silva Villaronte (1811-1884), heredada por (2.ª) Concepción Silva Posada (1857-1946) y por (3.ª) Eugenio Basanta Silva (1889-1961), abuelo de los actuales propietarios (4.ª). De esta manera, se acredita la *provenance* de cuatro propietarios desde 1858 hasta 2025, si bien no se tiene ni documentación ni información de cómo llegó inicialmente la pieza a manos de la familia.

Asimismo, la pieza adjunta un documento CITES¹¹ que, en cuanto a la problemática del material empleado para su realización, marfil de elefante, y la protección actual sobre la comercialización, permite las actividades comerciales relativas a su venta con respecto a la ley vigente.

Análisis iconográfico

María Inmaculada como tradición católica

Desde la Edad Media se fue configurando una iconografía vinculada a la creencia en la concepción sin pecado original de María. La imagen de la Inmaculada (Fig. 3) se consolidó en el siglo XVI, posiblemente en España, donde, según una tradición valenciana, el

9 Francisco de Sales Crespo Bautista (Toledo, 1812-Mondoñedo, 1877) fue canónigo, obispo de Arca y Mondoñedo, presentado por el rey católico el 8 de junio de 1875 y nombrado obispo de Mondoñedo por el santo padre el 5 de julio de 1875. Real Academia de la Historia. Historia hispánica, "Francisco de Sales Crespo Bautista," consultado el 20 de diciembre de 2024, <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/13489-francisco-de-sales-crespo-bautista>.

10 Con este documento se pide a Dios por la exaltación de la fe católica, la extirpación de las herejías, paz y concordia entre los príncipes cristianos y la conversión de los pecadores.

11 La CITES (Convención sobre el Comercio Internacional de Especies Amenazadas de Fauna y Flora Silvestres) es un acuerdo internacional concertado entre los gobiernos que vela por que el comercio internacional de especímenes de animales y plantas silvestres no constituya una amenaza para la supervivencia de las especies. CITES. "¿Qué es la CITES?", consultado el 20 de diciembre de 2024, <https://cites.org/esp/disc/what.php>.



Fig. 3. *Inmaculada Concepción*, s. f. Estampa sobre papel, 30,5 x 20,8 cm. Colección del Ministerio de Cultura, n.º inventario: CE065696. © Fotografía: José Luis García Romero, 2004.

jesuita padre Alberro tuvo una visión que fue plasmada por el pintor Juan de Juanes¹². Con el propósito de crear una imagen mariana de carácter universal y simbólicamente elocuente, se integraron diversos elementos surgidos en la tradición medieval: María aparece de pie, con túnica blanca y manto azul, manos cruzadas, aureola de doce estrellas, la luna a sus pies y una serpiente bajo ellos¹³.

La devoción de la Inmaculada estaba muy extendida durante los siglos XVII y XVIII con una proliferación de cofradías bajo la advocación de la Pura y Limpia Concepción de María¹⁴, si bien el dogma mariano no fue definido como dogma de fe hasta el año 1854, bajo el papado de Pío IX¹⁵.

Las representaciones de la Inmaculada comenzaron en el siglo XVI, destacándose la inscripción *Tota Pulchra* del Cantar de los Cantares, que retoma la tradición iconográfica medieval y renacentista, junto con los símbolos de las Letanías Lauretianas y la Santísima Trinidad coronando a la Virgen¹⁶.

12 Las representaciones de la *Tota Pulchra* realizadas por Juan de Juanes y sus discípulos fueron fundamentales en el siglo XVI. La más influyente, según Nicolau y Stratton, fue la encargada por el jesuita Martín de Alberro para el colegio de San Pablo en Valencia, al ser considerada el inicio definitivo de la iconografía de la Inmaculada en el arte español. Suzanne Stratton, "La Inmaculada Concepción en el arte español," *Cuadernos de arte e iconografía* 1, no. 2 (1988): 25; Juan Nicolau Castro, "La Inmaculada en el arte español y toledano," *Toletum: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, no. 31 (1994): 92.

13 Ministerio de Cultura de España. Animalario visiones humanas sobre mundos animales, "Estampa, Inmaculada Concepción," consultado el 20 de diciembre de 2024, <https://www.cultura.gob.es/cultura/areas/promociondelarte/mc/animalario/piezas/alfabetico/e-g/estampa-65696.html>.

14 Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, "La devoción a la Inmaculada Concepción en las 'Relaciones Topográficas'," en *La Inmaculada Concepción en España. Religiosidad, historia y arte: actas del simposium, 1/4-IX-2005*, coord. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (Real Centro Universitario Escorial-María Cristina: Ediciones Escorialenses, 2005), 7-27.

15 Milagros Álvaro López, "Los primeros años del escultor José Gambino," *Boletín Auriense*, 23 (2002): 154.

16 Miguel Taín Guzmán, "Ver es creer. La Inmaculada Concepción y España en el siglo XVII. Pablo González Tornel," *Quintana: Revista do Departamento de História da Arte*, no. 21 (2022): 1-4.

El tipo iconográfico de la *Tota Pulchra* varió a lo largo del siglo XVI con imágenes recogidas en grabados como el de Cornelius Cort (1567), el de Martín de Vos o el de Rafael Saderler, de 1605, que van introduciendo cambios hasta llegar a la imagen definitiva de la Inmaculada lograda en el siglo XVII como solución unificada de una imagen de la Virgen sobre el creciente, con las manos juntas y rodeada de diversos símbolos marianos¹⁷.

Entrado el siglo XVII, la Virgen *Tota Pulchra* continúa siendo el modo habitual de ilustrar la doctrina de la Inmaculada Concepción en los libros, tendencia que se sigue manteniendo en los grabados españoles de devoción popular en los siglos XVIII y XIX.

La iconografía introduce también los tipos basados en los libros bíblicos. Del Génesis se extrae la imagen de la Virgen pisando a la serpiente (Gn 3:15) que es el pecado y con conceptos asociados de peligro, mal o, incluso, muerte¹⁸.

Tradición eboraria en la imagen de la Inmaculada

El marfil, material noble, se utilizó tanto en objetos utilitarios como devocionales. Aunque el auge de la escultura en marfil se produce durante la Edad Media, este material continuó utilizándose ampliamente en el Renacimiento y el Barroco, aunque de manera más restringida y menos extendida¹⁹. En el siglo XVIII, según Ferrandis, se produjo una decadencia en la escultura en marfil, con escasa presencia de artistas españoles y marcada influencia extranjera, especialmente italiana y francesa, promovida por los Borbones. La eboraria de la fábrica del Retiro, sostenida por la monarquía, dependió exclusivamente de escultores foráneos, en su mayoría italianos²⁰.

El artista de esta pieza demuestra una evidente influencia de las piezas italianas en la selección del soporte, su preparación y los instrumentos empleados en el trabajo. Profundiza en el proceso de concepción de la idea, adaptándola al material de acuerdo

17 Sergi Doménech García, "La recepción de la tradición hispánica de la Inmaculada Concepción en Nueva España: El tipo iconográfico de la *Tota Pulchra*," *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte (nueva época)*, no. 3 (2015): 275-309, <https://doi.org/10.5944/etfvii.3.2015.14459>.

18 Herbert González Zymła, "La simbología de la serpiente en las religiones antiguas: En torno a las posibles causas biológicas que explican su sacralidad e importancia," *Revista Arte Akros. La revista del Museo de Melilla*, no. 3 (2004): 67-82.

19 Raquel Gallego García, "La eboraria durante el reinado de Fernando I. La perspectiva de las artes suntuarias europeas" (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2010), 41.

20 José Ferrandis, *Marfiles y azabaches españoles* (Barcelona: Editorial Labor S.A, 1928), 212-215.



Fig. 4. Talleres sicilianos (Italia), *Inmaculada Concepción*, siglo XVIII. Marfil y madera (peana), 36 cm. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid, n.º inventario: CE28824. © Fotografía: Ana Paula Castro Jiménez.

con su visión creativa y el contexto histórico-artístico en el que se inserta²¹.

A la hora de analizar esta iconografía, concretamente en marfil, con las particularidades intrínsecas del propio material, encontramos algunas imágenes de estética y fecha similar, en su mayoría de autores o talleres italianos. Las tallas aparecen de manera exenta o combinadas con otros materiales y son encargadas y utilizadas en origen por las capas altas de la nobleza para reafirmar su estatus y posición en clara relación con la institución de la Iglesia Católica²².

Destacan esculturas en las que la Virgen se representa erguida sobre la esfera terrestre con la media luna y pisando la serpiente. A diferencia de la obra de Gambino, esta versión recogida en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid (Fig. 4) omite las cabezas de *putti* y muestra un gesto más directo al aplastar a la serpiente, que además no porta la manzana del pecado, como sí ocurre en la pieza comparada. La catalogación de Estella analiza las similitudes estilísticas de la pieza con obras italianas, especialmente con

21 Carmen Bernárdez y Jesusa Vega, *Materialidad y técnica. Una aproximación cultural a la práctica artística occidental* (Madrid: Ediciones Cátedra, 2022), 12.

22 Pedro Marfil, Rafael Cañete-Ayllón, y Sofía Marfil, *La eboraria. Colección Entender el Arte. Seminario Permanente de Artes Decorativas* (Córdoba: Universidad de Córdoba, 2018), 44.

los talleres sicilianos del siglo XVIII, conocidos por su habilidad en la talla de marfil, alabastro y coral, influenciados por la familia Tipa²³.

En el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid también se conserva otro grupo escultórico de iconografía similar (Fig. 5), con la Virgen entre profetas, suspendida sobre el árbol del bien y del mal y rodeada de querubines que sostienen símbolos de sus virtudes.

Sin embargo, lo más habitual es que la Virgen Inmaculada aparezca en solitario. Encontramos otro ejemplo atribuido a Andrea Tipa en una colección privada americana con procedencia europea, que ostenta una imagen de la Inmaculada en marfil a la que se le ha añadido posteriormente una estructura a modo de relicario con diversos materiales²⁴.



Fig. 5. Talleres sicilianos (Italia), *Inmaculada Concepción*, 1751-1800. Marfil, 9 cm. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid, n.º inventario: CE01673. © Fotografía: Ana Paula Castro Jiménez.

Una Inmaculada muy similar fue adquirida en 2021 por el Ministerio de Cultura de España en *La Suite Subastas* de Barcelona²⁵, catalogada como: "Vitrina en ébano y marfil. Italia.

23 "Tipa o Fipa Drepanensis, Andrea". Según Estella Marcos, sólo se conoce su nombre grabado en un pequeño *Nacimiento* en el Monasterio de las Salesas (Madrid). Margarita Estella Marcos, *La escultura barroca de marfil en España. Escuelas Europeas y coloniales* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984), 2:32.

24 El relicario, procedente de Trapani (Sicilia) y fechado entre 1725 y 1766, forma parte de la colección privada de John B. Minor (Estados Unidos). Según el propietario, la pieza llegó a El Paso, Texas, a principios del siglo XX y fue incorporada a su colección en 2008. Cricket Heart Surgeon, "Andrea Tipa Immaculate Conception," consultado el 20 de diciembre 2024, <https://cricketheartsurgeon.com/>.

25 La Dirección General de Bellas Artes, con el informe favorable de la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico Español, acordó ejercer el derecho de tanteo sobre el lote subastado el 25 de noviembre de 2021 en la sala *La Suite* de Barcelona. El lote referido se trataba de una vitrina de ébano y marfil del siglo XVII y una figura de la Virgen Inmaculada en marfil tallado y coral del siglo XVIII. Se estableció que el pago de 24.000 €, más los gastos correspondientes y orden de que la obra sea depositada en el Museo Nacional de Artes Decorativas, donde se incorporará al inventario estatal de patrimonio. Orden CDU/1511/2021, de 29 de diciembre, por la que se ejercita el derecho de tanteo sobre el lote no. 58, subastado por la sala *La Suite*, *Boletín Oficial del Estado*, no. 4, de 5 de enero de 2022, consultado el 20 de diciembre de 2024, <https://www.boe.es/boe/dias/2022/01/05/pdfs/BOE-A-2022-255.pdf>.



Fig. 6. Escuela italiana, *Virgen Inmaculada*, siglos XVII-XVIII. Marfil, coral, nácar y madera, 27 cm. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid, n.º inventario: CE29629/2. © Fotografía: Ana Paula Castro Jiménez.

Siglo XVII; y Virgen Inmaculada en marfil tallado y coral. Trápani. Italia. Siglo XVIII²⁶. En la actualidad la pieza (Fig. 6) forma parte, una vez más, de la colección del Museo Nacional de Artes Decorativas²⁷.

Otra pieza consultable en el depósito de esta colección es una Inmaculada portuguesa (Fig. 7) datada entre 1701 y 1750 que muestra importantes similitudes en cuanto a la estética general, aunque la iconografía desarrollada en la bola del mundo se exhibe mucho más recargada y, de nuevo, la serpiente lleva la manzana en la boca. La figura y el semblante son similares, aunque varían detalles como la altura de las manos sobre el pecho o la amplitud del velo. Destaca la toquilla abrochada al pecho con una original orla de piquillos.

Los fondos del museo cuentan con otra pieza con la representación de la Purísima Concepción (Fig. 8) colocada sobre un orbe pisando un dragón y las manos apoyadas una sobre otra en el pecho y no en señal de

rezo. Según la catalogación de Estella y Simal es una obra de un artista nórdico, posiblemente franco-flamenco y sigue los modelos italianos del siglo XVII²⁸.

26 Ministerio de Cultura de España, "Adquisiciones de bienes culturales de la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Cultura y Deporte para las colecciones del Estado. 2022," consultado el 20 de diciembre de 2024, <https://www.cultura.gob.es/dam/jcr:53115fe5-8881-4792-a570-c6fd31756375/230112-listado-adquisiciones-2022.pdf>.

27 Ficha catalográfica remitida de manera directa por personal del MNAD (Museo Nacional de Artes Decorativas de España), ya que la pieza no es consultable aún mediante acceso directo al catálogo digitalizado de la colección CERES por encontrarse pendiente de estudio.

28 En esta pieza podemos apreciar un craquelado longitudinal muy evidente y demasiado abrupto en algunas zonas. La pieza ha sufrido algún tipo de abrasión o un cambio de temperatura muy brusco que ha hecho que se rompa la estructura interna del material. Los



Fig. 7. Escuela de Mafra (Portugal), *Inmaculada Concepción*, 1701-1750. Marfil, madera y plata, 24 cm. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid, n.º inventario: CE01675.
© Fotografía: Ana Paula Castro Jiménez.



Fig. 8. Escuela Franco-flamenca, *Purísima Concepción*, 1676-1725. Marfil, 26 cm. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid, n.º inventario: CE00992. © Fotografía: Ana Paula Castro Jiménez.

Muy similar a la pieza anterior es la *Virgin of Immaculate Conception* del Walters Art Museum, adquirida por Henry Walters, cuya talla presenta paños voluminosos y fluidos, así como un rostro claramente semejante al de la obra de Gambino. Aunque la disposición de las manos difiere, esta imagen sí incluye la bola del mundo con la

marfiles antiguos a menudo desarrollan craquelado sobre la superficie debido a los cambios rápidos de temperatura, que pueden causar que el material se cuartee y, a menudo, muestre grietas causadas por el secado y la contracción del material. Es necesario, por lo tanto, controlar su humedad, de ahí que, habitualmente se coloquen recipientes con agua cerca de algunas piezas, especialmente en los meses menos húmedos o en las zonas donde la humedad es menor por tener un clima general más seco. Especialistas en conservación recomiendan un nivel de humedad entre 45 y 55 %, no llegando a superar el 70 % para que no se desarrollen moho sobre la superficie. Benjamín Burack, *Ivory and Its Uses*, 53.

serpiente enroscada. Aquí se muestra una Virgen de rostro dulcemente sensible que se cataloga como una iconografía característica de la talla de marfil en Bélgica, Lieja, en el obispado independiente de Liven, en el sur de los Países Bajos²⁹.

La Virgen (1801-1825) de la Colección de la Casa Ric del Palacio Barones de Valdeolivos (Fonz, Huesca)³⁰ o la *Inmaculada* de la Santa Cruz (Cádiz) de origen francés o italiano y del siglo XVIII³¹, son piezas de fecha algo posterior, que presentan similitudes, pero también claras diferencias en aspectos como la disposición de la figura, el tratamiento de los paños o la calidad artística general³².

Encontramos la misma tipología pero con claras diferencias en la disposición de manos en el pecho y el sentimiento de dolor en las Inmaculadas de Claude Beissonat en sus distintas versiones, como la *Inmaculada/Asunción* del Palacio del Pardo de Madrid³³ o la *Vierge de l'Immaculée Conception* del Museo del Louvre³⁴.

Hay que tener en cuenta que, como la propia Estella indica en sus estudios, con respecto a las influencias italianas y portuguesas que puedan tener estas Vírgenes, existe una compleja amalgama de influencias que complica el poder distinguir las obras napolitanas y portuguesas de las españolas, sumado esto a que muchos artistas mantuvieron relación específica con España³⁵.

29 En otras publicaciones, la pieza es datada en el primer tercio del siglo XVIII siguiendo los modelos propios de Lieja del siglo XVII del escultor Jean Del Cour. Richard H. Randall, *Masterpieces of ivory from the Walters Art Gallery* (Nueva York: Sotheby's Publications, 1985), 260, 266.

30 *La Virgen*. Altura: 26,40 cm. Marfil. 1801-1825. Ingreso por dación en 2004. Casa Ric del Palacio Barones de Valdeolivos, n.º de inventario V0286.

31 Estella Marcos, *La escultura barroca*, 2: fig. 117 y cat. 122, 70.

32 Estas dos tallas se presentan como simples referencias consultables en cuanto a la comparativa general de estilo y material empleado, si bien no se lleva a cabo un estudio detallado de las mismas que podría ser desarrollado en estudios posteriores.

33 En este caso, según Estella Marcos, esta talla sí que aparece firmada en la base: "CLA BEISSONAT F.". Estella Marcos, *La escultura barroca*, 2: cat. 105, 71.

34 Museo del Louvre: "Statuette: La Vierge de l'Immaculée Conception," consultado el 20 de diciembre de 2024, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010515662>. Véase también Lacroix-Jennestet, "Claude Beissonat," consultado el 20 de diciembre de 2024, <https://sculptureetcollection.com/ventes/immaculee-conception-2/>.

35 "De lo que conocemos de otras regiones españolas, como la gallega de Gambinus y Ferreiro sólo puede indicarse la misma relación con los italianos que se advierte en los levantinos que, a su vez, como vimos, influyó en lo portugués. Por la dificultad que hay a veces de distinguir las obras napolitanas de las portuguesas, se revisó asimismo algunas obras de los artistas que mantuvieron relación específica con España por esos años (...)". Estella Marcos, *La escultura barroca*, 1:197.

Problemática inicial con respecto a identificación de la autoría de la pieza

La familia Gambino, originaria de Génova, se había trasladado a Galicia, previo paso por Portugal, con el fin de establecer una fábrica de papel –manufactura por la cual era conocida su urbe de origen– y huir de la destrucción de su ciudad por parte de Luis XIV³⁶. Este deseo les fue concedido vía Real cédula el 6 de octubre de 1714 a dos familias: Piambino y Gambino, a quienes se les otorgaba el monopolio de fabricación de papel para el reino de Galicia durante veinte años. La fábrica tuvo una actividad exitosa y derivó en la edificación del actual *Pazo do Faramello* donde convivieron las dos familias hasta su enfrentamiento en 1750 y la salida de los Gambino, no existiendo la fábrica ya en 1759.

La identificación del autor de esta pieza, según los primeros estudios planteados, ya suscitaba importantes dudas. Un primer acercamiento, basado en la inscripción de la base, llevó a pensar que la *Inmaculada* era atribuible a José Gambino (1719-1775), destacado escultor gallego con una importante trayectoria especialmente ligado a la ciudad de Santiago.

La familia Rivero de Aguilar, propietaria actual del pazo, indica que se conservan en el mismo once esculturas del joven José Gambino llevadas a cabo en materiales diversos, dando cuenta del perfeccionamiento de la técnica del autor en su niñez. No existe ningún tipo de documentación al respecto conocida pero, según la actual familia propietaria del pazo, las obras fueron transmitidas de generación en generación como obras del escultor³⁷.

La familia Gambino proviene de una tradición escultórica, ya que, según investigaciones previas, se reconoce que Jacobo y Gioseppe eran hijos de un escultor genovés vinculado a la escuela florentina en Génova³⁸. Jacobo, padre de José, decidió bautizar a su hijo con la versión española del nombre de su propio hermano, Gioseppe, posiblemente como forma de homenaje.

36 Álvaro López, "Los primeros años," 140.

37 Aunque la familia propietaria del pazo atribuye a José Gambino, en su infancia, la autoría de las tallas conservadas en el lugar, ninguna de ellas está firmada ni existe documentación accesible que lo confirme. Las obras incluyen imágenes de *San Roque*, *San Ramón Nonato* (en madera), una pequeña *Sagrada Familia* en alabastro y un grupo de la *Huida a Egipto con María y el Niño en asno*. Excepto por su mención en el artículo de Álvaro López ("Los primeros años," 147, 153, 155), estas esculturas no son referenciadas en estudios biográficos del artista, sin que ello implique discusión ni negación de su autoría.

38 José Couselo Bouzas, *Galicia Artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX* (1933; reimpr., Santiago de Compostela: Instituto Teológico Compostelano, 2005), 362.

José Gambino es considerado, según los estudios, como uno de los artistas más relevantes del siglo XVIII. Las obras más notables de este artista se desarrollarán pasada la mitad de siglo como el *Santiago Peregrino* de la sala capitular de la catedral de Santiago de Compostela (1754), las esculturas de los *ángeles lampadarios* de la capilla mayor y las tallas de las *Virtudes teologales* para la fachada de Azabachería. En 1766 destacan los dos relieves de la *Vida de San Martín* y el llevado a cabo para el Palacio de Oca (A Estrada, Pontevedra). Así mismo, se encuentran en la producción del artista Inmaculadas de importancia como la ubicada en el coro de la iglesia de San Martín Pinarío (1764) o la *Inmaculada* de la capilla del Pazo de Oca (1750-1751), además de la de la Santa Columba de Cordeiro (1763), la ubicada en San Pedro de Présaras (ca. 1761), en Santo Tomás de Ames (ca. 1760) o en San Pedro de Sarandon (ca. 1750), entre otras.

Una vez descartada la autoría de José Gambino en la talla analizada, se presenta brevemente su trayectoria, limitada a aquellos aspectos que pueden guardar relación con la obra, sin profundizar en un desarrollo más amplio que podría dar lugar a un estudio específico sobre el artista.

Uno de los estudios más relevantes sobre su figura es la tesis doctoral de Marica López Calderón³⁹. Según la autora, en 1741, José Gambino se encontraba asentado en Santiago de Compostela, pero hasta 1754 sólo se conocen tres noticias de encargos acometidos por el artista⁴⁰. López Calderón no hace mención alguna a las obras presentes o procedentes del *Pazo do Faramello*, ya que fecha el comienzo de su extensa producción hacia finales de los años 40 y principios de los 50.

En el estudio de Morais López sobre las Vírgenes procedentes del *Pazo do Faramello* se hace una comparativa entre el quehacer de Gambino y la escuela napolitana, si bien duda claramente de la autoría de José para estas obras:

En este trabajo nada afirmamos respecto a la autoría de las imágenes de la *Virgen de las Nieves* del Pazo de El Faramello y de la *Inmaculada Concepción* de la Granja de El Casal de Socastro (hoy en una colección particular de Orense). Solamente decimos que ambas pertenecen a la Escuela Napolitana del siglo XVIII y que, por sus características y antecedentes, pueden atribuirse a José Gambino. Veremos si un futuro estudio de su figura lo confirma⁴¹.

39 Marica López Calderón, "Lenguaje, estilo y modo en la escultura de Francisco de Moure y José Gambino" (tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, 2009).

40 Marica López Calderón, 309.

41 Anselmo Morais López, "¿Dos Vírgenes de Gambino?," *Porta da aira: revista de historia del arte orensano* (1990): 211-217.

La imagen de la *Virgen de las Nieves del Pazo do Faramello* atribuida a Bernini⁴² está realizada en mármol blanco y, según Morais López, hecha de bloque traído, quizás, por Jacobo Gambino de Italia y destinado a la capilla del pazo, donde se encuentra hoy en día. La *Inmaculada Concepción*⁴³ está realizada en alabastro policromado y corona de latón, y su destino fue el oratorio de La Granja, residencia de verano del obispo de Orense José Ávila y Lamas, figurando en el inventario de bienes dejados en herencia a su hermano Ramón.

Ambas piezas comparten con la Inmaculada en marfil de Gambino el uso de materiales como alabastro y mármol, así como una notable calidad técnica y artística que sugiere una posible asimilación de imágenes y técnicas escultóricas⁴⁴.

En relación con la datación de la pieza y su correspondencia con las edades de los dos posibles autores, desde un primer momento se plantea que Jacobo (padre de José) no pudo haber firmado los documentos relativos a la cesión de unos terrenos en 1710 –a los que se hará referencia más adelante–, ya que en ese año contaba con solo 19 años de edad, cuando la normativa de la época exigía un mínimo de 25 años⁴⁵. En consecuencia, en 1733 –fecha inscrita en la base de la pieza como año de creación–, Gioseppe (tío) tendría 48 años, mientras que su sobrino José (hijo de Jacobo) apenas habría alcanzado los 14 años, lo que hace bastante improbable que pudiera haber ejecutado una obra de tal envergadura a tan temprana edad⁴⁶.

42 Según la familia propietaria, la pieza vino desde Italia y pertenece al pintor, escultor y arquitecto italiano Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), si bien no existe documentación alguna o registros que se puedan consultar al respecto sobre su procedencia y fecha de llegada al pazo y existen estudios recientes que dudan de esa atribución. Judith Izquierdo Eyre, "Pazo do Faramello: Un idiosincrático pazo promovido por un genovés al borde del Camino de Santiago Portugués" (trabajo de fin de grado, Universidade de Santiago de Compostela, 2022), 25.

43 En colección particular y sin los permisos necesarios para su publicación.

44 Álvaro López, "Los primeros años," lám. 6 y lám. 5, 149.

45 Información recogida por Álvaro López haciendo alusión a una información sin publicar de Bértolo Ballesteros en lo referente a un pleito por los trabajos de Jacobo Gambino que realiza en Angrois en 1751 cuando tiene 60 años. Por lo que se indica, nace en Génova en 1691 y tan solo tiene 19 años, mientras que Gioseppe tiene que tener necesariamente 25 (para poder firmar los documentos). Milagros Álvaro López, "Nuevos datos sobre la llegada del escultor José Gambino a Galicia y la fabricación de papel," *Nalgures*, no. 13 (2017): 11.

46 Según las informaciones recogidas por Álvaro López, Jacobo nace en 1691, Gioseppe nace en 1686, mientras que José (hijo-sobrino) nace en 1719 (en el propio *Pazo do Faramello*).



Fig. 9. Taller del Buen Retiro, Madrid (atrib.), *Crucifijo de Rajoy*, ca. 1760. Marfil y palo de rosa, 128 x 7,5 x 4,2 cm. Tesoro del Museo de la catedral de Santiago de Compostela (procedente del oratorio del Arzobispo Bartolomé E. Rajoy).
© Fotografía: Ana Paula Castro Jiménez.

José Gambino y su relación con la eboraria

A pesar del valor del marfil como material suntuario y de la calidad de la talla barroca, en Galicia su presencia es muy limitada, con escasas obras conservadas y una notable ausencia de bibliografía especializada.

Según publicaciones específicas de eboraria, como la de Estella Marcos⁴⁷, en el siglo XVIII destacan en Santiago únicamente un foco de escultura en marfil, donde trabaja Diego Fernández de Sande⁴⁸, maestro de Felipe de Castro⁴⁹, cuyas piezas de marfil no se conocen⁵⁰. José Gambino es nombrado como *Gambinus* por la autora, si bien únicamente llevará a cabo la restauración, que no ejecución, del llamado *Cristo de Rajoy*⁵¹ (Fig. 9). Según Filgueira Valverde, este Crucificado sería concretamente "(...) recompuesto por Gambino en 1772 avivándole la anatomía y una vena"⁵². No se trata, por lo tanto, de una creación directa por parte del autor, aunque sí demuestra un cierto contacto con este material suntuario.

47 Estella Marcos, *La escultura barroca*, 1:21.

48 Couselo Bouzas, *Galicia Artística*, 305-308.

49 Couselo Bouzas, 251-255.

50 El estudio de la eboraria de autores gallegos es muy limitada como podemos ver por las escasas publicaciones existentes si bien puede ser un tema de investigación interesante para publicaciones futuras.

51 Ramón Yzquierdo Peiró, *Los tesoros de la catedral de Santiago* (Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago y Teófilo Edicións, 2017), 425.

52 José Filgueira Valverde, *El tesoro de la catedral Compostelana* (Santiago de Compostela: Bibliófilos gallegos, 1959), 46.

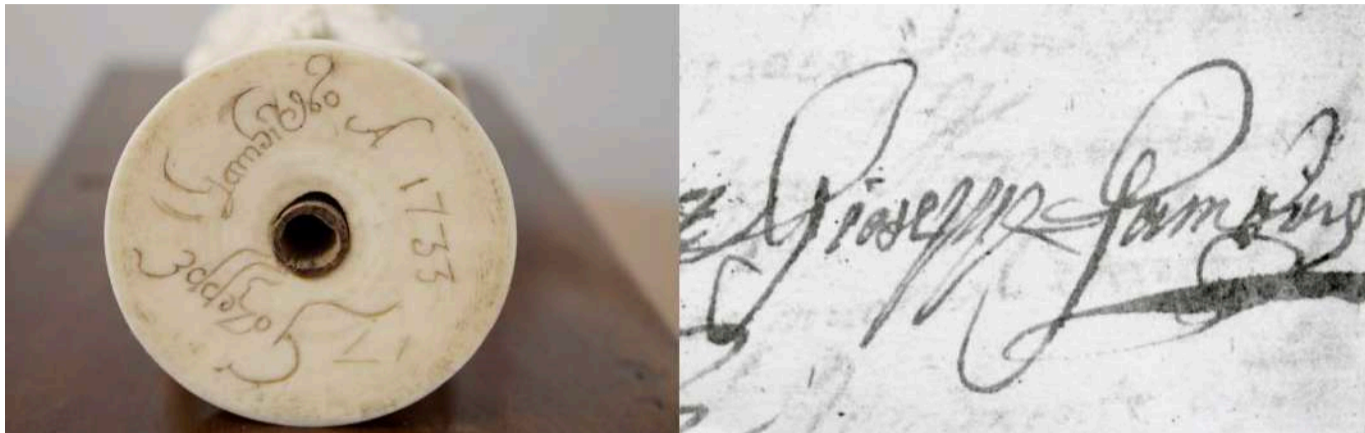


Fig. 10. Izquierda: Gioseppe Gambino, *Virgen Inmaculada* (detalle de la firma en la base), 1733. Marfil, 25,5 cm. Propiedad: Familia Bescansa; Derecha: Firma de Gioseppe Gambino en el documento de venta de terrenos para montar una fábrica de papel del Farnello, 1710.
© Fotografía: Ana Paula Castro Jiménez.

Firma en la base de la pieza y correlación con Gioseppe Gambino

La única evidencia directa de la autoría de la pieza es la firma en la base. La coincidencia de nombre y apellido entre ambos hermanos genoveses, José y Jacobo, genera confusión sobre la autoría. Dado que José tenía solo catorce años en 1733, todo sugiere que la obra fue realizada por su tío paterno.

A pesar de tener información muy escasa de su vida y estar intrínsecamente ligada a la labor papelera, se conserva un documento antiguo (Fig. 10) en el cual se puede apreciar la signatura de Gioseppe Gambino con 25 años al ratificar unos papeles en 1710 sobre la cesión de los terrenos e instalación de la futura fábrica de papel del Farnello⁵³ debido a la minoría de edad de su hermano Jacobo, 19 años. Las similitudes de la firma son manifiestas. Evidentemente, en la firma en documento la grafía presenta un trazo rápido y sin intención estética, más cuidada, como es comprensible, en la inscripción de la base de la Virgen.

A pesar de que en su primer artículo de 2002 Álvaro López asegura la autoría de la obra de marfil como de José Gambino con los datos que tenía en ese momento, en su segundo artículo, de 2017, plantea la autora ya dudas sobre dicha autoría debido a la comparativa de la firma, asociando ya la obra a Gioseppe Gambino⁵⁴.

53 Álvaro López, "Nuevos datos," 13-15.

54 Álvaro López, 26.

Conclusiones

La *Inmaculada* analizada destaca por su delicadeza en la talla y atención al detalle, especialmente en los pliegues y los rostros. Las piezas comparadas en museos y colecciones importantes, de alta calidad, confirman que esta *Inmaculada* es una obra relevante, acorde con el estilo artístico europeo, particularmente italiano, del primer tercio del siglo XVIII. Es indudable que fue realizada por un maestro experto, conocedor de los estilos italianos y las particularidades del material, aunque su trayectoria sigue siendo desconocida.

No se encuentran obras de José Gambino en España en marfil, ni en estudios sobre eboraria ni sobre escultura gallega del siglo XVIII. Las esculturas del *Pazo do Faramello* no están documentadas en cuanto a autoría, aunque algunos artículos y los propietarios del inmueble las atribuyen a Gambino. Desde los primeros estudios de Álvaro López, hay dudas sobre su autoría, dada la escasa documentación sobre los tíos y sobrinos Gambino. Otros estudios, como el de Morais, mantienen ya dudas sobre la autoría, y en el trabajo específico de López Calderón sobre José Gambino no se menciona la pieza.

La procedencia de la talla es el *Pazo do Faramello*, en propiedad de la Familia Basanta desde 1858, y la pieza está fechada y firmada, lo que es poco común entre las obras atribuidas a Gambino. Esta documentación es clave para la revisión de la autoría.

Dada la fecha de ejecución, 1733, y las características estilísticas de José Gambino, es improbable que un artista de solo 14 años haya creado una escultura de tal madurez y calidad en marfil. Tras el análisis de la documentación proporcionada por la familia propietaria y la coherencia de los datos, se descarta la autoría de José Gambino y se concluye que la *Inmaculada* es una pieza original de José (Giuseppe) Gambino, realizada en 1733.

Como hipótesis final, esta pieza podría ser clave para esclarecer la autoría de otras obras del siglo XVIII en el *Pazo do Faramello*, que podrían haber sido creadas por este desconocido artista genovés.

Referencias

Fuentes bibliográficas

- Álvarez da Silva, Noemí. *La talla de marfil en España en el siglo XI*. León: Universidad de León, Instituto de Estudios Medievales, 2015.
- Álvaro López, Milagros. "Los primeros años del escultor José Gambino." *Boletín Auriense*, no. 23(2002): 139-157.
- . "Nuevos datos sobre la llegada del escultor José Gambino a Galicia y la fabricación de papel." *Nalgures*, no. 13(2017): 11-36.
- Baker, Barry W., Rachel L. Jacobs, Mary-Jacque Mann, Edgard O. Espinoza y Guivanna Grein. *Guía de identificación de la CITES del marfil y sus sustitutos*. 4.ª ed. Ginebra: World Wildlife Fund Inc., 2020.
- Burack, Benjamín. *Ivory and Its Uses*. Japón: Charles E. Tuttle Company, Inc., 1984.
- Campos y Fernández de Sevilla, Francisco Javier. "La devoción a la Inmaculada Concepción en las 'Relaciones Topográficas'." En *La Inmaculada Concepción en España. Religiosidad, historia y arte: actas del simposium, 1/4-IX-2005*, coordinado por Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, 7-27. Real Centro Universitario Escorial-María Cristina: Ediciones Escorialenses, 2005.
- Casado Paramio, José Manuel. *Marfiles Hispano-Filipinos, Museo Oriental de Valladolid*. Catálogo II. Valladolid: Caja España, 1997.
- Couselo Bouzas, José. *Galicia Artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*. 1933. Reimpr. Santiago de Compostela: Instituto Teológico Compostelano, 2005.
- Doménech García, Sergi. "La recepción de la tradición hispánica de la Inmaculada Concepción en Nueva España: El tipo iconográfico de la *Tota Pulchra*." *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte (nueva época)*, no. 3 (2015): 275-309. <https://doi.org/10.5944/etfvii.3.2015.14459>.
- Espinoza, Edgard O'Niel, y Mary-Jacque Mann. "The History and Significance of the Schreger Pattern in Proboscidean Ivory Characterization." *Journal of the American Institute for Conservation* 32, no. 3 (1993): 241-248. <https://doi.org/10.2307/3179547>.
- Estella Marcos, Margarita. *La escultura barroca de marfil en España. Escuelas Europeas y coloniales*. 2 Vols. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984.
- Ferrandis, José. *Marfiles y azabaches españoles*. Barcelona: Editorial Labor S. A., 1928.
- Filgueira Valverde, José. *El tesoro de la Catedral Compostelana*. Santiago de Compostela: Bibliófilos Gallegos, 1959.
- Gallego García, Raquel. "La eboraria durante el reinado de Fernando I. La perspectiva de las artes suntuarias europeas." Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2010.
- González Zymla, Herbert. "La simbología de la serpiente en las religiones antiguas: En torno a las posibles causas biológicas que explican su sacralidad e importancia." *Revista Arte Akros. La revista del Museo de Melilla*, no. 3 (2004): 67-82.

- Izquierdo Eyre, Judith. "Pazo do Faramello: Un idiosincrático pazo promovido por un genovés al borde del Camino de Santiago Portugués." Trabajo de fin de grado, Universidade de Santiago de Compostela, 2022.
- López Calderón, Marica. "Lenguaje, estilo y modo en la escultura de Francisco de Moure y José Gambino." Tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, 2009.
- Marfil, Pedro, Rafael Cañete-Ayllón, y Sofía Marfil. *La eboraria. Colección Entender el Arte. Seminario Permanente de Artes Decorativas*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2018.
- Morais López, Anselmo. "¿Dos Vírgenes de Gambino?" *Porta da aira: revista de historia del arte orensano*, no. 3 (1990): 211-217.
- Nicolau Castro, Juan. "La Inmaculada en el arte español y toledano." *Toletum: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, no. 31 (1994): 85-118.
- Randall, Richard H. *Masterpieces of ivory from the Walters Art Gallery*. Nueva York: Sotheby's Publications, 1985.
- Stratton, Suzanne. "La Inmaculada Concepción en el arte español." *Cuadernos de arte e iconografía* 1, no. 2 (1988): 3-128.
- Taín Guzmán, Miguel. "Ver es creer. La Inmaculada Concepción y España en el siglo XVII. Pablo González Tornel." *Quintana: Revista do Departamento de Historia da Arte*, no. 21 (2022): 1-4.
- Yzquierdo Peiró, Ramón. *Los tesoros de la Catedral de Santiago*. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago y Teófilo Edicións, 2017.

Fuentes digitales

- CITES. Convención sobre el Comercio Internacional de Especies Amenazadas de Fauna y Flora Silvestres. "¿Qué es la CITES?" Consultado el 20 de diciembre de 2024. <https://cites.org/esp/disc/what.php>.
- Cricket Heart Surgeon. "Andrea Tipa Immaculate Conception." Consultado el 20 de diciembre de 2024. <https://cricketheartsurgeon.com/>.
- Lacroix-Jennestet. "Claude Beissonat." Consultado el 20 de diciembre de 2024. <https://sculptureetcollection.com/ventes/immaculee-conception-2/>.
- Le Musée du Louvre. "Statuette: La Vierge de l'Immaculée Conception." Consultado el 20 de diciembre de 2024. <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010515662>.
- Ministerio de Cultura de España. "Adquisiciones de bienes culturales de la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Cultura y Deporte para las colecciones del Estado. 2022." Consultado el 20 de diciembre de 2024. <https://www.cultura.gob.es/dam/jcr:-53115fe5-8881-4792-a570-c6fd31756375/230112-listado-adquisiciones-2022.pdf>.
- . Animalario visiones humanas sobre mundos animales. "Estampa, Inmaculada Concepción." Consultado el 20 de diciembre de 2024. <https://www.cultura.gob.es/cultura/areas/promociondelarte/mc/animalario/piezas/alfabetico/e-g/estampa-65696.html>.
- Orden CDU/1511/2021, de 29 de diciembre, por la que se ejercita el derecho de tanteo sobre el lote no. 58, subastado por la sala La Suite. *Boletín Oficial del Estado*, no. 4, de 5 de enero

de 2022. Consultado el 20 de diciembre de 2024. <https://www.boe.es/boe/dias/2022/01/05/pdfs/BOE-A-2022-255.pdf>.

Payo, René. "Delayerahoy." *DiariodeBurgos*, 7 de septiembre de 2021. Consultado el 20 de diciembre de 2024. <https://www.diariodeburgos.es/noticia/z79696101-b738-67a4-09696b6b-926db6fa/202109/burgaleses-en-la-sede-de-mondonedo>.

Real Academia de la Historia. Historia hispánica. "Francisco de Sales Crespo Bautista." Consultado el 20 de diciembre de 2024. <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/13489-francisco-de-sales-crespo-bautista>.



El dorador y carrocerero Félix Sarria: polémicas conceptuales y prácticas sobre el arte de la carrocería en Lima al final del siglo XVIII

The Gilder and Coachbuilder Félix Sarria: Conceptual and Practical Controversies about the Art of Coachbuilding in Lima at the End of the 18th Century

Álvaro Recio Mir

Universidad de Sevilla, España

alvarorecio@us.es

 0000-0001-7874-5625

Recibido: 02/12/2025 | Aceptado: 17/12/2025

Resumen

Análisis de la actividad profesional del carrocerero y dorador limeño del último cuarto del siglo XVIII Félix Sarria. Nuestra principal fuente de información será el pleito que se entabló contra él en relación con su examen de maestría como carrocerero. A partir de ese documento trataremos su formación profesional como dorador; su examen como maestro carrocerero y los carruajes que llevó a cabo. Ello permite realizar un retrato de la carrocería limeña al final del virreinato, momento por el que este arte pasaba por una crisis, de la que da prueba el pleito que protagonizó Sarria y que permite saber el funcionamiento de la profesión, las rivalidades profesionales existentes en este ámbito productivo, los tipos de carruajes que se llevaron a cabo, los clientes que requirieron de sus servicios y otras cuestiones del arte de la carrocería.

Abstract

An analysis of the professional activity of Félix Sarria, a coachbuilder and gilder from Lima during the last quarter of the 18th century. Our primary source of information will be the lawsuit filed against him regarding his master coachbuilder examination. Based on this document, we will examine his professional training as a gilder, his examination as a master coachbuilder, and the carriages he produced. This allows us to paint a picture of the coachbuilding industry in Lima at the end of the viceroyalty, a time when this craft was experiencing a crisis. Sarria's lawsuit provides evidence of this crisis and sheds light on the workings of the profession, the professional rivalries within this sector, the types of carriages produced, the clients who sought his services, and other aspects of the art of coachbuilding.

Palabras clave

Félix Sarria
Carrocería
Lima
Siglo XVIII
Concepto
Polémica

Keywords

Félix Sarria
Coachbuilding
Lima
18th Century
Concept
Controversy

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Recio Mir, Álvaro. "El dorador y carrocerero Félix Sarria: polémicas conceptuales y prácticas sobre el arte de la carrocería en Lima al final del siglo XVIII." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 32 (2026): 174-194. <https://doi.org/10.46661/atRIO.12975>.

© 2026 Álvaro Recio Mir. 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).

Lohman Villena puso las bases para el estudio del arte de la carrocería en Lima en un documentado artículo publicado hace tres décadas. Aunque lo subtuló “una aproximación”, es esencial para abordar el estudio del coche virreinal peruano, pese a que se centró en el siglo XVII¹.

Uno de los logros de tal publicación son las breves biografías de los principales carroceros limeños de tal siglo, excepcional en el mundo hispánico, donde aún carecemos de estudios sobre los maestros de hacer coches de la corte de Madrid. También ofrece el referido artículo apuntes del gremio de carroceros de Lima, que era subalterno del de los carpinteros, fundado en 1575 y cuyas ordenanzas seguían “la horden” de Sevilla. No obstante, los carroceros contaban con maestro mayor y veedores propios².

Por nuestra parte, nos ocuparemos de un maestro carroceros, Félix Sarria, que desarrolló su labor en la Lima del último cuarto del siglo XVIII. Francisco Quiroz ya lo mencionó en sus imprescindibles estudios sobre los gremios peruanos y, en concreto, citó el pleito que se entabló contra él en relación con su examen de maestría como carroceros, ya que era dorador de formación³. Este litigio va mucho más allá del caso concreto y es fuente esencial de la carrocería limeña del momento. Su abundante y expresiva prosa procesal trasluce aspectos gremiales hasta ahora apenas atendidos por la historiografía. Su riqueza y complejidad es tanta que resulta difícil su análisis sistemático, por lo cual, en esta ocasión, de los aspectos que cabría traer a colación, trataremos tres sobre Sarria: su examen de maestría, formación y obra.

- 1 Guillermo Lohmann Villena, “De coches, carrozas y calesas en Lima en el siglo XVII: una aproximación,” *Revista del Archivo General de la Nación*, no. 14 (1996): 111-156. Sobre la carrocería limeña también esencial es Alejandro López Álvarez, “Los vehículos representativos en la configuración de la corte virreinal: México y Lima, 1590-1700,” en *Materia crítica. Formas de ocio y de consumo en la cultura aurea*, ed. Enrique García Santo Tomás (Madrid: Universidad de Navarra e Iberoamericana-Vervuert, 2009), 269-291.
- 2 Lohmann Villena, 143-147. Sobre Madrid véase Eduardo Galán Domingo, “El carruaje ceremonial y ciudadano en España, de 1700 al triunfo del automóvil,” en *Historia del carruaje en España*, ed. Eduardo Galán Domingo (Madrid: Fomento de Construcciones y Contratas, 2005), 240-266. Sobre el carroceros mexicano Joaquín de Castro, contemporáneo de Sarria, véase Álvaro Recio Mir, “El segundo conde de Revillagigedo, su carroceros Joaquín de Castro y la implantación neoclásica en los coches novohispanos al final de virreinato,” *Revista de Indias*, no. 282 (2021): 441-471, <https://doi.org/10.3989/revindias.2021.013>.
- 3 Francisco Quiroz, *Gremios, razas y libertad de industria. Lima colonial* (Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1995), 30 y 144. Véanse también Francisco Quiroz, *Artisanos y manufactureros en Lima colonial* (Lima: Banco Central de Reserva del Perú, 2008), 62-63 y Francisco Quiroz Chueca y Gerardo Quiroz Chueca, *Las ordenanzas de gremios de Lima (s. XVI-XVIII)* (Lima: Artes diseño gráfico, 1986).

Examen y concepto del arte de la carrocería: *no se pretende que sean ingenieros sino maestros regulares*

El pleito lo entablaron en 1777 el maestro mayor Francisco Flores, los veedores Juan Silverio Voto y Juan Garrido y los demás maestros del gremio de carroceros de Lima, que denunciaron que Sarria, "oficial dorador, se ha presentado en este superior gobierno pidiendo se le remita a examen del oficio de carroceros, con el propósito de abrir tienda y que su remisión es al maestro Salvador Yzquierdo, con exclusión de los referidos maestro mayor y veedores". Los carroceros entendían que tal solicitud tenía por objeto ejercer la profesión "sin pasar por el examen formal de lo teórico y práctico del arte prescripto por las ordenanzas del gremio y por las providencias últimamente dadas por este superior gobierno". Los carroceros afirmaban también que la intención que a ellos les movía era "redimir al público de los daños y perjuicios que le ocasiona en los intereses la impericia y el abuso de los que ejercen este arte sin la cabal noticia de sus reglas y ejecución material de las obras"⁴.

Los carroceros también alegaban que Izquierdo había "abandonado el oficio y se halla tan separado del gremio que aún no ha concurrido ni ha sido citado por la elección de este año" de maestro mayor y pedían que Sarria se examinase con el maestro mayor y los veedores como prescribían las ordenanzas⁵.

Se planteaba así la cuestión de la recusación de los examinadores por los candidatos a maestros, cuestión apenas estudiada. Recusar suponía cuestionar a las figuras más importantes de la profesión y, de alguna manera, poner en cuestión al propio gremio. De igual modo, que eligiera Sarria como examinador a Izquierdo induce a pensar que tendría alguna afinidad con él, como apuntaban los demás carroceros al afirmar que su verdadera intención era sencillamente no examinarse.

Sarria alegó que hacía tres años que contaba con tienda, en la que había ejercido el oficio de carroceros y que había pagado las alcabalas según las había asignado el maestro mayor. No obstante, el veedor Voto le exigió que se examinase, a lo que Sarria contestó que no se oponía a ello, pero que el referido veedor le profesaba una enemistad declarada, por lo que solicitaba ser examinado por cualquiera de los maestros carroceros de

4 Superior gobierno, legajo 16, cuaderno 418, año 1777, Archivo General de la Nación (AGN) Lima, f. 1.

5 Superior gobierno, f. 2.

Lima “a quien vuestra excelencia se sirviese nombrar, para que con su aprobación se le numere entre los demás aprobados”⁶.

En el transcurso del proceso Izquierdo afirmó que Sarria era “natural de esta ciudad, de edad de treinta y seis años, alto de cuerpo, delgado, con una nube en el ojo derecho, cara larga y lampiño de barba”, de lo que se deduce que nacería hacia 1740. Añadía que, habiéndole hecho diversas preguntas tocantes a su oficio “según ordenanza”, las satisfizo con exactitud, por lo que declaró haberlo encontrado hábil en dicho oficio de carroceros, “dándole poder y facultad para que pueda tener tienda abierta, así en esta ciudad como fuera de ella, con oficiales y aprendises”. Por su parte, visto dicho examen por el alcalde ordinario, lo aprobó, confirmó “y mando se guarden a dicho Félix Sarria todos los fueros y privilegios que han usado y debido guardar”⁷.

Para cumplir con las formalidades vinculadas al acceso a la maestría, Sarria juró “usar bien y fielmente dicho oficio, a su leal saber y entender, sin agrabio de partes”, de manera que si así lo hiciera “Dios Nuestro Señor le ayude y al contrario se lo demande”. Tras el ceremonial firmaron el expediente, ante Andrés de Sandoval, escribano del cabildo, el alcalde ordinario, Izquierdo y Sarria, siendo de ello testigos Miguel Márquez, portero del cabildo, justicia y regimiento de Lima; Carlos del Castillo, receptor de la audiencia, y Bernardo de Herrera, también receptor de la audiencia de Lima”⁸.

Tras el examen, Sarria pagó el 2 de septiembre de 1777 seis pesos y cuatro reales “que pertenecen al real derecho de media *annata*”, impuesto aparejado al acceso al ejercicio profesional⁹. No obstante, los carroceros limeños pidieron declarar nulo su examen, cerrarle la tienda a Sarria y que “cese en el oficio de carroceros, que ahora intenta seguir, apostatando de el de dorador, que ha ejercido toda su vida”, hasta que no fuese examinado por el maestro mayor y veedores del gremio de carroceros con arreglo a sus ordenanzas. Argumentaban que el examen habría de ser “conforme a las reglas de la teórica” y “de la práctica y ejecución de aquellas obras que ha de dirigir y trabajar”¹⁰.

Ello parece indicar que con anterioridad los exámenes eran sólo teóricos y que así fue el cuestionado de Sarria, en lo que se insistió más adelante. Suponemos que debido a

6 Superior gobierno, ff. 4-5.

7 Superior gobierno, ff. 5 vto. y 6.

8 Superior gobierno, ff. 6 vto. y 7.

9 Superior gobierno, f. 43.

10 Superior gobierno, ff. 10 vto.-12.

la cada vez mayor complejidad técnica de la manufactura de coches se debió implementar la referida prueba práctica. En cualquier caso, sorprende que un asunto tan importante como el examen de maestría no estuviese codificado, por lo que suponemos que, en este punto, como en otros del orden gremial, primaría la costumbre.

Los carroceros afirmaban también que lo que decía Sarria era falso, “desde el principio hasta el final”, y aseguraban que no podía negar que su oficio era el de dorador y que a ejercerlo entró en la carrocería del maestro Bernardino Jaramillo. Al fallecer este “quedó por su albacea o lo eligió la viuda para que corriese con la tienda, continuando las obras pendientes hasta su perfección y entrega a los dueños, como un mayordomo o sobrestante que estuviese al cuidado del trabajo de los oficiales”¹¹.

A ello añadían los carroceros un interesante apunte que retrata el funcionamiento gremial y la situación de la carrocería limeña. En concreto, decían que a la viuda de Jaramillo le permitió el gremio continuar con la tienda de su marido a condición de tener en ella un oficial examinado e idóneo “para dirigir las obras según arte”, como así ocurrió. Una segunda condición era que el desarrollo laboral de taller estaría bajo “la inspección y economía de Félix Sarria, administrador o mayordomo de la casa, en cuyo nombre se encapitaban los conciertos de los carruajes que allí se obraban”¹².

Los carroceros puntualizaban que la alcabala la pagó el primer año la viuda de Jaramillo, mientras que el segundo pidió esta que se le exigiese a Sarria, por haberla despojado de su casa y por trabajar de manera independiente. Lo mismo ocurrió el tercer año, cuando no se le pudo cerrar la tienda a Sarria por estar enfermo, a pesar de lo cual continuó trabajando con oficiales. Se insistía en el proceso en que los dos primeros años la tienda permaneció a beneficio de la viuda y el último no se cerró por piedad “y porque el público no podía experimentar perjuicio”, aunque, pese a estar imposibilitado, Sarria seguía dirigiendo las obras. Cuando sanó fue cuando se le requirió que cerrase la tienda o se examinase. Otra cuestión rebatida por los carroceros limeños fue la enemistad de Sarria y Voto, acerca de lo cual dijeron que era notorio que la moralidad y calidad de Voto “excluyen la bastarda sospecha de hacer hostilidad contra la justicia y razón”¹³.

Se apuntan con todo lo anterior varios asuntos, como la sucesión de las viudas de los talleres de sus maridos, regentados técnicamente por un oficial, del que en este caso se

11 Superior gobierno, ff. 12-13.

12 Superior gobierno, ff. 13.

13 Superior gobierno, ff. 13 vto.

omite su nombre, y junto al cual se encontraba Sarria. Se empleaba para referir la labor de éste el término de administrador o sobrestante, igual que en el taller mexicano del contemporáneo carroceros virreinal Joaquín de Castro, que contaba con un maestro que realizaba las obras, ayudado por un sobrestante, a lo que se sumaban en este caso otros dos operarios para las labores administrativas y económicas. También sale a relucir en relación con Sarria el frecuente quebranto del sistema gremial que suponía que los oficiales abriesen taller sin haber sido examinados¹⁴. El hecho de que en el litigio no se desarrollase la cuestión de que Sarria contaba con un taller abierto y a pleno rendimiento sin ser maestro apunta que ello era una situación, aunque irregular, generalizada.

Los carroceros resumían el caso de Sarria diciendo que, “mal contento con su oficio de dorador”, lo quería abandonar “y apropiarse del de carroceros”, con el que no tenía más relación que haber sido administrador de la tienda de la viuda de Jaramillo. No obstante, valiéndose de las amistades que ella le había proporcionado, se “las ha apropiado y se ha substraído del servicio y dependencia de dicha viuda y proyecta abrir tienda para disfrutar en ella las utilidades de las obras que le ha arrebatado”. No obstante, como para ello era preciso examinarse, conceder “de su absoluta impericia”, reusó hacerlo y recusó al alcalde y veedores¹⁵.

Sobre Izquierdo, los carroceros limeños insistían en que “hace trece años que voluntariamente se separó del arte de carrocería”, arte del que dijeron que “pende todo de la idea”, a lo que añadieron que “en el decurso del citado tiempo corrido han variado notablemente aquellos principios y reglas en que estaba instruido y se han mejorado otras, más prolixas y exquisitas, de manera que si hoy se formase una obra por aquellos principios y plantillas saldría imperfecta y deslucida”¹⁶.

Parece ello hacer referencia a la rápida evolución del arte carroceros, que precisamente en estos momentos pasaba de la tradición barroca francesa a la inglesa de carácter neoclásico, la cual se caracterizó por una considerable perfección técnica y un notable incremento de sus piezas metálicas, particularmente de los sistemas de suspensión, cada vez más elaborados y complejos¹⁷.

14 Quiroz, *Gremios, razas*, 37-42 y Álvaro Recio Mir, *El arte de la carrocería en Nueva España. El gremio de la ciudad de México, sus ordenanzas y la trascendencia social del coche* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Universidad de Sevilla y Diputación de Sevilla, 2018), 160-168 y 259-261.

15 Superior gobierno, ff. 13 vto. y 14.

16 Superior gobierno, ff. 14 y 14 vto.

17 La referida tradición francesa quedó reflejada en Denis Diderot y Jean D’Alambert, *L’encyclopédie. Menuisier en voiture. Sellier-carrosier* (Tours: Biblioteque de l’image, 2001).

Los carroceros limeños seguían aludiendo al concepto de su arte al insistir en que “el decreto de 18 de abril de 76 mandó este superior gobierno que el examen de los carroceros se hiciese de la teórica y práctica” y que, en cambio, “en el que Ysquierdo hizo de Félix nada se encuentra en punto de dicha práctica”. Afirmaban que “lo principal es la ejecución y practica”, ya que dicho arte solo estaba sujeto a “la idea y fantasía”, debido a que no había “autor que prescriba sus reglas”, por lo que es “fácil manifestarse perito el que jamás haya tomado un mazo en la mano”. Insistían en su carácter práctico, “prescindiendo de curiosidad exquisitas”, ya que “no se pretende sean yngenieros sino maestros regulares”. Insistía Voto en tal argumento al pedir que “el examen no sea solamente theórico, como se ha practicado hasta aquí, sino que se redusca a la práctica y execusión de las piezas que se señalan”, ya que “de este modo se logrará que el gremio se expida en sus obras con la inteligencia y acierto que conviene al público”¹⁸.

Era el así formulado un concepto de la carrocería de carácter mecánico y gremial, frente al ilustrado y académico apuntado en México, donde se dijo que al “maestro director de coches” se le debe exigir “la idea más clara y puntualizada de su aplicación con reglas, proporciones y a la manera que un buen arquitecto o ingeniero”, ya que a los carroceros les bastaba con explicar “el diseño que haga de las respectivas partes de un coche”, sin que se pudiera exigir que las manufacturase, “quedando esta material operación a las manos del oficial, dirigidas por la idea”¹⁹.

Volviendo al pleito, Sarria señaló que los carroceros limeños carecían de ordenanzas y que mediante las de los carpinteros pretendían “hostilizar a un oficial que ha trabajado a satisfacción del público y que espide lo que se le encomienda con acierto y puntualidad y que jamás ha dado motivo a queja”. También afirmaba que su taller era “bastante” y que en sus contratos se manejaba con honor, tanto por la calidad de sus obras, como por la puntualidad de su cumplimiento, “de modo que el público está satisfecho de este artífice”²⁰.

Mostró también Sarria sus dudas sobre un examen práctico, afirmando que no entendía como podría hacerse, “ni como los examinadores por las preguntas que hagan puedan comprender si el examinado está o no en aptitud para exercitar el oficio”, ya que “todo examen es reducido a averiguar quales son los principios de la facultad y quales los medios proporcionados para ponerlos en práctica”, no siendo necesario que de

18 Superior gobierno, ff. 14 vto. y 22-25.

19 Recio Mir, *El arte de la carrocería*, 230.

20 Superior gobierno, ff. 30-32 y 36 vto.

“pruebas sensibles del buen éxito que sus ideas tienen en la práctica”. Afirmaba que era suficiente que las expusiera al examinador para que este supiera “si está o no hábil el examinado para entrar en el oficio”. Terminaba afirmando que “el estudio de la jurisprudencia, el de las matemáticas y otras ciencias, sin contar con los oficios mecánicos, no es de pura theórica, nada sirve sin la práctica, pero el examen de esta no consiste en que el examinado al tiempo del examen defienda y siga una causa y así de las demás sino en que preguntado como la seguiría responda que de este o de aquel modo dixe que esto sucedía sin contar con los oficiales mecánicos por que el estudio se estos casi no es otra cosa que la misma práctica”²¹.

Sarria también dio así su concepto de carrocería, acerca de la cual dijo que “querer elevar la carrocería al grado de las cosas científicas es dar un motivo de irrisión a los hombres sensatos”. Afirmaba que en la carrocería “no hay abstracciones y sutilezas, no hay conceptos metafísicos que opriman el entendimiento ni un axioma que prohíba contra la voluntad del dueño”. Insistía en que “el que paga su dinero es el que establece los principios y el fin”, de igual modo que de “buen carrozero es tomar de memoria estas medidas que le forman la regla invariable de aquella determinada obra, so pena de quedarse con ella y trabajar otra de nuevo hasta cumplir el contrato”²².

Continuaba Sarria diciendo, en relación con la hechura de los carruajes, que le gustaría preguntar a los maestros del gremio que “dónde y cómo debe colgarse un coche para que tenga un movimiento cómodo”, para lo cual “es necesario tener atención al espacio del juego, al volumen de la caja, a su peso y al punto imaginario en que este gravita dentro del mismo espacio y estos conocimientos son tan universales que jamás se pueden asegurar que un coche quede bien colgado en el mismo punto que a otro acomodó y como no se anda con la balanza ni el peso de cruz en la mano es necesario ocurrir al buen tino y a los experimentos fundados en las observaciones que se hacen para conseguirlo”²³.

Ofrecía así, igual que sus oponentes, un concepto tradicional de la carrocería, sin reglas fijas, apelando al buen tino del maestro, su experiencia y a la voluntad de la persona que encarga la obra.

21 Superior gobierno, ff. 38-39.

22 Superior gobierno, ff. 39 y 39 vto.

23 Superior gobierno, ff. 40 y 40 vto.

Alude también Sarria a otros personajes que cobraron un particular protagonismo, los marchantes. Afirmaba que si un marchante le mandaba hacer un coche de cuatro ruedas de igual diámetro lo ejecutaría “a pesar de la desproporción que formase a la vista y de la risa que causara a los que le vieran y aun haría más que le formaría de tres ruedas si así me lo mandasen, pues el riesgo de caerse y romperse no hera de mi cuenta quando la extravagancia del dueño quería hacer estas tentativas contra su bolsillo y su cabeza”²⁴.

Sarria afirmaba que tales opciones no eran una invención suya, ya que coches de “cuatro ruedas grandes iguales existen en el Giro y Ruta de las Pampas, próximas a Mendoza, y el carruaje de tres ruedas se vio en el paseo público de la ciudad de México”. Esto último afirmaba haberlo oído de personas que acaban de llegar de allí, que también le contaron que tal coche de tres ruedas “fue fatal”, a pesar de lo cual al carroceros se le pagó su importe y “ni le siguió pleito el dueño”²⁵.

La figura del marchante indica la aparición de intermediarios entre el público y los talleres, que hasta ese momento habían sido centros productores y comercializadores. Los marchantes, ajenos a la tradición gremial, fueron señal del paso de una economía mercantilista a otra liberal y del ocaso de los gremios²⁶.

Por otra parte, parece que Sarria conocía la carrocería de otros puntos de América. No obstante, y aunque ahora no entremos en la compleja cuestión tipológica, cabe apuntar que los coches de tres ruedas tienen un remoto origen en los carricoches de fines del siglo XVI. Por lo que se refiere al otro tipo de cuatro ruedas grandes e iguales, imaginamos que, más que a un tipo de coche, haría alusión a la carreta rioplatense, lo que a la postre parece indicar que Sarria no estaba al día de la carrocería contemporánea²⁷.

24 Superior gobierno, f. 39 vto.

25 Superior gobierno, f. 40.

26 Quiroz, *Gremios, razas*, 82-89.

27 Sobre los carricoches véase Alejandro López Álvarez, *Poder, lujo y conflicto en la corte de los Austrias. Coches, carrozas y sillas de mano, 1550-1700* (Madrid: Polifemo, 2007), 165, nota 37 y sobre la carreta rioplatense, Ramón M^a Serrera, *Tráfico terrestre y red vial en las Indias españolas* (Madrid: Dirección General de Tráfico, 1993), 235-243.

Formación como dorador y carroceros: como todos los demás

En el proceso contra Sarria se hizo un interrogatorio relativo a en qué taller aprendió el oficio, quién fue su maestro, durante cuánto tiempo se formó y con qué maestros trabajó como oficial. Junto a ello le preguntaron qué obras había fabricado con sus manos en el ejercicio del oficio de carroceros, para qué personas y dónde se encontraban. Por último, también se le planteaba si en su examen Salvador Izquierdo “le hizo ejecutar alguna pieza o mecanismo del arte en presencia del señor juez que autorizó dicho examen y qual fue ésta”²⁸.

Ello ayuda a conocer la formación de Sarria, el cual dijo que aprendió el oficio en el taller de su padre, Domingo de Sarria, así como “en todas las carrocerías de esta ciudad, que asistiendo como dorador, al mismo tiempo, practicaba el oficio de carroceros”²⁹.

Por su parte, Izquierdo declaró que Sarria “no ha aprendido el oficio de carroceros en tienda publica, pero que lo ha aprendido como todos los demás”. A ello añadía que había estado mucho tiempo trabajando como dorador y especificaba que en el taller de Blas de Espinosa “trabajaba molduras y otras cosas” desde hacía diez y seis o diez y ocho años³⁰.

Se confirma así, además de que sus detractores tenían razón, que Sarria se formó, junto a su padre, como dorador y no como carroceros. Tal técnica la aplicaron padre e hijo a coches, que en los años sesenta del siglo XVIII, cuando se produciría su aprendizaje, alcanzaban su plenitud barroca, cubiertos de labores de talla, luego pintadas y doradas³¹.

Cabe destacar que el dorado se llevase a cabo en los talleres carroceros limeños por especialistas, lo que evidencia que la carrocería era un arte total. Ello tendría su origen en la segunda mitad del siglo XVII, cuando arraigó en la Ciudad de los Reyes el modelo de las *grands carrosses* francesas típicas la corte de Luis XIV, recubiertas de menuda talla dorada³².

28 Superior gobierno, ff. 50 y 50vto.

29 Superior gobierno, ff. 50 vto.-51.

30 Superior gobierno, ff. 45 y 45 vto.

31 Álvaro Recio Mir, “De color de hoja de oliva: la pintura de los coches en la Sevilla del siglo XVIII,” *Laboratorio de arte*, no. 22 (2010): 235-261, <https://doi.org/10.12795/LA.2010.i22.11>.

32 Ismael Jiménez Jiménez y Álvaro Recio Mir, “El virrey conde de Castellar y su ley contra el lujo en los coches peruanos: ¿una vía para preservar el estatus social o el intento de un nuevo impuesto?,” en *Movilidad cortesana y distinción. Coches, tiros y caballos. II congreso internacional Las caballerizas reales y el mundo del caballo* (Córdoba. 6-8 de octubre de 2017), coord. Juan Aranda Doncel y José Martínez Millán (Córdoba: Instituto Universitario “La Corte en Europa”, 2019), 305-326.

Contamos con un caso paralelo y contemporáneo al de Sarria en Sevilla, en la que los pintores José Rubira y Joaquín Cabral Bejarano dirigieron un taller de coches en el que se hacían carruajes y se enseñaba el arte carroceros, en una suerte de academia, a lo cual se opusieron los carroceros hispalenses³³. Otro caso similar al limeño es el de Manuel Tolsá, del que en 1810 decía la *Gaceta de México* que los coches salidos de su taller eran los mejores del virreinato, destacando en particular su charolado, del que el gran protagonista del neoclasicismo novohispano se convirtió en reputado especialista³⁴. Todo ello induce a pensar que el arte carroceros se debió de convertir en un negocio lucrativo y con cierta demanda, lo que explicaría que Sarria quisiera cambiar de profesión.

En cualquier caso, el contacto de Sarria con los carroceros, en particular, con el referido Espinosa y el antes aludido Jaramillo, le permitiría iniciarse en el trabajo de la madera, aunque no de una manera reglada, ni siquiera siguiendo el modelo empírico de los gremios, por lo que cabría entender su formación como autodidacta.

Creemos significativo que Izquierdo, en relación a la formación de Sarria, afirmase que no fue en ningún taller y que apostillase que en eso era *como los demás*. Evidencia ello el carácter más laxo de los gremios limeños respecto a los metropolitanos, que Francisco Quiroz hace extensivo a todos los ámbitos de este modo de producción³⁵.

En cualquier caso, todo indica que la formación de Sarria en el arte carroceros debió ser limitada, lo que se deduce de la afirmación de los carroceros de que quería abandonar su oficio de dorador "y apropiarse del de carroceros, en que no tiene más inteligencia que la que le ha dado la administración económica de la tienda de la viuda de Xaramillo"³⁶.

La formación fue una cuestión esencial en el ámbito gremial. Todo indica que en Lima estaba poco sistematizada y que no se plantearía de manera efectiva lo que en la metrópoli formuló por entonces Campomanes en su *Discurso sobre la educación popular*, ni en Nueva España en relación con los carroceros, a los que incluso se propuso su paso por la Academia de Bellas Artes de San Carlos de México³⁷.

33 Álvaro Recio Mir, "Los maestros de hacer coches y su pugna con los pintores: un apunte sevillano de la dialéctica gremio-academia," *Laboratorio de arte*, no. 18 (2005): 355-369, <https://doi.org/10.12795/LA.2005.i18.30>.

34 Recio Mir, *El arte de la carrocería*, 261 y 262.

35 Quiroz, *Gremios, razas*, 6 y 20.

36 Superior gobierno, f. 13 vto.

37 Recio Mir, *El arte de la carrocería*, 185-244.

Suponemos que tal arbitrariedad de los carroceros limeños sería debida a que, como menciona el pleito, no tenían ordenanzas propias. Tanto en Sevilla como en México el gremio de carroceros surgió al separarse del de los carpinteros, lo que quedó plasmado en sendas ordenanzas. En cambio, en la Ciudad de los Reyes la vinculación con los carpinteros nunca se rompió ni se redactaron unas ordenanzas propias para la carrocería³⁸.

Esta carencia de unas ordenanzas propias de los carroceros en Lima influiría en la organización de la profesión y afectaría tanto a la formación de los aprendices, cuestión habitual en esta tipología de normas, como a todos los aspectos del arte carrocer, que como indicamos vivía en esos momentos una verdadera revolución técnica. Al carecer de normas específicas, cabe suponer un desarrollo profesional menos reglado y más vinculado a la práctica consuetudinaria³⁹. De igual modo ello cabría relacionarlo con el concepto tradicional, de carácter mecánico, que se tenía de la profesión como antes vimos.

Sobre la formación de los carroceros cabe traer a colación que en las antípodas de lo que parece que ocurría en Lima se encontraba lo que propugnaba una real orden de Carlos III, relativa a la incorporación de maestros extranjeros a los gremios nacionales de maestros de hacer coches, y que especificaba que en el examen de maestría la ejecución de una pieza sería sustituida por la realización de un dibujo, con las medidas y proporciones correspondientes. De igual modo, instaba dicha real orden a los aprendices y oficiales del "arte de hacer coches" a que no se limitasen "a la elaboración de las maderas, como hasta aquí lo han hecho, sin aspirar a otro conocimiento ni inteligencia de las reglas necesarias y que asimismo se apliquen al dibujo"⁴⁰.

38 Álvaro Recio Mir, "La construcción de coches en la Sevilla barroca: confluencias artísticas y rivalidades profesionales," en *Congreso internacional Andalucía barroca. I. Arte, arquitectura y urbanismo* (Antequera 17-21 de septiembre de 2007) coord. Alfredo J. Morales (Sevilla: Junta de Andalucía, 2008), 405-416 y Álvaro Recio Mir, "Un nuevo arte en movimiento para la ostentación social: los primeros coches novohispanos y las ordenanzas del gremio de carroceros de la ciudad de México de 1706," *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, no. 101 (2012): 13-38, <http://dx.doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2012.101.2427>.

39 Aunque no tratemos en esta ocasión las ordenanzas ni el gremio, véase al menos Álvaro Recio Mir, "La carrocería peruana virreinal a partir de un memorial del gremio de Lima de 1778," *Laboratorio de arte*, no. 25 (2013): 515-531, <https://doi.org/10.12795/LA.2013.i25.27>.

40 Ángel López Castán, "La construcción de carruajes y el gremio de hacer coches de la corte durante el siglo XVIII," *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, no. 23 (1986): 96-115.

Obras y clientes: *su conocida habilidad así en lo práctico como en lo teórico*

Enlazando con todo lo anterior, el pleito que venimos analizando también alude a las obras de Sarria. El mismo dijo al respecto que el hecho de que el examinado fuese o no buen práctico, antes que los examinadores, lo habían de decir las obras y sus dueños. En relación con ello afirmaba que su pericia era bien conocido, lo que señaló que pudo ser causa de la envidia que le tenían los carreros limeños, y que había hecho coches para personas de elevada posición. Especificaba de estos últimos que “vienen de un reyno donde los maestros del arte están sobre el maior gusto en este género de obras, por los frecuentes modelos que ben en coches que se hazen conducir allí de España, Ytalia, Francia e Inglaterra y se hallan tan satisfechos de mi pericia que admiran la persecución que se me hace”⁴¹.

El reino aludido cabe suponer que sería el de Nueva España, al que ya antes había mencionado explícitamente Sarria, donde, en efecto, había coches de tales procedencias⁴². Se hacía así un nuevo parangón entre la carrocería mexicana y limeña, de la que salía malparada esta última al poner en evidencia nuestro protagonista el carácter cosmopolita de la primera⁴³. No obstante, Lohmann Villena alude en el siglo XVII a carruajes en Lima procedentes de la metrópoli y de otros puntos de América⁴⁴.

Continuando con su argumentación, aludía Sarria a que se habían hecho “en los tiempos pasados un estanco de carrocería con el qual vivía tan perjudicado el público, havía de pagar el excesivo precio que se le pedía o havía de quedarse sin la obra a estos estanceros se les ha cortado su única ganancia”⁴⁵, lo que suponemos que sería una velada referencia al sistema gremial que así se ponía por completo en entredicho.

Por otra parte, sin olvidar la calidad de los materiales y de su manufactura, insistía Sarria en la enorme importancia que tiene el gusto del dueño, afirmando que sus clientes “todos salen bien servidos en el trabajo de la obra y en los materiales, que siempre son mejores, sin que a nadie se le ponga malo después de haberlo dado bueno”. Especificaba en tal

41 Superior gobierno, f. 40 vto.

42 Recio Mir, *El arte de la carrocería*.

43 Un estudio comparado de ambas se hace en Álvaro Recio Mir, “Hacia una primera investigación comparada de las carrocerías en México y Lima al final del virreinato,” *Nuevo Mundo, Mundos nuevos*, 2025, <https://journals.openedition.org/nuevomundo/99710>.

44 Lohmann Villena, “De coches,” 142-143.

45 Superior gobierno, f. 41.

sentido que la perfección de un coche o de una calesa era debida a la voluntad del dueño, que “es el que da todo su valor, por que quiere su obra no acomodada a unos principios que se suponen constantes y universales sino a su idea a su gusto a su capricho”. Sarria incluso aconsejaba a los sus oponentes que si querían arruinar su reputación “procuren ajustar sus medidas no al ayre de unos principios hechos a la mano, sino a la voluntad de los que paguen su dinero”. Afirmaba que “el cuidado de poner buenas maderas, ajustarlas bien, trabajarlas con solidez y limpieza por precios cómodos y no engañar a nadie han sido los axiomas y las sobresalientes reglas con que he tenido la satisfacción de hacer algunas obras para la casa del señor visitador general y que se acuda a la mía por lo que ocurre quando es precisa alguna composición de los coches de su señoría”⁴⁶.

Este protagonismo en la hechura de los coches de la voluntad de sus propietarios enlaza con lo que para el siglo anterior llamó Lohmann Villena *caprichos* de sus dueños, que dispusieron todo tipo de modificaciones y de detalles en los carruajes que encargaban para que fuesen además de lo más suntuosos posibles, sobre todo, únicos⁴⁷.

Una de las cuestiones más interesante de las que refería Sarria era que reconocía implícitamente que no hacía manualmente las obras que salían de su discutido taller, ya que “qualesquiera puede despachar bien el oficio de carrocería como tenga proporción para llevar a su casa los oficiales que necesite y por esto se hacen muchas obras en las casas de los dueños que no quieren exponer su dinero a las indigencias y buena conducta del gremio”⁴⁸.

Apuntaba así, en primer lugar, un nuevo concepto empresarial, en el que el maestro, más que el ejecutor material de las obras era el director de las manufacturadas en su taller por los oficiales. En segundo lugar, aludía al denominado trabajo domiciliario, uno de los grandes enemigos del sistema gremial, ya que su producción era ejecutada al margen del mismo, lo cual era habitual en muchas profesiones limeñas y de lo que tenemos referencias explícitas en el caso de la carrocería mexicana. En efecto, era frecuente que quien quisiese reparar su carruaje o encargar uno nuevo, acudiese a algún oficial para que lo hiciese en su propia casa, de manera que no podía ser controlado por los veedores, lo que suponía un menoscabo para el gremio y un ahorro para el propietario⁴⁹.

46 Superior gobierno, ff. 41-42.

47 Lohmann Villena, “De coches,” 136-138.

48 Superior gobierno, ff. 42 y 42 vto.

49 Quiroz, *Artesanos y manufactureros*, 60-61 y Recio Mir, *El arte de la carrocería*, 160 y ss.

En el referido interrogatorio Sarria concretaba que había “practicado y echo por su dirección” las obras siguientes:

- una para el señor don Joseph Ramos, secretario de la vista;
- otra para el señor marqués de Villafuerte, que es una bávara;
- otra que tiene en su casa para el señor marqués de Villablanca
- y otro coche para don Melchor Fonserrada de la visita general⁵⁰.

Sarria, a continuación, contestó a lo que le preguntaban acerca de su examen de maestría, del que dijo que el “primero fue de teórica, pero que después tubo segundo examen de demostración ante el alcalde ordinario don Francisco Castrillón del que salió aprobado, sin que nunca aya sido costumbre ponerse a trabajar delante del juez”⁵¹, lo que parece insistir en el carácter teórico que solían tener las referidas pruebas.

Sobre las obras de Sarria, Izquierdo, declaró haber reconocido dos coches suyos en su taller, “en blanco, como cuando se acabaron de concluir en dicha tienda”, así como otros “por dirección del referido Félix y los ha hayado corrientes, sin defecto alguno, por estar fabricados conforme a las reglas que deben observarse en el arte de la carrocería”. Aclaraba que estos últimos los vio circulando “y no les ha notado defecto que sea contra su autor, ni menos a otros muchos que se han trabajado en su tienda”. En relación con esta última también decía que “al presente tiene reconocidos varios coches que se hayan trabajando, cuya obra siempre ha estado y está arreglada conforme a las que se deben observar en semejante arte”. Por todo ello afirmaba que tenía “vastante satisfacción de dicho maestro Sarria, por su conocida habilidad, así en lo práctico como en lo teórico de su arte de carrocería”⁵².

De este modo Izquierdo aumentaba el catálogo de obras realizadas por Sarria, cuya labor al respecto calificaba de *dirección*, lo que parece insistir en que no realizaba materialmente los coches que salían de su taller. Aunque esta declaración no especifica cuales eran tales obras, parece indicar un número elevado, tanto las ya ejecutadas

50 Superior gobierno, f. 50 vto.

51 Superior gobierno, f. 51.

52 Superior gobierno, ff. 45 y 45 vto.

como las que estaban en fase de realización. Interesante nos parece la referencia a los coches en blanco, en claro paralelismo con el ámbito del retablo, lo que vuelve a indicar que la última fase del arte carrocerero era de carácter pictórico.

También Izquierdo, en el interrogatorio citado, dijo que nunca vio coches hechos “por las propias manos de Félix de Sarria y que ahora que es maestro ha visto varias [obras] maestreadas por el dicho Félix, como lo ejecutan todos los demás, y entre ellas una bábara para el marqués de Villablanca, que desde luego es de las más particulares”⁵³.

Insistía así en que las obras de nuestro carrocerero no las hacía él materialmente, solo las *maestreada*, resultando del máximo interés que apostillase que ello ocurría en la generalidad de los casos, lo que prueba que el sistema gremial estaba llegando a su fin y que se transitaba de una economía de corte mercantilista a otra liberal.

En cuanto a los clientes de Sarria mencionados, eran significativamente dos nobles y dos altos funcionarios. Ya refirió Lohmann Villena que la presencia de altos cargos, la consolidación de una nobleza local y el refinamiento en las costumbres fueron factores fundamentales en el desarrollo del coche limeño, privilegiado signo de distinción en una ciudad que era corte y capital virreinal. Ahora bien, estos dueños también influirían en los propios coches, ya que vimos que Sarria entendía que el carrocerero debía de atender a sus caprichos. De ello también se ocupó Lohman en el marco del siglo XVII, como ya apuntamos, lo que en muchas ocasiones puso de manifiesto un claro sentido de emulación y una evidente porfía social, que tenía su principal modelo en los coches del virrey y estos, en última instancia, en los del rey de España⁵⁴.

Los clientes de Sarria eran, por lo que se refiere a los nobles, el quinto marqués de Villafuerte, Lorenzo de la Puente y Castro, que fue alcalde ordinario de Lima en 1773. Por su parte, el marqués de Villablanca, era el cuarto titular de tal título, don Juan Antonio de Mena y Roldán Dávila, conocido como propietario agrícola⁵⁵. No obstante, quizá más significativos sean los dos funcionarios referidos, en particular Melchor Foncerrada y Ulibarri, subdelegado de la visita general de Perú. Se da la circunstancia que era novohispano⁵⁶, por lo que pudo ser él el quien informó a Sarria de cómo eran los coches mexicanos.

53 Superior gobierno, ff. 51-52.

54 Lohmann Villena, “De coches,” 111, 117-131 y 136-138.

55 Ileana Vegas de Cáceres, *Economía rural y estructura social en las haciendas de Lima durante el siglo XVIII* (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996), 147.

56 Justo Sierra, *Antología del centenario. Estudio documentado de la literatura mexicana durante el primer siglo de independencia (1800-1821). Primera parte* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985), 271.

En cuanto a los carruajes, en la documentación limeña priman las referencias a coches y calesas. El primero es el término genérico que se empleó en castellano desde mediados del siglo XVI⁵⁷. Por su parte, las calesas era el tipo de coche más habitual en Lima. Jorge Juan y Antonio de Ulloa decían de ellas que “son tiradas por una mula, con un cochero y que no tienen más que dos ruedas y una caja cerrada con asientos a las dos testeras, son capaces para cuatro personas, la hechura es muy airosa y el todo de ellas de un costo exorbitante, pues llegan a valer de ochocientos a mil pesos, cuéntanse de 5000 a 6000 de ellas y los coches, aunque no corresponden a las calesas en el número, no dejan de ser bastantes”. Serrera ha interpretado la calesa como más popular que el coche a partir de la referencia de dichos autores, que decían también de los criollos limeños que “tienen para su servicio crecido número de domésticos libres y esclavos, para el exterior aparato y comodidad usan de coches los de mayor distinción o conveniencias y de calesas los que no tienen precisión de hacer tanto costo”⁵⁸.

Fernando Brambila nos dejó dos imágenes de estas calesas en torno a 1790, en los paseos limeños de Amancaes y del Agua, que siguen la descripción de Jorge Juan y Antonio de Ulloa, pero como apunta Serrera, parecen diferenciarse de las calesas europeas, de capota plegable, e incluso de la imagen titulada “Españoles en calesa”, que se incluye en la obra *Trujillo del Perú*, del obispo Baltasar Jaime Martínez de Compañón, donde la calesa, al contrario que en Lima, es de caja completamente abierta, solo protegida por cortinas⁵⁹ (Fig. 1).

La cuestión tipológica, sobre todo en el Antiguo Régimen, es una de las más complejas del arte carroceros, por lo que la desarrollaremos en otra ocasión. En cualquier caso, en relación con Sarria, al menos cabe apuntar que solo se hace específica referencia a la bávara, por lo que cuando se alude al coche se haría referencia a vehículos genéricos. En cualquier caso, resulta interesante la referencia a dicha bávara, señal de que se trataba de una tipología no habitual. De ella ya contamos con referencias en la corte de Madrid desde finales del siglo XVI, recibiendo su nombre de su procedencia alemana y de la que no sabemos más que eso⁶⁰.

En cualquier caso, en 1777 Félix de Sarria, de 36 años, había realizado cuatro coches, imaginamos que en los tres años que estuvo en el taller de Jaramillo. Ello permite tener

57 López Álvarez, *Poder, lujo*, 66.

58 Serrera, *Tráfico terrestre*, 310-311.

59 Serrera, 302.

60 Isabel Turmo, *Museo de carruajes* (Madrid: Patrimonio Nacional, 1969), 7-8.



Fig. 1. Fernando Brambila, *Vista de Lima desde el Paseo de los Amancaes*, 1790.

alguna idea del ritmo de trabajo y de la demanda de las obras, que parece escasa, aunque Izquierdo da difusas referencias a un número quizá mayor. Esto último explicaría la razón del pleito que hemos traído a colación, una feroz rivalidad profesional y una escasamente desarrollada actividad productiva.

Aunque en esta ocasión solo nos hemos ocupado de Sarria en relación con su examen de maestría, formación y obra, no queremos dejar de apuntar qué ocurrió tras el rápido pleito que perdieron los carroceros en 1778 y que hemos analizado con anterioridad. Al respecto sabemos que nuestro protagonista siguió ejerciendo como maestro carrocerero. En tal sentido cabe apuntar que si como dorador tuvo su taller en la calle de Puno, como carrocerero lo ubicó en la de las Alcabalas. Debió de tener una exitosa carrera durante los años ochenta y noventa, ya que en 1800 alcanzó la maestría mayor del gremio limeño de carroceros, sucediendo en ella a Manuel Pimentel, el cual impugnó tal elección⁶¹. Se entabló así un nuevo

61 Real Audiencia, Causas Civiles, legajo 5, cuaderno 37, año 1800, Archivo General de la Nación (AGN) Lima, ff. 3 y 15 vto.

pleito del que nos ocuparemos en otra ocasión y que no hace más que señalar la situación de crisis que vivía el desarrollo del arte de la carrocería limeña al final del virreinato.

Referencias

Fuentes documentales

Archivo General de la Nación (AGN). Lima. Real Audiencia, Causas Civiles, legajo 5, cuaderno 37, año 1800.

Archivo General de la Nación (AGN). Lima. Superior gobierno, legajo 16, cuaderno 418, año 1777.

Fuentes bibliográficas

Diderot, Denis y D’Alambert, Jean. *L’encyclopédie. Menuisier en voiture. Sellier-carrosier*. Tours: Bibliothèque de l’image, 2001.

Galán Domingo, Eduardo. “El carruaje ceremonial y ciudadano en España, de 1700 al triunfo del automóvil.” En *Historia del carruaje en España*, editado por Eduardo Galán Domingo, 240-266. Madrid: Fomento de Construcciones y Contratas, 2005.

Jiménez Jiménez, Ismael, y Álvaro Recio Mir. “El virrey conde de Castellar y su ley contra el lujo en los coches peruanos: ¿una vía para preservar el estatus social o el intento de un nuevo impuesto?” En *Movilidad cortesana y distinción. Coches, tiros y caballos. II congreso internacional Las caballerizas reales y el mundo del caballo* (Córdoba 6-8 de octubre de 2017), coordinado por Juan Aranda Doncel y José Martínez Millán, 305-326. Córdoba: Instituto Universitario “La Corte en Europa”, 2019.

Lohmann Villena, Guillermo. “De coches, carrozas y calesas en Lima en el siglo XVII: una aproximación.” *Revista del Archivo General de la Nación*, no. 14 (1996): 111-156.

López Álvarez, Alejandro. *Poder, lujo y conflicto en la corte de los Austrias. Coches, carrozas y sillas de mano, 1550-1700*. Madrid: Polifemo, 2007.

---. “Los vehículos representativos en la configuración de la corte virreinal: México y Lima, 1590-1700”. En *Materia crítica. Formas de ocio y de consumo en la cultura aurea*, editado por Enrique García Santo Tomás, 269-291. Madrid: Universidad de Navarra e Iberoamericana-Vervuert, 2009.

López Castán, Ángel. “La construcción de carruajes y el gremio de hacer coches de la corte durante el siglo XVIII.” *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, no. 23 (1986): 96-115.

Quiroz, Francisco. *Gremios, razas y libertad de industria. Lima colonial*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1995.

---. *Artisanos y manufactureros en Lima colonial*. Lima: Banco Central de Reserva del Perú, 2008.

- Quiroz Chueca, Francisco, y Gerardo Quiroz Chueca. *Las ordenanzas de gremios de Lima* (s. XVI-XVIII). Lima: Artes diseño gráfico, 1986.
- Recio Mir, Álvaro. "Los maestros de hacer coches y su pugna con los pintores: un apunte sevillano de la dialéctica gremio-academia." *Laboratorio de arte*, no. 18 (2005): 355-369. <https://doi.org/10.12795/LA.2005.i18.30>.
- . "La construcción de coches en la Sevilla barroca: confluencias artísticas y rivalidades profesionales." En *Congreso internacional Andalucía barroca. I. Arte, arquitectura y urbanismo* (Antequera 17-21 de septiembre de 2007), coordinado por Alfredo J. Morales 405-416. Sevilla: Junta de Andalucía, 2008.
- . "De color de hoja de oliva: la pintura de los coches en la Sevilla del siglo XVIII." *Laboratorio de arte*, no. 22 (2010): 235-261. <https://doi.org/10.12795/LA.2010.i22.11>.
- . "Un nuevo arte en movimiento para la ostentación social: los primeros coches novohispanos y las ordenanzas del gremio de carroceros de la ciudad de México de 1706." *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, no. 101 (2012): 13-38. <http://dx.doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2012.101.2427>.
- . "La carrocería peruana virreinal a partir de un memorial del gremio de Lima de 1778." *Laboratorio de arte*, no. 25 (2013): 515-531. <https://doi.org/10.12795/LA.2013.i25.27>.
- . *El arte de la carrocería en Nueva España. El gremio de la ciudad de México, sus ordenanzas y la trascendencia social del coche*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Universidad de Sevilla y Diputación de Sevilla, 2018.
- . "El segundo conde de Revillagigedo, su carrocerero Joaquín de Castro y la implantación neoclásica en los coches novohispanos al final de virreinato." *Revista de Indias*, no. 282 (2021): 441-471. <https://doi.org/10.3989/revindias.2021.013>.
- . "Hacia una primera investigación comparada de las carrocerías en México y Lima al final del virreinato." *Nuevo Mundo, Mundos nuevos*, 2025. <https://journals.openedition.org/nuevomundo/99710>.
- Serrera, Ramón M^a. *Tráfico terrestre y red vial en las Indias españolas*. Madrid: Dirección General de Tráfico, 1993.
- Sierra, Justo. *Antología del centenario. Estudio documentado de la literatura mexicana durante el primer siglo de independencia (1800-1821). Primera parte*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.
- Turmo, Isabel. *Museo de carruajes*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1969.
- Vegas de Cáceres, Ileana. *Economía rural y estructura social en las haciendas de Lima durante el siglo XVIII*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996.



Retrato de la S.^{ta}
D.^{na} Maria Carlina
de Virucia. Año
de 1792.
Retrato de la S.^{ta}
D.^{na} Maria Carlina


Relojes prohibidos. Un refugio para los desnudos perseguidos por la Inquisición

Forbidden Clocks. A Shelter for Nudes Hunted by the Inquisition

Luis Méndez Rodríguez

Universidad de Sevilla, España

lrmendez@us.es

 0000-0003-0071-4217

Recibido: 25/11/2025 | Aceptado: 07/01/2026

Resumen

La Inquisición española trató de frenar la entrada al reino de pinturas deshonestas y de literatura obscena en el siglo XVIII y primeros años del siglo XIX al suponer un desafío a la moral y a la política desde las nuevas ideas que desde Francia irradiaban al continente. Se analizan específicamente la tipología de relojes que con imágenes lascivas y de desnudos circularon por España y América. Se trataba de artefactos que escondían en sus esferas esmaltes con representaciones profanas. Se analizan distintos expedientes inquisitoriales que ponen de manifiesto los usos de estos mecanismos de precisión, la importancia que tuvieron en la indumentaria y su distribución entre los clientes, caso de burgueses y militares. La censura inquisitorial no cercenó que estas obras circularan por los principales puertos hispanos, desde Manila a Cádiz, o estuviesen en ciudades como México, siendo requisados por el Tribunal del Santo Oficio al considerarlos obscenos.

Abstract

During the eighteenth century and the early years of the nineteenth century, the Spanish Inquisition sought to curb the entry into the kingdom of indecent paintings and obscene literature, viewing them as a challenge to morality and political order driven by new ideas emanating from France. This study focuses specifically on a typology of clocks featuring lascivious imagery and nude figures that circulated throughout Spain and the Americas. These objects concealed enamel scenes of a profane nature within their dials. Various inquisitorial case files are analysed, revealing the uses of these precision instruments, their importance in dress and personal adornment, and their circulation among clients such as members of the bourgeoisie and the military. Inquisitorial censorship did not prevent these objects from circulating through major Hispanic ports—from Manila to Cádiz—or from appearing in cities such as Mexico, although they were occasionally confiscated by the Holy Office for being deemed obscene.

Palabras clave

Reloj
Inquisición
Prohibición
Segunda mitad del siglo XVIII
Desnudos
Deshonestas

Keywords

Timepiece
Inquisition
Ban
Second half of the 18th Century
Nudity
Indecent

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Méndez Rodríguez, Luis. "Relojes prohibidos. Un refugio para los desnudos perseguidos por la Inquisición." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 32 (2026): 196-214. <https://doi.org/10.46661/atRIO.12950>.

© 2026 Luis Méndez Rodríguez. 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).

Desde que en el siglo XV se desarrollase la relojería con el invento del muelle como fuerza sustitutoria de los pesos, la nueva maquinaria del reloj lo hizo más portátil y configuró una nueva interpretación del tiempo y del mundo con el ser humano como centro. Los relojes mecánicos estaban a medio camino de la experimentación científica y de la ostentación personal, pues se convirtieron en objetos de lujo de su propietario y signos visibles de su estatus social y económico. Los monarcas de las cortes europeas coleccionaron relojes y objetos mecánicos, especialmente los Augsburgo. El reloj adquirió en la vanitas barroca un sentido alegórico y simbólico, expresando distintos sentidos que iban desde la fugacidad de la vida, la rectitud y ejemplaridad de la conducta, hasta el buen gobierno y como tal se asoció a nobles y aristócratas que podían ostentarlo como signo de riqueza.

En el siglo XVIII la nueva dinastía borbónica tuvo gran interés por la relojería, llegando a crearse en tiempos de Felipe V la primera escuela de relojería, a la vez que se publicaron distintos tratados. Fue con Fernando VI y con Carlos III cuando se impulsó el estudio de la relojería, siendo este último el que potenció la apertura de escuelas y fábricas de relojes. Además, se crearon becas para estudiar dicho arte en el extranjero, como fue el caso del relojero Manuel de Zerella, quien viajó en 1752 a Ginebra becado por Fernando VI para perfeccionar dicho arte. A su regreso escribió uno de los mejores tratados sobre relojes. Unos años más tarde, en 1759, el franciscano Manuel del Río publicó en Santiago de Compostela el manual titulado *Arte de relojes de ruedas para torre, sala i faltriquera*, que se dividía en dos tomos acompañados de estampas de los engranajes y tablas de cálculos para que el texto fuese más didáctico¹. El volumen segundo lo dedicó a los relojes denominados de faltriquera, llevaderos en una pequeña bolsa o colgados de la cintura. En 1781 el relojero de cámara Manuel de Zerella publicó un tratado de mayor profundidad y concisión titulado *Tratado general y matemático de relojería*². Uno de los objetivos del autor fue la necesidad de instruir a los jóvenes que quisiesen ser relojeros, favoreciendo el establecimiento de fábricas y evitar de este modo la pérdida de capitales del reino destinados a la compra de estos objetos. El libro se ilustraba con veintidós grabados con láminas dedicadas a la relojería.

1 Manuel del Río, *Arte de relojes de ruedas para torre, sala i faltriquera* (Madrid: Imprenta de Antonio Cruzado, 1798).

2 Manuel de Zerella, *Tratado general y matemático de relojería que comprende el modo de hacer relojes de todas clases, y el de saberlos componer y arreglar por difíciles que sean acompañado de los elementos necesarios para ella, como son aritmética, álgebra, geometría, gnomónica, astronomía, geografía, física, maquinaria, música y dibuxo precisos para poseer a fondo el Noble Arte de la Reloxería* (Madrid: Imprenta Real, 1781).

Los relojeros franceses Felipe Santiago y Pedro Charost solicitaron a Carlos III en 1770 la apertura de una escuela de relojería en Madrid. El monarca impulsó su construcción para atender su escasa fabricación en el país. El resultado fue la Real Escuela de Relojería destinada a formar a artesanos y mecanizar la producción de relojes que en Europa estaba alcanzando un gran auge gracias a Jean Antoine Lepine y Abraham Louis Breguet. Este último introdujo la maquinaria de un reloj con autocarga. La enseñanza consistía en una instrucción teórica y práctica con la finalidad de poder contar en la Corte madrileña con un conjunto de maestros relojeros españoles que fabricaran y compusieran relojes, siguiendo los desarrollados por Gran Bretaña y Francia. La adquisición de estos objetos era un producto de lujo y suponía en muchos casos un gasto excesivo, por lo que del mismo modo que se favoreció la creación de industrias y fábricas, se promovió que no se importasen y se adquiriesen los productos y maquinarias fabricados en el reino. Todas estas enseñanzas las recogieron en un tratado de relojería al finalizar el siglo.

El reloj de faltriquera o de bolsillo se convirtió en un producto de lujo que visibilizaba la posición social y la riqueza de su propietario. Los relojes se guardaban en faltriqueras por las damas o los clérigos, mientras que los caballeros los colocaban en los bolsillos de los chalecos. Se convirtieron en valiosas joyas que demostraban el rango y la posición de su portador. Muchos tenían cajas de oro o plata y se adornaban además con esmaltes, joyas y otras piezas de orfebrería. La portabilidad de estas piezas mecanizadas supuso una revolución en la segunda mitad del siglo XVIII, pues se consiguió una medida más precisa del tiempo que influyó socialmente en la rutina y en la organización del día. A medida que avanzaba su producción con mejoras técnicas, se fabricaron modelos menos costosos que permitieron su adquisición por otras capas sociales como los militares y la burguesía, generalizándose el uso del reloj. Su presencia en retratos de la segunda mitad del siglo XVIII marcaba el estatus del comitente, como sucede por ejemplo en el cuadro realizado por el pintor limeño Pedro José Díaz, quien retrató a *Don Fermín Francisco de Carvajal-Vargas y Sotomayor y Alarcón* (Museo Nacional de Prado. Depósito de la Colección Fundación Don Álvaro de Bazán, Madrid). En este sentido, se observa como en la mesa se dispone uno de estos relojes mecánicos portátiles. Este gasto suntuario se convirtió en un aditamento más de la etiqueta del noble y del burgués.

En el virreinato de Nueva España, adonde llegaban numerosas noticias de estos objetos, se incorporaron también los relojes como un suplemento más del retrato. Es el caso por ejemplo de un retrato que se ha vinculado con Juan Patricio Morlete Ruiz de un



Fig. 1. Juan Patricio Morlete Ruiz, *Retrato de personaje con relojes*, 1760-1765. Instituto Nacional de Antropología e Historia de México.

caballero no identificado del Museo Nacional del Virreinato de México (Fig. 1)³. En el último tercio del XVIII se hacen además habituales los retratos que introducen relojes como parte del atuendo. En esta pintura se observa como el efigiado lleva en su mano izquierda un bastón con una cinta, mientras que con la otra sostiene un reloj de bolsillo⁴. El retrato es de cuerpo completo. El hombre está ataviado con una casaca brocada en colores azul y rojo, pantalón negro, medias blancas, zapatos negros y peluca blanca, indispensable en las ceremonias dieciochescas. Sobre la mesa donde se disponen tintero, plumas y papel, aludiendo a la función administrativa del caballero, descansa otro reloj marcando la hora de las 4:36 aproximadamente (Fig. 2). Estos dos relojes son evidencia del siglo de la Ilustración y de la importancia que tuvo para la sociedad la ciencia y la medición del tiempo. En este óleo está representado un joven ilustrado de buena posición.

La expansión del uso y la moda de portar un reloj vino acompañada del establecimiento de tiendas y relojerías que vendían estos artefactos en las principales ciudades, así como de un mercado extranjero que abastecía a sus clientes atravesando las fronteras. También se convirtió en metáfora de libros que permitían marcar las oraciones y los ejercicios que debía realizar un buen cristiano. En este sentido, en 1728

La expansión del uso y la moda de portar un reloj vino acompañada del

³ Ilona Katzew, *Pintado en México 1700-1790* (México: Lacma- Fondo cultural Banamex, 2017).

⁴ Abelardo Carrillo y Gariel, *El traje en la Nueva España* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1959), 156.

se otorgó privilegio de impresión de la obra, *Espiritual reloj de repetición con campanilla, breve discurso para regular espiritualmente la vida en las comunidades eclesiásticas*, con un tratado de la instrucción para la oración mental, solicitado por su autor Fausto José Pereira⁵. Ya en la segunda mitad de la centuria, se solicitó licencia de impresión en 1772 para el libro del presbítero doctor don José Rigual, titulado *Reloj ascético que señala las horas de trabajar con utilidad y provecho de las almas en los ejercicios diarios del cristiano*⁶. Unos años más tarde, en 1788, el impresor Francisco Antonio Garrido solicitaba licencia de impresión para el libro titulado *Reloj del alma y oración mental*, escrito por el fraile Juan Blázquez del Barco⁷. A inicios del siglo, el reloj seguía siendo un símbolo útil de la doctrina cristiana, de hecho, en 1801 se solicitaba licencia de reimpresión de la obra *Reloj despertador y mostrador de las horas de la vida para despertar el alma dormida sobre la hora de la muerte*, que fue solicitada por Manuel Pintor y Polo⁸.



Fig. 2. Detalle de Juan Patricio Morlete Ruiz, *Retrato de personaje con relojes*, 1760-1765. Instituto Nacional de Antropología e Historia de México.

Al margen de este uso simbólico, el reloj fue una mercancía que se fue popularizando entre la población. Los clientes podían abastecerse de ellos en las tiendas de relojería que fueron abriendo en las ciudades peninsulares y americanas, así como por los

5 Consejos, 50627, Expediente 31, 1728, Archivo Histórico Nacional (AHN) Madrid.

6 Consejos, 5533, Expediente 63, 1772-1784, AHN.

7 Consejos, 5554, Expediente 8, 1788, AHN.

8 Consejos, 5564, Expediente 75, 1801, AHN.



Fig. 3. Ignacio María Barrera, *Retrato de doña María Manuela Esquivel Serruto*, 1794. Instituto Nacional de Antropología e Historia de México.

comerciantes que los llevaban como mercancía. Los relojes estaban decorados con pinturas y esmaltes que representaban escenas de distintas temáticas.

Tanto caballeros como señoras se retrataron con ellos. Muchas veces eran relojes de mesa que completaban los objetos que definían el rol del efigiado al descansar sobre un escritorio. También se fueron popularizando los relojes de bolsillo que en algunos casos descansaban prestos en la mano del noble retratado o reposaban en la mesa del despacho donde se distribuían los útiles de escritura, papeles y documentos. En el caso de las señoras, es habitual verlas retratadas con relojes de faltriquera colgados de la cintura. Fueron muy habituales estas representaciones entre los pintores americanos. Por ejemplo, en Nueva España

encontramos al pintor novohispano Ignacio María Barrera, quien trabajó en Ciudad de México especializándose en retratos que elaboró entre 1780 y 1798, aunque desde 1791 realizó imágenes religiosas también para el Tribunal de la Inquisición. Entre su producción hay que señalar algunos retratos de damas vestidas lujosamente con relojes colgados de la cintura, siendo un porte habitual en la indumentaria con la que estas señoras se retrataban. Por ejemplo, así se observa en el retrato que este artista pintó en 1790 de una elegante dama vestida con un traje azul en la que de su cintura pende un reloj con leontina (Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec. Instituto Nacional de Antropología e Historia de México). Muy evidente es otro retrato de medio cuerpo que Ignacio María Barrera realizó en 1794. En este caso retrató a una joven de diecisiete años, doña María Manuela Esquivel Serruto (Fig. 3). Nacida en Salvatierra era hija de don Antonio Esquivel y Vargas y de doña Ana María Serruto y Nava. Aparece vestida con una mantilla de tul blanco con un elegante y costoso vestido de tonos rosas,

acompañada en su indumentaria de pendientes, collar, pulseras y con un abanico en la mano derecha, mientras que de la cintura penden dos relojes marcando sus manillas las tres y las cuatro horas respectivamente (Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec. Instituto Nacional de Antropología e Historia de México). Por toda la América hispana se popularizaron en la segunda mitad del siglo XVIII los retratos tanto masculinos como femeninos con relojes de bolsillo que ellos sujetaban habitualmente con una mano, mientras que ellas lo portaban colgados en su atuendo. Así, aparecen por ejemplo en el óleo que entre 1788 y 1792 el pintor José Campeche y Jordán hizo en Puerto Rico⁹. En esta pintura retrató a doña María Catalina de Urrutia con una elegante y exquisita indumentaria en la que destacaban los dos relojes que colgaban visiblemente de su cintura y que suponían una innovación en la expansión del lujo y su transformación en un fenómeno cultural más extenso que se pone de moda más allá de la aristocracia (Fig. 4).



Fig. 4. José Campeche y Jordán, *Retrato de María Catalina de Urrutia*, 1788-1792. Museo de Arte de Ponce. The Luis A. Ferré Foundation.

La extensión del uso personal de los relojes como un signo no solamente útil, sino también de exhibición social entre distintos estamentos de la sociedad de la segunda mitad del siglo XVIII permitió que también se ocultasen en ellos escenas libertinas que daban otro valor al objeto. Los relojes de bolsillo permitían ocultar en su interior escenas eróticas, unas veces eran sencillas representaciones metálicas y en otras podían incluir mediante un resorte un movimiento para acentuar la sorpresa del cliente. Eran objetos, por tanto, que consumía generalmente un público masculino. Al incorporarse

9 Luisa Elena Alcalá y Jonathan Brown, *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820* (Madrid: Ediciones El Viso - Banamex, 2014).

las pinturas con esmalte en las esferas de los relojes, se adornaron con escenas bucólicas, mitológicas o incluso patrióticas con la llegada de la Revolución francesa. Junto a estas hubo relojeros que escondieron en el reverso del reloj pinturas esmaltadas de desnudos femeninos y de escenas consideradas por la moral impúdicas. La maquinaria de estos objetos mecánicos permitía asimismo ocultar en su esfera pinturas y representaciones lascivas que a medida que avanzaba el siglo popularizaron los cambios de hábito sociales con la moda de unas publicaciones libertinas y de unos comportamientos que se liberaban del corsé de las normas del Antiguo Régimen. Los procesos de la Inquisición en el siglo XVIII demuestran el celo que la institución puso para impedir la introducción de libros prohibidos y de imágenes deshonestas que pudiesen alterar el orden social en un momento de cambios y crisis provocadas por la Ilustración y la Revolución francesa que afectó a la política, la cultura y la filosofía europea y que condicionó la sociedad del viejo continente, así como impidió que las nuevas ideas intentasen cruzar al americano¹⁰. Por ello persiguió a los propietarios que tuvieran pinturas, esculturas deshonestas o dibujos con imágenes procaces, así como desnudos indecentes a la mirada del censor inquisitorial. Para evitarlos muchas de estas imágenes consideradas provocativas, obscenas o impúdicas se escondían en compartimentos secretos en relojes o tabaqueras y que mediante artilugios y resortes quedaban a la vista. Otros acompañaban la lectura de libros considerados inmorales, mientras que también hubo un mercado secreto de grabados, vidrios para linternas mágicas y barajas de cartas que reproducían amores carnales.

El Santo Oficio confiscó relojes que escondían en su interior escenas lascivas y de desnudos que permitían a su poseedor masculino recrearse en estas, así como enseñarlas en reuniones y tertulias de amigos. Frente a esto la Inquisición intentó bloquear la entrada de cualquier libro y producto que fuese contra la tradición y las ideas del Antiguo Régimen¹¹. La documentación de la Inquisición lo pone de manifiesto. En este sentido, se suceden diferentes expedientes en los que se menciona la confiscación de relojes en las ciudades españolas y americanas lo que enfatiza que estos objetos cruzaban aduanas y llegaban tanto a América como a Filipinas.

En México, por ejemplo, se denunció en 1766 al relojero Mr. Moller, quien vivía en la calle de la Acequia n.º 19, por poseer un reloj con dos cajas¹². Una de estas quedaba oculta y

10 Bartolomé Benassar, *Inquisición española: poder político y control social* (Barcelona: Crítica, 1981), 329, 332-336.

11 Henry Kamen, *La Inquisición Española: una revisión crítica* (Barcelona: Crítica, 1999).

12 Pascual Santos López, Manuela Caballero González, y Laura Santos Caballero, "Discurso ilustrado como defensa de la obra artística: 'que es destreza del arte y no pintura deshonestá,'" *CESXVIII*, no. 28 (2018): 191-218, <https://doi.org/10.17811/cesxviii.28.2018.191-218>.

escondía un retrato de una mujer desnuda de medio cuerpo para abajo¹³. Dos años más tarde se denunció en la ciudad de México al militar Miguel Avilés, quien había adquirido en 1767 el grado de teniente coronel del Regimiento de Dragones de España. Era, además, hijo del marqués de Avilés y residía de forma regular en la Ciudad de México. Su antigua sirvienta, María Josepha Carabantes, lo denunció al Santo Oficio en 1768 informando que tenía libros prohibidos e imágenes deshonestas, entre ellas “un libro lleno de estampas muy obscenas, con las más torpes demostraciones de hombres y mujeres”, que se identificó como los volúmenes de literatura erótica francesa titulado *La Academia de las Damas*¹⁴.

Los puertos mexicanos de Veracruz y Acapulco fueron vía de entrada de imágenes indecorosas, objetos y libros prohibidos. Por ejemplo, el Tribunal de la Inquisición desde Madrid prohíbe el 7 de agosto de 1767 la introducción y el uso de sellos de relojes, cajas y otras piezas de adorno personal en el que estuviesen pintadas o esculpidas efigies de Cristo o de sus santos por no ser apropiadas, llegando la orden a México el 17 de diciembre de ese mismo año¹⁵. La conexión entre la Península, sobre todo a través de Cádiz, con el puerto de Veracruz, hizo que en fragatas y navíos se descubriesen en sus bodegas libros prohibidos y pinturas de contenido lascivo. Otras veces, lo que arribó al puerto era el pintor que las hacía y que comerciaba con ellas. Este fue el caso del artista Felipe Fabris quien llegó a Nueva España, camino de Ciudad de México, posiblemente huyendo de las denuncias que se habían cursado en Cádiz, donde el Santo Oficio le acusaba de comportamientos indecentes, de ser francmasón, así como de pintar y comerciar con pinturas deshonestas¹⁶. Por el contrario, el puerto de Acapulco conectaba con Asia y a este llegaron objetos que procedentes de Manila escondían en su interior escenas consideradas obscenas e indecorosas, en los que no faltaron figuras impúdicas procedentes de China o Japón. En 1767, por ejemplo, el Tribunal de la Inquisición de México inició diligencias para recoger un reloj que había llegado en las mercancías de un navío al puerto de Acapulco. En este objeto se hallaba “pintado una figura obscena”¹⁷. El reloj se había remitido desde Manila, recuperada desde 1764 del poder británico, a don Francisco Barroso y Torrubia.

13 Expediente formado con motivo de haberse denunciado un reloj con dos cajas, y en una de ellas un retrato de mujer desnuda de medio cuerpo abajo que se halló en casa del relojero Mr. Moller, que vive en la Calle de la Acequia, número 19. Inquisición, Legajo 1009, Exp. 7, 1766, Archivo General de la Nación. México (AGN).

14 Inquisición, Volumen 1075, Expediente 1, 1768, ff. 1-6 y 3v, AGN. Mariana López Hernández, “Libros y objetos obscenos en Nueva España durante la segunda mitad del siglo XVIII,” *Bibliographica* 4, no. 1 (2021): 34-68, <https://doi.org/10.22201/iib.2594178xe.2021.1.90>.

15 Inquisición, Volumen 1057, Expediente 10, f. 34, AGN.

16 Luis Méndez Rodríguez, “Felipe Fabris en la Nueva España del siglo XVIII. Las pinturas indecentes de Cádiz a México,” en *Historia y cultura visual en Iberoamérica (1521-2021)*, ed. Ester Prieto Ustio (Santiago de Chile: Ariadna Ediciones, 2022), 143-169.

17 Inquisición, Volumen 1126, Expediente 37, 1767, ff. 260-265, AGN.

En la capital novohispana, se concentraba el mayor número de delaciones teniendo como protagonistas sobre todo a militares de alta graduación¹⁸. Desde 1763 el Santo Oficio estaba detrás del militar de origen francés Agustín Beven, coronel de Dragones de México. En su casa tenía una importante colección de obras literarias de literatura libertina francesa desde que llegó a México. Durante su desempeño militar en el virreinato, en distintas ocasiones fue denunciado por poseer libros prohibidos, pero no fue hasta después de su deceso cuando los inquisidores conocieron los libros que conformaban su biblioteca. A su muerte en 1797 se hizo el inventario y la almoneda de sus bienes, encontrando libros prohibidos en su domicilio que se mandaron al Tribunal de la Inquisición para su análisis. Además de ser denunciado por tener libros prohibidos. En el caso que nos ocupa en este trabajo, hay que mencionar que Agustín Beven fue acusado de poseer un reloj de bolsillo decorado con una escena lasciva. La documentación inquisitorial la describe del siguiente modo: “contenía por la parte interior de la caja, una pintura disfrazada con su tapa que se corría por medio de un muelle; en la que se representaba la figura de un hombre del campo en ademán de estar pintando un asno a su mujer en las partes pudendas”. Mariana Hernández ha identificado esta escena con la que aparece en el cuento de Jean de la Fontaine titulado *Las albardas* y que fue acompañada de un grabado que quizás pudo servir de inspiración para el que decoraba el mencionado reloj¹⁹.

Los expedientes de la Inquisición demuestran, por un lado, cómo iba en aumento el número de personas que tenían libros deshonestos, estampas de desnudos y escenas mitológicas y objetos como relojes que escondían resortes con imágenes prohibidas. También ponía de manifiesto que pese al control ejercido por la Inquisición los objetos confiscados ocuparían un porcentaje pequeño de lo que se comerció y arribó a los puertos²⁰. Además, los colectivos y oficios que contaban con estas imágenes eran muy diversos, siendo hombres de distintos estamentos, desde nobles, aristócratas, militares hasta artesanos, en los que no faltaban los relojeros, que fueron algunos de

18 Désirée Moreno Silva, “Erotismo y censura en el siglo XVIII novohispano. Imágenes y objetos censurados por la Inquisición,” *XXIII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Amor y Desamor en las Artes*, ed. Arnulfo Herrera Curiel (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001), 353-373.

19 “Hubo un pintor celoso de su mujer, / que al ausentarse le dibujó un borrico / sobre el ombligo, a modo de candado. / Un compañero, prendado de la dama, / se fue a su encuentro: de un golpe borró el asno. / Dios sabe cómo: dibujó otro / en ese sitio, así parece ser. / Al nuevo burro, por un error u olvido, le puso albardas que el otro no tenía. / Vuelto el esposo, quiso aclarar el hecho. De este modo, lo expresaba en el cuento: “Ved, mi señor, explícale la comadre, / el asno es prueba de mi fidelidad”. A continuación, se revelaba la acción y el marido descubría la infidelidad de la esposa: “¡Manda narices, dijo él muy enfadado, / también es prueba de que alguien lo ha albardado!”. López Hernández, “Libros y objetos obscenos,” 34-68.

20 Luis Méndez Rodríguez, “Libertinaje y erotismo en la España del siglo XVIII,” en *Sexo e Historia de la Comunicación*, ed. María del Mar Ramírez Alvarado (Valencia: Tirant Humanidades, 2025), 139-156.

los más activos en vender esos productos. En México, por ejemplo, encontramos en 1786 el caso del relojero francés Juan José Sabey o Saber²¹, como se le cita. Fue objeto de una denuncia por herejía a la Inquisición. Había nacido en Tolosa, en la provincia de Languedoc. Cuando fue acusado tenía veinticinco años y era de oficio relojero en México. Tenía tienda en la calle de San Francisco. Tampoco faltan en este listado los pintores como José Alfaro, quien tenía una lámina obscena que había comprado a Mr. Flaconi. También fue denunciado Joaquín Muñoz Delgado, quien desempeñó numerosos trabajos y oficios, entre los que se pueden citar relojero, platero, cirujano y capitán de las milicias urbanas de La Habana. En Madrid, donde trabajaba reparando y vendiendo relojes, tuvo que enfrentarse en 1776 a dos procesos inquisitoriales por realizar juegos de manos y naipes en las tertulias. De estos se libró, aunque se le volvió a abrir una causa por proposiciones heréticas, tener pinturas deshonestas y poseer libros prohibidos. Esta denuncia estaba abierta cuando Muñoz escapó y se marchó a la Nueva España.

Una de las ciudades españolas más importantes en este comercio horológico fue Cádiz. Relojeros de origen francés vendían en sus tiendas abiertas en las calles más comerciales de la ciudad maquinarias de bolsillo que contenían imágenes lascivas. Estos eran apreciados según conocemos por las noticias inquisitoriales por una sociedad local abierta a las modas francesas. No debe sorprendernos por la presencia de casas comerciales y extranjeros, además de un desarrollo mercantil y de riqueza que permitía una exhibición pública de determinados objetos asociados con el lujo y la novedad de unas modas que venían fundamentalmente de Francia²². El comisario de la Inquisición Manuel Bernal inició un proceso de fe en 1775 contra el relojero francés Luis Peinado. Este había vendido en su tienda de la calle Nueva de Cádiz, una de las vías principales del comercio urbano, un reloj que contaba con una pintura obscena, escondida en un compartimento secreto, que quedaba al descubierto al accionar un resorte. El comisario Bernal apercibió al relojero intentando que apareciese el comprador del reloj. Como no aparecía coaccionó al relojero para intentar dar con este. En el proceso se indica que el reloj había llegado a Cádiz desde Portugal y se señalaba que su propietario era don Manuel Ferrera, natural de Lisboa y que rondaba los veintinueve años²³.

21 Inquisición, 1216, Exp. 5, 1786, AGN.

22 Luis Méndez Rodríguez, "Ciudad y moral pública. La pintura de desnudos y los libros prohibidos," en *Arte, ciudad y culturas nobiliarias (siglos XV-XIX)*, eds. Luis Sazatornil Ruiz y Antonio Urquizar Herrera (Madrid: CSIC, 2019), 294-311.

23 Inquisición, Leg. 3740, Exp. 86, 1775, AHN.

Ese mismo año, circularon otros relojes con desnudos escondidos. El comisario Bernal incautó otro reloj a una mujer a la que se conocía como la Sacristana, siendo inusual que lo tuviese una mujer si seguimos la documentación inquisitorial. El artilugio escondía una imagen muy obscena en un reloj que era una pieza de gran valor, ya que estaba decorado con diamantes. En los detalles del interrogatorio consiguió llegar al sitio de venta del reloj. En este caso, lo había adquirido en la tienda del platero francés, don Luis Ramón, que la tenía en otra de las principales arterias comerciales gaditanas, la calle de San Francisco. Este reloj, como el anterior, escondía una pintura obscena que quedaba al descubierto tras accionar el mecanismo. La Inquisición decretó para este platero prisión y embargo de bienes. El cónsul francés protestó al tratarse de un conciudadano y sus presiones hicieron que el castigo se redujese. Después de tres días en la cárcel, el platero fue liberado, aunque se le condenó al pago de cuatrocientos pesos de multa²⁴. Las acciones del comisario inquisitorial Bernal eran rechazadas por una sociedad de libre comercio gaditana muy conectada con los centros comerciales franceses y así, se propagaron los rumores contra el comisario de que se estaba enriqueciendo con las confiscaciones. Con respecto al reloj, como en otros casos, el tribunal de la Inquisición decretó que se destruyese la pintura deshonesta. Solo entonces el reloj regresó a su dueña, advirtiéndole que no volviese a comprar joyas con imágenes obscenas²⁵.

El comercio de estos relojes fue global, no limitándose solo a los puertos europeos. En la América española también se incautaron pinturas y estampas lascivas y eróticas. Los centros de producción de estos objetos eran fundamentalmente europeos, pero también llegaron imágenes deshonestas de Oriente, tanto de China como de Japón. Estas escenas estaban en cajas de tabaco, abanicos, espejos o cofres, incluyendo un espectro que iba desde las escenas galantes hasta las más explícitas de actos sexuales. Para evitar su confiscación se ocultaron en objetos de pequeño formato en doubles fondos o en mecanismos de distinta complejidad. Con esto se procuraba su ocultación y el disfrute del propietario o de su círculo.

24 Sobre estos casos véase Enrique Gacto. "El arte vigilado (Sobre la censura estética de la Inquisición española en el siglo XVIII)," *Revista de la Inquisición* no. 9 (2000): 27-28.

25 Noticioso D. Joaquin de Anaya, Alcalde Mayor de esta ciudad, por medio de D. Carlos Mann, escribano público, que una muger conocida por La Sacristana tenía una muestra guarnecida de diamantes de mucho valor con una pintura muy obscena, la maadó recoger, y resultando de las diligencias que D. Luis Ramón, de nacion frances, maestro del Arte de la Platería, con tienda calle de San Francisco, havia tenido dicha muestra, proveyó auto de prision y embargo de bienes, y puesto en la carzel al cabo de 3 días salio de ella por empeño del consul de Francia, y le huyo de costar su salida 400 pesos. Y haviendo venido dicho cónsul para darme las gracias por la atención que havia usado con sus nacionales, confesó el desinterés, suavidad y prudencia del Santo Oficio, que solo se dirigia a reformar por este medio lo malo, pues en el recogimiento de semejantes alajas, a su costa se havia reformado y debuelto a sus dueños, con apercibimiento de no tener otras con igual defecto, Inquisición, Leg. 3058, 10, AHN.

En 1807 arribó al puerto de Cartagena de Indias una fragata de Dinamarca. Examinada su carga por la Inquisición descubrió “seis relojes de faltriquera que en los esmaltados de porcelana de las tapas dejaban ver pinturas obscenas”. Estas eran consideradas por los inspectores como de “las más abominables”²⁶. El Consejo de la Inquisición como en otras ocasiones ordenó la destrucción de estas imágenes y la devolución a su dueño de estos relojes una vez destruidos los esmaltes que contenían las imágenes picarescas. Unos años más tarde el comisario del Santo Oficio de Caracas denunció al brigadier Manuel de la Torre porque tenía un reloj que escondía una miniatura deshonesta²⁷.

Los resortes secretos de estos relojes ocultaban pinturas mitológicas de desnudos o escenas eróticas y provocativas. No se han localizado este tipo de relojes en España más allá de las descripciones que la Inquisición realizó de las imágenes consideradas deshonestas o prohibidas que eran objeto de confiscación, borrado o destrucción. Además el Tribunal de la Inquisición reprendía y acusaba al portador. Se trataba de frenar el consumo de estas pinturas y escenas consideradas lascivas. Muchas eran representaciones de uso mitológico que contenían algún desnudo, mientras que otras eran de contenido profano con escenas galantes o eróticas. Estos objetos se realizaron en Europa y Asia, fundamentalmente, y se comercializaron en diferentes utensilios como cajas de tabaco, espejos o cofres. Como estamos viendo, representaciones amorosas y lascivas se escondieron detrás de las maquinarias de los relojes, sobre todo las realizadas y exportadas desde Francia. Frente a los otros objetos, estos eran productos caros, que eran considerados artículos de lujo, sofisticación y belleza, que se ponen de moda como acompañante de la indumentaria masculina y femenina. Estos pequeños objetos tenían doble fondo y mecanismos que permitían ocultar secretamente miniaturas provocativas, atrapando el deseo en las agujas del tiempo.

Francia era uno de los centros más importantes de producción horológica. Atravesando la frontera sabemos que llegaron relojes franceses que estaban decorados en su caja con esmaltes que contenían imágenes bucólicas o representaciones profanas²⁸. Algunos de los realizados en el último cuarto del siglo fueron obra del relojero Abraham Louis Breguet (1747-1823). Estos relojes solían estar adornados en su esfera principal lo que lo hacían más lujosos. Este es el caso de un reloj de bolsillo conservado en el

26 José Medina, *La imprenta en Bogotá y la Inquisición en Cartagena de Indias* (Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia, 1952), 372. Cfr. Janeth Rodríguez Nóbrega, *Las imágenes expurgadas. Censura del arte religioso en el período colonial* (León: Universidad de León, 2008), 136.

27 Roldán Esteva-Grillet, *Desnudos no, por favor, y otros estudios sobre artes plásticas venezolanas* (Caracas: Alfadil Ediciones, 1991), 43. Cfr. Rodríguez Nóbrega, *Las imágenes expurgadas*, 136.

28 Robert Ardignac Tardy [Maurice-Daniel Brière] y Paul Brateau, *Dictionnaire des horlogers français* (París: Tardy, 1972).

Museo de Bellas Artes de París. Este reloj tiene una caja sencilla y pulida y fue realizado entre 1775 y 1789. La esfera esmaltada contiene una representación de una mujer con un vestido antiguo a la izquierda y un gran jarrón gallonado con drapeado a la derecha²⁹.

De familia protestante emigró pronto a Francia, instalándose en París donde se formó en el taller de Berthoud, le Roy y Lépine. Breguet se especializó en la relojería de precisión, incorporando como novedad distintos tipos de escape como el "tourbillon" adaptables a los relojes de sobremesa y de bolsillo, desarrollando el reloj automático³⁰.

Sus relojes llegaron a España y América, pues sus contactos comerciales más destacados fueron con la corte española. Desde 1787 está trabajando para los primeros clientes españoles debido a la mediación de su amigo Agustín de Betancourt. De este modo, se conoce que entre sus clientes más importantes estaba el duque de Fernán Núñez, Pignatelli o la duquesa del Infantado. Manuel Godoy le compró un reloj en 1797, lo que le abrió las puertas a la Corte. Sus principales compradores fueron también los reyes españoles, incluso cuando se encontraron en el exilio francés. Entre 1798 y 1800 los representantes oficiales de la casa Breguet en España fueron los hermanos franceses Charost y el marchante francés Maury establecido en Málaga. El destronamiento de Carlos IV y la caída de Godoy redujeron las ventas en una España invadida por las tropas francesas, aunque entronizado de nuevo Fernando VII se retomó la actividad comercial y la venta de unos relojes que eran muy apreciados en la corte.

En este estudio damos a conocer un reloj realizado por el suizo Abraham-Louis Breguet, que escondía un secreto en su interior reservado a los ojos de los curiosos. Se trata de uno de los relojes de los que nos habla la documentación inquisitorial, ya que escondía en el interior de sus esferas una escena erótica. Este reloj se fabricó en el último cuarto del siglo XVIII y es de un diámetro superior al anterior descrito. Está firmado en la platina del movimiento con las iniciales: "Bréguet / A Paris". En el interior de la caja tiene la inscripción grabada "LETON"³¹. Esta obra se conserva en el Petit Palais, Museo de Bellas Artes de París.

En el centro de la esfera principal donde están las manecillas hay una representación bucólica de un pastor y una pastora con una oveja. Pero una vez que se abre el reloj, se puede ver la maquinaria y detrás de la esfera que cierra y protege a esta, se localiza

29 Número de inventario PP03475. Altura: 7,5 cm. Diámetro: 5,5 cm. Profundidad: 1,8 cm.

30 George Daniels, *The art of Breguet* (Londres: Sotheby's Publications, 1975).

31 Número de inventario PP03285. Altura: 7,5 cm. Profundidad: 2,3 cm. Diámetro: 5,3 cm.



Fig. 5. Abraham Louis Breguet (1747-1823), *Reloj*, último cuarto del siglo XVIII. Petit Palais, Museo de Bellas Artes de París.



Fig. 6. Abraham Louis Breguet (1747-1823), *Reloj*, detalle de la maquinaria, último cuarto del siglo XVIII. Petit Palais, Museo de Bellas Artes de París.

escondida en el reverso de esmalte del movimiento una escena erótica, como la que la Inquisición confiscaba. En este caso representa a una joven acostada en una cama con los pechos desnudos y el vestido levantado (Figs. 5, 6 y 7).

Los relojes de bolsillo se convirtieron en un elemento habitual en la indumentaria de hombres y mujeres durante la Ilustración convirtiéndose en un objeto asociado al lujo y al estatus del personaje representado. En este sentido, clientes como el duque de Fernán Núñez o los monarcas españoles compraron relojes franceses, a la vez que Carlos III tomaba la iniciativa para abrir escuelas y fábricas de relojes para no depender en demasía del mercado extranjero que abastecía las ciudades españolas. En las principales urbes abrieron sus negocios relojeros y plateros, pues ambos vendieron unas maquinarias consideradas productos de lujo. En buena parte estos procedían de



Fig. 7. Abraham Louis Breguet (1747-1823), *Reloj*, escena erótica, último cuarto del siglo XVIII. Petit Palais, Museo de Bellas Artes de París.

Francia y traían consigo no sólo las modas francesas, sino también las nuevas ideas que la Inquisición intentó que no se expandiesen por el país.

El celo del Tribunal del Santo Oficio sobre libros y estampas de la literatura libertina francesa, así como de objetos que reproducían escenas galantes o lascivas se evidenció en un conjunto de expedientes que nos hablan de los usos que tuvieron estos objetos y de los clientes entre los que nos encontramos a burgueses, artesanos y militares. Este trabajo se dedica a los relojes que escondían escenas prohibidas, por ser uno de los objetos más habituales en las denuncias y confiscaciones de la Inquisición. Las mejoras en los mecanismos de los relojes de bolsillo y el aumento de la producción hicieron que estos artefactos se abaratasen y llegasen a otras clases sociales. Los hubo solo con la esfera con los números, mientras que otros estaban decorados con esmaltes con escenas de parejas bucólicas o con personajes femeninos que añadían un mayor valor al reloj.

Otros relojes escondían en sus horas prohibidas imágenes profanas explícitas relacionadas con la literatura libertina y los grabados de escenas eróticas que se popularizaron en el siglo XVIII. Estos relojes circularon y fueron adquiridos por clientes como los diferentes expedientes inquisitoriales nos muestran. Estos solo constituyen una muestra de cómo circularon estos objetos. Al quedar reservada su imagen a la mirada de curiosos, fundamentalmente en círculos reducidos masculinos, era más difícil su localización y confiscación.

Estos relojes se vendieron por ejemplo en la ciudad gaditana en tiendas de plateros y relojeros, y se encontraban también entre las mercancías que los navíos cargaban para su venta en América. Los relojes constituían no solo un objeto que se asociaba con la distinción y la riqueza, sino que aquellos que escondían estas imágenes formaban parte de lo oculto y reservado de una sociedad que consumía estas imágenes en secreto. Mirar estas imágenes encerraba un poder de seducción y atrevimiento que rompía con una moral tradicional que la censura inquisitorial no podía sostener ante el barrido de los nuevos tiempos. El celo de la Inquisición no impidió que estas obras circularan por los principales puertos y ciudades hispanas.

La actitud de algunos clientes que defendían que estas escenas eran ante todo un objeto artístico; la negativa a entregar objetos y pinturas consideradas indecentes; la propia actitud de unos denunciadores de mirada estrecha para los que cualquier escena mitológica era indecorosa y de inquisidores que después de examinarlas las confiscaban o

las dejaban pasar porque en realidad no eran tan escandalosas; y la circulación de dibujos, estampas, objetos y libros ponen de manifiesto la pérdida del poder del tribunal inquisitorial y los cambios sociales que desde la Revolución francesa venían asociando libertad y placer.

El reloj de bolsillo por su propio formato y su portabilidad se convirtió en un símbolo social. También la sombra de sus engranajes fue reflejo de una mirada masculina, donde se refugiaban escenas de desnudos, pues el reloj más allá de marcar los minutos de un tiempo proscrito era un símbolo también de una libertad que se impondría y a la que la Inquisición, pese a todo, no pudo para siempre condenar.

Referencias

Fuentes documentales

Archivo General de la Nación (AGN). México. Fondos: Inquisición
Archivo Histórico Nacional (AHN). Madrid. Fondos: Consejos.
Archivo Histórico Nacional (AHN). Madrid. Fondos: Inquisición.

Fuentes bibliográficas

Alcalá, Luisa Elena, y Jonathan Brown. *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*. Madrid: Ediciones El Viso - Banamex, 2014.

Benassar, Bartolomé. *Inquisición española: poder político y control social*. Ciudad: Crítica, 1981.

Carrillo y Gariel, Abelardo. *El traje en la Nueva España*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1959.

Daniels, George. *The art of Breguet*. Londres: Sotheby's Publications, 1975.

Esteva-Grillet, Roldán. *Desnudos no, por favor, y otros estudios sobre artes plásticas venezolanas*. Caracas: Alfadil Ediciones, 1991.

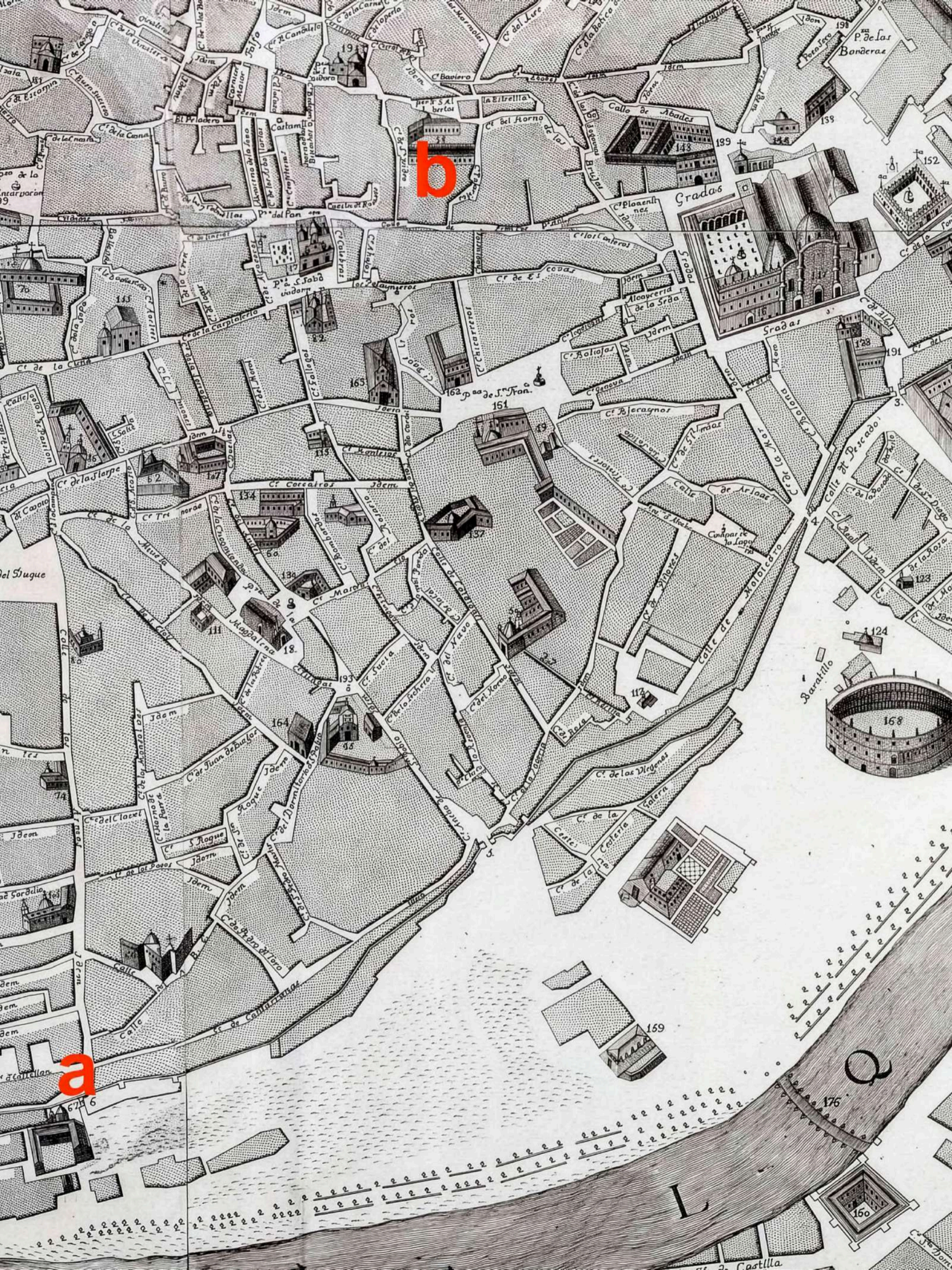
Gacto, Enrique. "El arte vigilado (Sobre la censura estética de la Inquisición española en el siglo XVIII)." *Revista de la Inquisición*, no. 9 (2000): 7-68.

Kamen, Henry. *La Inquisición Española: una revisión crítica*. Barcelona: Crítica, 1999.

Katzew, Ilona. *Pintado en México 1700-1790*. México: Lacma- Fondo cultural Banamex, 2017.

López Hernández, Mariana. "Libros y objetos obscenos en Nueva España durante la segunda mitad del siglo XVIII." *Bibliographica* 4, no. 1 (2021): 34-68. <https://doi.org/10.22201/iib.2594178xe.2021.1.90>.

- Medina, José. *La imprenta en Bogotá y la Inquisición en Cartagena de Indias*. Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia, 1952.
- Méndez Rodríguez, Luis. "Ciudad y moral pública. La pintura de desnudos y los libros prohibidos." En *Arte, ciudad y culturas nobiliarias (siglos XV-XIX)*, editado por Luis Sazatornil Ruiz y Antonio Urquizar Herrera, 294-311. Madrid: CSIC, 2019.
- . "Felipe Fabris en la Nueva España del siglo XVIII. Las pinturas indecentes de Cádiz a México." En *Historia y cultura visual en Iberoamérica (1521-2021)*, editado por Ester Prieto Ustio, 143-169. Santiago de Chile: Ariadna Ediciones, 2022.
- . "Libertinaje y erotismo en la España del siglo XVIII." En *Sexo e Historia de la Comunicación*, editado por María del Mar Ramírez Alvarado, 139-156. Valencia: Tirant Humanidades, 2025.
- Moreno Silva, Désirée. "Erotismo y censura en el siglo XVIII novohispano. Imágenes y objetos censurados por la Inquisición." *XXIII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Amor y Desamor en las Artes*, editado por Arnulfo Herrera Curiel, 353-373. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.
- Río, Manuel del. *Arte de relojes de ruedas para torre, sala y faltriquera*. Madrid: Antonio Cruzado, 1798.
- Rodríguez Nóbrega, Janeth. *Las imágenes expurgadas. Censura del arte religioso en el período colonial*. León: Universidad de León, 2008.
- Santos López, Pascual, Manuela Caballero González, y Laura Santos Caballero. "Discurso ilustrado como defensa de la obra artística: 'que es destreza del arte y no pintura deshonesto'." *CESXVIII*, no. 28 (2018): 191-218. <https://doi.org/10.17811/cesxviii.28.2018.191-218>.
- Tardy [Brière, Maurice-Daniel], Robert Ardignac y Paul Brateau. *Dictionnaire des horlogers français*. París: Tardy, 1972.
- Zerella, Manuel de. *Tratado general y matemático de relojería que comprende el modo de hacer relojes de todas clases, y el de saberlos componer y arreglar por difíciles que sean acompañado de los elementos necesarios para ella, como son aritmética, álgebra, geometría, gnomónica, astronomía, geografía, física, maquinaria, música y dibuxo precisos para poseer a fondo el Noble Arte de la Relojería*. Madrid: Imprenta Real, 1781.



b

a

P. de las
Banderas

Gradas

Gradas

Calle de
Descado

Saracillo

168

169

176

160

Castilla


La muerte de José Montalvo Curiel (1822). Notas sobre una pintura de exaltación patriótica en la Sevilla del Trienio Liberal

The death of José Montalvo Curiel (1822). Some Notes about a Painting of Patriotic Exaltation in Seville during the Liberal Triennium

María Victoria Alonso Cabezas

Universidad de Córdoba, España

valonso@uco.es

 0000-0002-5199-5488

Recibido: 29/04/2025 | Aceptado: 30/09/2025

Resumen

A partir de una noticia recogida en los Anales de Sevilla de José Velázquez y Sánchez (1872) estudiamos en el presente artículo las circunstancias que rodearon la realización en 1822 de una pintura de tema histórico contemporáneo representando la muerte del primogénito del marqués de Casa Tabares, que Velázquez y Sánchez atribuye a Antonio María Esquivel, y que no aparece reflejada en ninguna biografía o catálogo del pintor. Analizamos aquí las fuentes de Velázquez y Sánchez, así como las circunstancias de la muerte de José Montalvo Curiel y el modo en que sus compañeros de la Milicia Nacional buscaron honrar su muerte a través de una pintura que perpetuara su sacrificio y fuera ejemplo para otros milicianos.

Abstract

Based on a report in the Anales de Sevilla by José Velázquez y Sánchez (1872), this paper examines the circumstances surrounding the execution in 1822 of a painting, whose contemporary historical theme depicted the death of the first-born son of the Marquis of Casa Tabares. Velázquez y Sánchez attributes its authorship to Antonio María Esquivel, though this painting is not mentioned in any biography or catalogue of the painter. The aim of this paper is to analyse both the sources used by Velázquez y Sánchez, the circumstances of José Montalvo Curiel's death and the way in which his brothers in arms in the National Militia sought to honour his death, which occurred in pursuit of a realist faction, with a painting that would perpetuate his sacrifice and set an example to other militiamen.

Palabras clave

Trienio Liberal
Sevilla
Siglo XIX
Pintura de historia
Pintura contemporánea
Antonio María Esquivel

Keywords

Liberal Triennium
Seville
19th Century
History Painting
Contemporary Painting
Antonio María Esquivel

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Alonso Cabezas, María Victoria. "La muerte de José Montalvo Curiel (1822). Notas sobre una pintura de exaltación patriótica en la Sevilla del Trienio Liberal." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 32 (2026): 216-232. <https://doi.org/10.46661/atRIO.11958>.

© 2026 María Victoria Alonso Cabezas. 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

Los *Anales de Sevilla* de José Velázquez y Sánchez (1872) recogen, entre los acontecimientos sucedidos en la ciudad en 1822, una interesante noticia respecto a la realización de una pintura para honrar la memoria de un joven miliciano. A pesar de que son conocidos los usos de la pintura como herramienta de exaltación patriótica, tanto durante la Guerra de Independencia como en el Trienio Liberal, la noticia de Velázquez y Sánchez adquiere un particular interés debido, fundamentalmente, a dos motivos: el primero de ellos, y el principal detonante de la investigación realizada, es el de la autoría de la pintura, que correspondería a un jovencísimo Antonio María Esquivel. La vinculación del pintor con las causas liberales es conocida, así como su enrolamiento en la milicia en la etapa final del Trienio, pero ninguna biografía ni catálogo de Esquivel recoge datos sobre la actividad de juventud del mismo, ni refleja alusión alguna a esta pintura. En segundo lugar, la realización de la pintura se enmarca en un momento que comienza a marcar el declive del Trienio tras las sublevaciones realistas, y el hecho de que el homenajeado fuese uno de los primeros milicianos sevillanos caídos en persecución de dichas facciones motivó un debate en el propio ayuntamiento de la ciudad sobre cómo se debía proceder en las honras de los caídos por esta causa.

En el presente artículo nos hemos planteado como objetivo rastrear el contexto en que se realizó la pintura mencionada por Velázquez y Sánchez. Para ello, se hace precisa una breve aproximación a la figura de Antonio María Esquivel, no tanto al pintor de éxito en el Madrid isabelino, sino al joven sevillano de 1822, con el fin de evidenciar la escasez de noticias sobre esta primera etapa y sobre las obras que pudo haber realizado. A este aspecto dedicaremos el primer epígrafe, en el que se resumen las principales fuentes (bibliográficas y hemerográficas) que han permitido construir la biografía de Esquivel.

En segundo lugar, se han buscado las fuentes en las que se basó Velázquez y Sánchez para la realización de su crónica, y muy concretamente la noticia que nos interesa, para analizar las adiciones realizadas en los *Anales*, entre ellas la de la autoría de Esquivel. La escasez de fuentes que aludan a este homenaje patriótico a través de la pintura, más allá de la crónica de González de León, dificulta la investigación, puesto que, como veremos más adelante, la documentación municipal permite corroborar algunos datos, como el heroico fallecimiento de José Montalvo Tabares y el interés por parte de sus compañeros en la Milicia de honrar su muerte, pero no se conservan documentos sobre la Comisión de Milicia, que debatió sobre cómo debía el Ayuntamiento proceder en casos sucesivos.

Finalmente, hemos investigado tanto al propio homenajeado, José Montalvo Curiel, primogénito del Marqués de Casa Tabares, como el origen de dicho homenaje; para ello, las fuentes hemerográficas han sido fundamentales, puesto que en algunos periódicos exaltados, como en *El Mensajero de Sevilla*, se recogen datos sobre la muerte del joven miliciano y sus circunstancias, algo que nos permite formarnos una idea de la pintura, y sobre el intercambio de correspondencia entre la desconsolada madre del fallecido y sus compañeros de batallón, que juraron inmortalizar su memoria, encargando así la pintura que procesionaría solemnemente por las calles de Sevilla en octubre de 1822.

La juventud de Antonio María Esquivel

Antonio María Esquivel (Sevilla 1806-Madrid 1857) es una de las figuras pictóricas más relevantes del romanticismo español, habiendo sido su producción de madurez (especialmente su pintura religiosa) objeto de recientes investigaciones¹, aunque el catálogo de la obra del pintor no haya sido actualizado desde que en 1959 Bernardino de Pantorba buscara completar las lagunas de la monografía realizada dos años antes por Guerrero Lovillo². Al mismo tiempo, su biografía continúa presentando interrogantes³ que contribuyen a alimentar el mito, fomentado sin duda por el propio pintor, del artista romántico⁴. En el presente artículo nos interesa particularmente su periodo de juventud, al que poca atención se suele prestar por tratarse de una etapa de formación y por desarrollarse fuera del foco madrileño.

Las biografías de Esquivel publicadas en el siglo XIX constituyen el pilar sobre el que se ha reconstruido el relato vital del artista, y su influencia se deja ver en los principales estudios monográficos posteriores, concretamente los de José Guerrero Lovillo,

* Este artículo ha sido desarrollado en el marco del GIR Identidad e intercambios artísticos. De la Edad Media al mundo contemporáneo (IDINTAR) de la Universidad de Valladolid.

- 1 Pedro J. Martínez Plaza, "Nuevas lecturas sobre la pintura religiosa de Antonio María Esquivel (1806-1857), sus fuentes y su fortuna crítica," *De arte*, no. 19 (2020): 129-145, <https://doi.org/10.18002/da.v0i19.5984>; Martínez Plaza, "Manuel López Cepero (1778-1858) y la pintura sevillana de su tiempo," *Laboratorio de Arte*, no. 29 (2017): 543-566, <https://doi.org/10.12795/LA.2017.i29.30>. Cabe mencionar también las contribuciones de Gerardo Pérez Calero a la biografía y catálogo del pintor sevillano: Gerardo Pérez Calero, "Esquivel Suárez y Urbina, Antonio María," *Enciclopedia del Museo del Prado*, t. 3 (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2006), 1011-1014; Gerardo Pérez Calero, "Consideraciones estéticas en torno a la obra del pintor Antonio María Esquivel," *Laboratorio de Arte*, no. 24 (2012): 527-536.
- 2 Bernardino de Pantorba, "Antonio María Esquivel," *Arte Español*, no. 22 (1959): 155-179. José Guerrero Lovillo, *Antonio María Esquivel* (Madrid: CSIC, 1957).
- 3 Los más significativos aluden a su ceguera y recuperación, y la hipótesis, aún no confirmada, de un posible viaje al extranjero para restablecer su salud. Pedro J. Martínez Plaza, "Manuel López Cepero," 2017, 556.
- 4 Sobre la construcción del mito biográfico romántico de Esquivel, véase Aránzazu Pérez Sánchez, "La construcción de la imagen romántica del artista: Antonio M^o Esquivel, el pintor salvado," *Anales de Historia del Arte*, no. 33 (2023): 97-116, <https://doi.org/10.5209/anha.86088>.

Bernardino de Pantorba y Antonio de la Banda y Vargas. Su primera biografía, publicada en las páginas de *El museo de las familias*⁵, aparece en 1844, justo en el momento en que su carrera termina de consolidarse al ser nombrado pintor de cámara. Teniendo en cuenta el especial esmero que puso Esquivel en la construcción de su imagen pública, ampliamente desarrollada a través de sus autorretratos, cabe pensar que el propio pintor aportó los datos necesarios para construir la imagen de un artista de éxito, omitiendo quizá los que considerase menos relevantes. Esta primera biografía cimentaría la de Ossorio y Bernard en la entrada correspondiente de su *Galería biográfica de artistas del siglo XIX*⁶ y posteriormente las de Guerrero Lovillo⁷ y Antonio de la Banda⁸. Obviando las noticias necrológicas de 1857, que recapitulan los datos ya aparecidos en 1844, la siguiente biografía de Esquivel aparecida en el siglo XIX, y la más extensa, se publicó en 1884 en la *Revista Contemporánea*⁹, que sería la que emplearía Bernardino de Pantorba para completar algunas de las lagunas a su juicio existentes en el texto de Guerrero Lovillo.

En términos generales son pocos, sin embargo, los datos que aportan estas biografías sobre la juventud de Esquivel, más allá de su matrícula y estudios en la academia sevillana de nobles artes entre 1816 y 1830¹⁰, con el correspondiente paréntesis durante el Trienio Liberal, durante el cual participó activamente en la defensa de Cádiz¹¹. A pesar de que aún se encontraba en su etapa de formación, entre 1820 y 1830 realizó obras que, aun siendo de calidad muy mediana, le permitieron abrirse un hueco entre la clientela sevillana. Entre las primeras de las que tenemos constancia en colecciones museísticas se encuentran el *Retrato infantil* del Museo del Prado, miniatura de 1822, y su supuesto *Autorretrato* de 1824, conservado en el Museo Nacional de Arte de Cataluña. Enrique Valdivieso señalaba, además, haber visto en colección particular sevillana dos pinturas de tema histórico, vinculadas a alguna representación teatral, y que eran compañeras de otras dos que no pudo llegar a ver, datadas en 1825¹², de las que indica "una debilidad técnica" motivada por la evidente juventud del pintor.

5 Luis de Villanueva, "Antonio María Esquivel," *El museo de las familias*, 25 de abril de 1844, 90-93.

6 Manuel Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX* (Madrid: Imprenta de Moreno y Rojas, 1868), 195-200.

7 Guerrero Lovillo, *Antonio María Esquivel*, 1957.

8 Antonio de la Banda y Vargas, *Antonio María Esquivel* (Sevilla: Diputación de Sevilla, 2002).

9 A., "D. Antonio María Esquivel," *Revista contemporánea*, enero 1884, 276-311 y 404-421.

10 Sobre la formación de Esquivel en la Academia de Nobles Artes, consta matriculado inicialmente en 1816 y hasta 1821; tras el Trienio Liberal, se matricula en dibujo en el curso 1823-1824, en la de yeso desde 1823 hasta 1827, y en la de dibujo del natural desde 1827 hasta 1830. Banda y Vargas, *Antonio María Esquivel*, 2002, 30.

11 Antonio de la Banda especifica que se enrola en las filas constitucionales en 1821 hasta 1823. Banda y Vargas, *Antonio María Esquivel*, 2002, 31.

12 Enrique Valdivieso González y José Fernández López, *La pintura romántica sevillana* (Sevilla: Fundación Endesa, 2011), 109.

A pesar de estas noticias puntuales sobre obras juveniles de Esquivel, lo cierto es que la primera producción del pintor es prácticamente desconocida. Es en este contexto, en el que nos encontramos con la enigmática figura de un joven pintor relacionado con la defensa del liberalismo, donde parece situarnos José Velázquez y Sánchez al mencionar una hipotética obra que Esquivel habría realizado en 1822 por encargo del batallón de cazadores de la Milicia Nacional sevillana.

La noticia de los *Anales de Sevilla*: fuentes y aportaciones particulares de Velázquez y Sánchez

Publicados originalmente en 1872, los *Anales de Sevilla* recogen, narrados por el cronista de la ciudad, José Velázquez y Sánchez, los acontecimientos más significativos de la ciudad entre 1800 y 1850. Entre los que tuvieron lugar durante el Trienio Liberal, nos interesa la defensa contra la sublevación realista en la Serranía de Ronda y otros territorios andaluces, refiriendo una curiosa procesión cívica en la que no se homenajeaba a una de las grandes figuras del liberalismo, como ya había sido el caso del general Riego en 1821¹³, sino a una figura aparentemente poco significativa que él identifica como el marqués de Tabares. Lo más sorprendente de este acontecimiento es la noticia que da de la realización de una pintura por Antonio María Esquivel para ser sacada en dicha procesión cívica antes de ubicarse en su destino final, el cuartel de milicia situado en el colegio de San Alberto (Fig. 1):

Entre los jóvenes milicianos, que de esta ciudad salieron en activa persecución de la partida facciosa de Zaldívar, figuraba el marqués de Tabares, voluntario en la compañía de cazadores del primer batallón de guardia nacional, y en un encuentro de la columna con la facción en la serranía de Ronda pereció despeñado, y resistiendo rendirse a los enemigos que le rodeaban, estrechándole entre las fragosas asperezas de aquel terreno. Al regreso de la compañía de cazadores de su fatigosa expedición, acordaron los camaradas del difunto marqués perpetuar la memoria de su bizarra resistencia, encargando un cuadro que al vivo representara tal suceso al dotado pintor Esquivel, y concluido el cuadro fueron a recogerle en forma de cívica procesión en la tarde del domingo, 20 de octubre, y de la puerta Real, donde moraba el enunciado artista, al cuartel de S. Alberto lo llevaron en carretela descubierta, colocándole en el cuerpo de guardia¹⁴.

La prensa exaltada sevillana, sin llegar a recoger dicha procesión cívica, sí que aclara algunos aspectos que Velázquez y Sánchez no refleja con exactitud, como es la

13 Desfiló la noche del 13 de septiembre, tomando prestado un retrato del general Riego realizado por Antonio Cabral Bejarano, del que también se hace eco Enrique Valdivieso, *Antonio Cabral Bejarano* (Sevilla: Diputación Provincial, 2014), 19.

14 José Velázquez y Sánchez, *Anales de Sevilla* (Sevilla: Hijos de Fe Editores, 1872), 282.

identidad del miliciano fallecido. De acuerdo con varias noticias que analizaremos posteriormente, no se trataba del marqués de Tabares, sino del hijo primogénito del marqués de Casa Tabares¹⁵, José Montalvo Curiel, quien efectivamente perdió la vida en las proximidades de Ronda en agosto de 1822 al salir en persecución de una facción realista. Este primer equívoco en la noticia de Velázquez y Sánchez es, hasta cierto punto, comprensible, teniendo en cuenta que la fuente principal para sus *Anales* fue la crónica, redactada a modo de diario, de Félix González de León¹⁶, a la que en algunas ocasiones realiza adendas o correcciones¹⁷. En el caso que nos ocupa, existe una correlación directa con la entrada que González de León redactó sobre los acontecimientos del domingo 20 de octubre de 1822, en que identifica al homenajeado como el Marqués de Tabares:

En una de las varias acciones que estuvieron las tropas constitucionales con las que defendían y sostenían el partido del Rey absoluto, y contra uno de estos cuerpos comandado por el realista Zaldívar, en los campos de Ronda, murió despeñándose por que no lo cogieran prisionero el voluntario de la milicia nacional local, de la Compañía de Cazadores del 1^{er} Batallón de esta ciudad, Marqués de Tabares¹⁸ (...).

La información sobre la situación en que falleció José Montalvo Curiel concuerda con las noticias recogidas en la prensa contemporánea y con los recuerdos que dejó consignados su padre, José Montalvo Tabares¹⁹. Siguiendo con la nota de González de León, indica que

(...) dicha compañía costeó un cuadro que representa la muerte del referido del modo q^e sucedió, para colocarlo en el cuerpo de guardia del cuartel: y esta tarde fue la citada compañía, y de una casa del muro de la Puerta Real, sacó el dicho cuadro colocado en un birloche adornado, y todas las compañías con la música del cuerpo lo pasearon por varias calles, y lo llevaron al referido Cuartel donde lo dejaron colocado.

15 La confusión entre el marquesado de Tabares y el de Casa Tabares es frecuente en las fuentes contemporáneas. Las noticias publicadas haciendo alusión a la muerte de este miliciano voluntario lo identifican correctamente como el hijo primogénito del entonces marqués de Casa Tabares, José María Montalvo Tabares. Su hijo, José Montalvo Curiel, figura en ocasiones únicamente con los apellidos paternos, lo que explica la confusión de José Velázquez y Sánchez al identificar al fallecido como el marqués de Casa Tabares.

16 Félix González de León otorga a cada uno de los volúmenes el título de *Diario de las ocurrencias públicas y particulares de Sevilla*, recopilando de forma manuscrita un total de veintisiete volúmenes en los que se compendian los acontecimientos más notables de la ciudad entre 1800 y 1853. Se conservan actualmente en el Archivo Municipal de Sevilla, sección XIV, Crónica de Félix González de León.

17 Sobre la labor como cronista municipal de José Velázquez y Sánchez, así como sobre sus fuentes, puede consultarse Marcos Fernández Gómez, "El Archivo Municipal de Sevilla en el siglo XIX: José Velázquez y Sánchez (1859-1864)," *Boletín de la ANABAD* 39, no. 3-4 (1989): 417-466.

18 Crónica de Félix González de León, 1822, Sección XIV, tomo XI, t. 24, fol. 15, Archivo Histórico Municipal de Sevilla (AHMS), Sevilla.

19 "Acción que la graduaron de heroica, y por la que, aplaudido en el país, le hicieron sus compañeros los nacionales de Sevilla un suntuoso y extraordinario funeral." José Montalvo Tabares, Solicitud de venta de mayorazgo, 20 de noviembre de 1840, Archivo particular, Setenil de las Bodegas.

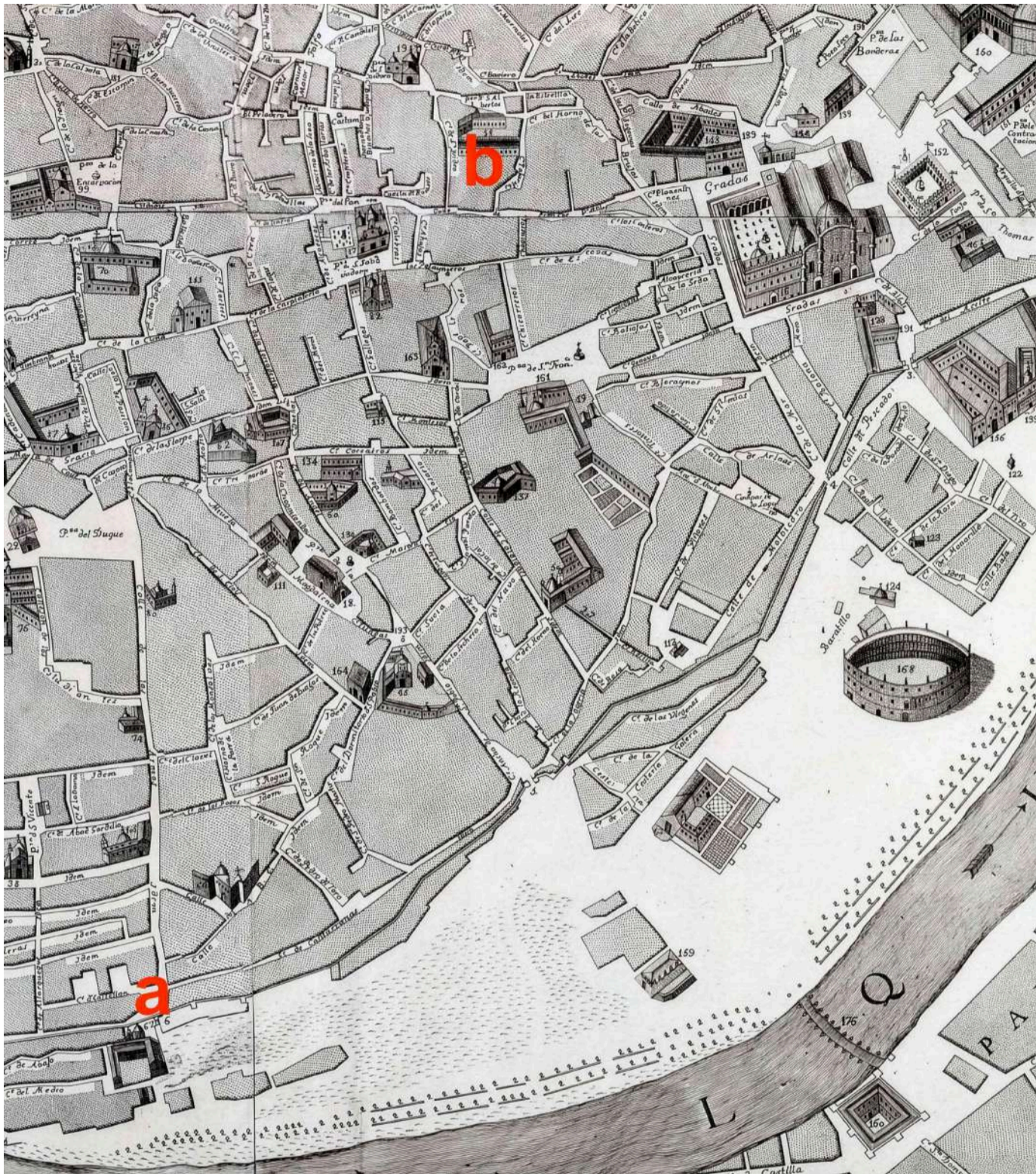


Fig. 1. Francisco Manuel Coelho, *Plano topográfico de la M. N. Y M. L. ciudad de Sevilla* (detalle), 1771. Biblioteca Virtual de Patrimonio Bibliográfico. El número 6 del plano, indicado aquí con la letra a, se corresponde con la Puerta Real. El número 58 (b) indica el Colegio de San Alberto, destino final de la pintura.

La discrepancia más evidente es la referida al autor de la obra, puesto que González de León no hace mención alguna, mientras que Velázquez y Sánchez indica la supuesta autoría de Esquivel, mencionándolo desde su perspectiva contemporánea como un “dotado artista”, en lugar de como el casi desconocido adolescente que era en 1822.

Del mismo modo, la casa del muro de la Puerta Real que menciona González de León es convertida automáticamente en los *Anales* en la supuesta morada de Esquivel. El interrogante que se plantea en este punto es de dónde proceden esas nuevas informaciones o aportaciones de Velázquez y Sánchez.

Resulta difícil corroborar la autoría de Esquivel sin conocerse la obra en cuestión. En este sentido, la búsqueda de la pintura ha resultado, hasta la fecha, infructuosa. Dado que el tema que presentaba era una abierta exaltación constitucional a través de uno de los caídos en persecución de los realistas, una de las hipótesis más probables es que la obra fuera destruida tras la llegada de las tropas francesas a Sevilla y la restauración del absolutismo. El hecho de que la pintura fuera destinada al cuartel establecido en el antiguo convento de San Alberto parece apuntar también en esta dirección; las noticias sobre la historia del edificio, reconvertido en convento, transformado en sede de la Academia Sevillana de Buenas Letras en 1835 y vendido a un particular en 1840²⁰, no aportan numerosos datos sobre sus bienes artísticos. Félix González de León, que describía la iglesia del convento²¹, no profundizaba en exceso sobre su decoración, y no consta ninguna noticia documental sobre la pintura que nos ocupa con posterioridad a las ya indicadas. Una última hipótesis sería que la obra hubiera sido entregada a la familia del homenajeado; el estudio de los bienes de los marqueses de Casa Tabares a través de la documentación conservada en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, el Archivo Histórico Provincial de Cádiz y el Archivo Histórico Provincial de Sevilla no ha aportado ninguna noticia en este sentido, puesto que son muy pocos los bienes artísticos consignados en inventarios y testamentos. Al mismo tiempo, el hecho de que ni la pintura ni la posible relación clientelar por parte de la milicia sevillana hayan sido recogidos en ninguna biografía o catálogo dedicado al artista nos deja, hasta que sea posible corroborarla, en el terreno de la hipótesis: dado que esta pintura desconocida tampoco se ha relacionado con otros pintores sevillanos contemporáneos, como podría ser el caso de Cabral Bejarano, a quien el propio Velázquez y Sánchez incluye como el pintor más activo vinculado a la causa constitucional en el Trienio, ¿podría haberse elegido a Esquivel porque éste también formaba parte, como José Montalvo, del cuerpo de milicia voluntaria?²²

20 De acuerdo con las noticias aportadas por Velázquez y Sánchez (*Anales*, 527) el edificio fue subastado y adjudicado a Matías Ramos Calonge.

21 González de León, *Diario de las ocurrencias*, 165-167.

22 A pesar de los datos en sus biografías sobre su participación en la milicia, los únicos registros sobre Milicia conservados en el Archivo Municipal de Sevilla aluden fundamentalmente a las elecciones de grados superiores de cada regimiento y batallón, pero no se conservan padrones de quintas que, custodiados por los alcaldes de barrio, fueron destruidos a la llegada de las tropas francesas para evitar represalias.

Igualmente, difícil es corroborar el dato aportado por Velázquez y Sánchez respecto al domicilio de Esquivel en 1822. En otros puntos de sus *Anales* introduce referencias a los domicilios de otros artistas, como sucede en el caso de Cabral Bejarano, a quien sitúa en la calle de Bancaleros (barrio de Feria, collación de *Omnium Santorum*) tanto en las alusiones que hace a patriotas que acuden a su casa a recoger una obra antes de sacarla en procesión cívica (como sucede al menos en dos ocasiones con el retrato de Riego) como al indicar los problemas que su posicionamiento político le provocaron con los vecinos realistas de su barrio tras el restablecimiento de la monarquía absoluta. Al hablar de *La muerte de José Montalvo Curiel*, González de León y Velázquez y Sánchez indican que la pintura salió no de dicha calle de Bancaleros, sino una casa de la Puerta Real. Los datos que tenemos sobre Esquivel nos lo ubican como vecino de la collación de San Martín, tal y como consta en su partida de bautismo (1806) y en la de matrimonio (1827)²³, y de la de San Juan de la Palma²⁴, y no de la de San Vicente a la que pertenecería la casa de la que supuestamente habría salido la pintura. Curiosamente, sí que fue vecino de esta collación el amigo íntimo de Esquivel, José Domínguez Bécquer, al menos en 1827²⁵. En este sentido, los libros de matrículas de la academia de Santa Isabel de Hungría tampoco nos son de ayuda, puesto que no incorporan información sobre el domicilio de sus alumnos.

La pintura encargada, que procesionó desde la Puerta Real, tuvo como destino, según Velázquez y Sánchez, el antiguo convento y colegio carmelita de San Alberto, que al igual que otros edificios religiosos durante el Trienio Liberal había sido destinado a funciones laicas y militares. Convertido inicialmente en casa de quintos, el colegio de San Alberto pasó a albergar la Guardia de Prevención de Milicia Nacional de Infantería en enero de 1821²⁶.

Lo más interesante quizá de la comparativa de los dos textos es que ambos cronistas nos indican que la obra que se encargó y que procesionó por las calles sevillanas era en efecto una pintura de historia contemporánea, destinada a representar de la manera más verídica posible la muerte de José Montalvo Curiel.

23 José Valverde Madrid, "Tres documentos sobre el pintor Antonio María Esquivel," *Boletín de Bellas Artes*, no. 7 (1979): 235-240.

24 Valverde Madrid, "Tres documentos," 238. Gerardo Pérez Calero, "El pintor Antonio María Esquivel y su entorno familiar: a propósito de dos retratos inéditos de su esposa," *Laboratorio de Arte*, no. 31 (2019): 683-692, <https://dx.doi.org/10.12795/LA.2019.i31.42>.

25 Valverde Madrid, "Tres documentos," 238.

26 Cabildo ordinario, ocho de enero de 1821, Sección X, *Actas del Ayuntamiento*, libro 50, segunda escribanía, fol. 24r, AHMS, Sevilla. Actas de cabildos posteriores daban cuenta del malestar de la comunidad conventual ante los usos militares que se estaban dando al edificio.

La muerte de José Montalvo Curiel, un efímero ejemplo de patriotismo para los exaltados sevillanos

En la noche del 1 de agosto de 1822, un grupo de vecinos de las poblaciones cercanas a Ronda, encabezando una facción realista, penetró en la Plaza de La Constitución de dicha ciudad, disparando contra la lápida constitucional antes de darse a la fuga. Una compañía de voluntarios a los que se unieron algunos milicianos, entre los que se encontraba el nacional de Sevilla, José Montalvo Curiel, salió en persecución de los realistas que habían vandalizado el emblema constitucional. Tras internarse en los parajes de las cercanías de Benaoján, el joven José Montalvo recibió un balazo en el pecho y posteriormente fue trasladado a la ciudad de Ronda, falleciendo por el camino. Una extensa noticia de su muerte, salpicada de continuas exaltaciones a su valor y celo patriótico, aparece recogida en *El Universal* del 13 de agosto de 1822, donde Juan Escalante, miliciano nacional de caballería de Ronda, ofrece una larga descripción de los hechos remitida desde Málaga por su hermano Bartolomé, presente en los acontecimientos:

En el entretanto nuestro digno comandante de las armas, el brigadier Barrutell, con los patriotas, alcaldes y demás pueblo liberal acudieron con sus armas a la plaza, y se determinó seguir a los facciosos por una partida como de veinte nacionales voluntarios y algunos pocos de milicia activa que se pudieron reunir: estos últimos de vanguardia siguieron hasta las puertas de los pueblecillos; y enterados de la mayoría del número de los facciosos, que pasaba de 200, todas las posiciones ventajosas tomadas por estos, y la aspereza del terreno, retrocedieron hasta donde estaban los voluntarios, y les presentaron las dificultades; mas estos valientes, llevados de su celo patrio, quisieron probar sus fuerzas internándose: los facciosos, previendo el intento de aquellos, hicieron muy corta resistencia para comprometerlos en la aspereza y angosturas escarpadas, como lo verificaron con seis o siete nacionales los más osados, y entre ellos el nacional de Sevilla, heredero del marqués de Casa-Tabares, hijo de la condesa de San Rafael, D. José Montalvo Curiel, tan valiente como generoso, que posponiendo un crecido mayorazgo, que llegaría a poseer muy subdividido en razón de las instituciones liberales, antepuso estas, consagrándoles su vida con el valor de un héroe: puesto una rodilla en tierra, presentó su pecho y su defensa, apurándola con los cartuchos que llevaba; mas su suerte lo conducía al templo de la inmortalidad por la senda del valor y las virtudes, e indefenso ya, cayó en manos de sus enemigos, después de venderles su vida a costa de dos que perecieron a sus manos: prisionero con otros dos o tres, y separado algunos pasos, un infame cobarde, avergonzado de verse con un valiente, partió de un balazo el corazón generoso del joven Montalvo cuando no le era ya temible. Todo el día quedó expuesto a una rabiosa sed y al sol más ardiente, desangrándose, hasta que a la tarde pudieron llevárselo a Ronda, para lo que hubo una amnistía, y expiró antes de entrar en el pueblo, exclamando *muero por la patria*²⁷.

27 *El Universal*, 13 de agosto de 1822, 4.

El escrito remitido por Escalante, en el que también se daba cuenta de la muerte de otro miliciano de Ronda, José Gil de Bernabé²⁸, llegaba a Madrid con la clara intención de dar noticias sobre la sublevación de la serranía de Ronda por parte de los realistas, al tiempo que aprovechaba las páginas del periódico para ensalzar el valor de José Montalvo, de quien indica ser pariente, y de su propio hermano, Bartolomé Escalante, herido en los mismos acontecimientos. La noticia de la heroica muerte de José Montalvo en su lucha contra los partidarios del absolutismo era confirmada días más tarde por el comandante del distrito militar de Ronda, Pedro Villacampa, en las páginas del *Diario mercantil de Cádiz*, prometiéndole una contundente respuesta contra los realistas²⁹.

No obstante, la confirmación más desgarradora de los acontecimientos llegaba a través del periódico exaltado *El mensajero de Sevilla*, que incluía entre sus páginas una carta escrita por la madre del difunto héroe, Paz Curiel, destinada a Miguel Matute, capitán de cazadores del primer batallón de la Milicia Nacional de Sevilla, a cuyo cuerpo pertenecía el malogrado miliciano. La descripción de los hechos narrada por Paz Curiel coincide en gran medida con la de Escalante:

Mi adorado hijo protege la retirada de sus compañeros solo, haciendo fuego hasta apurar 82 cartuchos que llevaba, y habiendo subido a una altura peligrosa mata a dos de sus enemigos y un inicuo faccioso le dispara un tiro al hijo de mi vida que le pasó el pecho; pero mi héroe se abraza con el primero que llegó a él, y caen por un despeñadero; por último, la caída mortal y un sinfín de caídas lo dejaron sin sentido por más de dos horas, y admirados de su mucho valor los enemigos lo llevaron al lugar, lo curaron y lo trajeron más cerca de Ronda. Cuando se supo esta noticia se le socorrió con cuanto se pudo de facultativo y demás, y ya muy cerca del pueblo donde deseaba llegar para morir en mis brazos, expiró³⁰.

Junto a la carta, en la que Paz Curiel solicitaba venganza, los redactores de *El mensajero de Sevilla* incluyeron un alegato directamente dirigido a sus compañeros de batallón, que probablemente sea el punto de partida para los varios homenajes que se le realizaron, exhortándoles a honrar "la gloriosa memoria de este héroe" y a "estampar su heroico nombre en la lista de la compañía perpetuamente como si estuviese presente, para que todos imiten su verdadero patriotismo"³¹.

28 De él se indica que, siendo hacendado de Ronda, no había dudado, a pesar de su avanzada edad y de su falta de visión, en salir en persecución de los realistas.

29 *Diario mercantil de Cádiz*, 18 de agosto de 1822, 3-4.

30 "Copia de la carta que le escribió la marquesa de Tavares a D. Miguel Matute, capitán de cazadores del heroico primer batallón de la M.N. de esta ciudad, noticiándole las heroicidades de su hijo, individuo de dicha compañía, y su desgraciado fallecimiento," *El mensajero de Sevilla*, 14 de agosto de 1822, 262.

31 "Copia," *El mensajero de Sevilla*, 263.

Una semana más tarde, las páginas del mismo periódico recogían la respuesta de la compañía de cazadores a Paz Curiel, prometiendo a la desconsolada madre inmortalizar el heroísmo de su hijo para que su memoria fuese ejemplo a emular para sus compañeros de armas³². El primer paso fue solicitar que se inscribiera su nombre en la sala capitular del Ayuntamiento sevillano, para lo cual ya habían enviado el correspondiente oficio³³. La solicitud fue atendida por el Ayuntamiento, quien en su sesión del viernes 23 de agosto daba cuenta de su recepción; se aceptó por unanimidad la inscripción del nombre de Don José Montalvo Tabares en la sala capitular, si bien surgieron dudas sobre cómo se debería proceder en lo sucesivo cuando fuese preciso honrar a los héroes sevillanos que falleciesen en defensa de la patria y de la constitución. Por este motivo, no solo se acordó inscribir el nombre del joven en la sala capitular, sino también “exigir un monumento que acredite la gratitud de la Patria a sus servicios.” Para que se tomasen los acuerdos oportunos a este respecto, se pasó una consulta a la Comisión de Milicia Nacional, con el fin de que informase “sobre la manera con que haya de ejecutarse con este y con los demás individuos de la Milicia de esta Ciudad que sacrifiquen su vida como Tabares en defensa de las libertades patrias” y de que pasase esta misma respuesta a la compañía de cazadores³⁴.

Lamentablemente, no queda constancia de la documentación de dicha comisión de Milicia Nacional, por lo que debemos limitarnos a las noticias conservadas en las actas del cabildo. La consulta y resolución sobre la inscripción del nombre de Tabares se retrasa hasta noviembre de 1822; en la sesión del cabildo de 11 de noviembre se presentó el informe redactado por el síndico cuarto, acordando la inscripción del nombre en la sala capitular, cuya aprobación final dependía de la Diputación Provincial³⁵. El permiso llegaría el 20 de noviembre, poniéndose en común en sesión capitular el lunes 25 de noviembre, acordando el cabildo que la Comisión de Milicias procediese a llevarla a

32 “Felicitación que hace la compañía de cazadores a la madre del héroe D. José Montalvo Tavares,” *El mensajero de Sevilla*, 21 de agosto de 1822, 269-270.

33 “En cumplimiento del encargo que se nos ha cometido por la compañía de cazadores del primer batallón de voluntarios de esta ciudad, manifestamos a VV. el justo sentimiento de que se halla penetrada por la pérdida del ciudadano José Tavares, individuo de ella y socio de esa junta patriótica, el cual después de haber dado las pruebas más positivas de su adhesión a las nuevas instituciones que felizmente nos gobiernan, supo cual otro Leónidas llevado del fuego del amor a la patria que lo animaba, acudir a las armas con 30 voluntarios de Ronda, y salir a batirse con los facciosos que infestaban sus cercanías (...) sacrificando así honrosamente su vida en los campos de Benaonar [sic]. Esta acción heroica, digna por cierto de la memoria y gratitud de sus compañeros de armas, es la que mueve a suplicar a VV. Se dignen por un efecto de su espíritu patriótico que les anima, hacer inscribir el nombre de este ciudadano en la sala donde tienen sus sesiones, a fin de perpetuar sus empresas generosas en obsequio de la madre patria.” “Oficio dirigido a la reunión patriótica de esta ciudad,” *El mensajero de Sevilla*, Sevilla, 21 de agosto 1822, 270-271.

34 Cabildo, 23 de agosto de 1822, Sección X, *Actas del Ayuntamiento*, libro 51, segunda escribanía, fol. 559, AHMS, Sevilla.

35 Cabildo, 11 de noviembre de 1822, Sección X, *Actas del Ayuntamiento*, libro 51, segunda escribanía, fol. 757v, AHMS, Sevilla.

efecto³⁶. Ningún dato de los recogidos en las actas capitulares indica que como parte del homenaje al difunto se mandase realizar una pintura representando su muerte (recordemos que ésta procesionó el 20 de octubre, con anterioridad a las resoluciones municipales), por lo que la iniciativa parece haber salido directamente o bien de la comisión de milicias, o directamente de los propios compañeros del batallón de cazadores, alentados por la misiva de Paz Curiel.

Las indagaciones acerca del entorno del joven José Montalvo Curiel (1801-1822) nos llevan a sospechar que su familia, aun en pleno duelo por su muerte, pudiera haber visto en el acontecimiento una manera de recuperar parte de la notoriedad que había perdido tras la subida al trono de Fernando VII. El hecho de que los hermanos del marqués de Casa Tabares hubieran sido señalados como afrancesados por aceptar empleos y distinciones de manos de José Bonaparte motivó que parte de la familia se mantuviera en el exilio en París hasta, al menos, 1820³⁷, mientras el propio marqués permanecía atendiendo los intereses del mayorazgo entre Cádiz, Ronda y Sevilla.

El nombre de Paz Curiel y de su hijo no aparecen en la prensa exaltada hasta la trágica muerte del segundo en la Serranía de Ronda en 1822, pero sus compañeros de batallón lo identificaban como un liberal convencido, que había dado "las pruebas más positivas de su adhesión a las nuevas instituciones que felizmente nos gobiernan"³⁸. Alistado de manera voluntaria en la milicia, vinculado a la junta patriótica y defensor de la constitución hasta su muerte, a la edad de veintiún años: datos que ya de por sí explicaban que se convirtiese en un símbolo constitucional y en un ejemplo en la lucha contra el servilismo en el ámbito sevillano. Pero en este caso, ¿por qué su rápido olvido?

La falta de noticias en la prensa sevillana, y muy concretamente en *El Mensajero de Sevilla*, sobre la procesión cívica y la pintura representando la muerte de José Montalvo Curiel, es comprensible si observamos los acontecimientos que eclipsaron este homenaje; en primer lugar, la llegada de Riego a la ciudad de Sevilla, donde fue agasajado y homenajeado por los liberales, el día 11 de octubre de 1822, y su salida de la misma el día 16. En segundo lugar, *El Mensajero de Sevilla* sí que recoge un homenaje patriótico en la tarde del domingo 20 de octubre de 1822, pero celebrado en la Sociedad Patriótica

36 Cabildo, 25 de noviembre de 1822, Sección X, *Actas del Ayuntamiento*, libro 51, segunda escribanía, fol. 789r, AHMS, Sevilla.

37 Francisco Javier Montalvo Tabares, que en 1807 ingresaba en el cuerpo de Guardia Valona, fue nombrado ayudante de maestro de ceremonias de José I y capitán de milicia. Tanto Francisco Javier como su hermano Joaquín fueron nombrados caballeros de la Real Orden de España por José I en 1810.

38 "Oficio dirigido a la reunión patriótica de esta ciudad," *El Mensajero de Sevilla*, 21 de agosto de 1822.

instalada en el exconvento de Regina y dedicado a la memoria de Vicente Abad, capitán del regimiento de caballería Numancia³⁹. Vicente Abad, más conocido como Chaleco, falleció a manos de los realistas de la facción de Zaldívar el 24 de septiembre de 1822 en las cercanías de Estepa⁴⁰, y la Sociedad Patriótica de Sevilla le rindió homenaje en la sesión extraordinaria del 20 de octubre, mediante la colocación de una lápida conmemorativa. La muerte de José Montalvo Curiel el 1 de agosto de 1822 no fue sino la primera de las muchas que tuvieron lugar durante los meses siguientes en la persecución de los sublevados realistas; el agotamiento de las instituciones constitucionales ante los realistas, la continua oposición entre moderados y exaltados, el avance de los franceses y el establecimiento temporal de las Cortes en la ciudad de Sevilla constituían hechos lo suficientemente trascendentes como para que el homenaje a un joven miliciano de la nobleza andaluza se perdiera, como otros tantos, entre la páginas de la historia.

Conclusiones

La noticia de Velázquez y Sánchez de la realización de una pintura de historia representando la muerte de José Montalvo Curiel, heredero del marqués de Casa Tabares, abre una interesante incógnita respecto a su autoría, que mantenemos como hipotética a falta de nuevos hallazgos documentales o pictóricos que la corroboren, y que permitirían hablar de una obra inédita de juventud de Antonio María Esquivel.

El rastreo de las fuentes hemerográficas y de la documentación capitular sevillana evidencia que la muerte de José Montalvo Curiel puso al ayuntamiento constitucional ante la duda de cómo honrar a los milicianos sevillanos que, como él, fallecieron en la lucha contra los realistas sublevados en Andalucía, aunque la iniciativa final nació de sus compañeros milicianos.

La insistencia de Paz Curiel ante la necesidad de perpetuar la heroica memoria de su hijo y las referencias por parte de Velázquez y Sánchez y de González de León a la procesión cívica en que se trasladó la pintura, identificando al homenajeado como el marqués de (Casa) Tabares, evidencian que, aunque de manera efímera, José Montalvo Curiel fue honrado en Sevilla como un héroe patriótico.

39 *El Mensajero de Sevilla*, Sevilla, 30 de octubre de 1822, 370. Aunque en la noticia se indica que la reunión se celebró en la tarde del domingo 10 de octubre, debe de tratarse de un error tipográfico.

40 *Diario Económico de la ciudad y provincia de Sevilla*, 27 de septiembre de 1822.

Referencias

Fuentes documentales

Archivo Histórico Municipal de Sevilla (AHMS). Sevilla: Crónica de Félix González de León.
Archivo Histórico Municipal de Sevilla (AHMS). Sevilla: Actas del Ayuntamiento.
Archivo particular. Setenil de las Bodegas.

Fuentes bibliográficas

- Banda y Vargas, Antonio de la. *Antonio María Esquivel*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2002.
- Fernández Gómez, Marcos. "El Archivo Municipal de Sevilla en el siglo XIX: José Velázquez y Sánchez (1859-1864)." *Boletín de la ANABAD* T. 39, no. 3-4 (1989): 417-466.
- González de León, Félix. *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta muy noble, muy heroica e invicta ciudad de Sevilla*, T. I. Sevilla: Imprenta de José Hidalgo y Compañía, 1844.
- Guerrero Lovillo, José. *Antonio María Esquivel*. Madrid: CSIC, 1957.
- Martínez Plaza, Pedro J. "Manuel López Cepero (1778-1858) y la pintura sevillana de su época." *Laboratorio de Arte*, no. 29 (2017): 543-566. <https://doi.org/10.12795/LA.2017.i29.30>.
- . "Nuevas lecturas sobre la pintura religiosa de Antonio María Esquivel (1806-1857), sus fuentes y su fortuna crítica." *De arte*, no. 19 (2020): 129-145. <https://doi.org/10.18002/da.v0i19.5984>.
- Ossorio y Bernard, Manuel. *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, T. I. Madrid: Imprenta de Ramón Moreno, 1868.
- Pantorba, Bernardino de. "Antonio María Esquivel." *Arte Español*, no. 22 (1959): 155-179.
- Pérez Calero, Gerardo. "Esquivel Suárez y Urbina, Antonio María." En *Enciclopedia del Museo del Prado*, 1011-1014. T.3. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2006.
- . "Consideraciones estéticas en torno a la obra del pintor Antonio María Esquivel." *Laboratorio de Arte*, no. 24 (2012): 527-536.
- . "El pintor Antonio María Esquivel y su entorno familiar: a propósito de dos retratos inéditos de su esposa." *Laboratorio de Arte*, no. 31 (2019): 683-692. <https://dx.doi.org/10.12795/LA.2019.i31.42>.
- Pérez Sánchez, Aránzazu. "La construcción de la imagen romántica del artista: Antonio María Esquivel, el pintor salvado." *Anales de Historia del Arte*, no. 33 (2023): 97-116. <https://doi.org/10.5209/anha.86088>.
- Valdivieso González, Enrique. *Antonio Cabral Bejarano*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2014.
- Valdivieso González, Enrique y José Fernández López. *La pintura romántica sevillana*. Sevilla: Fundación Endesa, 2011.
- Valverde Madrid, José. "Tres documentos sobre el pintor Antonio María Esquivel." *Boletín de Bellas Artes*, no. 7 (1979): 235-240.

Velázquez y Sánchez, José. *Anales de Sevilla. Reseña histórica de los sucesos políticos, hechos notables y particulares intereses de la tercera capital de la monarquía, metrópoli andaluza, de 1800 a 1850*. Sevilla: Hijos de Fe editores, 1872.

Fuentes hemerográficas

A. "D. Antonio María Esquivel." *Revista contemporánea*, enero de 1884.

"Copia de la carta que le escribió la marquesa de Tavares a D. Miguel Matute, capitán de cazadores del heroico primer batallón de la M.N. de esta ciudad, noticiándole las heroicidades de su hijo, individuo de dicha compañía, y su desgraciado fallecimiento." *El mensajero de Sevilla*, 14 de agosto de 1822.

Diario mercantil de Cádiz, 18 de agosto de 1822.

El Universal, 13 de agosto de 1822.

"Felicitación que hace la compañía de cazadores a la madre del héroe D. José Montalvo Tavares." *El mensajero de Sevilla*, 21 de agosto de 1822.

Montalvo y Tabares, Manuel. "Artículo remitido." *Gaceta patriótica del ejército nacional*, 11 de abril de 1820.

"Oficio dirigido a la reunión patriótica de esta ciudad." *El mensajero de Sevilla*, 21 de agosto 1822.

Villanueva, Luis. "Don Antonio María Esquivel." *El museo de las familias*, 25 de abril de 1844.



M. Alcazar

La imagen de la niña en la pintura española del período de entre siglos XIX-XX: modelo de feminidad católica

The Image of the Girl in Spanish Painting from the Turn of the 19th and 20th Centuries: A Model of Catholic Femininity

Yolanda Victoria Olmedo Sánchez

Universidad de Córdoba, España

aa1olsay@uco.es

 0000-0001-9787-4553

Recibido: 02/08/2025 | Aceptado: 10/12/2025

Resumen

Partiendo del análisis de algunas obras pictóricas el presente estudio versa sobre la imagen de la niña en el proceso de feminización de la religión en España, en la etapa que discurre entre los siglos XIX y XX. Iniciamos nuestro discurso abordando el concepto de feminización de la religión, que sin ser exclusivo del caso español adquirió gran peso en nuestro país como forma de resistencia de la Iglesia católica frente al Estado liberal y a la creciente secularización de la sociedad. En tal proceso la figura de la mujer de la élite social fue clave, como defensora de los valores cristianos, pero también la educación de las niñas que habrían de asumir en un futuro dicha función. La pintura coetánea permite vislumbrar este fenómeno; más allá de su valor artístico, se erige en testimonio histórico de una época de profundas transformaciones sociales.

Abstract

Based on the analysis of selected pictorial works, this study examines the image of the girl within the process of the feminization of religion in Spain during the transitional period between the nineteenth and twentieth centuries. The discussion begins by addressing the concept of the feminization of religion, which—while not exclusive to Spain—gained particular significance in the country as a form of resistance by the Catholic Church to the liberal state and the increasing secularization of society. Within this process, elite women played a key role as defenders of Christian values, as did the education of girls, who were expected to assume this role in the future. Contemporary painting allows this phenomenon to be visualized; beyond its artistic value, it stands as a historical testament to a period of profound social transformation.

Palabras clave

Feminización de la religión
Educación
Niña
Mujer
Pintura española
Siglos XIX y XX

Keywords

Feminization of Religion
Education
Girl
Woman
Spanish Painting
19th and 20th Centuries

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Olmedo Sánchez, Yolanda Victoria. "La imagen de la niña en la pintura española del período de entre siglos XIX-XX: modelo de feminidad católica." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 32 (2026): 234-258. <https://doi.org/10.46661/atRIO.12488>.

© 2026 Yolanda Victoria Olmedo Sánchez. 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).

Tal y como han puesto de manifiesto algunas investigaciones, los estudios sobre género y religión referentes a la España contemporánea son escasos. La razón se debe al interés que han acaparado las acciones femeninas dirigidas hacia su emancipación¹. De ahí la práctica inexistencia de trabajos centrados en la vinculación de las niñas con la Iglesia católica en el período que transita entre los siglos XIX y XX. Sí abundan estudios sobre su educación, pero no sobre su protagonismo en el proceso de feminización de la religión, tal y como manifiestan numerosas pinturas de la época.

La feminización de la religión no fue un fenómeno exclusivo de España, ni tampoco de los países católicos, apreciándose también en los de cultura religiosa protestante. Precisamente, fue en estos últimos en los que empezó a interesar partiendo de los estudios de la historia de las mujeres y su preocupación por los orígenes del feminismo². Dicho concepto queda definido por la activa participación de la mujer en las diversas ramas del cristianismo decimonónico. En el mismo se interrelacionan procesos como el aumento de la práctica religiosa entre las mujeres, así como del número de estas dentro de la estructura eclesiástica o la existencia de una piedad con rasgos femeninos³. En definitiva, una mayor presencia femenina en algunas actuaciones impulsadas por la Iglesia católica para hacer frente al anticlericalismo y adaptarse también a la modernidad.

En lo que respecta a la pintura correspondiente al período que discurre entre la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, se aprecia claramente una mayor presencia femenina en las representaciones de carácter religioso, en las que adquiere también especial importancia la imagen de la niña. Algunas de estas obras fueron realizadas por destacadas personalidades artísticas de la época, pudiéndose valorar no sólo desde una dimensión estética sino también como documentos históricos, al mostrar vivencias y acontecimientos que pudieron ser presenciados por los propios

1 Inmaculada Blasco Herranz, "Sobre historia, religión y género. Algunas reflexiones en torno a las mujeres y el catolicismo en los albores del siglo XX," en *Mujeres y religiones. Tensiones y equilibrios de una relación histórica*, editado por Dolores Serrano-Niza y María Beatriz Hernández Pérez (Santa Cruz de Tenerife: Idea, 2008), 319-341; Raúl Mínguez Blasco, "De perfecta casada a madre católica. Iglesia, género y discurso en España a mediados del siglo XIX", en *No es país para jóvenes*, Alejandra Ibarra Aguirregabiria (Vitoria: Universidad del País Vasco, Instituto de Historia Social Valentín Foronda, 2012), s. p.

2 Inmaculada Blasco Herranz, "Género y religión: de la feminización de la religión a la movilización católica femenina. Una revisión crítica," *Historia Social* (2005): 120.

3 Raúl Mínguez Blasco, "¿Dios cambió el sexo? El debate internacional sobre la feminización de la religión", *Historia Contemporánea*, no. 51 (2015): 399-400 y 410-426, <https://doi.org/10.1387/hc.14714>; Alejandro Camino, "Feminización y remasculinización del catolicismo en España," *Ayer*, no. 124/4 (2021): 333-346, <https://doi.org/10.55509/ayer/124-2021-13>. Sobre el concepto de feminización de la religión véase también de este mismo autor, *Evas, Marías y Magdalenas. Género y modernidad católica en la España liberal (1833-1874)* (Madrid: Centro de Estudios políticos y Constitucionales-Asociación de Historia Contemporánea, 2016), 48-56.

artistas. Incluso, algunas se dieron a conocer en revistas como *La Ilustración Española y Americana* o *Blanco y Negro*.

¿Y por qué las niñas? En un ambiente de secularización la Iglesia católica vio en la figura de la mujer de la élite social un baluarte para la defensa del mensaje cristiano dentro del ámbito doméstico y también en el espacio público. Su participación de forma subordinada en la vida eclesiástica y social podía ser una solución para aumentar la presencia religiosa en la educación y la beneficencia, terrenos que estaban siendo acaparados por el Estado liberal⁴. En tal contexto, las mujeres españolas fueron interpeladas y movilizadas por el mundo católico para la defensa de unos valores religiosos y nacionales que se consideraban amenazados por la acción secularizadora de dicho Estado liberal⁵.

En todo este proceso de recristianización las niñas debían ser formadas, ya que en un futuro habrían de defender igualmente como esposas, madres, e incluso como maestras, tales principios. Además, ellas venían a encarnar valores cristianos como la virginidad. En tal contexto siguió dominando el modelo de mujer destinada al ámbito doméstico, defendido en la Ilustración por Rousseau⁶. De hecho, el pensamiento hegemónico del siglo XIX precisó los roles de género, vinculando al hombre con la esfera pública (trabajo remunerado, dedicación a política) y a la mujer con la esfera privada (tareas del hogar y cuidado de los hijos).

Todo esto nos obliga a abordar el tema de la educación femenina y, por consiguiente, de las niñas; una educación que quedó marcada en España por acontecimientos de carácter religioso y por actuaciones políticas que tuvieron lugar desde mediados del siglo XIX. La metodología empleada se centra en el análisis de la imagen de la niña en la pintura española de la época, dado su carácter descriptivo y considerando también su función prescriptiva. El estudio se apoya en manuales de educación femenina publicados en nuestro país durante este período histórico y en algunas fuentes hemerográficas coetáneas.

4 Raúl Mínguez Blasco, "Monjas, esposas y madres católicas: una panorámica de la feminización de la religión en España a mediados del siglo XIX." *Amnis*, no. 11 (2012): s. p., consultado el 11 de junio de 2025, <https://doi.org/10.4000/amnis.1606>.

5 Véase al respecto el estudio de María Cruz Romeo Mateo, "¿Sujeto católico femenino? Política y religión en España, 1854-1868." *Ayer*, no. 106/2 (2017): 79-104, <https://doi.org/10.55509/ayer/106-2017-04>.

6 No obstante, ilustrados españoles como el padre Feijoo, Jovellanos o Josefa Amar y Borbón, defendieron la capacidad intelectual de la mujer y la necesidad de ampliar su educación. Véase Margarita Ortega López, "La defensa de las mujeres' en la sociedad del Antiguo Régimen. Las aportaciones del pensamiento ilustrado," en *El feminismo en España: Dos siglos de historia*, editado por Pilar Folguera (Madrid: Editorial Pablo Iglesias, 1988), 21-28.

El papel de la Iglesia y las actuaciones políticas en la educación de las niñas

En la España de la primera mitad del siglo XIX la relación entre Iglesia y Estado estuvo marcada por la controversia. La dificultad de llegar a un entendimiento se hizo especialmente patente en materias como la educación. Así quedó manifiesto tras la aprobación en 1845 del Plan General de Estudios (llamado Plan Pidal), una reforma del sistema educativo considerado como secularizador por los sectores conservador y clerical. En cualquier caso, unos años más tarde tenía lugar el Concordato de 1851, acuerdo entre la Santa Sede y el Gobierno liberal español con el que se logró establecer un consenso entre ambas esferas de poder. A través del mismo Roma reconocía el régimen político establecido con Isabel II y a esta como reina de España, permitiendo además solventar un problema económico surgido tras la desamortización: la sanción y legitimación de las ventas de bienes eclesiásticos tras su consideración como bienes nacionales. La consecución de esta última medida pudo permitir las concesiones otorgadas por el Gobierno español en materia de educación, quedando la enseñanza tanto pública como privada imbuida del espíritu cristiano, bajo los preceptos del dogma y la moral de la Iglesia católica⁷. Dado que esta se había visto afectada considerablemente por la revolución liberal, el Concordato de 1851 estableció las bases de una recuperación eclesiástica en el marco de la vida social. En tal proceso la figura femenina adquirió un gran protagonismo en la recristianización de la sociedad⁸. Tres años después de la firma del citado acuerdo entre Isabel II y Pío IX, dicho pontífice proclamaba el dogma de la Inmaculada Concepción, advocación mariana que vino a expresar el reformado modelo de feminidad en la España del siglo XIX. Asimismo, coincidiendo con la gran agitación política del Bienio Progresista (1854-1856), la figura de la Inmaculada Concepción fue utilizada en clave nacionalista por los sectores partidarios de la unidad católica del país⁹.

La proclamación de este dogma mariano proyectó un nuevo modelo de mujer católica a través de este símbolo, que debía seguir el ejemplo de pureza y virtud de María para vencer los males y reconciliar al hombre con Dios. Los conceptos de pureza y virtud fueron vinculados al de belleza, estableciéndose un paralelismo con la figura de la Inmaculada, representada eternamente joven, como una niña en un etéreo fondo atemporal. La belleza de la imagen mariana podía extrapolarse a todas las mujeres: las jóvenes podían

7 Cándido Ruiz Rodrigo e Irene Palacio Lis, "Iglesia y educación en la España decimonónica: política concordataria (1851)," *Historia de la Educación: Revista interuniversitaria*, no. 2 (1983): 287-298. No obstante, tal y como indican estos autores, esta declaración oficial de la Escuela Católica iría deteriorándose con el tiempo, en pro de una Escuela Laica.

8 Mínguez Blasco, "Monjas, esposas y madres católicas": s. p.

9 Raúl Mínguez Blasco, "Las múltiples caras de la Inmaculada: religión, género y nación en su proclamación dogmática (1854)," *Ayer*, no. 96/4 (2014): 39 y 60.

ser bellas a través de la virginidad, las esposas a través de la maternidad y las ancianas a través de la moralidad¹⁰. De ahí la importancia de la figura de María en la educación femenina, especialmente en la de las niñas.

Tales acontecimientos influirían en la Ley de Instrucción Pública de 1857, otorgada por Claudio Moyano, político y pedagogo que ocupó el cargo de ministro de Fomento durante el reinado de Isabel II. La regulación de la educación y de la enseñanza en esta ley quedó caracterizada por el modelo de relación Iglesia-Estado, definitivamente definido tras la firma del Concordato de 1851, favoreciendo la instrucción conforme a la doctrina católica tanto de los centros públicos como de los privados¹¹.

Por otro lado, dicha ley marcaría un punto de inflexión en el panorama educativo. Partiendo de un liberalismo moderado, Moyano pretendió solventar el desorden legislativo existente en esta materia. Respecto a la instrucción primaria, estableció la obligatoriedad y la gratuidad de la enseñanza de seis a nueve años, permitiendo su adquisición en las escuelas así como en el hogar doméstico¹². De este modo, las niñas debían recibir también una enseñanza escolarizada, siendo este uno de los aspectos positivos con respecto a la política educativa anterior. Sin embargo, la ley Moyano no consiguió paliar el analfabetismo femenino y limitó las posibilidades profesionales de las mujeres, centrando la educación de las niñas en las funciones que deberían desempeñar en un futuro: el gobierno del hogar como esposas y madres¹³. Esto determinó una enseñanza basada en un currículum específico y diferenciado del de los niños. Asimismo, pese a que esta ley estableció la obligación de crear escuelas de niñas, durante mucho tiempo prevaleció la idea de que la educación de estas era un asunto privado, siendo solo necesaria la instrucción pública para las pertenecientes a familias pobres y atendiendo siempre a su formación moral, así como al desempeño de un trabajo, por ejemplo, en la industria o en las artes decorativas¹⁴. Tal situación se mantuvo hasta principios del siglo XX, quedando unificada la enseñanza primaria para niñas y niños con la reforma

10 David Martínez Vilches, "Sine labe concepta. La proyección de un modelo de feminidad católica a través de la Inmaculada Concepción en la España del siglo XIX," *Arenal*, no. 27/2 (2020): 499-500, <https://doi.org/10.30827/arenal.v27i2.6769>.

11 Yolanda García Ruiz, "Influencia del modelo de relación Iglesia-Estado en la Ley de Instrucción de 1857," *Revista de Derecho*, no. 1 (2002): s. p., consultado el 15 de junio de 2025, <https://www.uv.es/revdret/archivo/num1/yolandag.htm>.

12 Diego Sevilla Merino, "La Ley Moyano y el desarrollo de la educación en España," *Hespérides: Anuario de investigaciones*, no. 15 (2007): 625, 630-632.

13 Pilar Ballarín Domingo, "La escuela de niñas en el siglo XIX: la legitimación de la sociedad de esferas separadas," *Historia de la Educación: Revista interuniversitaria*, no. 26 (2007): 155-161. Véase también Antonia Fernández Valencia, "La educación de las niñas: ideas, proyectos y realidades," en *Historia de las mujeres en España y América Latina*, coordinada por Guadalupe Gómez-Ferrer Morant, Gabriela Cano, Dora Barrancos y Asunción Lavrín (Madrid: Cátedra, 2006), 3:438.

14 Pilar Ballarín Domingo, "La educación de la mujer española en el siglo XIX," *Historia de la Educación: Revista interuniversitaria*, no. 8 (1989): 247-248.

educativa aprobada en 1901 por el ministro Romanones. Ocho años después sería ampliada la escolaridad obligatoria hasta los doce años¹⁵.

En tal contexto, y desde el último tercio del siglo XIX, hemos de referirnos también a las nuevas congregaciones religiosas. A diferencia de las órdenes de clausura tradicionales estuvieron más conectadas con el mundo, centrando su actividad en la educación, la beneficencia o la formación espiritual. Tratándose de un fenómeno que también se dio en otros países católicos fueron muchas las congregaciones surgidas en España, especialmente de mujeres, constituyendo uno de los ejemplos más significativos de la feminización de la religión¹⁶. En algunas de estas congregaciones femeninas serían educadas las niñas de la élite social, pero también de las familias más pobres. Obviamente, como maestras, estas religiosas transmitieron a sus alumnas las funciones que deberían desempeñar en un futuro como buenas esposas y madres católicas. No obstante, el hecho de que las mujeres congregacionistas contasen con posibilidades para su realización personal y profesional, acabaría afectando al modelo de feminidad católico y dando lugar al ambiente discursivo que permitiría, ya en el siglo XX, el impulso del feminismo católico¹⁷.

Discursos sobre la educación de las niñas

Más allá de los aspectos legislativos, la educación femenina y, por consiguiente, la educación de las niñas, sería ampliamente debatida por religiosos, moralistas, higienistas y pedagogos, así como por destacadas mujeres de la época. Dicho debate llegaría hasta el siglo XX sin lograrse una mayoría favorable a una educación igualitaria, diferenciándose tres posiciones distintas: la más conservadora, encabezada por la ortodoxia católica, con gran influencia social; un sector diverso partidario del movimiento regeneracionista, englobando el catolicismo liberal, el liberalismo burgués, el krausismo, el republicanismo, etc.; y la del feminismo, más minoritaria, defendida mayoritariamente por las mujeres (y algunos hombres)¹⁸.

15 Laura Sánchez Blanco y José Luis Hernández Huerta, "La educación femenina en el sistema educativo español (1857-2007)," *El Futuro del Pasado*, no. 3 (2012): 256 y 258, <https://doi.org/10.14201/fdp.24723>.

16 Federico M. Requena, "Vida religiosa y espiritual en la España de principios del siglo XX," *Anuario de Historia de la Iglesia*, no. 11 (2002): 45-49, <https://doi.org/10.15581/007.11.23911>; Raúl Mínguez Blasco, "Monjas, esposas y madres católicas": s. p.

17 Raúl Mínguez Blasco, "¿Fanáticas, maternas o feministas? Monjas y congregacionistas en la España decimonónica," *Hispania Sacra*, no. LXVIII/137 (2016): 401, <https://doi.org/10.3989/hs.2016.026.257>.

18 Ballarín Domingo, "La educación de la mujer española": 257.

Durante el siglo XIX abundan los tratados sobre educación femenina centrados en los valores que han de acompañar a la mujer, en consonancia con los papeles de esposas y madres otorgados por la sociedad¹⁹. En el transcurso de la segunda mitad de la centuria numerosas voces siguen abogando por la necesaria educación femenina en esta línea y en consonancia con el pensamiento católico tradicional. Centrándonos en algunas de las figuras más representativas hemos de subrayar a Antonio María Claret, religioso de gran influencia en la época²⁰. Fue confesor de la reina Isabel II y escribió numerosas obras religiosas y de carácter moral. De su faceta como pedagogo destaca *La colegiala instruida, libro utilísimo y necesario para las niñas*, cuya primera edición se publicó en 1863. En dicha obra deja clara su postura sobre la formación que han de recibir las niñas: “La instrucción y educación de las niñas ha de abrazar dos extremos, a saber: la parte religiosa, y la que dice relación a los conocimientos y labores propias de su sexo y condición”²¹.

Cabe destacar también al religioso y jurista José Panadés y Poblet, autor de *La Educación de la Mujer según los más ilustres moralistas e higienistas de ambos sexos*, publicada en 1878. Dicha obra aborda el tema de la educación física, intelectual, moral y social de la mujer, con especial atención a las etapas de infancia y juventud, y atendiendo a las diferencias sociales: clases alta, media y popular²².

A la misma tendencia conservadora perteneció Faustina Sáez de Melgar, escritora y periodista que con el tiempo fue evolucionando hacia un liberalismo moderado. Autora de libros y artículos sobre educación femenina, impulsó también la revista *La Violeta*, destinada a la instrucción de las mujeres de la burguesía, desde una perspectiva neo-católica y centrada en el ámbito doméstico²³. Cabe subrayar la afirmación que recoge en *Manual de la joven adolescente o Un libro para mis hijas*: “La religión es la base de la vida moral; la educación es la base de la vida social”²⁴.

19 Un detenido análisis sobre este tema en Estrella de Diego, *La mujer y la pintura del XIX español (Cuatrocientas olvidadas y algunas más)* (Madrid: Cátedra, 1987), 123-161.

20 Fundador de la Congregación de los Misioneros Hijos del Inmaculado Corazón de María (Claretianos), sería beatificado en 1934 y posteriormente canonizado en 1950.

21 Antonio María Claret, *La colegiala instruida, libro utilísimo y necesario para las niñas* (Barcelona: Imprenta del heredero de Pablo Riera, 1864), 56.

22 Un pormenorizado análisis de esta obra en Mercedes Vico Monteoliva, “Una herencia para la educación de las mujeres del siglo XX: las propuestas de los moralistas e higienistas del XIX,” *Revista de educación*, no. Extra 1 (2000): 219-228.

23 M.ª Carmen Díaz de Alda Heikkilä, “Análisis de la revista decimonónica *La Violeta*,” *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura*, no. 190/770 (2015): 2, <https://doi.org/10.3989/arbor.2014.770n6014>.

24 Faustina Sáez de Melgar, *Manual de la joven adolescente o Un libro para mis hijas* (Barcelona: Librería de Juan y Antonio Bastinos, editores, 1881), 82.

Otras escritoras isabelinas, como María del Pilar Sinués de Marco, defendieron la educación femenina de acuerdo con el mismo esquema. Fundadora de la revista *El Ángel del Hogar*, cuyo principal cometido fue la educación moral, Sinués empleó este mismo título en otras de sus creaciones literarias. En 1857 publicó *El Ángel del Hogar*, obra que estaría en circulación hasta finales del siglo XIX. En ella se adscribió al pensamiento liberal subrayando el papel social de la mujer. En su opinión, la educación moral era necesaria para forjar mujeres virtuosas, tarea que confiaba a las madres. Asimismo, la Virgen María y la religión bien comprendida debían ser la fuerza para la regeneración social encomendada a las mujeres como esposas, madres e hijas²⁵.

Obviamente, hubo también otro feminismo que apostó por posturas más innovadoras. Concepción Arenal, Emilia Pardo Bazán o Concepción Gimeno de Flaquer, no sólo defendieron la educación femenina, sino también la instrucción que permitiese a las mujeres el acceso a una profesión. Algunas de estas mujeres estuvieron relacionadas con el krausismo, doctrina filosófica que defendía la educación de la mujer y que ejerció gran influencia en el pedagogo y filósofo Francisco Giner de los Ríos, impulsor en 1876 de la Institución Libre de Enseñanza. Basado en el principio de libertad, neutralidad política y religiosa, este proyecto pedagógico pretendió una futura regeneración nacional, decantándose por la educación popular u obrera. No obstante, fue considerado nocivo y enemigo de la fe católica por la crítica y dogmática católicas, respectivamente²⁶.

Es preciso subrayar también la labor desempeñada con anterioridad por la Asociación para la Enseñanza de la Mujer, fundada en 1870 por el pedagogo Fernando de Castro. Esta institución se centró en la educación e instrucción de las mujeres de clase media, contemplando incluso su futuro profesional. Partiendo de una postura conservadora incluyó en sus planes de estudios la religión, junto con otras disciplinas relacionadas con la formación femenina, así como las que ofrecían una cultura general²⁷.

25 Isabel Molina Puertos, "La doble cara del discurso doméstico en la España liberal: El 'Ángel del Hogar' de Pilar Sinués," *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, no. 8 (2009): 187-197, <http://dx.doi.org/10.14198/PASADO2009.8.08>.

26 Mónica Soria Moya, "La educación en la Institución Libre de Enseñanza," *Quién*, no. 25 (2022): 101-104, <https://doi.org/10.69873/aep.i15.50>.

27 Laura Sánchez Blanco y José Luis Hernández Huerta, "La Asociación para la Enseñanza de la Mujer. Una iniciativa reformista de Fernando de Castro (1870-1936)," *Papeles Salmantinos de Educación*, no. 10 (2008): 227-233, <https://doi.org/10.36576/summa.29441>.

La imagen de la niña en la pintura: reflejo de los postulados católicos

Pese a la importancia adquirida por algunos de los planteamientos y proyectos pedagógicos más abiertos, expuestos en el apartado anterior, el pensamiento religioso y la doctrina católica incidieron considerablemente en la forma de representar a las niñas por los artistas españoles. El culto mariano y la promulgación del dogma de la Inmaculada Concepción en 1854 condujeron al culto a la virginidad. La pureza física se convirtió en una garantía de la pureza moral, asimilándose también a la pureza infantil²⁸. Por consiguiente, no resulta extraño que la temática de algunas pinturas religiosas se centrara en transmitir lo que para la época eran considerados grandes valores femeninos. La obra del pintor sevillano Manuel García "Hispaleta" *Aparición de santa Inés a sus padres* (1866) constituye un interesante ejemplo de modelo de feminidad para niñas y mujeres jóvenes. Ataviada con túnica blanca y corona de flores, la imagen de la santa se convierte en modelo de una niñez que encarna los valores de castidad, pureza y virginidad, siendo estos reforzados por las jóvenes doncellas que la acompañan²⁹.

Tales valores morales quedan de manifiesto en algunas pinturas de temática religiosa protagonizadas por niñas. Cabe subrayar *La primera comunión* de Domingo Valdivieso y Henarejos (Fig. 1), fechada también en 1866³⁰. Arrodilladas ante el altar de un templo, doce niñas se disponen a recibir por primera vez el sacramento de la Eucaristía. En el recogimiento que muestra el grupo destacan la individualización de rostros y ademanes. Unas bajan la mirada en actitud de meditación; otras alzan la vista en el momento previo a la comunión. Los contrastes lumínicos subrayan los impolutos vestidos de las pequeñas, destacando el lazo azul –color inmaculista– que lucen en la cintura, así como las coronas de flores, símbolos de inocencia y pureza, que portan como la santa Inés de "Hispaleta". En definitiva, en la delicada capacidad para interpretar los rostros forzosamente piadosos, el pintor plasma la carga endulzada protagonizada por sor Patrocinio y el padre Claret durante la época isabelina³¹.

28 María López Fernández, *La imagen de la mujer en la pintura española 1890-1914* (Madrid: Antonio Machado Libros, S.A., 2006), 221.

29 Ana Baeza Ruiz, "La Santa Inés de Manuel García 'Hispaleta': la imagen de la joven santa en el arte religioso español del siglo XIX," *Boletín del Museo del Prado*, no. 60 (2024): 118, 126, 128 y 130.

30 Baeza Ruiz, "La Santa Inés de Manuel García 'Hispaleta': 128-129.

31 Alfonso E. Pérez Sánchez, com. *El niño en el Museo del Prado* (Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1983), 176-177. Publicado con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Museo del Prado en Madrid, 23 de diciembre de 1983-15 de febrero de 1984. No hay que olvidar la gran influencia que tanto sor Patrocino como el padre Claret ejercieron en el panorama religioso de la época, así como en el ámbito cortesano. Ambos estuvieron muy vinculados a Isabel II. Conocida como la monja de las llagas, sor Patrocino fue su consejera y, como ya hemos apuntado, Antonio María Claret su confesor.



Fig. 1. Domingo Valdivieso y Henarejos, *La primera comunión*, 1866. Óleo sobre lienzo, 137 x 197 cm (número de catálogo: P006677). Madrid, Museo Nacional del Prado. Depositado en el Museo San Telmo de San Sebastián. © Archivo Fotográfico del Museo Nacional del Prado.

La representación de jóvenes vírgenes está también presente en la pintura simbolista de temática religiosa. En *Regina Virginum* (1902), realizado por Gonzalo Bilbao para el Protectorado de la Infancia de Triana (Sevilla), la figura de la Virgen niña es acompañada por santas nimbadas en la parte superior de la composición y profesas portando azucenas en la inferior. Destaca la actitud de recogimiento de unas y otras, así como la blanca indumentaria que les otorga una apariencia etérea³².

El culto a la virginidad se aprecia también en otras obras de tendencia simbolista como *Rosa mística* de Josep Maria Tamburini (Fig. 2). El pintor catalán representa a una niña como si se tratase de una Virgen, quedando subrayada su figura por la calidez del fondo dorado y por los delicados colores de la túnica y del manto que viste, alusivos a la Inmaculada Concepción de María. En su regazo muestra un ramillete de rosas de tonos pálidos y en su mano izquierda una de esas flores, al tiempo que cruza los brazos sobre el pecho en

32 Gerardo Pérez Calero, "El simbolismo en la pintura sevillana (1880-1938)," *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, no. 2 (1989): 192 y 202, <https://doi.org/10.12795/LA.1989.i02.13>.

actitud de humildad y recogimiento. El candor de su mirada enfatiza la expresión de su rostro sereno.

Siguiendo estos ideales de virtud y pureza, los pintores de temas costumbristas y de tendencias naturalistas plasman con frecuencia las imágenes de niñas participando en celebraciones y cultos religiosos, tratándose de una muestra evidente de la feminización de la religión. Como ya hemos indicado, tal concepto se manifiesta en el aumento de la práctica religiosa entre las mujeres o en la presencia de una piedad de rasgos femeninos, contando en su imaginario con la figura de la Virgen María que representó el modelo de feminidad católico³³. En tal contexto las niñas se convierten en piedras angulares de este proceso, al mantener dichas tradiciones religiosas. Acompañadas en ocasiones por sus madres o por otras mujeres, acuden a la iglesia, rezan, participan en el cortejo de procesiones o llevan flores a una imagen mariana.



Fig. 2. Josep Maria Tamburini, *Rosa mística*, c. 1891. Óleo sobre lienzo, 110 x 75 cm (número de catálogo: 010842-000). © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

Pintores como José Benlliure o José María López Mezquita también se decantaron por esta temática. El primero recoge una escena costumbrista levantina en *La salida de misa en Rocafort* (1915). Tras el culto religioso mujeres de diversas edades descienden por las gradas de la puerta de una iglesia. En el grupo hay dos niñas, destacando en un primer término la que acompaña a una joven madre. En *Reclinatorio* (1910), López Mezquita representa a varias mujeres rezando, destacando una niña que junta sus manos en señal de oración. Al igual que las mujeres viste de negro y cubre su cabeza con mantilla del mismo color.

33 Mínguez Blasco, "¿Dios cambió el sexo?": 400 y 425.



Fig. 3. Pedro Rodríguez de la Torre, *En la sacristía. ¿Mamá, por qué pega Jesús a ese hombre?*, 1881. Óleo sobre lienzo, 84 x 125 cm (número de catálogo: P004603). Madrid, Museo Nacional del Prado. Depositado en el Museo de Jaén. © Archivo Fotográfico del Museo Nacional del Prado.

Las madres servían de referente y modelo, educando a las hijas en algunas cuestiones religiosas. Les transmitían sus propias devociones y las encauzaban a establecer vínculos con la Iglesia. A este respecto, resulta elocuente el título de la siguiente obra de Pedro Rodríguez de la Torre: *En la sacristía. ¿Mamá, por qué pega Jesús a ese hombre?* (Fig. 3). Aunque el tema central de la composición es la celebración de un bautismo, en un primer término destacan una mujer y una niña bien ataviadas. Esta última señala el cuadro que preside la sala, en el que se representa el pasaje evangélico de la expulsión de los mercaderes del templo. Ante la pregunta de su hija, la madre dirige su mirada a dicha pintura.

Las niñas eran encaminadas también por sus madres a la práctica del culto y la devoción a imágenes sagradas. Así se aprecia en *Niña besando los pies de Cristo en la Cruz* (1898) realizada por Manuel Alcázar Ruiz para *La Ilustración Española y Americana*

(Fig. 4)³⁴. En el interior de un templo una madre coge a su pequeña hija para que bese los pies de un crucificado. La niña destaca por su blanca indumentaria, subrayada por la luz de la lámpara que acompaña la efigie de Cristo.

En definitiva, las madres debían educar a sus hijas en valores cristianos, dado que estas habrían de desempeñar en un futuro la misma función que ellas. Ambas obras plasman los medios de los que se valió la Iglesia católica durante una época compleja y convulsa, ante la creciente secularización. Las madres, independientemente de su grado de instrucción y dada su sensibilidad, se convierten en figuras claves de la sociedad en lo concerniente a la educación moral y religiosa³⁵. Ellas forjan también los vínculos que sus hijas habrán de mantener con la iglesia parroquial o con algunas comunidades religiosas.



Fig. 4. Manuel Alcázar Ruiz, *Niña besando los pies de Cristo en la Cruz*, 1898. Aguada sobre papel, 590 x 430 mm (número de inventario: L-076). Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

A este respecto, hemos de subrayar obras como *Sacristía de la Encarnación (Montilla)* de José Garnelo y Alda (Fig. 5). En la citada dependencia de este templo montillano tres niñas portando flores y, acompañadas por su madre, se dirigen al religioso sentado a la izquierda de la composición. Este parece mostrar su agrado por el gesto de las pequeñas. Se trata de un tema similar a *Los días de la buena madre* (1912), obra de Ángel Díaz Huertas para *Blanco y Negro*³⁶. En la escena dos niñas con ramitos de flores irrumpen,

34 Dicha obra aparece publicada con el título de *El beso de un ángel*. *La Ilustración Española y Americana*, 30 de marzo de 1898, 187, consultado el 18 de junio de 2025, <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=49c15d40-6138-4a38-9f1c-12d76c03cd63>.

35 Colette Rabaté, *¿Eva o María? Ser mujer en la época isabelina (1833-1868)* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2007), 51.

36 *Blanco y Negro*, 3 de noviembre de 1912, 1. La obra se conserva con el título *La visita a las madres*. Ramón Esparza, *Portadas. Dibujos de primera plana* (Madrid: Museo ABC, 2013), 142-143. Publicado con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Museo ABC en Madrid, 21 de marzo de 2013-9 de junio de 2013.



Fig. 5. José Garnelo y Alda, *Sacristía de la Encarnación (Montilla)*, 1898. Óleo sobre lienzo, 39,5 x 51,5 cm. © Museo Garnelo, Montilla (Córdoba).

junto a su madre, en una estancia en la que se encuentra sentada una religiosa de avanzada edad, junto a la pintura de un crucificado.

Asimismo, acompañadas por sus madres, las niñas participaban en las principales celebraciones del calendario litúrgico como la Navidad o la Semana Santa. En *Domingo de Ramos* (Fig. 6) el citado Garnelo representa la tradicional fiesta de las palmas en la puerta de un templo³⁷. El ambiente femenino es evidente; además de las vendedoras de palmas vemos a algunas niñas junto a sus madres. Otro pintor valenciano, Ignacio Pinazo Camarlench, ofrece otra versión de esta misma fiesta en *Niña valenciana en Domingo de Ramos* (1899). La protagonista de esta espléndida pintura, que viste de labradora valenciana, porta una palma trenzada y una rama de laurel.

37 La obra fue también publicada en *La Ilustración Española y Americana*, 8 de abril de 1903, 214-215, consultado el 18 de junio de 2025, <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=8cda8303-0ff5-4c3c-aa30-8edebe770396&page=10>.



Fig. 6. José Garnelo y Alda, *Domingo de Ramos*, s. f. Aguada sobre cartulina, 350 x 500 mm (número de inventario: L-125). Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Mayor va a ser la presencia de niñas en festividades marianas. A mediados del siglo XIX se introdujo en España la práctica del mes de mayo, las Flores de María, devoción de origen italiano y jesuítico del siglo XVIII³⁸. Desde entonces fue celebrada en el interior de los templos y en cultos exteriores, contando con la participación de niñas. Así queda representado en algunas obras pictóricas como *Mes de María en Valencia* (1888) del citado José Benlliure. Valiéndose de un preciosismo pictórico y de un magistral uso de la luz el pintor valenciano representa dicho culto en el interior de una iglesia. Entre los asistentes destaca un grupo de niñas portando flores. Unas visten de blanco y otras con indumentaria de ricos colores. Por su parte, José Jiménez Aranda en *Una procesión en el Mes de María* (1897) muestra la salida de una comitiva mariana desde de la iglesia del Salvador de Sevilla. Junto a los religiosos franciscanos participan mujeres ataviadas con matillas y niñas con flores, destacando cinco chiquillas de primera comunión.

38 Antonio Moliner Prada, *Episcopado y secularización en la España del siglo XIX* (Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2016), 157.



Fig. 7. Ángel Andrade Blázquez, *Procesión en las Flores de Mayo*, s. f. Óleo sobre lienzo, 440 x 600 mm (número de inventario: L-214). Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

La misma temática ofrece Ángel Andrade Blázquez en *Procesión en las Flores de Mayo* (Fig. 7), bella escena centrada por el grupo de niñas y adolescentes vestidas de blanco que acompañan a la imagen mariana en su desfile procesional. El paso de la comitiva es presenciado por tres pequeñas, situadas en un primer término de la composición.

Este culto mariano también fue promovido por las congregaciones religiosas dedicadas a la enseñanza femenina, tema ofrecido por Arturo Montero y Calvo en *Flores de mayo* (Fig. 8). El pintor representa con un rico colorido la tradicional ofrenda floral a la Virgen María en el mes de mayo, posiblemente en el jardín de un colegio religioso femenino. Ante un improvisado altar con la imagen mariana destaca un grupo de niñas de primera comunión, acompañadas por otras más pequeñas, y la presencia de las religiosas del colegio, de las madres y padres, así como de otros familiares. Montero enfatiza las actitudes infantiles subrayadas por la blanca indumentaria de unas, contrastada con lazos de color coral, y por los tonos pasteles de los vestidos de las más pequeñas.



Fig. 8. Arturo Montero y Calvo, *Flores de Mayo*, 1884. Óleo sobre lienzo, 87 x 127 cm (número de catálogo: P006418). Madrid, Museo Nacional del Prado. Depositado en el Palacio de Capitanía General de Zaragoza. © Archivo Fotográfico del Museo Nacional del Prado.

En esta misma línea, pero con una técnica próxima al Impresionismo, en *Procesión de colegialas* (c. 1890) Joaquim Vayreda muestra en un entorno rural a varias niñas de blanco, junto a la figura de una religiosa, procesionando un estandarte mariano.

Algunas de estas obras tuvieron una feliz acogida en revistas ilustradas de la época, recordando tradiciones y fiestas marianas. Las citadas composiciones de Jiménez Aranda y Andrade Blázquez fueron realizadas para *La Ilustración Española y Americana*³⁹. A cargo de Díaz Huertas encontramos ejemplos similares en *Blanco y Negro*, reflejando también la vinculación de la población infantil femenina con la devoción a la Virgen⁴⁰.

39 Siendo publicadas en sendos números correspondientes al mes de mayo. Véanse, respectivamente, *La Ilustración Española y Americana*, 30 de mayo de 1897, 328-329, consultado el 19 de junio de 2025, <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=dfef-4f1e-496f-4501-9beb-fe62a4987f05&page=8>; y 15 de mayo de 1902, 288-289, consultado el 19 de junio de 2025, <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=1a68b0e0-7144-4619-a626-9e2cd4b131eb&page=8>.

40 Tal es el caso de sendas acuarelas sobre papel conservadas en el Museo ABC: *La ofrenda*, *Blanco y Negro*, 20 de octubre de 1912, 1; y *Al empezar el año nuevo. Ofrenda a la Virgen*, *Blanco y Negro*, 3 de enero de 1915, 21.



Fig. 9. Encarnación Bustillo Salomón, *Las camareras de la Virgen*, 1915. Óleo sobre lienzo, 207 x 259 cm. Museo de Burgos, Burgos.

Las niñas podían participar igualmente en el cuidado de imágenes marianas y la custodia de sus enseres. Una labor femenina que fue plasmada por Encarnación Bustillo Salomón, pintora burgalesa de bodegones y naturalezas muertas que cultivó también la temática regionalista popular, imbuida del espíritu regeneracionista y de la Generación del 98⁴¹. En *Las camareras de la Virgen* (Fig. 9) representa una festividad mariana en el marco de un paisaje en el que destaca un santuario. Ante el altar presidido por la imagen de una Virgen con Niño se sitúan varias mujeres, ataviadas con trajes regionales castellanos y portando escapularios. Algunas sostienen palomas, bandejas o cestos de frutos, como la niña que aparece en primer término.

41 Carmen Rodríguez Serrano, MAE. Las artistas en la escena cultural española y su relación con Europa, 1803-1945, "Bustillo Salomón, Encarnación," consultado el 20 de junio de 2025, <https://maes.unizar.es/encarnacion-bustillo-salomon/>.

Como signo externo de devoción mariana el uso del escapulario se generalizó en asociaciones de seglares como cofradías y hermandades. Durante la primera mitad del siglo XX se extendió entre los devotos el escapulario de la Virgen del Carmen. En tal contexto se explica la obra de Tomás Muñoz Lucena *Niña con escapulario* (h. 1910)⁴². El pintor cordobés muestra con sobriedad el busto de una púber portando sobre su pecho un escapulario marrón, color que sugiere su dedicación a la citada advocación mariana. La luz contribuye a subrayar dicho objeto religioso sobre la oscura indumentaria, así como parte del comedido gesto de la niña.

La pintora granadina Aurelia Navarro Moreno, discípula de Muñoz Lucena, se decantó también por la intimidad femenina. Partiendo del naturalismo y adentrándose en el simbolismo, dedicó algunas obras a evidenciar las costumbres y prácticas religiosas de la época. La tradición de orar en el ámbito doméstico se aprecia en *Rezando el rosario* (h. 1914) de la que existen dos versiones. En la escena una mujer y una joven rezan junto a un pequeño altar presidido por un icono de la Virgen del Perpetuo Socorro, devoción difundida por los redentoristas⁴³.

Y junto a la oración el ejercicio de la caridad. De acuerdo con los principios religiosos, las niñas de familias acomodadas eran educadas para ejercer algunas tareas desempeñadas por sus madres en instituciones benéficas. Ya en la segunda mitad del siglo XIX destacaron las Juntas de Damas y las comisiones de señoras que supervisaban e incluso gestionaban, en algunos casos, los establecimientos de beneficencia⁴⁴. Tales instituciones constituyen una clara muestra de la alianza burguesía-catolicismo, siendo obras de "recristianización" y de "control social", surgidas en el marco del primer catolicismo social español⁴⁵. En este período que discurre entre finales del siglo XIX y principios del XX, no faltaron tampoco asociaciones de caridad privadas destinadas a paliar la pobreza infantil, siendo algunas impulsadas por mujeres. En tal contexto hemos de situar otra obra para *Blanco y Negro* de Díaz Huertas: *Los niños de los pobres*⁴⁶ (Fig. 10). En la misma una niña de clase acomodada sostiene en sus brazos a un niño pequeño, participando así en la ayuda a la infancia más desfavorecida.

42 María Illescas Ortiz y Francisco Mellado Calderón, comps. *Tomás Muñoz Lucena (Córdoba 1860-Madrid, 1942). De la pintura de historia al naturalismo* (Córdoba: Diputación de Córdoba, 2023), 132.

43 Magdalena Illán Martín, *Aurelia Navarro. Semblanza de una artista contra corriente* (Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2021), 125-131 y 141-142; y María Dolores Santos Moreno, *Aurelia Navarro Moreno, una pintora granadina por descubrir* (Granada: Asociación Granada Artística, 2022), 84-86.

44 Ana María Rodríguez Martín, "La participación femenina en la beneficencia española. La Junta de Damas de la Casa de Maternidad y Expósitos de Barcelona, 1853-1903," *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, no. 9 (2013): 134-157, <https://doi.org/10.18002/cg.v0i9.1036>.

45 Feliciano Montero, "La relación Iglesia-Sociedad en la España de la segunda mitad del siglo XIX," *Historia Contemporánea*, no. 3 (1984): 91.

46 Ilustrando un texto con el mismo título del periodista y escritor Augusto Martínez Olmedilla, *Blanco y Negro*, 20 de septiembre 1914, 15.



Fig. 10 Ángel Díaz Huertas, *Los niños de los pobres*, s. f. Aguada de tinta y gouache sobre papel, 394 x 302 mm. Colección ABC, Madrid.

Conclusiones

La educación religiosa de las niñas constituye un aspecto más de la feminización de la religión, tal y como se evidencia en nuestro país en el tránsito del siglo XIX al XX. Este estudio ha permitido abrir una línea de investigación analizando este fenómeno, a través de la imagen de la niña en algunas pinturas de la época. Esto nos ha permitido comprobar cómo dicha imagen responde a los ideales defendidos por la Iglesia católica. Obviamente, se trata de un tema que permite ser abordado más ampliamente tanto en este campo artístico, así como en otras artes plásticas como el dibujo y la ilustración gráfica.

Referencias

Fuentes documentales

- Claret, Antonio María. *La colegiala instruida, libro utilísimo y necesario para las niñas*. Barcelona: Imprenta del heredero de Pablo Riera, 1864.
- Panadés y Poblet, José. *La Educación de la Mujer según los más ilustres moralistas è higienistas de ambos sexos*. Barcelona: Jaime Seix y Compañía, 1877-1878.
- Sáez de Melgar, Faustina. *Un libro para mis hijas. Educación cristiana y social de la mujer*. Barcelona: Librería de Juan y Antonio Bastinos, Editores, 1877.
- Sáez de Melgar, Faustina. *Manual de la joven adolescente o Un libro para mis hijas: educación cristiana y social de la mujer*. 2.^a ed. 1861. Reimpr. Barcelona: Librería de Juan y Antonio Bastinos, ed., 1881.

Fuentes hemerográficas

- Blanco y Negro*, 20 de octubre de 1912.
- Blanco y Negro*, 3 de noviembre de 1912.
- Blanco y Negro*, 20 de septiembre de 1914.
- Blanco y Negro*, 3 de enero de 1915.
- La Ilustración Española y Americana*, 30 de mayo de 1897. Consultado el 19 de junio de 2025. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=dfee4f1e-496f-4501-9beb-fe62a-4987f05&page=8>.
- La Ilustración Española y Americana*, 30 de marzo de 1898. Consultado el 18 de junio de 2025. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=49c15d40-6138-4a38-9f1c-12d76c03cd63>.

La Ilustración Española y Americana, 15 de mayo de 1902. Consultado el 19 de junio de 2025. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=1a68b0e0-7144-4619-a626-9e2cd-4b131eb&page=8>.

La Ilustración Española y Americana, 8 de abril de 1903. Consultado el 18 de junio de 2025. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=8cda8303-0ff5-4c3c-aa30-8ede-be770396&page=10>.

Fuentes bibliográficas

Baeza Ruiz, Ana. "La Santa Inés de Manuel García 'Hispaletó': la imagen de la joven santa en el arte religioso español del siglo XIX." *Boletín del Museo del Prado*, no. 60 (2024): 118-132.

Ballarín Domingo, Pilar. "La educación de la mujer española en el siglo XIX." *Historia de la educación: Revista interuniversitaria*, no. 8 (1989): 245-260.

---. "La escuela de niñas en el siglo XIX: la legitimación de la sociedad de esferas separadas." *Historia de la educación*, no. 26 (2007): 143-168.

Blasco Herranz, Inmaculada. "Género y religión: de la feminización de la religión a la movilización católica femenina. Una revisión crítica." *Historia social*, no. 53 (2005): 119-136.

---. "Sobre historia, religión y género. Algunas reflexiones en torno a las mujeres y el catolicismo en los albores del siglo XX." En *Mujeres y religiones. Tensiones y equilibrios de una relación histórica*, editado por Dolores Serrano-Niza y María Beatriz Hernández Pérez, 319-341. Santa Cruz de Tenerife: Idea, 2008.

Camino, Alejandro. "Feminización y remasculinización del catolicismo en España." *Ayer*, no. 124/4 (2021): 333-346. <https://doi.org/10.55509/ayer/124-2021-13>.

Díaz de Alda Heikkilä, M.^a Carmen. "Análisis de la revista decimonónica *La Violeta*." *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, no. 190/770 (2015): 1-13. <https://doi.org/10.3989/arbor.2014.770n6014>.

Diego, Estrella de. *La mujer y la pintura del XIX español: cuatrocientas olvidadas y algunas más*. Madrid: Cátedra, 2009.

Esparza, Ramón. *Portadas. Dibujos de primera plana*. Madrid: Museo ABC, 2013, 140-141. Publicado con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Museo ABC en Madrid, 21 de marzo de 2013-9 de junio de 2013.

Fernández Valencia, Antonia. "La educación de las niñas: ideas, proyectos y realidades." En *Historia de las mujeres en España y América Latina*, dirigido por Isabel Morant, 427-453. Vol. 3. Madrid: Cátedra, 2006.

García Ruiz, Yolanda. "Influencia del modelo de relación Iglesia-Estado en la Ley de Instrucción de 1857." *Revista de Derecho*, no. 1 (2002): s. p. Consultado el 15 de junio de 2025. <https://www.uv.es/revdret/archivo/num1/yolandag.htm>.

Illán Martín, Magdalena. *Aurelia Navarro. Semblanza de una artista contra corriente*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2021.

Illescas Ortiz, María, y Francisco Mellado Calderón, coms. *Tomás Muñoz Lucena (Córdoba 1860-Madrid, 1942). De la pintura de historia al naturalismo*. Córdoba: Diputación de

- Córdoba, 2023. Publicado con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en la Diputación de Córdoba, 17 de febrero de 2023-9 de abril de 2023.
- López Fernández, María. *La imagen de la mujer en la pintura española: 1890-1914*. Madrid: Antonio Machado Libros, S.A., 2006.
- Martínez Vilches, David. "Sine labe concepta. La proyección de un modelo de feminidad católica a través de la Inmaculada Concepción en la España del siglo XIX." *Arenal*, no. 27/2 (2020): 499-500. <https://doi.org/10.30827/arenal.v27i2.6769>.
- Mínguez Blasco, Raúl. "De perfecta casada a madre católica. Iglesia, género y discurso en España a mediados del siglo XIX." En *No es país para jóvenes*, coordinado por Alejandra Ibarra Aguirregabiria, s. p. Vitoria: Universidad del País Vasco, Instituto de Historia Social Valentín Foronda, 2012.
- . "Monjas, esposas y madres católicas: una panorámica de la feminización de la religión en España a mediados del siglo XIX." *Amnis*, no. 11 (2012): s. p. Consultado el 11 de junio de 2025. <https://doi.org/10.4000/amnis.1606>.
- . "Las múltiples caras de la Inmaculada: religión, género y nación en su proclamación dogmática (1854)." *Ayer*, no. 96/4 (2014): 39-60.
- . "¿Dios cambió el sexo? El debate internacional sobre la feminización de la religión y algunas reflexiones para la España decimonónica." *Historia Contemporánea*, no. 51 (2015): 397-426. <https://doi.org/10.1387/hc.14714>.
- . "¿Fanáticas, maternales o feministas? Monjas y congregacionistas en la España decimonónica." *Hispania Sacra*, no. LXVIII/137 (2016): 391-402. <https://doi.org/10.3989/hs.2016.026>.
- . *Evas, Marías y Magdalenas. Género y modernidad católica en la España liberal (1833-1874)*. Madrid: Centro de Estudios políticos y Constitucionales-Asociación de Historia Contemporánea, 2016.
- Molina Puertos, Isabel. "La doble cara del discurso doméstico en la España liberal: El 'Ángel del Hogar' de Pilar Sinués." *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, no. 8 (2009): 181-197. <http://dx.doi.org/10.14198/PASADO2009.8.08>.
- Moliner Prada, Antonio. *Episcopado y secularización en la España del siglo XIX*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona Servei de Publicacions Bellaterra, 2016.
- Montero, Feliciano. "La relación Iglesia-Sociedad en la España de la segunda mitad del siglo XIX." *Historia Contemporánea*, no. 3 (1984): 87-98.
- Ortega López, Margarita. "La defensa de las mujeres' en la sociedad del Antiguo Régimen. Las aportaciones del pensamiento ilustrado." En *El feminismo en España: Dos siglos de historia*, editado por Pilar Folguera, 3-28. Madrid: Editorial Pablo Iglesias, 1988.
- Pérez Calero, Gerardo. "El simbolismo en la pintura sevillana (1880-1938)." *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, no. 2 (1989): 183-207. <https://doi.org/10.12795/LA.1989.i02.13>.
- Pérez Sánchez, Alfonso E., com. *El niño en el Museo del Prado*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1983. Publicado con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Museo del Prado en Madrid, 23 de diciembre de 1983-15 de febrero de 1984.

- Rabaté, Colette. *¿Eva o María? Ser mujer en la época isabelina (1833-1868)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2007.
- Requena, Federico M. "Vida religiosa y espiritual en la España de principios del siglo XX." *Anuario de Historia de la Iglesia*, no. 11 (2002): 39-68. <https://doi.org/10.15581/007.11.23911>.
- Rodríguez Martín, Ana María. "La participación femenina en la beneficencia española. La Junta de Damas de la Casa de Maternidad y Expósitos de Barcelona, 1853-1903." *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, no. 9 (2013): 134-157. <https://doi.org/10.18002/cg.v0i9.1036>.
- Rodríguez Serrano, Carmen. MAE. Las artistas en la escena cultural española y su relación con Europa, 1803-1945. "Bustillo Salomón, Encarnación." Consultado el 20 de junio de 2025. <https://maes.unizar.es/encarnacion-bustillo-salomon/>.
- Romeo Mateo, María Cruz. "¿Sujeto católico femenino? Política y religión en España, 1854-1868." *Ayer*, no. 106/2 (2017): 79-104. <https://doi.org/10.55509/ayer/106-2017-04>.
- Ruiz Rodrigo, Cándido, e Irene Palacio Lis. "Iglesia y educación en la España decimonónica: política concordataria (1851)." *Historia de la Educación: Revista interuniversitaria*, no. 2 (1983): 287-298.
- Sánchez Blanco, Laura, y José Luis Hernández Huerta. "La Asociación para la Enseñanza de la Mujer. Una iniciativa reformista de Fernando de Castro (1870-1936)." *Papeles Salmantinos de Educación*, no. 10 (2008): 227-233. <https://doi.org/10.36576/summa.29441>.
- . "La educación femenina en el sistema educativo español (1857-2007)." *El Futuro del Pasado*, no. 3 (2012): 255-281. <https://doi.org/10.14201/fdp.24723>.
- Santos Moreno, María Dolores. *Aurelia Navarro Moreno, una pintora granadina por descubrir*. Granada: Caja Rural de Granada, Diputación de Granada, Asociación Granada Artística, 2022.
- Sevilla Merino, Diego. "La Ley Moyano y el desarrollo de la educación en España." *Hespérides: Anuario de investigaciones*, no. 15 (2007): 625-640.
- Soria Moya, Mónica. "La educación en la Institución Libre de Enseñanza." *Quién*, no. 25 (2022): 93-112. <https://doi.org/10.69873/aep.i15.50>.



“Media en este malhadado asunto algún misterio”: Pedro de Madrazo (1816-1898) y Medina Azahara

“Some Mystery is Involved in this Ill-Fated Matter”: Pedro de Madrazo (1816-1898) and Madinat al-Zahra

Alegra García García

Patrimonio Nacional, Madrid, España

alegra.garcia.garcia@gmail.com

 0000-0002-9167-2325

Recibido: 26/06/2025 | Aceptado: 08/10/2025

Resumen

Durante el siglo XIX la ubicación exacta de la ciudad palatina de Medina Azahara, fundada por Abd-al-Rahman III en el siglo X d. C., no era completamente conocida. El historiador del arte Pedro de Madrazo (1816-1898), siguiendo algunas fuentes históricas, no sólo localizó los restos arqueológicos, sino que promovió una excavación que, sin embargo, debido a diferentes motivos, no pudo llevarse a término. El objetivo de este artículo es analizar la documentación y textos conservados relativos a la organización y desarrollo de la excavación, además de estudiar la difusión y recepción que tuvo este hecho a través de diferentes publicaciones de la época y el testimonio de algunos contemporáneos. Asimismo, esta investigación pretende poner en valor este episodio de nuestra arqueología generalmente olvidado.

Abstract

During the nineteenth century, the precise location of Madinat al-Zahra, the palace city founded by Abd al-Rahman III in the tenth century AD, was not fully known. Art historian Pedro de Madrazo (1816-1898), drawing upon historical sources, not only identified the archaeological remains but also promoted an excavation that, for various reasons, was ultimately never carried out. The aim of this article is to analyse the surviving documentation and texts related to the organization and development of the proposed excavation, as well as to examine the dissemination and reception of this initiative through contemporary publications and the testimony of Madrazo's contemporaries. This research also seeks to reassess the significance of this generally overlooked episode in the history of Spanish archaeology.

Palabras clave

Medina Azahara
Pedro de Madrazo
Pascual de Gayangos
Francisco de Borja Pavón
Arqueología
Siglo XIX

Keywords

Medina Azahara
Pedro de Madrazo
Pascual de Gayangos
Francisco de Borja Pavón
Archaeology
19th Century

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

García García, Alegra. “Media en este malhadado asunto algún misterio”: Pedro de Madrazo (1816-1898) y Medina Azahara.” *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 32 (2026): 260-281. <https://doi.org/10.46661/atRIO.12256>.

© 2026 Alegra García 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).

Introducción

Pedro de Madrazo (1816-1898), hijo y hermano de los pintores de corte José de Madrazo (1781-1859) y Federico de Madrazo (1815-1894) (Fig. 1), compaginó su trayectoria política con una fecunda dedicación a la historia del arte. A lo largo de sus más de ochenta años de vida publicó numerosos artículos relativos al arte, sus estilos y sus creadores en revistas fundamentales para la vida cultural del siglo XIX como *El Artista*, *No me olvides* o el *Semanario Pintoresco Español* y tomó parte en ambiciosos proyectos editoriales como los *Monumentos Arquitectónicos de España* y el *Museo Español de Antigüedades*. Asimismo, dio a la imprenta obras dedicadas al estudio del patrimonio artístico español como sus volúmenes de *Córdoba*, *Sevilla* y *Cádiz* para la colección *Recuerdos y bellezas de España* impulsada por el dibujante y litógrafo Francisco Javier Parcerisa (1803-1875) o su *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los Reyes de España*, publicado por Cortezo en Barcelona como parte de la biblioteca Arte y Letras. Desde las instituciones estuvo también vinculado a las artes, ya que fue miembro de las Academias de Bellas Artes, de la Historia y de la Lengua, manteniendo una relación muy estrecha con la Comisión de Monumentos creada en 1836 por la primera de estas academias. Ya al final de su vida, en 1896, fue nombrado director del recién creado Museo de Arte Moderno, un cargo que apenas pudo ocupar dos años pero que vino a ser colofón de toda una vida dedicada al patrimonio histórico-artístico y los incipientes museos españoles¹.

Fue precisamente la redacción de su volumen de *Córdoba* lo que le llevó en la primavera de 1853 hasta esta ciudad y sus inmediaciones con el fin de documentarse. Así, en mayo de ese año Pedro de Madrazo visitó los terrenos conocidos como la dehesa de Córdoba la Vieja, situados a escasos kilómetros de la ciudad, y, tras inspeccionar las ruinas que allí se encontraban, dedujo que aquella era la localización del conjunto palatino de Medina Azahara (siglo X d. C.), cuya ubicación hasta el momento había sido objeto de controversia, si bien algunos autores como Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829) y Luis María Ramírez de las Casas-Deza (1802-1874), de quienes trataremos más adelante, habían propuesto ya con anterioridad esta identificación. A este acontecimiento, en el que estuvieron presentes junto a Madrazo otros importantes personajes de la época

1 Para conocer mejor el papel desempeñado por Pedro de Madrazo en la arqueología y la museología españolas pueden consultarse los siguientes artículos: Alegra García García, "Pedro de Madrazo y la Arqueología española del siglo XIX," en *Colecciones, arqueólogos, instituciones y yacimientos en la España de los siglos XVIII al XX*, coords. Sergio España Chamorro, Rebeca Arranz Santos, y Alberto Romero Molero (Bicester: Archaeopress, 2018), 145-153 y Alegra García García, "Pedro de Madrazo (1816-1898): aportaciones de un literato e historiador del arte a la historia de los museos en España," en *Historia de los museos, historia de la museología: España, Portugal y América*, coords. Francisco Javier Arnaldo, Alicia Herrero, y Modesta di Paola (Gijón: Trea, 2020), 33-37.

vinculados a la historia del arte y los estudios árabes, siguió el primer intento serio de excavación, cincuenta años antes de la campaña emprendida por el arquitecto Ricardo Velázquez Bosco (1843-1923).

Sin embargo, a pesar de la importancia de este hecho y el renombre de las personas implicadas, la bibliografía existente sobre Medina Azahara solamente suele mencionar de manera muy sucinta a Pedro de Madrazo –si acaso es mencionado– como responsable único de la localización e identificación de las ruinas², sin entrar en más detalles de cómo se desarrolló este intento fallido de excavación, quiénes fueron sus protagonistas, las relaciones existentes entre ellos o los motivos reales de su fracaso más allá de la breve explicación aportada por el propio Madrazo acerca de este asunto en su libro *Córdoba*, que vio la luz por primera vez en 1855 y que después fue publicado nuevamente en 1884 por Daniel Cortezo como parte de la colección *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*. A este respecto, quizá la aportación más completa hasta la fecha sea la de José María Palencia Cerezo, quien, partiendo de algunos fragmentos de epístolas publicados a comienzos del siglo XX, intentó trazar un relato de lo acontecido³.

Así pues, el presente artículo pretende recuperar un episodio generalmente olvidado por la historiografía, pero muy relacionado con la gestación de la historia del arte y arqueología como disciplinas durante el siglo XIX. Para proceder a la reconstrucción de la



Fig. 1. Jean Laurent, *Retrato de Pedro de Madrazo y Kuntz*, entre 1861 y 1868. © Biblioteca Nacional de España, Madrid.

2 La excepción la constituye Manuel Nieto Cumplido ("La arqueología medieval cordobesa en el siglo XIX," *Boletín de la Real Academia de Córdoba* LV, no. 106 (1984): 71-103), quien considera a Luis Ramírez de las Casas-Deza responsable de la localización del enclave, mientras que a Madrazo correspondería la difusión del descubrimiento.

3 José María Palencia Cerezo, *La memoria de Madinat al-Zahra en el Museo de Bellas Artes de Córdoba* (Sevilla: Consejería de Cultura, 2009). Su autor parte concretamente de la narración incluida por Ángel M. de Barcia y Pavón en "Francisco de Borja y Pavón. Traducciones de poetas latinos," *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, no. 6 (1906): 312-328.

localización de Medina Azahara, la organización y desarrollo fallido de las excavaciones, así como al conocimiento del papel que desempeñaron las diferentes personas implicadas, contamos con diversa documentación de archivo, en su mayor parte inédita, que procede fundamentalmente de la Fundación Lázaro Galdiano y, en menor medida, de la Biblioteca Nacional de España, la Academia de Bellas Artes de San Fernando y el Museo Nacional del Prado⁴.

A esta documentación de archivo hay que sumar, además, las diferentes publicaciones de Pedro de Madrazo aparecidas durante la segunda mitad del siglo XIX en las que, ya suspendida la excavación y sabiendo que no volvería a organizarse otra, daba a conocer lo que él consideró descubrimiento del conjunto, aportándonos datos que no aparecen en la correspondencia o los informes. Asimismo, el estudio de la fortuna y repercusión de estos textos entre los contemporáneos de Madrazo, especialmente aquellos que abordaron el estudio del arte hispanomusulmán, también formará parte del contenido de nuestro artículo a fin de intuir cuál fue la difusión y alcance que tuvo la localización de Medina Azahara antes de que fuera finalmente sacada a la luz en los primeros años del siglo XX.

Medina Azahara antes de 1853

En el marco del orientalismo que tan profundamente influyó en las artes y la literatura europeos del siglo XIX, Andalucía y, sobre todo, las ciudades de Granada, Córdoba y Sevilla ocuparon un lugar excepcional y se convirtieron en uno de los destinos principales de aquellos viajeros occidentales ávidos de exotismo, y en escenario de numerosas obras literarias y creaciones artísticas. Sin embargo, sólo se tenía noticia de

4 La Fundación Lázaro Galdiano conserva, como parte del Archivo Madrazo –cuya fecha de ingreso en la biblioteca de José Lázaro se ignora– numerosas cartas enviadas a Pedro de Madrazo desde junio de 1853 hasta mayo de 1854 por diferentes remitentes, así como informes y borradores redactados durante este período de tiempo, todo ello relativo a la localización y excavación de Medina Azahara. Parte de este fondo fue estudiado y descrito gracias al proyecto de investigación *La literatura y las artes en epistolarios españoles del siglo XIX*. Proyecto I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación HAR2011-26660. Web del proyecto: <http://www.bibliotecalazarogaldiano.es/laee/>.

Por otra parte, en la Biblioteca Nacional de España hemos localizado, dentro de la correspondencia de Francisco de Borja Pavón que allí se conserva (Mss 19599), los borradores de carta que este historiador envió a Pedro de Madrazo –que se encuentran en la Fundación Lázaro– así como las cartas remitidas por Madrazo y otras epístolas que cruzó con Pascual de Gayangos y que ya habían sido transcritas y publicadas por José Simón Díaz. En cuanto a la Real Academia de Bellas de San Fernando, su archivo custodia los documentos que recibió en 1859, tras asumir las competencias de la Comisión Central de Monumentos, creada en 1844. Las excavaciones arqueológicas eran una de las cuestiones de las que se encargaba este organismo.

Finalmente, el Museo Nacional del Prado conserva cartas de Pedro de Madrazo como parte de la Colección Familia Madrazo, incorporada en 2012 al archivo de la institución mediante adquisición a una de sus descendientes. Esta importante colección incluye, además, los epistolarios de otros miembros de dicha familia y en los últimos años ha sido objeto de digitalización y publicación en varios volúmenes.

Medina Azahara a través de unos pocos libros que, con mayor o menor fortuna de crítica y público, habían contribuido a difundir, traducidas, algunas fuentes árabes. Así, tras su abandono en el siglo XI, su localización exacta permaneció desconocida y existían diferentes opiniones, contradictorias, que se venían arrastrando desde varios siglos atrás. Es el caso, por ejemplo, de la *Historia de la dominación de los árabes* del arabista e historiador José Antonio Conde (1766-1820), publicada póstumamente en 1820 y 1821 y recibida por los estudiosos del momento de manera bastante tibia. En ella, su autor, tras incluir una descripción de la ciudad, situaba su ubicación a cinco millas de Córdoba, pero al sur del Guadalquivir.

Más tino o al menos intuición tuvo Agustín Ceán Bermúdez, quien en su *Sumario de las antigüedades romanas que hay en España*, publicado también tras la muerte de su autor, ya en 1832, indicó que Medina Azahara había estado situada en la dehesa de Córdoba la Vieja, a unas tres millas al noroeste de la actual Córdoba. Su afirmación se basaba en el estilo de las ruinas allí localizadas, ruinas que, durante mucho tiempo, siguiendo un error expresado por Ambrosio de Morales en el siglo XVI y después perpetuado a pesar de varias voces contrarias, habían sido identificadas con la Córdoba romana fundada por Marcelo, más tarde abandonada en pro de la actual ciudad⁵.

Por su parte, en 1834 Ángel María de Saavedra, duque de Rivas (1791-1865), publicó *El moro expósito o Córdoba y Burgos en el siglo X*. En el romance segundo de esta obra el escritor cordobés introduce los siguientes versos: “Vio a su diestra de Zahara los jardines,/ Los pórticos, palacios y liceos;/ Y hoy un desnudo llano sólo viera,/ Pues hasta las ruinas perecieron”⁶. La mención de Zahara da lugar a una extensa nota en la que se cita un pasaje de la obra de Conde describiendo la ciudad palatina para, a continuación, expresar la extrañeza del autor ante la inexistencia de ningún resto material: “El sitio que ocupó, es hoy una dehesa entre los llanos de la Albaida y los de las cuevas en la que no se descubren ruinas, ni cimientos, ni vestigio alguno, y que solo tiene una cerca moderna con establos para la cría de potros. El recinto lleva el nombre de Córdoba la Vieja”⁷.

5 Ambrosio de Morales, en *Las antigüedades de las ciudades de España* (1575), identificaba las ruinas de Medina Azahara con la Córdoba fundada por Marco Claudio Marcelo en el siglo II a. C. (“la quiso edificar de nuevo tan suntuosa y de tanta magestad”). Según este autor, Córdoba la Vieja habría sido abandonada en algún momento del siglo II d. C. para volver a poblar la actual Córdoba. Esta opinión encontró rápida oposición en autores como Pedro Díaz de Rivas o el padre Martín de la Roa. Sin embargo, la opinión de Morales fue la que mayor difusión tuvo.

Leopoldo Torres Balbás ofrece un rápido pero completo recorrido por todas estas fuentes castellanas anteriores a 1800 en *España Musulmana hasta la caída del Califato de Córdoba (711 - 1031 de J.C.)* (Madrid: Espasa-Calpe, 1973).

6 Ángel María de Saavedra, *El moro expósito* (París: Librería Hispano-Americana, 1834), 97.

7 Saavedra, 450.

Resulta llamativo que, a pesar de citar a Conde –que erró la ubicación, como vimos–, el duque de Rivas sitúe sin ningún género de dudas Medina Azahara en los terrenos de la dehesa de Córdoba la Vieja. Cabría pensar que conocía el texto de Ceán Bermúdez, publicado tan sólo dos años antes, o que quizá obtuvo el dato del también cordobés Luis María Ramírez de las Casas-Deza (1802–1874), historiador que en la primera edición de su *Indicador cordobés. Manual histórico topográfico de la ciudad de Córdoba* (1837), señalaba asimismo que en Córdoba la Vieja “se encuentran vestigios de la casa de recreación que (...) labró Abderramán III y después hizo ciudad con el nombre de Azahra”⁸. Casas-Deza, además, publicó el 22 de enero 1843 en el *Semanario Pintoresco Español* un artículo con el título de “Arqueología. Varias antigüedades de Córdoba” en el que daba a conocer la pieza conocida como el “ciervo de bronce”. Esta pieza, según indicaba el historiador, procedía, junto a “una taza de fuente” y una cierva, del “sitio llamado Córdoba la Vieja, donde se encuentran frecuentes vestigios de la tan celebrada casa de Recreación”. Para él, todas estas piezas “pertenecieron sin duda a alguna de las fuentes de aquel admirable y suntuoso alcázar”⁹.

Sin embargo, a pesar de estas y otras puntualizaciones (incluso Antonio Ponz llegó a señalar, ya a finales del siglo XVIII, que las ruinas “son de algún palacio o casa de delicias de los reyes árabes”)¹⁰, parece que esta identificación no tuvo gran trascendencia entre los círculos académicos. Al menos eso cabe deducir al encontrar, en fecha tan avanzada como 1848, al historiador José Caveda (1796–1882) lamentando que no se “conserve ni un solo vestigio que indique siquiera el lugar que ocuparon” los edificios del conjunto palatino de Medina Azahara¹¹. Y el propio Madrazo, a pesar de los amplios conocimientos bibliográficos y documentales que suele mostrar en sus escritos, no cita en ningún momento la obra de Casas-Deza, a quien además conocía personalmente y con quien trataba en los meses del descubrimiento, ni parece hacerse eco de las acertadas sospechas de Ceán o el duque de Rivas, también amigo suyo. Este punto será retomado con posterioridad en nuestro artículo. Madrazo sí conocía, y aludirá a ellos, los textos de Ambrosio de Morales y José Antonio Conde, así como la traducción al inglés por Gayangos de la historia de Al-Maqqari¹².

8 Luis María Ramírez de las Casas-Deza, *Indicador cordobés. Manual histórico topográfico de la ciudad de Córdoba* (Córdoba: Fausto García Tena, 1837), 9.

9 Esta información también es incluida en la segunda edición, ampliada, de su *Indicador cordobés*, que vio la luz en 1847.

10 Antonio Ponz, *Viage de España XVII* (Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra, 1792), 75.

11 José Caveda, *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de Arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días* (Madrid: Imprenta de Santiago Saunague, 1848), 215–216.

12 Se trata de *The History of the Mohammedan Dynasties in Spain* publicada por el arabista Pascual de Gayangos en Londres en 1840.

Una excursión a Córdoba la Vieja

En la primavera de 1853, Pedro de Madrazo se encontraba en Córdoba documentándose para la redacción del volumen de *Recuerdos y Bellezas de España* dedicado a *Córdoba*, colección dirigida por el pintor y dibujante Francisco Javier Parcerisa (1803-1875)¹³. Una de las excursiones que formaban parte de ese viaje llevó a Madrazo y cuatro personas más a la dehesa de Córdoba la Vieja, terrenos propiedad de Isidro Alfonso de Sousa de Portugal y Guzmán, marqués de Guadalcazar (1797-1870).

Según nos relata el propio Madrazo en un artículo publicado en dos partes en enero y febrero de 1857 en el *Seminario Pintoresco Español*, esta visita tuvo lugar el 27 de mayo. Su finalidad era “visitar las afamadas ermitas del cerro de Nuestra Señora de Belén, y hacer por aquellos contornos (...) algunos reconocimientos, que no me atrevo a llamar arqueológicos por no ser tan ambiciosas nuestras miras”. A Madrazo acompañaban, según narra en su breve crónica, cuatro personas: dos catalanes, un joven cordobés y un escritor oriundo de la misma ciudad. Gracias a su correspondencia privada, que analizaremos en la siguiente sección, sabemos que sus acompañantes fueron Francisco Javier Parcerisa –quien volvió a Córdoba poco después del almuerzo–, el pintor de origen catalán José Saló y Junquet (1810-1877) (Fig. 2) junto a su hijo Nicolás (1834-1854), nacido en Córdoba, y el académico cordobés Francisco de Borja Pavón (1814-1904). En su compañía Madrazo visitó el desierto de Nuestra Señora de Belén, ubicación de varias ermitas, y el castillo



Fig. 2. José Saló y Junquet, *Guardia de la Real Persona del Rey*, ca. 1830. © Museo Nacional del Romanticismo, Madrid. Fotografía: Fabián Álvarez.

13 El encargo había recaído inicialmente en Francisco Pi y Margall (1824-1901), quien sin embargo realizó sólo el primer capítulo y parte del segundo. Pedro de Madrazo decidió respetar, al publicar el volumen, la mayor parte del trabajo realizado por el escritor catalán.

de la Albaida, donde almorzaron para después dirigirse, ya sin Parcerisa, al convento de San Jerónimo y la dehesa de Córdoba la Vieja, deseosos de ver las ruinas que en ese lugar se encontraban. Allí, Madrazo recogió algunos fragmentos y, tras observarlos, hizo notar a sus acompañantes su filiación estética con el arte califal de los siglos IX y X, identificando las ruinas como las de la ciudad palatina de Medina Azahara. A continuación, se reunieron varios fragmentos y se tomaron medidas y notas.

Una excavación con “mala estrella”

Tras este feliz descubrimiento, será el 24 de junio de 1853 cuando tengamos noticia de la primera carta escrita por Pedro de Madrazo sobre Medina Azahara¹⁴. La misiva está dirigida a Francisco de Borja Pavón y en ella le da cuenta de su regreso a Madrid y le comunica que “han gustado aquí mucho a los inteligentes aquellos pedruscos labrados y ladrillos con relieves que me traje” y que “la Academia de la Historia desea se le diga algo sobre ellos”. También le expresa su intención de dedicar un capítulo íntegro a Medina Azahara en su volumen de *Recuerdos y bellezas de España*, “donde legaré a la posteridad aquella inolvidable excursión” y le pide que la próxima vez que vaya hasta Córdoba la Vieja recoja para él algunos fragmentos más, estando seguro de que la Academia de la Historia aprobará realizar alguna excavación en el futuro.

En fechas similares a la de la anterior carta escribió Madrazo también a José Saló, cuya respuesta con fecha del 12 de julio conservamos¹⁵. En ella el pintor, además de tratar asuntos personales relativos a su hijo Nicolás, comenta que éste ha encontrado “un precioso capitel arabe(sic) con una inscripcion qe copiará y remitira el novel anticuario”.

No conservamos ninguna misiva de los próximos meses, pero cabe pensar que Madrazo dedicó su tiempo a conseguir los apoyos necesarios en el gobierno para poder iniciar una exploración de los terrenos de Córdoba la Vieja. Eso parecen atestiguar al menos dos documentos conservados en el Archivo Madrazo de la Fundación Lázaro Galdiano de su puño y letra que, por su contenido, han de ser borradores de una carta e informe dirigidos muy probablemente al entonces ministro de Fomento, Agustín Esteban Collantes (1815-1876)¹⁶. En él se narran los pormenores de la excursión de mayo de 1853 y

14 Biblioteca Nacional de España (BNE), Mss 19599 p.189.

15 Archivo de la Fundación Lázaro Galdiano (AFLG), Archivo de Pedro de Madrazo L8 C11-1.

16 AFLG, Archivo Madrazo L8 C11-2, L8 C11-3, L8-C11-4.

se hace una pequeña reseña de la importancia de Medina Azahara, intentando sin duda justificar la necesidad de una excavación preliminar y atraer la atención del funcionario. En este documento, además, Madrazo incluye una serie de instrucciones precisas que atañen a la financiación del proyecto y su organización. En su opinión, deberían conformarse dos comisiones, en permanente comunicación: por un lado, una comisión en Córdoba, dirigida por José Saló y Pavón, y por otro una comisión en Madrid, integrada por el propio Madrazo y el arabista Pascual de Gayangos (1809-1897). Madrazo también recoge aspectos como la delimitación de los terrenos a excavar y qué tipo de objetos han de recogerse y dónde almacenarse.

Cabe fechar estos documentos muy a finales de 1853, puesto que el propio Madrazo, en su *Córdoba*, comenta en nota que consiguió el permiso del gobierno en diciembre de ese año y Gayangos escribe a Pavón en una carta de esas mismas fechas que “Madrazo le habrá informado a V. ya del resultado de las gestiones hechas para desenterrar, si es posible, los tesoros de los Califas y volver a la luz los palacios de Medina Az-zahra”¹⁷.

Unos meses después, en carta fechada en Madrid el 7 de enero, Madrazo cuenta a su hermano Luis que “el ministro de Fomento, entusiasmado con mis pedruscos de Medina Azahara, me ha concedido que se hagan excavaciones en el terreno. Verás cómo desentierro preciosidades. ¡¡Estoy loco de contento!!”¹⁸. Madrazo retomará este tema en su siguiente carta, escrita con posterioridad al 9 de enero. En ella da más detalles de la concesión del permiso. En concreto, alude a una “larga entrevista” con el ministro para exponerle la conveniencia de iniciar una excavación en Medina Azahara. Por petición de Collantes, Madrazo redactó una memoria y un proyecto de real orden que entregó al ministro. Sin embargo, Pedro, “viendo que no se despachaba el asunto con la prontitud que se me había prometido”, volvió al Ministerio y habló con José María de Mora, nombrado director de Obras Públicas por Collantes unos meses antes, para que averiguase qué ocurría con su memoria¹⁹. Al parecer, Isidoro Gil y Baus²⁰ había cambiado deliberadamente de la pila de documentos para firma el informe de Madrazo, lo que hubiera supuesto retrasar el inicio de las excavaciones varios años.

17 BNE, Mss 19599 p.115.

18 Archivo del Museo Nacional del Prado (AMNP), Archivos Personales AP:33/Nº Exp:66.

19 AMNP, Archivos Personales AP:33/Nº Exp:67.

20 Isidoro Gil y Baus, literato que en 1849 había contraído matrimonio con Cecilia de Madrazo y Kuntz, hermana de Federico, Pedro y Luis que había fallecido en 1853.

Sea como fuere, con fecha del 5 de enero de 1854 se conserva una Real Orden dirigida al gobernador de la provincia de Córdoba y firmada por el ministro de Fomento en la que se indica que “habiendo dado cuenta a la Reina de una exposición de Don Pedro de Madrazo, individuo de la Real Academia de San Fernando”, se procede a autorizar las excavaciones²¹. Las instrucciones que aparecen han sido tomadas casi literalmente del borrador que Madrazo había realizado y que se conserva en el Archivo de la Fundación Lázaro Galdiano.

Con fecha de 27 de enero, Pavón confirma a Madrazo la recepción de la Real Orden y le recomienda, a fin de conseguir la autorización del marqués de Guadalcazar, propietario de los terrenos, “interesar en el proyecto a un Sr. D. Ramon de Aguilar (sic) su amigo y diz que consejero en muchos negocios domesticos e intimos, sujeto ilustrado y algo difícil de carácter”. Este Ramón Aguilar y Fernández de Córdoba (1787-1863) era un académico y político cordobés cuya ausencia en la comisión, como bien comenta Pavón, no resultaría en absoluto beneficiosa: “podria su susceptibilidad herida suscitar nos contrariedades cuando, alhagandole (sic), tendremos una eficaz ayuda”²².

A partir de aquí, se desarrolla una intensa correspondencia entre Madrazo y Pavón acerca del estado de las exploraciones, intercambio epistolar en el que también interviene en ocasiones Gayangos y que se prolongará hasta mayo de 1854. A las vehementes cartas de Madrazo, cada vez más impaciente ante el retraso en el inicio de la empresa se oponen las de Pavón, que en cada carta le informa de un nuevo contratiempo, ya fuera este motivado por la ausencia de Saló, la falta de autorización del marqués o problemas con la libranza y recepción del dinero destinado a subvencionar los trabajos.

Pero sin duda la mayor contrariedad llegó a Madrazo en forma de carta redactada por Ramón Aguilar, con fecha de 3 de abril. En ella el académico cordobés comunica a Madrazo su nombramiento como vicepresidente de la comisión pero también la imposición de dos condiciones, hasta entonces desconocidas, para poder excavar en la dehesa: “1ª, que la comisión ha de dejar allanados los terrenos que se desembuelvan o levanten, estraídas que sean las piedras o efectos que utilizare, y las restantes las dejara amajanadas; y 2ª que ni por la Comision ni sus dependientes se ha de poder cortar ni quemar árbol, arbusto ni mata de ninguna especie para uso alguno”²³.

21 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABASF), Fondo Comisión Central de Monumentos Histórico-Artísticos, Le-2-47-2.

22 BNE, Mss 19599 p.193.

23 AFLG, Archivo de Pedro de Madrazo L8 C13-4.

A pesar de todas estas limitaciones, las excavaciones, que apenas durarían unos días, se realizaron a mediados de mayo de 1854, siendo sus resultados bastante discretos. Ramón Aguilar escribió nuevamente a Madrazo el 25 de ese mes para dar cuenta de lo descubierto, comunicando que ya nada más se podía hacer pues otras de las condiciones del marqués era que las exploraciones concluyeran a finales de mayo para “adoptar todas las medidas preventivas para evitar los voraces incendios que frecuentemente consumen los pastizales en la proxima estacion de verano”²⁴. Aguilar emplazaba a Madrazo al otoño próximo para continuar excavando y, aunque por una carta de Gayangos dirigida a Pavón parece que hubo intención de reanudar la excavación²⁵, el segundo, en carta enviada en septiembre de 1854 al arabista, explica que diferentes acontecimientos personales y políticos (entre ellos la muerte repentina de Nicolás Saló por unas fiebres tifoideas y la Revolución de 1854 o Vicalvarada, que tuvo lugar en el verano de ese año) han impedido que se retome el asunto²⁶.

Puede considerarse una carta enviada por Gayangos a Pavón en junio de 1855 el punto y final de esta empresa arqueológica frustrada: “Puede V. desde luego proceder a rellenar el hueco causado por las excavaciones: no quisiéramos Don Pedro y yo por cuanto el mundo tiene que uno de los chotos del Sr. Marqués se desgraciara por culpa nuestra. Queda pues, definitivamente resuelto que se haga la obra y se paguen los jornales del fondo de la Comisión”²⁷.

“Donde legaré a la posteridad aquella inolvidable excursión”: Medina Azahara en los escritos de Madrazo

A pesar de la gran decepción que sin duda debió de suponer la interrupción de las exploraciones en Medina Azahara por motivos meramente administrativos, Madrazo no se olvidó de la “hermosa y desgraciada sultana medio insepulta”. Y si bien era consciente de que con toda probabilidad no llegaría a ver jamás en vida la ciudad excavada, aprovechó diversas ocasiones a lo largo de los siguientes años para difundir y dejar constancia de su descubrimiento.

24 AFLG, Archivo de Pedro de Madrazo L8 C13-10.

25 BNE, Mss 19599 p.121.

26 BNE, Mss 19599 p.123. En carta a su hermano Luis fechada el 26 de mayo de 1854, Pedro de Madrazo también alude a la muerte de Nicolás Saló (AMNP, Archivos Personales AP:33/Nº Exp:69).

27 BNE, Mss 19599 p.133.

Así, tal como había indicado a Francisco de Borja y Pavón en la carta del 24 de junio de 1853 antes comentada, Madrazo dedicó un capítulo completo de su volumen de *Córdoba* (1855) para *Recuerdos y Bellezas de España* a Medina Azahara, volumen que después sería reeditado en Barcelona en 1884. En él daba cuenta de su descubrimiento, indicando brevemente las circunstancias que habían impedido su excavación. Además, en el volumen correspondiente a la edición de 1855 incluyó una lámina con algunos fragmentos de ataurique (presumiblemente los que el mismo Madrazo recogió en el lugar) dibujados del natural y después litografiados por Parcerisa. En la edición de 1884 no apareció esta lámina, pero sí la reproducción de un brocal procedente de Medina Azahara que ya entonces formaba parte de los fondos del Museo de Bellas Artes de Córdoba.

En 1857, en la revista fundada por Ramón de Mesonero Romanos (1803-1882) *Semanario Pintoresco Español*, publicó Madrazo en dos pequeños artículos, de título "Los hijos del yermo" y "La dehesa de Córdoba la Vieja", la narración de la jornada de aquel 27 de mayo de 1853, más arriba comentada²⁸. El segundo de los artículos, que reproduce literalmente algunos pasajes del volumen de *Córdoba*, apareció acompañado por la ilustración de otros cuatro fragmentos de ataurique, copiados del natural esta vez por el pintor toledano Cecilio Pizarro (1825-1886). En la leyenda se indica que son propiedad de Pedro de Madrazo (Fig. 3). Asimismo, en el número 7 de aquel mismo año se reprodujeron, esta vez sin texto, nuevos fragmentos.

Ya al final de su vida, en torno a 1897, veía la luz en Barcelona un texto sumario de Madrazo para *La Arquitectura de España estudiada en sus principales monumentos por el arquitecto Max Junghändel*, obra publicada asimismo en Dresde que constaba, además del texto de Madrazo, de 69 fotografías de Junghändel de importantes edificios de la arquitectura española. En este breve texto, lleno de alusiones a publicaciones anteriores suyas, Madrazo dedica un párrafo a Medina Azahara para indicar que "hasta hace pocos años se reputaron invenciones de una exaltada fantasía"²⁹ acerca de la ciudad palatina y los objetos artísticos que allí se encontraban. Estas ensoñaciones y la creencia extendida de que no se conservaba nada de aquel conjunto acabaron cuando él, en 1853, recogió algunos de los fragmentos dispersos por la dehesa de Córdoba la Vieja y los publicó en su volumen de *Recuerdos y bellezas de España*, entregando algunos al rey Federico Guillermo IV de Prusia, quien se había interesado por ellos al tener noticia del libro³⁰.

28 Concretamente aparecieron en los números 3 (18 de enero de 1857) y 5 (1 de febrero de 1857).

29 Pedro de Madrazo, *La Arquitectura de España estudiada en sus principales monumentos por el arquitecto Max Junghändel* (Barcelona: Sucesor de J. M. Fabre, 1897), 33.

30 Pedro de Madrazo, *La Arquitectura de España*, 33.



Fig. 3. Cecilio Pizarro. Fragmentos procedentes de Medina Azahara, *Semanario Pintoresco Español*, 1857. © Museo Nacional del Prado, Madrid.

Madrazo y Medina Azahara en obras contemporáneas

Vistas las publicaciones del propio Madrazo, cabe preguntarse qué repercusión y difusión tuvieron éstas y la propia excavación entre otros académicos e historiadores contemporáneos e inmediatamente posteriores. Así, en el propio año de 1853 Pascual de Gayangos hacía alusión a la excursión de Madrazo en el *Memorial histórico español*, publicación de la Real Academia de la Historia. Dentro de su artículo "Inscripciones árabigas de Córdoba", Gayangos introducía una extensa nota al pie en la que mencionaba la redacción de una "descripción artística y monumental de Córdoba" por parte de Madrazo y el descubrimiento de las ruinas de Medina Azahara, lo que zanjaba por fin la polémica acerca de su ubicación. El arabista alude además a los fragmentos recogidos

allí y traídos a Madrid –presumiblemente los mencionados por Madrazo en sus cartas– y comenta que “en sentir de este inteligente arqueólogo [Madrazo], el palacio pudiera estar casi intacto, salvo el hundimiento de los techos”.³¹

En 1856, en una nueva edición –la tercera– del exitoso *Indicador cordobés*, Ramírez de las Casas-Deza añadía un párrafo indicando que “al presente sólo se descubren los fundamentos de la obra y pedazos en abundancia de los arabescos que adornaban los muros, y otros fragmentos y utensilios”³². Y en ese mismo año aparece en el *Semanario Pintoresco Español* una serie de seis artículos firmada por el arabista Francisco Javier Simonet (1829-1897)³³. Bajo el nombre de “Medina Azzahara. Episodio histórico”, su autor narra la construcción y avatares del conjunto palatino, siendo en la primera entrega, aparecida el 1 de junio de 1856, donde hace alusión al descubrimiento de Madrazo: “El Sr. Pedro de Madrazo (...) ha investigado y descubierto al fin los vestigios y ruinas que se conservan de aquel portento del arte (...) determinando el verdadero asiento que tuvo Medina Azzahra, ignorado o puesto en controversia hasta entonces (...) solamente el amor al arte y buena diligencia con que aquel distinguido escritor ha examinado por sus ojos el terreno, se debe el que hoy pueda fijarse con toda evidencia la verdad del caso”.

Simonet reconoce el mérito de la traducción de Almaqari por Gayangos, que habría contribuido a corregir los errores de Morales y Conde, pero atribuye sin duda alguna, como hemos visto, el descubrimiento *in situ* de los restos a Madrazo, resultando llamativa, una vez más, la ausencia de Ponz, Ceán o Ramírez de las Casas-Deza como fuentes.

Dos años después Simonet publicaba en Madrid su *Leyendas históricas árabes*, incluyendo con algunas variaciones y añadidos el relato dedicado a Medina Azahara que había visto previamente la luz en el *Semanario*. La principal novedad radica en que el prólogo de esta obra fue realizado por el mismo Madrazo –donde, además de indicar que ha localizado varios fragmentos del palacio, deja patente la poca estima que sentía hacia la obra de José Antonio Conde– y en que para Simonet la ayuda en la localización de la ciudad palatina se debía ya no sólo al libro de Gayangos, sino también “a las indicaciones de algunas personas ilustradas de aquella capital”³⁴.

31 Pascual de Gayangos, “Inscripciones arábicas de Córdoba,” en *Memorial histórico español* VI (Madrid: Imprenta y Fundición de Manuel Tello, 1853), 322-323.

32 Ramírez de las Casas-Deza, *Indicador cordobés*, 100.

33 Se trata de los números 22, 23, 24, 25, 27 y 30, publicados entre el 1 de junio de 1856 y el 27 de julio del mismo año.

34 Francisco Javier Simonet, *Leyendas históricas árabes* (Madrid: Juan José Martínez, 1858), 412. Fueron reeditadas por Ediciones Polifemo en 2001 bajo el título *Tres Leyendas Árabes*, incluyendo el prólogo de Pedro de Madrazo.

Sin embargo, a pesar de las entusiastas palabras de Simonet hacia Madrazo y su descubrimiento, no parece haber rastro de ello en obras posteriores de temática vinculada a Córdoba o al arte hispanomusulmán escritas por otros autores. Sí alude a ello José Amador de los Ríos en una de las notas de su ensayo histórico-crítico *El arte latino-bizantino en España y las coronas visigodas de Guarrazar*, publicado en 1861. En concreto, menciona las “preciosas reliquias del maravilloso palacio de Medina Zahara” que posee Madrazo. Sin embargo, Rafael Contreras (1826-1890), responsable de la restauración de la Alhambra en los años 1840-1860 e individuo de la Comisión de Monumentos, no alude en ninguno de sus libros sobre arquitectura árabe³⁵ al intento de excavación o a la publicación por Madrazo o Gayangos de algunos elementos decorativos: “Nada podemos analizar de estos perdidos monumentos”. Y otros autores como Teodomiro Ramírez de Arellano (1828-1909) (*Guía artística de Córdoba* de 1896) o Luis Maraver y Alfaro (1814-1886) (*Historia de Córdoba* de 1863 y *Guía de curiosidades cordobesas* de 1866) tampoco parecen conocer o al menos considerar relevante la expedición. Sólo el sobrino de Maraver y Alfaro, César Maraver Cairo, menciona en su obra poética *Azzahara, leyenda* (1878) que la ciudad se encontraba a tres millas de Córdoba.

El mejor homenaje y reconocimiento a la empresa de Pedro de Madrazo y sus acompañantes (cuyos nombres como hemos visto se perdieron pronto, quedando relegados al ámbito epistolar) lo encontramos sin duda en el artículo publicado en 1906 por Rodrigo Amador de los Ríos (1849-1917) en la revista creada por José Lázaro Galdiano, *La España Moderna*. Previamente, en 1879, este arqueólogo y erudito había publicado un libro titulado *Inscripciones árabes de Córdoba*. En él hace referencia a Pedro de Madrazo como “muy docto arqueólogo (...) a quien debe Córdoba el libro más completo que de ella se ha escrito” y alude a los terrenos de Córdoba la Vieja como un lugar “tantas veces explotado y hoy cerrado, por incompresibles escrúpulos, para la ciencia”. Aunque no se mencione de manera explícita, es evidente la referencia a los problemas habidos con el marqués de Guadalcazar, que impidieron cualquier intento de excavación exhaustivo. Sin embargo, Pedro de Madrazo no aparece en esta obra como responsable del descubrimiento y la excavación de Medina Azahara, pero sí se cita en nota el artículo de Ramírez de las Casas-Deza de 1843.

Volviendo a la revista *La España Moderna*, el artículo fue publicado en julio de 1906, muy pocos años antes de que las excavaciones de Ricardo Velázquez Bosco comenzasen.

35 Se trata de sus obras *Del arte árabe en España* (1875), *Estudio descriptivo de los monumentos árabes de Granada, Sevilla y Córdoba* (1878) y *Recuerdos de la dominación de los árabes en España* (1882). De hecho, en el primero de estos libros llega a indicar: “este sitio que para el viajero y el anticuario no ofrece interés alguno”.

Con el título de “Una excursión a las ruinas de Medina Az-zahra”, el que sería director del Museo Arqueológico Nacional recuerda, al narrar su propia excursión a Córdoba la Vieja, la realizada por Madrazo en 1853. Y si entonces el proyecto resultó frustrado apenas dio los primeros pasos, “acaso –dice Rodrigo Amador– ahora pueda intentarse algo de lo que pretendía el Sr. Madrazo”.

La polémica silenciosa de Ramírez de las Casas-Deza

Al comienzo de este artículo apuntábamos que en 1837 el historiador cordobés Luis María Ramírez de las Casas-Deza recogía en su primera edición del *Indicador cordobés* que en Córdoba la Vieja se encontraban restos materiales de la ciudad palatina de Medina Azahara. Además, en 1843, publicó un artículo en el *Semanario Pintoresco Español* en el que incluía, entre otros objetos arqueológicos procedentes de Córdoba, un ciervo de bronce encontrado en la dehesa de Córdoba la Vieja (Fig. 4). Sin embargo, como también hemos notado, Pedro de Madrazo o Simonet jamás citan a Ramírez de las Casas-Deza como conocedor de la ubicación del conjunto, a pesar de que sabemos que Madrazo conocía personalmente al cordobés, quien incluso llegó a estar en su casa cuando aquel volvió a Madrid de su viaje por Córdoba en junio de 1853³⁶.

Este silencio, sin duda llamativo debido a las relaciones personales que los unían y a que Madrazo era historiador que cita sus fuentes, causó extrañeza y cierta molestia en el propio Ramírez de las Casas-Deza, que plasmó su malestar en sus memorias, publicadas en 1977³⁷. La primera referencia a la presencia de Madrazo en Córdoba la encontramos en el capítulo de sus memorias dedicado al año 1853: “Por Abril de este año vino a Córdoba el dibujante D. Francisco Parceriza (sic), acompañado de D. Pedro Madrazo para sacar vistas y adquirir noticia de los monumentos de esta ciudad de que habían de tratar en la obra que daban y aún dan a la luz, titulada “Recuerdos y Bellezas de España” (...)”³⁸.

Parece que Ramírez de las Casas-Deza no confiaba plenamente en que Madrazo pudiera llevar a buen término el volumen sobre *Córdoba*: “D. Pedro Madrazo, el cual es joven de talento y de gusto, pero en mi juicio no tiene conocimientos generales y profundos

36 En carta del 24 de junio de 1853 a Francisco de Borja Pavón: “Tengo instalado en mi despacho al Sr. D. Luis Ramírez de las Casas-Deza, leyendo y copiando con afán” (BNE, Mss19599 p.189).

37 Luis María Ramírez de las Casas-Deza, *Memorias de Don Luis M. Ramírez de las Casas Deza* (Córdoba: Universidad de Córdoba, 1977).

38 Ramírez de las Casas-Deza, 146.

ni hace los estudios concienzudos que en particular se necesitan para tratar la materia que se ha propuesto, dominándola con superioridad, siendo para esto insuficiente el estudio poco detenido que hace de las poblaciones y monumentos de que tiene que escribir³⁹.

Comenta, además, que Madrazo le recomendará a su cuñado Eugenio de Ochoa, por entonces secretario del Consejo de Instrucción Pública, y que partirá de Córdoba el 14 de junio. En los capítulos correspondientes a los años siguientes no son mencionados ni el intento de excavación o la publicación del volumen de *Córdoba*. Hemos de esperar a la entrada correspondiente a 1857 para encontrar alusiones a Medina Azahara:

En 1853 (...) estuvo en esta ciudad D. Pedro Madrazo; fue con otros sujetos cordobeses a examinar las ruinas del Palacio de Medina Azahara, que todos los cordobeses instruidos saben que estuvo en la dehesa de Córdoba la Vieja; y así extrañamos mucho que se hubiese estampado en un artículo inserto en los números 22, 23, 24, 27 y 30 del *Semanario Pintoresco* del año pasado [1856], suscrito por un Sr. Simonet, que al Sr. Madrazo se le debía el descubrimiento del sitio de Azahara; que se ignoraba hasta que el Sr. Madrazo había venido a Córdoba⁴⁰.

Para sacar de su error a los lectores del *Semanario* y al propio Simonet parece que Ramírez de las Casas-Deza redactó un artículo que envió a la revista de Mesonero Romanos. Sin embargo, según narra él mismo, pasó el tiempo y el "artículo no se había publicado acaso por malicia del editor Manuel de Assas"⁴¹. A esta sospecha se sumó que en febrero de 1857 el *Semanario* publicase de nuevo los dos artículos de Madrazo narrando su excursión a Córdoba la Vieja. Sobre ello, cuenta en sus memorias Ramírez de



Fig. 4. Ciervo en bronce de la dehesa de Córdoba la Vieja, *Semanario Pintoresco Español*, 1843. © Museo Nacional del Prado, Madrid.

39 Ramírez de las Casas-Deza, 146.

40 Ramírez de las Casas-Deza, 163.

41 Ramírez de las Casas-Deza, 163.

las Casas-Deza: "Con lo que, lejos de desengañar al Sr. Simonet, confirma esta falsedad el Sr. Madrazo, de quien no esperábamos tal cosa y extrañamos de este señor, que es nuestro amigo, y al que apreciamos por sus recomendables prendas, que haya querido arrogarse una gloria que de ningún modo le pertenece"⁴².

Aunque Ramírez de las Casas-Deza expresa en sus memorias su intención de hacer llegar su artículo rechazado a algún periódico local, no nos consta que así lo hiciera ni que compartiera su decepción respecto a Madrazo con alguna amistad común. Al menos, no se conserva ninguna carta sobre ello en la correspondencia que entre las décadas de 1840 y 1860 cruzaron el historiador cordobés y Pascual de Gayangos, a pesar de que Medina Azahara es mencionada en alguna ocasión con motivo de la traducción de inscripciones allí halladas⁴³.

Conclusiones

Como comentábamos al inicio de este artículo, no será hasta 1911, el mismo año de la promulgación de la Ley de Excavaciones Arqueológicas, cuando, bajo la dirección de Ricardo Velázquez Bosco, se inicie el primer intento serio y continuado de excavación en Madinat al-Zahra. A partir de entonces, las investigaciones en torno al yacimiento se sucederán de la mano de arqueólogos, arabistas y arquitectos como Félix Hernández, Manuel Ocaña o Rafael Manzano entre otros. En contraste, este primer intento de excavación estudiado en las páginas anteriores constituiría, siguiendo la caracterización de Antonio Vallejo, un buen ejemplo, si bien muy breve, de esa incipiente arqueología española de inspiración romántica, filológica, articulada con frecuencia en torno al empeño por localizar y confirmar la existencia de lugares legendarios y emblemáticos y en la que las fuentes históricas y literarias debían ser corroboradas por la realidad arqueológica y material⁴⁴.

Por otro lado, en este episodio se plantea una de las problemáticas recurrentes en la historia del yacimiento: los conflictos con los propietarios de los terrenos⁴⁵. Esta

42 Ramírez de las Casas-Deza, 164.

43 Estas cartas se conservan en la Biblioteca Nacional de España con la signatura Mss 12972/66.

44 Antonio Vallejo Triano, *La ciudad califal de Madinat al-Zahra. Arqueología de su excavación* (Madrid: Almuzara, 2010), 19. Para tener una panorámica crítica de las diferentes etapas de las excavaciones y la gestión del yacimiento hasta la actualidad, recomendamos este artículo del mismo autor: Antonio Vallejo Triano, "Problemas de gestión y administración de Madinat al-Zahra desde el inicio de su recuperación," *Arqueología y Territorio Medieval*, no. 1 (1994): 17-29, <https://doi.org/10.17561/aytm.v1i10.1589>.

45 Sobre la sucesión de propietarios de los terrenos y los usos de estos durante la primera mitad del siglo XX, consúltese Félix Hernández Giménez, *Madinat al-Zahra. Arquitectura y decoración* (Granada: Patronato de la Alhambra, 1985).

situación se solucionaría, ya en el siglo XX, primero mediante el arrendamiento de la superficie a excavar y, finalmente, con su adquisición junto a los materiales localizados. Asimismo, como hemos visto, desde el comienzo se decidió recurrir a la constitución de dos comisiones, integradas por eruditos y académicos tanto de Madrid como de la propia Córdoba, una fórmula, la de la comisión, que se recuperaría tras la muerte de Velázquez Bosco en 1923 para la gestión y coordinación de los trabajos.

En último lugar, este intento de excavación liderado por Pedro de Madrazo, y todo el material generado en torno a ella, nos permite conocer algunos de los principales canales empleados para la difusión de este tipo de hallazgos durante la segunda mitad del siglo XIX, así como las redes de sociabilidad y de intercambio de ideas que se tejían a su alrededor, no exentas de rivalidades y rencillas personales.

Referencias

Fuentes documentales

- Archivo de la Fundación Lázaro Galdiano (AFLG). Madrid. Fondos: Archivo Madrazo.
- Archivo del Museo Nacional del Prado (AMNP). Madrid. Fondos: Archivos personales. Sección Colección Familia Madrazo.
- Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABASF). Madrid. Fondos: Comisión Central de Monumentos Históricos Artísticos.
- Biblioteca Nacional de España (BNE). Madrid. Fondos: Mss 19599.

Fuentes bibliográficas

- Álvarez Ramos, Miguel Ángel, y Cristina Álvarez Milán. *Los viajes literarios de Pascual de Gayangos (1850-1857) y el origen de la archivística española moderna*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007.
- Amador de los Ríos, Rodrigo. "Una excursión a las ruinas de Medina-Azahara." *La España Moderna*, no. 211 (1906): 19-48.
- Barcia y Pavón, Ángel M. de. "Francisco de Borja y Pavón. Traducciones de poetas latinos." *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, nos. 4 y 5 (1906): 312-328.
- Caveda, José. *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de Arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días*. Madrid: Imprenta de Santiago Saunague, 1848.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín. *Sumario de las antigüedades romanas que hay en España*. Madrid: Imprenta de Miguel de Burgos, 1832.

- Conde, José Antonio. *Historia de la dominación de los árabes, sacada de varios manuscritos y memorias arábicas*. Madrid: Imprenta que fue de García, 1820.
- Contreras, Rafael. *Del arte árabe en España manifestado en Granada, Sevilla y Córdoba por los tres monumentos principales, la Alhambra, el Alcázar y la gran Mezquita*. Granada: Indalecio Ventura, 1875.
- . *Estudio descriptivo de los monumentos árabes de Granada, Sevilla y Córdoba ó sea La Alhambra, El Alcázar y La Gran Mezquita de Occidente*. Madrid: Imprenta y Litografía de A. Rodero, 1878.
- . *Recuerdos de la dominación de los árabes en España*. Granada: Imprenta de El Defensor de Granada, 1882.
- Gayangos, Pascual de. "Inscripciones arábicas de Córdoba." En *Memorial histórico español*, t. VI. Madrid: Imprenta y Fundición de Manuel Tello, 1853.
- . *The History of the Mohammedan Dynasties in Spain*. Londres: M. Duprat sold by W. H. Allen and Co., 1840.
- Hernández Giménez, Félix. *Madinat al-Zahra. Arquitectura y decoración*. Granada: Patronato de la Alhambra, 1985.
- Hernández Hernández, Francisca. "Las revistas románticas españolas y su visión del patrimonio arqueológico." *Complutum*, no. 9 (1998): 231-254.
- Lillo Alemany, Mercedes. "La visión del arte árabe en España en la obra de Pedro de Madrazo." *VII Jornadas de Arte. Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1995.
- Madrazo, Pedro de. *Recuerdos y bellezas de España. Córdoba*. Madrid: Imprenta de Repullés, 1855.
- . "Recuerdos de una excursión por la sierra de Córdoba. Los hijos del yermo. La dehesa de Córdoba la vieja." *Semanario Pintoresco Español*, no. 5 (1857): 34-36.
- . *La arquitectura de España estudiada en sus principales monumentos por Max Junghändel. Texto sumario de Pedro de Madrazo*. Barcelona: Sucesor de J. M. Fabre, 1897.
- Maraver y Alfaro, Luis. *Historia de Córdoba*. Córdoba: Imprenta y Lit. de D. Rafael Arroyo, 1863.
- . *Guía de curiosidades cordobesas*. Córdoba: Imprenta de R. Rojo y Compañía, 1866.
- Maraver y Cairo, César. *Azzahara, leyenda*. Madrid: Imprenta de José Perales y Martínez, 1878.
- Morales, Ambrosio de. *Las antigüedades de las ciudades de España*. Madrid: Oficina de Benito Cano, 1792.
- Nieto Cumplido, Manuel. "La arqueología medieval cordobesa en el siglo XIX." *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, t. LV, no. 106 (1984): 71-103.
- Palencia Cerezo, José María. *La memoria de Madinat al-Zahra en el Museo de Bellas Artes de Córdoba: Rafael Romero Barros, Ricardo Velázquez Bosco, Mateo Inurria, Enrique Romero de Torres*. Sevilla: Consejería de Cultura, 2009.
- Ponz, Antonio. *Viage de España*, t. XVII. Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra, 1792.
- Ramírez de Arellano, Teodomiro. *Guía artística de Córdoba*. Sevilla: Tipografía y encuadernación de Enrique Bergali, 1896.
- Ramírez de las Casas-Deza, Luis María. *Indicador cordobés. Manual histórico topográfico de la ciudad de Córdoba*. Córdoba: Fausto García Tena, 1837.

- . "Arqueología. Varias antigüedades de Córdoba." *Semanario Pintoresco Español*, no. 4 (1843): 29-30.
- . *Memorias de Don Luis M. Ramírez de las Casas Deza*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 1977.
- Saavedra, Ángel María de. *El moro expósito o Córdoba y Burgos en el siglo X*. París: Librería Hispano-Americana, 1834.
- Simón Díaz, José. *Aportación documental para la erudición española. Quinta Serie*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948.
- Simonet, Francisco Javier. *Leyendas históricas árabes*. Madrid: Juan José Martínez, 1858.
- Torres Balbás, Leopoldo, y Évariste Lévi-Provençal. *España Musulmana hasta la caída del Califato de Córdoba (711 - 1031 de J.C.)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1973.
- Vallejo Triano, Antonio. "Problemas de gestión y administración de Madinat al-Zahra desde el inicio de su recuperación." *Arqueología y Territorio Medieval*, no. 1 (1994): 17-29. <https://doi.org/10.17561/aytm.v1i0.1589>.
- . *La ciudad califal de Madinat al-Zahra. Arqueología de su excavación*. Madrid: Almuzara, 2010.
- Velázquez Bosco, Ricardo. *Medina Azahara y Alamiriya*. Madrid: Imprenta Artística de José Blass y Cía, 1912.

Unión Cívica del Uruguay

60



VOTO por la Unión Cívica del Uruguay y por los
siguientes candidatos:

Representantes Nacionales a la XXXII Legislatura

(Sistema preferencial)

- | | |
|-------------------------------|---|
| 1. Dr. Joaquín Secco Illa | 9. Dr. Román Lezama Muñoz |
| 2. » Dardo Regules | 10. » Ignacio Zorrilla de San Martín |
| 3. » Hugo Antuña | 11. Sr. José Ma. Tarabal |
| 4. » Juan Vicente Chiarino | 12. » Eduardo Cayota |
| 5. » José Miranda | 13. Dr. Héctor E. Tosar Estades |
| 6. » Tomás G. Brena | 14. » Mario Artagaveytia |
| 7. Arq. Horacio Terra Arocena | 15. » Alfredo Canzani |
| 8. Dr. Elbio Fernández | |

Montevideo, Abril 19 de 1934.


La identidad visual del Partido Nacional uruguayo a través de sus hojas de votación (1925-1962)

The Visual Identity of the Uruguayan National Party through its Ballot Papers (1925-1962)

Carolina Cerrano

Universidad de Montevideo, Uruguay

ccerrano@um.edu.uy

 0000-0002-0541-9623

José Antonio Saravia

Universidad de Montevideo, Uruguay

jsaravia@correo.um.edu.uy

 0000-0001-7435-1987

Recibido: 2/10/2025 | Aceptado: 15/12/2025

Resumen

Este artículo estudia la identidad visual del Partido Nacional uruguayo en sus hojas de votación entre 1920 y 1962, años en los que el liderazgo hegemónico de Luis Alberto de Herrera personalizó a su agrupación política. En particular, la investigación analiza los recursos visuales usados por Luis Alberto de Herrera en las hojas de votación para reforzar su liderazgo. Las listas, disponibles en el archivo de la Corte Electoral y en la sala de materiales especiales de la Biblioteca Nacional de Uruguay, constituyen un soporte material gráfico que contiene colores, símbolos partidarios y nacionales, fotografías, imágenes y textos ideológicos. Cada uno de estos elementos genera una conexión afectiva en los votantes, y se constituyen en canales de construcción de pertenencias partidarias que permiten que, en los cuartos de votación, los ciudadanos reconozcan con facilidad la lista de su preferencia.

Abstract

This article examines the visual identity of Uruguay's National Party as expressed through its ballot papers between 1925 and 1962, a period during which the hegemonic leadership of Luis Alberto de Herrera came to define the party's political identity. In particular, the study analyses the visual strategies employed by Herrera on ballot papers to reinforce his leadership. These ballots, preserved in the archives of the Electoral Court and in the special collections room of the National Library of Uruguay, constitute graphic material incorporating colours, partisan and national symbols, photographs, images, and ideological texts. Each of these elements fostered an affective connection with voters and functioned as channels for constructing partisan belonging, enabling citizens in the voting booth to readily identify the list of their preference.

Palabras clave

Hojas de votación
Identidad visual
Partido Nacional
Uruguay
Luis Alberto de Herrera
Símbolos

Keywords

Ballot Papers
Visual Identity
National Party
Uruguay
Luis Alberto de Herrera
Symbols

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Cerrano, Carolina, y José Antonio Saravia. "La identidad visual del Partido Nacional uruguayo a través de sus hojas de votación (1925-1962)." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 32 (2026): 282-306. <https://doi.org/10.46661/atRIO.12750>.

© 2026 Carolina Cerrano y José Antonio Saravia. 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

Este artículo analiza la identidad visual del Partido Nacional uruguayo a través de sus hojas de votación entre 1920 y 1962. El principal aporte de este trabajo lo constituye el abordaje de estas fuentes primarias, ya que en la historiografía uruguaya no se cuenta con investigaciones previas ni exhaustivas sobre estos soportes gráficos. El objetivo es ahondar en la iconografía y en los recursos estéticos presentes en estos objetos materiales. Además, se realiza un breve análisis transversal que abarca el amplio espectro ideológico de Uruguay, ya que la comparación con agrupaciones políticas rivales enriquece las miradas sobre las particularidades de las boletas nacionalistas.

En la década de 1920 las negociaciones entre el oficialista Partido Colorado y el Partido Nacional en la búsqueda de mayor transparencia en el desarrollo de los comicios derivaron en la aprobación de diversas leyes electorales. En este sentido, en enero de 1924 se creó la Corte Electoral, que asumió un rol clave en la supervisión de los partidos políticos, gestionando su registro, verificando el cumplimiento de requisitos y resolviendo disputas sobre identidades partidarias¹. Por otro lado, la ley 7.812 aprobada en enero de 1925 estableció el marco normativo para los procedimientos electorales, definiendo términos como el de lema para los partidos políticos y sublema para sus fracciones internas. Asimismo, legisló cuestiones específicas para regular el diseño y registro de las hojas de votación: estas debían ser de tamaño uniforme, estar impresas sobre papel blanco y ser distinguibles mediante lemas, sublemas o símbolos partidarios, para evitar así la confusión entre los votantes².

En Uruguay los partidos fundacionales, colorado y blanco, marcaron la escena política de las primeras siete décadas del siglo XX. El Partido Nacional aspiró durante noventa y tres años a alcanzar la mayoría del Poder Ejecutivo, preciado anhelo que consiguió en 1958. Entre 1922 y 1958 el político e historiador Luis Alberto de Herrera se constituyó en su principal referente, apoyado por la mayoría partidaria. En la década de 1920 Herrera construyó su liderazgo e introdujo novedades en la forma de hacer política dentro de su agrupación priorizando estrategias y prácticas de contacto personal con sus seguidores y de eventos de masas. En 1930, después de su tercera derrota en su carrera

1 Antonio Cardarelo y Alfonso Castiglia, "La Corte Electoral de Uruguay: origen, evolución, fortalezas y desafíos," *Revista Uruguaya de Ciencia Política*, no. 33 (2024): 3-5; Daniel Corbo, *Cómo se construyó nuestra democracia 1897-1925: Los pactos fundacionales de nuestra democracia pluralista* (Montevideo: Ediciones de la Plaza, 2019), 525-526.

2 Ley N° 7.812, 19 de enero de 1925, Parlamento del Uruguay, <https://www.impo.com.uy/bases/leyes-originales/7812-1925>. Además, prohibía registrar listas que repitieran lemas o distintivos ya inscritos, salvo autorización de las autoridades partidarias. Carlos Manini Ríos, *La Cerrillada* (Montevideo: Imprenta Letras, 1973), 100.

presidencial, una parte de la dirigencia planteó su desplazamiento de la conducción del partido, al juzgar críticamente su actuación electoral y acusarlo por inundar a su agrupación política de personalismo. Herrera entabló una resistencia feroz en la que buscó el apoyo de un sector mayoritario de la militancia que reconocía en él a su líder indiscutido. Finalmente, las disputas llevaron a una división partidaria que duró casi treinta años, y que dio origen al Partido Nacional Independiente, en el que se nuclearon los rivales a su caudillaje personalista³. En 1958 el Partido Nacional, reunificado y apoyado por el ruralismo, alcanzó la mayoría del poder ejecutivo colegiado⁴. El 1º de marzo de 1959 asumió el nuevo gobierno, y un mes más tarde, el 8 de abril Herrera falleció. En 1962 se celebraron las primeras elecciones con el Partido Nacional como oficialismo y sin Herrera presente, aunque su mito político seguía vivo.

Como afirman Viorela Dan y Florian Arendt, los recursos visuales “sirven como ‘marcadores de identidad intragrupo’” y son claves para la construcción de identidad de los partidos políticos⁵. Asimismo, la política requiere de una identidad visual material que sintetice los principios y propuestas de los partidos y genere una respuesta afectiva en el electorado. En este sentido, la prensa partidaria y las hojas de votación no son solo instrumentos de comunicación política, sino soportes materiales de identificación ideológica y emocional⁶ y constituyen “un sistema semiótico internalizado por los votantes que actúa como elemento sintetizador de los complejos discursos y mensajes de los partidos y candidatos”⁷.

El análisis iconográfico de las hojas de votación del Partido Nacional requiere considerar el papel de los símbolos en la configuración de significados políticos y su capacidad

3 Carolina Cerrano y José Antonio Saravia, *Luis Alberto de Herrera: un liderazgo político* (Montevideo: Debate, 2025). Los autores abordan a Herrera como candidato entre 1922 y 1958. A pesar de sus siete derrotas al Poder Ejecutivo, mantuvo un sólido caudal electoral, rondando el 25%, que demuestra cómo el caudillo nacionalista se convirtió para los suyos en un líder popular, quien implementó estrategias propagandísticas para exaltar su figura, contribuyendo a la creación de un “culto idolátrico”. Entre las prácticas concretas de este culto historizan el “día de Herrera”, es decir, las celebraciones públicas con motivo de su cumpleaños. Asimismo, Herrera destacó por su trayectoria como historiador y pensador político, véase: Laura Reali, *Herrera. La revolución del orden: Discursos y prácticas políticas (1897-1929)* (Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2016). Un breve estudio biográfico: Atilio Garrido, *Herrera: 150 años de historia* (Montevideo: El País, 2023).

4 Según la constitución vigente (1952), el Poder Ejecutivo se componía de un Consejo Nacional de Gobierno de nueve miembros, seis del partido más votado y tres del partido opositor más votado. Sobre la campaña electoral de 1958: Carolina Cerrano y José Antonio Saravia, “La última batalla electoral de Luis Alberto de Herrera desde la prensa del Partido Nacional (1958),” *Avances del Cesor* 20, no. 29 (2023): 1-19.

5 Viorela Dan y Arendt Florian, “Visuals as Identity Markers in Political Communication on Social Media: Evidence for Effects of Visual Cues in Liberals, but Not in Conservatives,” *Mass Communication and Society* 4, no. 28 (2024): 3.

6 Darren Lilleker “The Power of Visual Political Communication: Pictorial Politics Through the Lens of Communication Psychology,” en *Visual Political Communication*, eds. Anastasia Veneti, Daniel Jackson, y Darren Lilleker (Cham: Palgrave Macmillan, 2019), 40.

7 Manuel Alejandro Egea Medrano, Antonio Garrido Rubia, y José Miguel Rojo Martínez, “Political Iconography and Emotions in Electoral Campaigns: A Communicative Approach,” *Communication & Society* 2, no. 34, (2021): 228.

de mediar entre las ideas políticas y el votante. Cada símbolo construye totalidad al conectar fragmentos para formar un todo⁸, a través de los cuales se genera una conexión afectiva con la divisa propia. En tal sentido, las listas funcionan como vehículos que reflejan la identidad partidaria, y esta se resignifica a lo largo del tiempo, combinando rasgos tradicionales y aportando innovaciones. De este modo, los personajes históricos del partido no ocupan siempre el mismo rango jerárquico de preferencias en cada elección y varían de acuerdo con los diferentes espacios partidarios.

Las principales fuentes primarias de este artículo son las hojas de votación, que, además de los nombres y apellidos de los candidatos y suplentes, contienen colores, simbología partidaria y nacional, fotografías, imágenes y textos ideológicos. La mayoría se encuentran en el archivo digital de la Corte Electoral de Uruguay, aunque también algunas se localizaron en la sala de materiales especiales de la Biblioteca Nacional. Como material complementario, se consultó documentación de los archivos de Luis Alberto de Herrera y de Ramón Viña disponibles en el Museo Histórico Nacional.

Los símbolos nacionalistas: entre pabellones y caudillos

En el periodo analizado, el Partido Nacional utilizó el color azul y el celeste en sus listas, folletería y carteles de propaganda electoral sobre fondos blancos. Sin embargo, el blanco fue el que cobró protagonismo: en los eventos de masas sus militantes adornaron sus camisas y sombreros con pañuelos blancos. En las giras por el interior nunca faltaba la presencia de los jinetes con sus típicos ponchos blancos y las mujeres se acercaban a sus candidatos regalándoles ramos de flores blancas. Con el tiempo la camisa blanca fue dando lugar a la celeste, y con un uso combinado de ambas. Asimismo, las corbatas celestes y azules formarían parte del stock del vestuario nacionalista, como las rojas entres sus rivales colorados⁹.

En los actos y escenarios nacionalistas las banderas partidarias se acompañaban de pabellones nacionales. El manejo de estos colores era una herencia decimonónica que había surgido en 1836, donde el blanco para los nacionalistas y el rojo para los colorados "siempre proporcionaban una identificación partidaria instantánea, tanto en tiempo

8 Mauricio Beuchot, "Hacia una hermenéutica analógico-icónica del símbolo," *Sapientia* 57, no. 211 (2002): 275.

9 La obra de: Jordi Canal ed., *Los colores de la política en la España contemporánea* (Zaragoza: Marcial Pons; Prensa Universidad de Zaragoza, 2022) ha sido fuente de inspiración para la reflexión sobre el lenguaje de la cromopolítica uruguaya estudiada en este artículo.

de paz como en tiempo de guerra”, por lo que los colores eran una forma “de reafirmar constantemente la identidad partidaria”¹⁰. Esta tradición había sido continuada por Aparicio Saravia, quien reflejaba esta identidad cromática en sus animales, gatos, perros, gallinas y caballos blancos, y en las paredes de su estancia “pintadas con las franjas blancas y azul cielo de la bandera uruguaya”¹¹.

En las papeletas del Partido Nacional los pabellones nacionales son predominantes, ya sea en el centro, en la parte superior o en los laterales. Es frecuente que las fotografías de los candidatos estén superpuestas en esos pabellones. El presidenciable Herrera comenzó a ocupar un lugar protagónico en las hojas de votación de la década de 1920, lo que se corresponde con un liderazgo cada día más creciente dentro del partido. En noviembre de 1925 la lista “Luis Alberto de Herrera” incluyó como única imagen al candidato, lo que llama la atención en ese contexto, puesto que los demás políticos nacionalistas no recurrían a la práctica de colocar el retrato de un solo referente¹².

También las listas apelaban a los personajes históricos del Partido Nacional, quienes por entonces todavía tenían un recuerdo muy reciente entre los nacionalistas, como Aparicio Saravia, Washington Beltrán¹³ y Leandro Gómez¹⁴. No obstante, Saravia — ya sea de pie mirando el horizonte o como jinete con su sombrero, poncho y pañuelo blancos— se transformó en la elección favorita de políticos y diseñadores de las listas. El caudillo rural que movilizó a campesinos pobres y desarmados y que luchó contra los gobiernos colorados de fines del siglo XIX y principios del XX se erigió para los nacionalistas en el héroe mártir de la conquista por la democracia y la libertad política. Según John Charles Chasteen, el líder bélico se instituyó en un símbolo en el que convergieron “los caudillos rurales y los doctores urbanos, en una nueva representación, a gran escala, del mito de la patriada”, refiriéndose a las revueltas montoneras

10 John Charles Chasteen, *Héroes a caballo: Los hermanos Saravia y su frontera insurgente* (Montevideo: Aguilar, Fundación Banco de Boston, 2002), 158-159.

11 Chasteen, 160.

12 Partido Nacional, “Lista Luis Alberto de Herrera”, Montevideo 29 de noviembre de 1925. Museo Histórico Nacional [MHN, en adelante], colección Ramón Viña, carpeta 3523. En 1922, año del lanzamiento de la primera candidatura presidencial de Herrera, se presentó una lista con el nombre y la imagen fotográfica de su padre, detalle que no se volvería a repetir. Partido Nacional, “Lista Dr. Juan José de Herrera”, Montevideo 26 de noviembre de 1922, MHN, colección Ramón Viña, carpeta 3523.

13 Washington Beltrán fue un joven nacionalista que falleció por un duelo al que lo retó el expresidente de la República José Batlle y Ordóñez. En aquel entonces los duelos estaban penados por ley, pero seguían siendo relativamente comunes. Algunos nacionalistas interpretaron el hecho como un asesinato. Beltrán, que era uno de los dueños y fundador del periódico nacionalista *El País*, se transformó en un ícono para quienes militarían años más tarde en las antípodas de Herrera. Como ejemplo: Partido Nacional, “Lista Washington Beltrán” y “Lista Saravia-Beltrán”, Montevideo 26 de noviembre de 1922, colección Ramón Viña, carpeta 3523.

14 Leandro Gómez fue un político y militar nacionalista que participó en la Defensa de Paysandú, y quien construyó su carrera junto a Manuel Oribe. Washington Lockhart, *Leandro Gómez: la defensa de la soberanía* (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2012).

decimonónicas¹⁵. En tal sentido, su conexión carismática en vida con las masas rurales se transformó con el tiempo en un catalizador emocional para sus votantes, sobre todo a través de elementos simbólicos e inscripciones, como “Por la Patria”. Esto lo captó tempranamente Herrera cuando en enero 1921 como presidente del directorio repatrió de Brasil los restos mortales de Aparicio, a quien reivindicó como “héroe nacional” y “padre de la democracia”¹⁶. Las exequias en Montevideo convocaron a cientos de nacionalistas en un cortejo fúnebre que priorizó el uso de los pabellones nacionales sobre los emblemas partidarios. A la par, se creó un Comité pro-monumento para erigir una escultura en su honor en un sitio emblemático de la ciudad de Montevideo¹⁷. Saravia acabaría constituyéndose en un emblema histórico aglutinador de las distintas tendencias del partido. Hasta el siglo XXI su figura continúa presente en las banderas del partido y en las calcomanías que sus militantes colocan en diferentes sitios, como termos y automóviles.

Aparicio Saravia se impuso sobre Manuel Oribe —fundador del partido y segundo presidente constitucional— cuyas apariciones son más bien esporádicas en las hojas de votación. Sin embargo, los disidentes nacionalistas acaudillados por Lorenzo Carnelli, que fundarían el Partido Radicalismo Blanco, eligieron a Oribe como referente histórico para identificarse¹⁸. Este proceso de reivindicación se vio reflejado en la obra de Carnelli *Oribe y su época*, publicada en 1923 y se reforzó cuando sus excompañeros, en las elecciones de 1926, se valieron de la viuda de Saravia, Cándida Díaz, para entablar un pleito ante la Corte electoral para prohibirles el uso de la imagen de su difunto esposo¹⁹.

Las escasas alusiones a Manuel Oribe pueden explicarse por diversos factores. Una razón de peso pudo haber sido la difusión de la etiqueta despectiva de “oribistas”, utilizada en forma sistemática por los batllistas para referirse a los seguidores del

15 Chasteen, *Héroes a caballo*, 169.

16 Luis Alberto Herrera, *Una etapa*, en *Selección de discursos y escritos periodísticos* (Montevideo: Cámara de Representantes de la República Oriental del Uruguay, 1998 [1923]), 169.

17 Gonzalo Menéndez Baisón, “El Comité Pro-Monumento a Aparicio Saravia como creador de la obra (1921-1956)” (Tesis de Maestría, Universidad de Montevideo, 2022). Finalmente, el monumento ecuestre a Saravia, obra de José Luis Zorrilla de San Martín, se inauguró en mayo de 1956 en el barrio del Prado de Montevideo.

18 En 1925 las listas del Radicalismo Blanco usaron la imagen de Aparicio Saravia enmarcada en el escudo del Partido Nacional. De este surgía un moño adornado con los colores de la bandera uruguaya, dentro del que destacaba una fotografía de Carnelli. Sin embargo, en 1926, tras la prohibición de utilizar la imagen de Saravia, se reemplazó por la de Oribe. Asimismo, se dejó de emplear el escudo partidario y, en su lugar, se adoptó el escudo nacional vigente hasta 1908. En esta nueva versión, además, se incorporó la frase “Looor a Oribe”. Véase: Partido Blanco, “¡Viva el radicalismo!”, 28 de noviembre de 1926, MHN, colección Ramón Viña, carpeta 3523; Partido Blanco, lista 200, Montevideo 29 de noviembre de 1931, Corte Electoral.

19 Cerrano y Saravia, *Luis Alberto de Herrera*, 45-49; José Rilla, *La actualidad del pasado: Usos de la historia en la política de partidos del Uruguay (1942-1972)* (Montevideo: Debolsillo, 2008), 320-321.

Partido Nacional. Estos eran definidos como una agrupación xenófoba, católica y afín a los adinerados, ideas de las que los nacionalistas buscaban desligarse²⁰. Además, Oribe era un personaje decimonónico y Saravia –bautizado por los nacionalistas como mártir de la libertad política– se encontraba más fresco en la memoria de sus simpatizantes. Aunque el uso de la imagen de Oribe era minoritario, no dejaba de emplearse para reivindicar su prestigio americano y de defensa de la soberanía nacional, sumado a su aura de victoria por ser “el guerrero que venció a Rivera y a Lavalle”²¹.

En las hojas de votación –en especial en las de la década del veinte y del treinta– el Partido Nacional sobresale del resto de las agrupaciones por contener más variedad de símbolos y distintivos políticos como también por la presencia de marcos ornamentales. Esto quizás comunicaba un *ethos* conservador decimonónico para algunos de sus contemporáneos, en un contexto en el que en el panorama gráfico uruguayo el art decó estaba introduciendo nuevas tendencias²². Estas hojas de votación traen reminiscencias del periodo colonial o recuerdan a las pinturas del uruguayo Juan Manuel Besnes e Irigoyen. Por ejemplo, en su lista del 8 de febrero de 1925 escogió como diseño la bandera nacional en la parte superior y en un primer plano colocó las *fasces* romanas del escudo partidario con los candidatos Herrera y Martín C. Martínez. Debajo aparecía escrito el lema partidario “Somos idea. La unión nos hará fuerza”. En la elección de 1922, un mes más tarde de la Marcha sobre Roma de Benito Mussolini, el haz de varas unidos había enmarcado dos laterales de la hoja de votación. No es posible atribuir una referencia directa a los acontecimientos en Italia, porque las *fasces* romanas eran uno de los símbolos del escudo desde 1872 y se ligaban a la tradición republicana (Fig. 1)²³. Sin embargo, en las hojas de votación de 1925 este es más visible, lo que quizás sugiere un énfasis deliberado que no ha sido posible probar ni negar. No obstante, es un hecho que este ícono desapareció en las campañas electorales posteriores.

El relevamiento demuestra que el Partido Nacional se adueñó del pabellón nacional llegando al extremo de cubrir el sol patrio con su escudo partidario y con referentes identitarios propios, tales como Oribe y Herrera²⁴. El uso de los símbolos nacionales no se

20 Cerrano y Saravia, 48.

21 “La gran Asamblea de hoy: proclamación del Dr. Eduardo Lamas”, *El País*, 12 de noviembre de 1930, 5.

22 Cfr. Riccardo Boglione, *De traje atrayente: diseño gráfico uruguayo y modernidad en libros y revistas (1840-1940)* (Montevideo: Gegen Press, 2024).

23 Ariadna Islas, *Iconografía republicana: imágenes y conceptos políticos en Uruguay (1830-1930)* (Montevideo: Ediciones Universitarias, 2022), 404-405.

24 Como ejemplos, Partido Nacional, “Lista Aparicio Saravia” y “Lista por la Patria”, noviembre de 1922. Biblioteca Nacional, sala materiales especiales <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/15989>.



Fig. 1. Partido Nacional, noviembre de 1922, Museo Histórico Nacional, colección Ramón Viña, carpeta 3523; "La lista de la victoria", *La Democracia*, 25 de enero de 1925, 1. Biblioteca Nacional de Uruguay.

limitó a la bandera, puesto que el escudo también sirvió para el diseño de las listas. Por ejemplo, en la número 12 de Montevideo de 1928 se presenta un escudo ovalado en el centro, dividido en cuatro secciones, cada una con un retrato fotográfico de un referente nacionalista. Los héroes Leandro Gómez y Aparicio Saravia ocupan los lugares superiores, y debajo los candidatos Luis Alberto de Herrera y Andrés Dabarca. Los retratos están dispuestos simétricamente y enmarcados por bordes ornamentales. A ambos lados del escudo se exhiben tres banderas dispuestas en abanico, aludiendo así al escudo nacional vigente hasta 1908, que ostentaban los trofeos militares y de marina. Esta composición visual se apropia, reinterpreta y resignifica los elementos identitarios del Estado, y los adapta al contexto electoral sustituyendo sus figuras (balanza, cerro de Montevideo, caballo y buey) por las de los políticos nacionalistas (Fig. 2).

Asimismo, algunas listas incorporan iconografía grecorromana, como la número dos de noviembre de 1925, que muestra en su parte superior una arquitectura neoclásica con sus columnas jónicas y frontones característicos que transmiten un mensaje de



Fig. 2. Partido Nacional, lista 12, Montevideo, 28 de noviembre de 1928, Corte Electoral. Disponible en: <https://www.gub.uy/corte-electoral/comunicacion/publicaciones/historial-hojas-votacion-0>; Escudo nacional, óleo sobre tela, 1908. Disponible en: <https://www.museohistorico.gub.uy/innovaportal/v/91879/33/mecweb/el-antiguo-escudo-nacional?parentid=81040>.

estabilidad y orden. En la fachada se observan tres retratos dentro de medallones, dispuestos en un marco ornamental: el retrato central es el de Saravia con su sombrero y poncho blanco, y a su izquierda se encuentra Herrera. Además, la lista incluye una representación de la Victoria alada de Samotracia, una escultura icónica de la antigüedad griega clásica asociada, como su nombre lo indica, al triunfo, que no solo se limitaría al éxito electoral sino también a la victoria de los principios defendidos por el Partido Nacional. A su vez, alrededor de su cintura ondea una bandera nacional, conectando así los ideales democráticos griegos con el contexto uruguayo (Fig. 3)²⁵.

Cabe detenerse en la lista 14 por Montevideo, que reviste un diseño visual cargado de símbolos. Sobre el pabellón uruguayo, ubicado en la parte superior central y ocupando la mayor parte de la hoja, se incluyeron retratos de dos candidatos nacionalistas, uno de ellos el de Herrera, y en el centro de ambas fotografías se incorporó a Saravia como jinete a caballo. También sobresale en el lado izquierdo de la hoja un hombre desnudo

25 Partido Nacional, lista "Concentración Herrerista", Montevideo 29 de noviembre de 1925, Corte Electoral.

PARTIDO NACIONAL

Sub- lema: Concentración Herrerista

VOTO por el Partido Nacional y por los siguientes candidatos por el período 1926-1928

Para miembros del CONCEJO DE ADMINISTRACIÓN DEPARTAMENTAL

TITULARES

1. Sr. Carlos Velasco Lombardini.
2. Ing. Hipólito Millet Grané.
3. Dr. Héctor Homero Muñíos.
4. Dr. Héctor Raffo.
5. Arq. Guillermo Armas.
6. Arq. Alberto de Arteaga.
7. Sr. Mario Puig.

SUPLENTES

1. Arq. Luis Durán y Veiga.
2. " Román Berro.
3. " Eduardo O'Neill Arocena.
4. Sr. Franklin Camacho.
5. " Félix Pedoch.
6. " Patricio Méndez.
7. " Alfonso Suárez.

Para miembros de la ASAMBLEA REPRESENTATIVA

TITULARES

1. Joaquín Puig.
2. Carlos Velasco Lombardini.
3. Luis Durán y Veiga.
4. Mario Balparda Blanco.
5. Pedro B. Varela.
6. Florencio Demicheli.
7. José de Miquelerena.
8. Emilio Chiarino.
9. Enrique Durán Guani.
10. Ernesto Carliotta Bosch.
11. Mario Berro García.
12. Leonardo Tusso (hijo).
13. Martín I. Echefo.
14. Alberto Cibils Hill.
15. Julio César Roldos.
16. Manuel Cánepa Franco.
17. Stanton Hill.
18. Eduardo Albanell Conde.
19. Juan M. Ponce de León.
20. Pedro S. Mendiondo.
21. Antonio Freire.
22. Guillermo Amespil.
23. Antonio Gubba.
24. Antonio Alsina.
25. Fidel Arburo.
26. Toribio V. Martins.
27. Guillermo Thompson.
28. Juan L. Balletto.
29. Juan B. Irouleguy.
30. Pedro Poggi.
31. Luis Arboleja Rey.
32. Miguel Chlappe.
33. Inocencio Hargain.
34. Julio Paredes.
35. José M. Rivas.
36. Juan B. Etchegoyen.
37. Casimiro Etchelar.
38. José Giardullo.
39. Rito Etchelar.
40. Miguel C. Carbajal.
41. Fernando Méndez Canossa.
42. Rosendo Martínez.
43. Martín Apesteguy.
44. Martín Lalanne.
45. Juan C. Victoria.
46. Alberto Amespil.
47. Nicolás T. Oliveira.
48. Jacinto Alvariza (hijo).
49. Jacinto Canossa.
50. José De Marañón.
51. Américo Villaribi.
52. José P. Compagnoni.
53. Miguel Varela.
54. Fernando Zuera Cortés.
55. Alfredo Díaz Zipitria.
56. Juan Mencías.
57. Enrique A. Lentini.
58. José María Torrera.
59. Juan Ángel Rodríguez.
60. Adolfo Mengler.
61. Luis Cabrera.
62. Alfredo H. Pons.
63. Luciano Menditeguy.
64. Luis E. Camacho.
65. José Piguri.
66. Juan Romagosa.
67. Horacio Balparda Blanco.
68. Santiago Marchesi.
69. Máximo González.
70. José Iriarte.
71. Alfredo Sande.
72. Máximo Trujillo.
73. Luis C. Balparda Vidal.
74. Rafael Constantini.
75. Héctor Pérez.
76. Prudencio Echevarriarza.
77. Enrique Arocena.
78. Antonio Pereira Patrón.
79. Antonio Bombao.
80. José F. Rolando.
81. Ovidio A. Carrica.
82. Modesto Carreras.
83. José R. Esponda.
84. Sandalio Bruno.
85. Julio Benvenuto.
86. Carmelo Cabrera.
87. Antonio Prunés.
88. Juan M. Techera.
89. Francisco Arturo.
90. José Enrique Crodara.
91. Vicente Bellón.

SUPLENTES

1. Carlos María Ibarlucea.
2. Alberto Adami Casaravilla.
3. Daroldo Riso Sierra.
4. Aurelio San Martín.
5. Pedro Batista Giménez.
6. Rafael Company.
7. Estilho Pintos.
8. Teófilo Méndez.
9. Francisco Alzugarra.
10. Juan C. Silva.
11. Dionisio Livet.
12. Antonio Picheto.
13. Victoriano P. Casco.
14. Ignacio M. Tagliabúe.
15. Alberto Velasco Gallego.
16. Jacinto González.
17. José Santos.
18. Pedro Jaunarena.
19. Enrique Jaivero.
20. Abraham Paladno.
21. Martín Silva.
22. Eduardo D. Latorre.
23. Pedro Barrangué.
24. Juan José Oliver.
25. Silvestre E. Pedochi.
26. Felipe Preciozo Chapuy.
27. Alfonso de Salterain (hijo).
28. Félix Aparicio.
29. Juan Mesa.
30. Manuel Rico.
31. Juan A. Torchelo.
32. Ernesto Puig.
33. Manuel Nande.
34. Luis Giusti.
35. Diego Gallinares.
36. Juan C. García.
37. Antonio Iriarte.
38. Fausto Batignani.
39. Domingo Etchegoyen.
40. Luis Alberto Rivas.
41. Rafael Moll.
42. Emilio J. Freire.
43. Arturo Frioni.
44. José Borzani.
45. Américo Gil.
46. Roberto Nathy Puig.
47. Manuel Bonare.
48. Cayetano Gato.
49. Santiago Convesola.
50. Alfredo Walker.
51. Lorenzo Docello.
52. Esteban Paulich.
53. Víctor Cimino.
54. Antonio Vigliano.
55. Mario Pintos.
56. Domingo Estévez.
57. Juan Braulio Etchegoyen.
58. Alfredo de Marañón.
59. Vicente González.
60. Enrique Cañete.
61. Marcos Malvárez.
62. José Chitarella.
63. Ricardo San Martín.
64. José Rodríguez Barrios.
65. Luciano Cabrera.
66. Juan Gato.
67. Eladio Galván.
68. Juan Giusti.
69. Eduardo Zaldoundo Lerena.
70. Pablo Mario Raffo.
71. Héctor Revelo.
72. Luis Etchegoyen.
73. José Verdes Rama.
74. José Luis Capra.
75. Francisco Chichet.
76. Olivo L. Ballero.
77. Luis Alberto Bosch.
78. Luis Pereira (hijo).
79. Francisco Ceresa.
80. José Marchesi.
81. Hugo B. Lombardini.
82. Ricardo Pallas.
83. Enrique Demicheli.
84. Juan C. Correa.
85. Enrique Mainolfi.
86. Rosendo Valverde.
87. Manuel Regueira.
88. José Buceta.
89. Juan Oyhenart.
90. Felipe Aparicio.

Para miembros de la JUNTA ELECTORAL del Departamento

TITULARES

1. Guillermo Vázquez.
2. Leonardo Tusso.
3. Agustín F. Lombardini.
4. Nicolás Durán y Veiga.
5. Jorge Ponce de León.
6. Leandro Castellanos Balparda.
7. Alberto Amespil.
8. Carlos F. Uría.
9. Francisco Cobas.

SUPLENTES

1. Héctor A. Pérez.
2. Vicente Rivas.
3. Aurelio San Martín.
4. Leonardo Tusso (hijo).
5. Juan Carlos Silva.
6. Manuel López.
7. Carlos M. García.
8. Francisco Alduncin.
9. Melciades Neira.

2 **Montevideo, Noviembre 29 de 1925.**

Fig. 3. Partido Nacional, lista 2, Montevideo, 29 de noviembre de 1925, Corte Electoral. Disponible en: <https://www.gub.uy/corte-electoral/comunicacion/publicaciones/historial-hojas-votacion-0>.

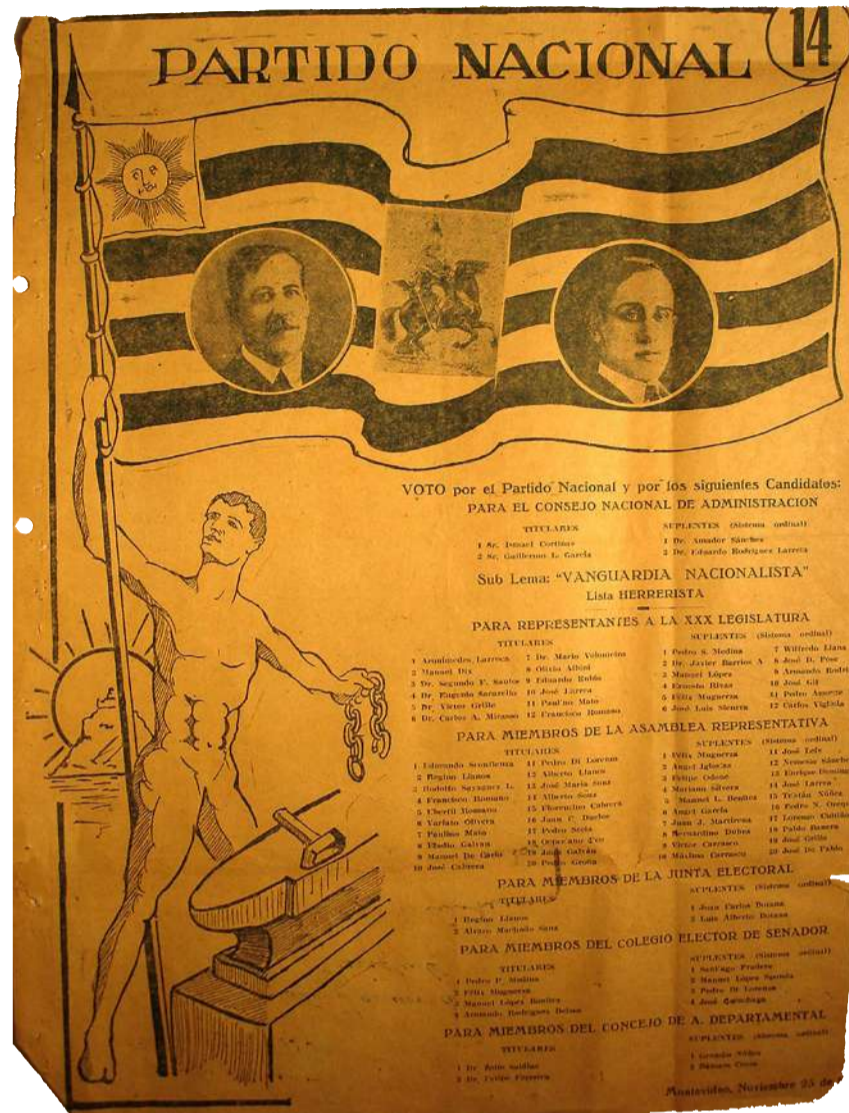


Fig. 4. Partido Nacional, lista 14, Montevideo, 25 de noviembre de 1928, Corte Electoral. Disponible en: <https://www.gub.uy/corte-electoral/comunicacion/publicaciones/historial-hojas-votacion-0>.

y sonriente que levanta el asta de la bandera antes descrita y la observa con alegría. En la otra mano, porta unas cadenas que se asemejan a grilletes rotos, imagen que representa la libertad obtenida después de una lucha, que en este caso puede referir a la de la libertad del sufragio que el Partido Nacional festejó con profusión en la década de 1920. No es menor que la persona se encuentre desnuda, simbolizando la pureza, una virtud defendida constantemente por sus dirigentes. Por último, el yunque y el martillo evocan al trabajo, por lo que esta alegoría podría referirse a un intento de atraer a los obreros. El cuadro se cierra con una imagen del cerro de Montevideo detrás del trabajador y un sol naciente, que refuerza la idea de la esperanza y el nacimiento de un nuevo día, asociándose en forma metafórica con los ideales de la regeneración y del progreso que vendría cuando los nacionalistas alcanzaran el poder (Fig. 4). Era habitual que los candidatos blancos en su prensa y discursos políticos se defendieran de la acusación del oficialismo que los enjuiciaba como un “partido de ricos” y carente de apoyo de sectores populares capitalinos.

De la unidad nacionalista a la división partidaria: su reflejo en la iconografía de sus listas

En las elecciones de 1930 las listas nacionalistas denotan un marcado descenso de símbolos patrios y en ellas prácticamente no hay banderas nacionales. En esa ocasión, el partido presentó dos presidenciables, Luis Alberto de Herrera y Eduardo Lamas. Como es natural ellos adquieren protagonismo visual, aunque en general acompañados por los candidatos presentados para la renovación de bancas al Consejo Nacional de Administración, rama colegiada del Poder Ejecutivo. Entre los personajes históricos solo se optó por Saravia, reivindicado por ambos contendientes. La lista C de Herrera contiene una imagen con un altar o retablo en cuyo centro se coloca su fotografía, lo que le da al conjunto de la hoja un protagonismo a su liderazgo y debajo de la papeleta se inserta una fotografía de la revolución de 1904 en la que posan varios combatientes (Fig. 5)²⁶. Esta elección no fue casual, Herrera en sus discursos a lo largo de su dilatada carrera se encargaría de mantener viva la memoria de aquellos que entregaron su sangre en las revoluciones blancas por la libertad política. Su lista sobresale porque su foto está entronizada en un altar, a diferencia de la de Lamas que no aporta símbolos identitarios convocantes salvo los colores visuales del partido.

Ese año, la derrota electoral nacionalista y la ampliación de la distancia con su rival colorado fueron demoledoras para el partido. Para los opositores de Herrera las razones de la catástrofe se debían a su estilo de liderazgo personalista y a la imposibilidad de ampliar su base electoral que había llegado a su límite después de tres resultados adversos acumulados. No obstante, él defendió su posición conductora y llamó a reemplazar a los dirigentes tildados por él de conservadores, porque a su entender eran ellos los que restaban votos. Desde su perspectiva, él y sus seguidores eran quienes encarnaban la representación de lo popular, idea que se constituiría en su sello identitario y que se haría muy visible en actos partidarios y en sus hojas de votación. Desde ese verano Herrera incrementaría los eventos de masas como catalizadores de apoyos²⁷.

A fines de 1931, los uruguayos volvían a las urnas, y entre los nacionalistas su conflicto partidario, cada día más mediático, se tradujo en una batalla gráfica a través de los diseños de las hojas de votación. Asimismo, la lucha se entabló en el uso de las figuras

26 Esta es la única lista hallada que contiene una fotografía de combatientes.

27 Sobre las elecciones de 1930 y sus consecuencias, véase: Cerrano, Carolina y José Antonio Saravia, "Un verano difícil en la historia del Partido Nacional uruguayo (1931)," *Humanidades: Revista de la Universidad de Montevideo*, no. 11 (2022): 227-255.



Fig. 5. Partido Nacional, lista C y lista D, 30 de noviembre de 1930, Corte Electoral. Disponible en: <https://www.gub.uy/corte-electoral/comunicacion/publicaciones/historial-hojas-votacion-0>.

históricas, manteniéndose Saravia como símbolo hegemónico de los bandos en disputa. Herrera tampoco cedió a sus adversarios ni a Beltrán ni a Gómez²⁸. Mientras tanto, los pabellones nacionales regresaron con profusión en el decorado de las listas. La escarapela uruguayo también sirvió como emblema para una imagen de Saravia²⁹.

Entre las novedades visuales, la lista 2 de Montevideo, "Por los ideales herreristas", colocó al fondo de la papeleta una imagen de gran proporción de la cara de su líder sonriente, y dándole una estética más moderna si se la compara con las fotografías

28 Partido Nacional, lista 126 (Montevideo); lista 4 (Treinta y Tres), 29 de noviembre de 1931, Corte Electoral. No obstante, el uso de Beltrán como símbolo distintivo fue mayoritario entre los opositores de Herrera.

29 Partido Nacional, lista 22, Soriano 29 de noviembre de 1931, Corte Electoral.

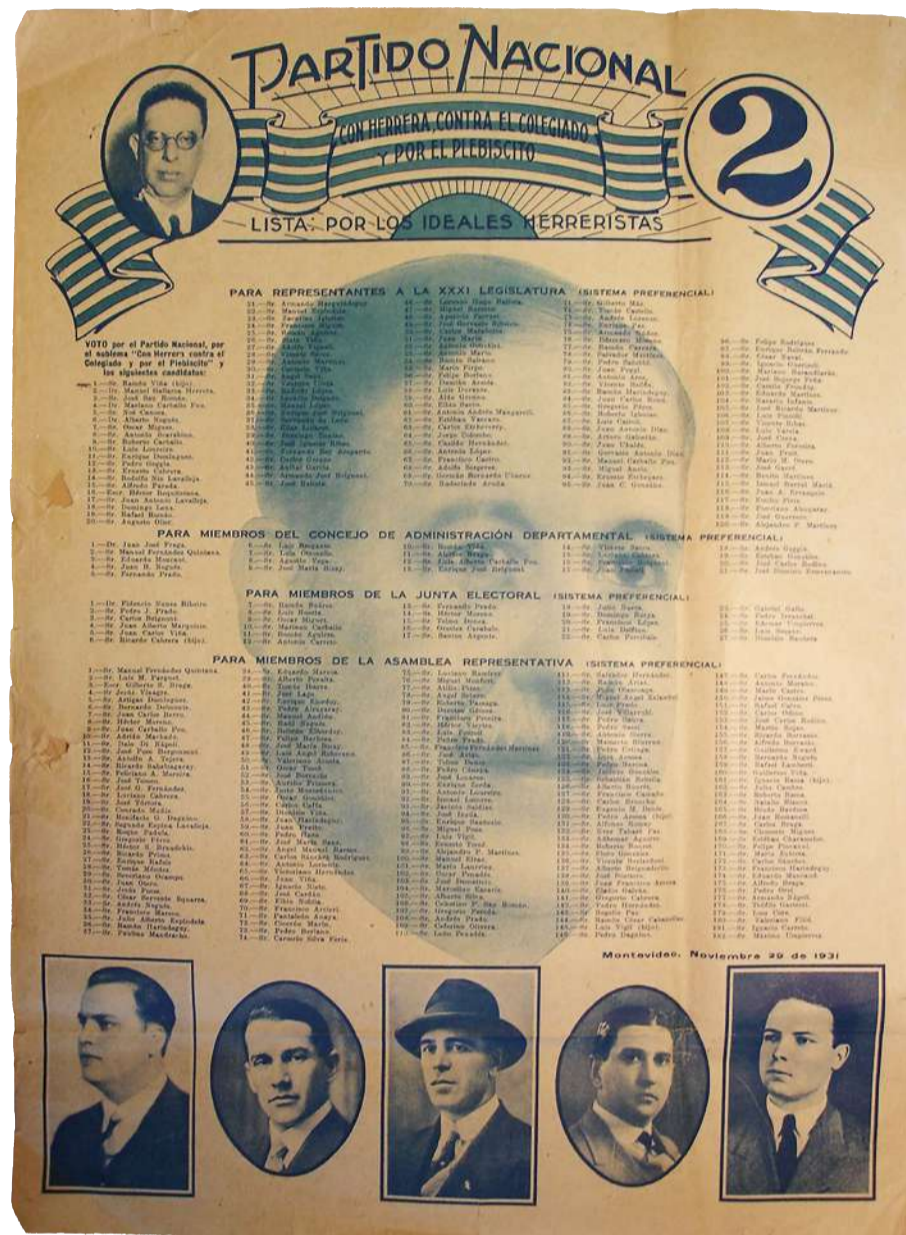


Fig. 6. Partido Nacional, lista 2, Montevideo, 29 de noviembre de 1931, Corte Electoral. Disponible en: <https://www.gub.uy/corte-electoral/comunicacion/publicaciones/historial-hojas-votacion-0>.

colocadas en marcos ornamentales de pintura (Fig. 6). Esta lista fue la más votada en esa elección³⁰.

Si bien en muchas hojas de votación Herrera comparte espacio con Saravia y otros dirigentes, es interesante destacar que hay varias en las que él es el único protagonista apareciendo en distintos formatos: su retrato dentro de la bandera nacional o su figura de pie —con una mano en el bolsillo o sus dos manos sueltas— y en un tamaño considerable³¹. Esto condice con la principal denuncia entre sus opositores internos

30 Julio Fabregat, *Elecciones uruguayas (febrero de 1925 a noviembre de 1946)* (Montevideo: Cámara de Representantes, 1950), 146.

31 Partido Nacional, lista 24 (Artigas), lista 127 “Luis Alberto de Herrera” (Montevideo), lista 4 (Colonia), 29 de noviembre de 1931, Corte Electoral.

que renegaban de él por su personalismo. También es destacable la presencia de la imagen de Herrera en todas sus listas, lo que facilitaba a sus seguidores identificar su preferencia en el cuarto de votación. Un dato no menor es que cuando en la boleta se encuentra Saravia, Herrera es colocado en una ubicación gráfica simétrica, realzando su rol como sucesor³². Una hoja de votación particular fue la 25 de Lavalleja, en la que por sobre la bandera nacional se insertó una rama de olivo de tamaño considerable, quizás, con la intención de evocar a sus oponentes su disposición a tender un gesto de paz. Por encima de la rama se ubicaron tres retratos: Saravia, el de mayor tamaño, un Herrera sonriente y, probablemente, el candidato a diputado local³³.

A partir del verano de 1931 hasta el golpe de Estado de 1933, Herrera comenzó a hacer campaña política para abolir el colegiado e incitar a la reforma constitucional vía plebiscito. En tal sentido, lanzó la consigna "Con Herrera, contra el Colegiado y por el Plebiscito", que se transformaría en el nombre de su sublema. Este se acompañaba con refuerzos identitarios ya sea en los nombres de la lista o en los distintivos, como "Acción herrerista", "¡Siempre con Herrera!" o "Del pueblo y para el pueblo"³⁴. Desde fines de la década del veinte sus simpatizantes ya se definían abiertamente como herreristas, y algunos de ellos comenzaron a imprimir fotografías de su líder, acompañadas de pequeños textos con frases de su autoría. Asimismo, se multiplicaron los comités y clubes herreristas (incluido un equipo de fútbol)³⁵. En aquel momento ya se disponía de la primera biografía hagiográfica de Herrera escrita por César Pintos Diago³⁶.

En el diseño de las listas herreristas, además de la presencia visual inexorable de su líder, se recurrió a símbolos que ya se habían usado con anterioridad. La lista 132 se apropia de la escultura helenística de Niké de Samotracia, alegoría de la victoria, y la acompaña con el cerro, pero en el lugar del sol aparece el número de la lista, iluminando la bahía de Montevideo con la intención de mostrar preocupación por el trabajo urbano e industrial (Fig. 7). Por su parte, la lista 11, probablemente del mismo dibujante, expone una figura masculina alusiva al mundo de los trabajadores. Otra vez se usa un yunque, acompañado de imágenes del medio rural, lo que refuerza la fusión de lo rural con lo urbano. En este caso Herrera está ubicado donde estaría el sol de la bandera (Fig. 8).

32 Partido Nacional, lista 26, Cerro Largo 29 de noviembre de 1931, Corte Electoral.

33 Partido Nacional, lista 25, "Por la Patria", Lavalleja, 29 de noviembre de 1931, Corte Electoral.

34 Partido Nacional, lista 139 (Montevideo); lista 133 (Montevideo); lista 7 (Paysandú); lista 33 (Durazno), lista 156 (Montevideo), lista 23 (Cerro Largo), 29 de noviembre de 1931, Corte Electoral.

35 Herrerista football club y la carta de Marcos Bruto a Herrera, 25 de octubre de 1930. MHN, colección Luis Alberto de Herrera, carpetas 3641.01 y 3653.

36 César Pintos Diago, *Luis Alberto de Herrera: Su vida. Sus obras. Sus ideales* (Montevideo: Claudio García editor, 1930).



Fig. 7. Partido Nacional, lista 132, Montevideo, 29 de noviembre de 1931, Corte Electoral. Disponible en: <https://www.gub.uy/corte-electoral/comunicacion/publicaciones/historial-hojas-votacion-0>.

El sol, símbolo del amanecer, fue de uso recurrente en su propaganda para aludir a su propuesta de un “nuevo tiempo” que auguraba al país en caso de alcanzar la presidencia. Este símbolo aparece en varias hojas de votación, ya sea posado sobre el nombre del Partido Nacional o sobre el pabellón nacional³⁷.

Mientras tanto, sus opositores se embanderaron con varios sublemas: “Con el pueblo por el derecho al trabajo”, “Con las autoridades del Partido: por el derecho al trabajo”, “Por los Ideales Saravistas y la Concordia partidaria: por el derecho al trabajo”; “Saravia-Lamas: Por la tradición; por la unión del partido”; “Por los grandes ideales del Partido”; “Somos idea, la unión nos hará fuerza: Saravia-Beltrán”, “Por la Unidad partidaria y el

37 Partido Nacional, lista 6 (Trinidad); lista 8 y lista 4 (Colonia), 29 de noviembre de 1931, Corte Electoral.



Fig. 8. Partido Nacional, lista 11, San José, 29 de noviembre de 1931, Corte Electoral. Disponible en: <https://www.gub.uy/corte-electoral/comunicacion/publicaciones/historial-hojas-votacion-0>.

Progreso departamental³⁸. Es decir, las listas claman por unidad, unión y respeto a las autoridades constituidas, llaman a la tradición y a los ideales, y en sus nombres destacan los héroes partidarios: Saravia y Beltrán³⁹. Aunque, también, se encuentra un retorno en el uso político y visual de Oribe⁴⁰.

38 Partido Nacional, lista 43 (Canelones); lista 12 (Paysandú), lista 13 (Colonia), lista 140 (Montevideo); lista 29 (Durazno), lista F (Cerro Largo), 29 de noviembre de 1931, Corte Electoral.

39 Hay listas en las que sus sublemas pregonan los intereses departamentales, usando la palabra "progreso" y "protección de sus industrias", como estas: Partido Nacional, lista 39 y 40 (Canelones), 29 de noviembre de 1931, Corte Electoral.

40 Partido Nacional, lista 33 y 34, Flores 29 de noviembre de 1931, Corte Electoral. Varios de los opositores de Herrera se nuclearon en el Partido Nacionalista Independiente, que en las décadas de 1940 y 1950 mantuvo el uso de imágenes de Saravia y Beltrán. Sus listas incluían la bandera nacional, pero sin apropiarse del sol patrio, y nunca destacaban la fotografía de un único referente, sino más bien preferían mostrar a varios candidatos, evitando las estéticas que en el herrerismo solían glorificar a la figura de su líder.

En 1933, posterior al golpe de Estado del 31 de marzo, durante las elecciones a la Asamblea Nacional constituyente dentro del Partido Nacional solo participaron los herreristas, que continuaron con el sublema “Con Herrera, contra el Colegiado y por el Plebiscito”. El líder nacionalista mantuvo su protagonismo en las hojas de votación, ya sea de pie en el centro de la lista o su retrato en el centro de la bandera y, en ocasiones, este ocupa el espacio del sol patrio. Salvo Aparicio no hay otras figuras del pasado. Si bien los candidatos que disputaban banca están presentes con sus fotografías, su lugar pasa a ser cada vez más secundario y reducido. Entre los aspectos simbólicos, los pabellones nacionales, el sol naciente y el escudo nacional se conservan en las hojas de votación. Entre las novedades, una lista del departamento de San José incorporó un “¡Herrera!” con letras gigantes adornando la bandera nacional, diseño no registrado con anterioridad⁴¹.

En los comicios presidenciales de 1938, Herrera fue candidato al Senado en el noveno lugar de las listas. Sin embargo, ocupó un sitio protagónico en las papeletas con su imagen de un tamaño superior al resto, superando incluso a los candidatos al Poder Ejecutivo, en una elección que sabían perdida de antemano. Asimismo, las fotografías del líder se ubican en el centro, en el plano superior o próximo al sol de los pabellones⁴². Por otra parte, los retratos de los candidatos en las boletas ya abandonan los marcos ornamentales.

En las presidenciales de 1942, la fotografía de Herrera, incluido su torso, ocupa un espacio muy amplio en el centro de lista detrás del listado de candidatos, lo que corresponde a la explosión del culto a su liderazgo⁴³. En los comicios de 1946 su imagen tuvo un tamaño mediano: se lo ve extendiendo su brazo como señalando un rumbo orientado al porvenir. En 1958 Herrera aparece de cuerpo entero y se le ve caminando, el movimiento buscaba transmitir sensación de un cambio, lo que se refuerza en los discursos propagandísticos. Tras su fallecimiento, en 1959, varias de estas fotografías perdurarían en las hojas del Partido Nacional. En la elección de 1962 —la primera sin su presencia— su figura permaneció viva a través de estas imágenes. Ese año destacó una papeleta herrerista en la que Benito Nardone ocupó el centro de la bandera nacional, y el número de la lista aparece adornado con franjas: azul, rojo y verde, colores usados

41 Partido Nacional, lista 11, San José 25 de junio de 1933, Corte Electoral.

42 Partido Nacional, lista 20, Tacuarembó 27 de marzo de 1938, Corte Electoral.

43 Cerrano y Saravia, *Luis Alberto de Herrera*, 145-159. Partido Nacional, lista 60, Montevideo, 29 de noviembre de 1942, Corte Electoral.

por el ruralismo. El verde y el rojo, en particular, resultaban ajenos a la identidad visual del Partido Nacional de entonces⁴⁴.

Identidad visual de los demás partidos

El Partido Colorado optó por hojas de votación con un diseño sobrio, caracterizado por la cuasi ausencia de marcos decorativos y el uso predominante del color rojo en los textos y nombres de los candidatos. Las listas coloradas son más austeras que las herreristas a nivel de imágenes: se evitan los símbolos nacionales y en su lugar aparecen banderas o banderines colorados. En cuanto a las personalidades partidarias, el batllismo incluyó a lo largo de las décadas estudiadas diversas fotografías de su líder José Batlle y Ordóñez, ya fuera de pie vistiendo su característico gabán negro o en otras sentado escribiendo en su escritorio. Sus biógrafos afirmaban que, debido a su corpulencia (medía un metro noventa), su vestimenta era muy amplia: “el saco flota hasta cerca de las rodillas y el pantalón –como mal prendido– llega formando pliegues hasta los zapatos, grandes y deslustrados”⁴⁵. Cada sector colorado escogió a sus propios referentes: los riveristas se apropiaron del primer presidente del Uruguay, Fructuoso Rivera. Por su parte, Gabriel Terra, colorado que triunfó en las presidenciales de 1930 bajo el paraguas del batllismo, encabezó en 1933 un golpe de Estado que lo situó en las antípodas de esa corriente (conocida como “batllismo neto”). Desde entonces, en sus listas electorales Terra incluyó una fotografía propia –solo de rostro, en tamaño pequeño, con sombrero y traje– y continuó utilizando la bandera colorada con la imagen de Batlle y Ordóñez en el centro. Con ello, buscó explotar el capital simbólico del batllismo para atraer a su electorado (Fig. 9).

En cambio, los llamados “partidos de ideas”, el Partido Socialista y el Partido Comunista, evitaron el uso de fotografías de sus candidatos. Los socialistas, para lograr identificarse en el espectro cromático disponible en Uruguay, manejaron distintos tonos de verde e incorporaron en sus listas un logo con las letras “PS” dentro de un círculo. Asimismo, en los años analizados, mantuvieron el diseño gráfico reseñado. Los comunistas se decantaron por el negro, dejando de lado el rojo característico que se encontraba monopolizado por el Partido Colorado. En el caso del PCU, hasta 1942 incluyó en sus papeletas

44 Partido Nacional, lista 11, Montevideo, 24 de noviembre de 1942, Corte Electoral; Partido Nacional, lista 8, Montevideo, 30 de noviembre de 1958, Corte Electoral; Partido Nacional, lista 1962, Florida, 25 de noviembre de 1962, Corte Electoral.

45 Roberto Giudice y Efraín González Conzi, *Batlle y el batllismo* (Montevideo: Medina, 1959), 11.



Fig. 9. Partido Colorado, lista 50, Montevideo, 29 de noviembre de 1931 y lista 10, Salto, 19 de abril de 1934, Corte Electoral. Disponible en: <https://www.gub.uy/corte-electoral/comunicacion/publicaciones/historial-hojas-votacion-0>.

diferentes eslóganes, tales como “iClase contra clase: pobres contra ricos!” o “Con los obreros y campesinos por pan, trabajo y libertad”, aludiendo a las consignas básicas de su ideología. En este sentido, adornaron sus hojas de votación con su símbolo de aspiración revolucionaria universal: la hoz y el martillo, de diferente tamaño según el año que se analice⁴⁶. Durante la década de 1920 ambos iban acompañados de un sol naciente y hojas de laurel reunidas por un moño⁴⁷.

Los dirigentes de la Unión Cívica, partido católico, optaron por el tono marfil, equivalente al color papal, para identificarse. Según uno de sus fundadores, “no éramos ni blancos ni colorados; éramos amarillos, como se denominaba, en Europa, al movimiento

46 Partido Comunista, lista 1, Artigas 27 de noviembre de 1932, Corte Electoral. En esta lista la hoz y el martillo ocupan el espacio completo de la hoja. Sin embargo, a partir de los cuarenta estos símbolos se ubican en el lado izquierdo de la papeleta, y en el derecho se coloca el número de lista en un círculo negro.
 47 Partido Comunista, lista 10, Montevideo 25 de noviembre de 1928, Corte Electoral.

democrático-cristiano”⁴⁸. Sin embargo, este no tuvo hondo calado ni en los actos electorales ni en las hojas de votación. Por el contrario, con audacia estratégica en ellas se desplegó la bandera artiguista con la imagen del general José Artigas en su centro, elemento que se mantuvo constante a lo largo del periodo estudiado, con mínimas variaciones en el diseño del prócer. El color de las listas sí sufrió variaciones, partiendo de un azul tornasolado violeta hasta llegar a un azul más definido. A diferencia del resto de partidos de ideas, hasta 1934 se sumó la fotografía de Juan Zorrilla de San Martín, quien falleció en 1931 (Fig. 10).

No deja de ser llamativo que solo los cívicos usaran la efigie de Artigas en sus listas, puesto que desde fines del siglo XIX este referente icónico sería una “zona de concordia” entre los políticos colorados y nacionalistas, quienes apelaron a él en diversas ocasiones y escenarios, ya fuera desde el gobierno o la oposición⁴⁹. Sin embargo, el Frente Amplio —una alianza de izquierdas y de ex integrantes de partidos fundacionales nacida en 1971— sería la primera fuerza en incluir a Artigas como una de las figuras clave de su partido, y su líder Líber Seregni se referiría a él en gran medida en sus alocuciones⁵⁰.



Fig. 10. Unión Cívica del Uruguay, lista 60, Montevideo, 19 de abril de 1934. Corte Electoral. Disponible en: <https://www.gub.uy/corte-electoral/comunicacion/publicaciones/historial-hojas-votacion-0>.

48 Joaquín Secco Illa, *Historia de la Unión Cívica* (Montevideo: Zorrilla de San Martín, 1946), 60.

49 Rilla, *La actualidad del pasado*, 225-236.

50 Rilla, 235-240, 480.

Reflexiones finales

Esta investigación revela cómo las hojas de votación constituyen una fuente primaria que permite abordar la identidad visual de los partidos políticos. El análisis comparativo de listas electorales muestra las diferentes estrategias simbólicas que los partidos utilizaban para posicionarse en el escenario político de los actos electorarios. En este sentido, los partidos tradicionales buscaron generar una conexión afectiva con sus votantes, por lo que incorporaban imágenes de sus referentes históricos y líderes vivos. En cambio, los “partidos de ideas” de izquierdas evitaron el uso de fotografías de sus candidatos.

El Partido Nacional llevaría adelante, en particular entre la década de 1920 y 1940, un enérgico intento de apropiarse de los símbolos patrios, en especial del pabellón nacional y, en menor medida, el escudo. Esto no supuso simplemente añadir banderas en sus listas, sino que a través de una resignificación simbólica se combinaban con sus propios emblemas y líderes. Este artículo muestra cómo el liderazgo hegemónico de Luis Alberto de Herrera en el partido por casi cuarenta años se refleja en estas piezas gráficas en las cuales su presencia ocupa lugares protagónicos del espacio de la lista, ya sea con su rostro a gran tamaño o su figura de pie, o su retrato en medio de los símbolos nacionales y adueñándose de la imagen del sol.

En el ecosistema de identidad visual partidaria, las listas electorales operan como artefactos gráficos junto a un repertorio más amplio de objetos, tales como: folletos, prensa, estampitas, invitaciones, calcomanías, medallas, entre otros. A esto podría sumarse el estudio de las prácticas políticas y escenografías, incluyendo el montaje de los mítines, y hasta detalles como la vestimenta, el color del auto de los dirigentes o las flores u obsequios con los que se agasajaban a los políticos. Este conjunto de soportes materiales y de acciones revelan como los colores y los símbolos son fundamentales como canales de construcción de pertenencias partidarias y garantizan que, en los cuartos de votación, la ciudadanía reconociera con facilidad la lista de su preferencia.

Referencias

Fuentes documentales

Archivo Corte Electoral. *Historial de hojas de votación* (en línea). <https://www.gub.uy/corte-electoral/comunicacion/publicaciones/historial-hojas-votacion-0>.

- Biblioteca Nacional de Uruguay. Sala Materiales Especiales. <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/159898>.
- Museo Histórico Nacional (Montevideo), Archivo y Biblioteca Pablo Blanco Acevedo, colección Luis Alberto de Herrera y colección Ramón Viña.
- Parlamento del Uruguay, documentos y leyes en línea. <https://parlamento.gub.uy/documentosyleyes/leyes>.

Fuentes bibliográficas

- Beuchot, Mauricio. "Hacia una hermenéutica analógico-icónica del símbolo." *Sapientia* 57, no. 211 (2002): 271-281.
- Boglione, Riccardo. *De traje atrayente: diseño gráfico uruguayo y modernidad en libros y revistas (1840-1940)*. Montevideo: Gegen Press, 2024.
- Canal, Jordi, ed. *Los colores de la política en la España contemporánea*. Zaragoza: Marcial Pons Ediciones de Historia y Prensa de la Universidad de Zaragoza, 2022.
- Cardarello, Antonio, y Alfonso Castiglia. "La Corte Electoral de Uruguay: origen, evolución, fortalezas y desafíos." *Revista Uruguaya de Ciencia Política*, no. 33 (2024): 1-24. <https://doi.org/10.26851/RUCP.33.11>.
- Cerrano, Carolina, y José Antonio Saravia. *Luis Alberto de Herrera: un liderazgo político*. Montevideo: Debate, 2025.
- . "La última batalla electoral de Luis Alberto de Herrera desde la prensa del Partido Nacional (1958)." *Avances del Cesor* 20, no. 29 (julio-diciembre, 2023): 1-19. <https://doi.org/10.35305/ac.v20i29.1882>.
- . "Un verano difícil en la historia del Partido Nacional uruguayo (1931)." *Humanidades: Revista de la Universidad de Montevideo*, no. 11 (2022): 227-255. <https://doi.org/10.25185/11.9>.
- Chasteen, John Charles. *Héroes a caballo: Los hermanos Saravia y su frontera insurgente*. Montevideo: Aguilar, Fundación Banco de Boston, 2002.
- Corbo, Daniel. *Cómo se construyó nuestra Democracia (1897-1925): Los pactos fundacionales de nuestra democracia pluralista*. Montevideo: Ediciones de la Plaza, 2019.
- Dan, Viorela, y Florian Arendt. "Visuals as Identity Markers in Political Communication on Social Media: Evidence for Effects of Visual Cues in Liberals, but Not in Conservatives." *Mass Communication and Society* 4, no. 28 (2024). <https://doi.org/10.1080/15205436.2024.2333404>.
- Egea Medrano, Manuel Alejandro, Antonio Garrido Rubia, y José Miguel Rojo Martínez, "Political Iconography and Emotions in Electoral Campaigns: A Communicative Approach." *Communication & Society* 2, no. 34, (2021): 215-230.
- Fabregat, Julio T. *Elecciones uruguayas (febrero de 1925 a noviembre de 1946)*. Montevideo: Cámara de Representantes, 1950.
- Garrido, Atilio. *Herrera: 150 años de historia*. Montevideo: El País, 2023.
- Giudice, Roberto, y Efraín González Conzi. *Batlle y el batllismo*. Montevideo: Medina, 1959.

- Herrera, Luis Alberto. *Una etapa*, en *Selección de discursos y escritos periodísticos*. Montevideo: Cámara de Representantes de la República Oriental del Uruguay, 1998 [1923].
- Islas, Ariadna. *Iconografía republicana: imágenes y conceptos políticos en Uruguay (1830-1930)*. Montevideo: Ediciones Universitarias, 2022.
- Lilleker, Darren. "The Power of Visual Political Communication: Pictorial Politics Through the Lens of Communication Psychology." En *Visual Political Communication*, editado por Anastasia Veneti, Daniel Jackson, y Darren Lilleker, 37-51. Cham: Palgrave Macmillan, 2019.
- Lockhart, Washington. *Leandro Gómez: la defensa de la soberanía*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2012.
- Manini Ríos, Carlos. *La Cerrillada*. Montevideo: Imprenta Letras, 1973.
- Menéndez Baisón, Gonzalo, "El Comité Pro-Monumento a Aparicio Saravia como creador de la obra (1921-1956)." Tesis de Maestría, Universidad de Montevideo, 2022.
- Pintos Diago, César. *Luis Alberto de Herrera. Su vida. Sus obras. Sus ideales*. Montevideo: Claudio García editor, 1930.
- Reali, Laura. *Herrera. La revolución del orden: Discursos y prácticas políticas (1897-1929)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2016.
- Rilla, José. *La actualidad del pasado: Usos de la historia en la política de partidos del Uruguay (1942-1972)*. Montevideo: Debolsillo, 2008.
- Secco Illa, Joaquín. *Historia de la Unión Cívica*. Montevideo: Zorrilla de San Martín, 1946.



Humor y política: los autorretratos del pintor Francisco Cortijo (1936-1996)

Humor and Politics: the Self-Portraits of the Painter Francisco Cortijo (1936-1996)

Lucía Giráldez Torres

Universidad de Sevilla, España

luciagiraldeztorres@gmail.com

 0009-0007-9364-4292

Recibido: 12/02/2025 | Aceptado: 03/06/2025

Resumen

Con el presente texto se pretende ensalzar la producción del artista sevillano Francisco Cortijo (1936-1996), analizando una de sus facetas más destacadas: el autorretrato. Si bien mediante el estudio de estas piezas, construidas a partir del sarcasmo y la política, se obtiene una clara visión de su evolución plástica, además, también arrojan luz sobre una personalísima percepción de la difícil realidad que corría en la España de los dos últimos tercios del siglo XX. Indudablemente, la producción de Cortijo, siempre ligada a su época, merece ser puesta en valor como una de las obras más comprometidas del panorama cultural sevillano, mediante la cual el artista alzó la voz. Este eco adquirió un interés especial en las piezas que aquí se analizan, en tanto que significaron toda una declaración por parte del pintor, representándose como un hombre de su tiempo.

Abstract

The aim of this text is to highlight the work of the Sevillian artist Francisco Cortijo (1936-1996) by analysing one of its most outstanding facets: the self-portrait. Through the study of these works -constructed through sarcasm and political commentary- a clear vision of his artistic evolution emerges. At the same time, they shed light on a deeply personal perception of the difficult reality experienced in Spain during the final two thirds of the twentieth century. Undoubtedly, Cortijo's production, always closely linked to its historical context, deserves recognition as one of the most politically engaged bodies of work within the Sevillian cultural landscape, through which the artist raised his voice. This expressive resonance is particularly evident in the works analysed here, as they constitute a powerful statement by the painter, who portrays himself as a man of his time.

Palabras clave

Pintura española
Siglo XX
Comunismo
Estampa Popular
Sátira
Denuncia

Keywords

Spanish Painting
20th Century
Communism
Estampa Popular
Satire
Denunciation

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Giráldez Torres, Lucía. "Humor y política: los autorretratos del pintor Francisco Cortijo (1936-1996)." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 32 (2026): 308-326. <https://doi.org/10.46661/atRIO.11630>.

© 2026 Lucía Giráldez Torres. 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 pintor Francisco Cortijo y el color rojo: introducción y contexto histórico

Trinidad Francisco Cortijo Mérida (Sevilla, 1936 - Madrid, 1996) fue un artista sevillano marcado, en todo, por la historia española. Nacido y criado en el seno de una sociedad de postguerra paupérrima y dictatorial, desarrolló una trayectoria artística basada e influenciada por los sentimientos políticos de izquierda arraigados en su hogar. Fue un hombre de buen carácter y muy familiar, con tan buen humor que ni él mismo se libró de la sátira en sus autorretratos. Su inquietud e inconformismo le llevaron al camino del arte como voz expresiva, a la que no se pudieron interponer ni la pobreza de la postguerra ni el régimen franquista.

Ciertamente, se trató de un artista comprometido, imbuido en su tiempo, de cuya existencia hoy nos quedan escasos escritos en la historiografía. En este sentido, la primera publicación que recogió profundamente las noticias biográficas, plásticas y estéticas del pintor Francisco Cortijo fue la realizada por José Raya Téllez¹, editada por la Universidad de Sevilla como culminación de sus estudios doctorales. Más allá del citado texto, existieron menciones² y catálogos expositivos que recogieron la genialidad de este autor, destacando, por ejemplificar, los escritos de Noemí de Haro³ dedicados al grupo *Estampa Popular*, el cual constituyó, a su vez, la temática central de la exposición que comisarió recientemente en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo hispalense⁴. Con todo, dada la actualidad presente en la obra de Francisco Cortijo y el contenido humorísticamente político de su producción, discurso aun perceptible en nuestro tiempo, con el presente artículo se pretende ensalzar la personalísima estética contenida en sus pinturas, desengranando las particularidades y las claves sarcásticamente simbolistas de sus autorretratos⁵.

Como podría resultar natural, la evolución de su propia percepción se vio íntimamente ligada a los sucesos de su vida, dependieran o no de sí mismo. Como sucede en la

1 José Raya Téllez, *El pintor Francisco Cortijo (1936-1996)* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000).

2 El artista fue incluido por Antonio Manuel Compoy en su publicación, describiendo su obra como el resultado "del pavor que intencionalmente representan". Antonio Manuel Compoy, *Diccionario crítico del arte español contemporáneo* (Madrid: Ibérico Europea de Ediciones, S.A., 1973), 91.

3 Noemí Haro García, "Estampa Popular: una actividad política antifranquista," en *¿La guerra ha terminado?: arte en un mundo dividido (1945-1968)*, coord. Sonsoles Espinós y Ruth Gallego (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010), 155-167.

4 Francisco Cortijo se encontró presente en nómina artística de la referida exposición, titulada *Estampa Popular Sur*. Esta tuvo lugar entre el 27 de octubre de 2023 y el 21 de abril de 2024, bajo el comisariado de Noemí de Haro y la coordinación de Javier Corro.

5 Cada una de las obras traídas en el presente artículo pueden ser consultadas en la web oficial del artista: <https://franciscocortijo.com/>.

trayectoria vital de cualquier ciudadano o ciudadana de una sociedad compleja, el componente político condiciona directamente a su vivencia, pero esta se puede ver agravada o aliviada por las propias circunstancias históricas, económicas, culturales e, incluso, sentimentales del individuo. En el caso de Francisco Cortijo, la política contó con un gran peso en su existencia y, por lo tanto, también en su experiencia vital, en un alambicado y quebradizo contexto social.

De esta forma, los primeros pasos formativos del artista comenzaron en las clases de los Hermanos de la Doctrina Cristiana, a las que acudió con su hermano Bernabé. Posteriormente, y tras un breve periodo ayudando en la barbería de su padre, ingresó entre 1947 y 1948 en la Escuela de Artes y Oficios de Sevilla, en la que recibió la enseñanza del pintor Rafael Cantarero⁶. Más adelante, con tan solo catorce años, se decidió a continuar sus estudios artísticos introduciéndose en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, cuyo aprendizaje terminó en 1954, con dieciocho años, acompañado de un descontento total⁷. De hecho, esta insatisfacción se prolongaría en el tiempo, fundamentalmente, por vastas diferencias en sus respectivos fundamentos estéticos y sociales⁸.

No obstante, su imparable espíritu, ansioso de expresión y libertad, común en toda su generación, le llevó al rechazo de los modos tradicionales del arte, así como de los métodos pedagógicos y de la estética académica. En esta línea, su arte comenzó por evolucionar como una "pintura salvaje", como así la definió él mismo⁹. "Salvaje" también sería un buen adjetivo para definir la personalidad de Cortijo, rasgo que se deja percibir en toda su obra. También le definió la determinación y la solidez de sus ideales, que aparecieron en cada extensión de su expresión artística. Es bien sabida la relación política que Cortijo guardó con las tendencias comunistas y socialistas que proliferaban en la Sevilla de mediados del novecientos. Completamente comprometido con el movimiento obrero, el rojo conformó un elemento verdaderamente identitario, presente en la mayoría de sus autorretratos.

6 José Roda Peña. "Cantarero Mesón, Rafael (1907-1957)," en *Universidad de Sevilla. Personalidades*, coord. Ramón María Serrera Contreras (Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2015).

7 Raya Téllez, *El pintor Francisco Cortijo*, 30-31.

8 La insatisfacción de pintores con grandes cargas expresivas en su lenguaje artístico se percibe desde los finales del siglo XIX, cuando el pintor Eustaquio Marín Ramos iniciaba una senda crítica contra la Academia de Bellas Artes de Sevilla. Lucía Giráldez Torres, "El pintor Eustaquio Marín Ramos (1873-1938). Apuntes biográficos, relaciones y lenguaje plástico," *Archivo Hispalense* CVII (2024): 199-220.

9 Raya Téllez, *El pintor Francisco Cortijo*, 105.

Así, a lo largo de su producción, fueron numerosos sus autorretratos, fundamentados por dos elementos básicos: el humor satírico y la política socialista. En ellos se mostró de una forma transparente, por la que nos permitió acceder a conocer su pensamiento y su filosofía de arte y vida. La naturalidad que se desprende de sus autorretratos aún se aprecia en el cariñoso apelativo que frecuentemente se utiliza para referirse al artista: "Paco" Cortijo. Así fue como habitualmente se le conocía, perviviendo en las irónicas y familiares semblanzas de su personalidad a las que nos dejó acceder mediante sus autorretratos.

Los autorretratos de Francisco Cortijo: sarcasmo y reivindicación

Si bien el retrato fue un importante género en la obra de este pintor, por los que, generalmente, representaba con emoción, expresividad y crítica los semblantes de familiares y amigos, lo cierto es que el autorretrato también le acompañó durante toda su trayectoria personal y profesional. Curiosamente, en ellos, se reconoce la evolución de su lenguaje plástico y estético, así como el estado moral que atravesaba el autor. Sin lugar a duda, se trataron de retratos transparentes, en ocasiones psicológicos, que dejaron ver la humildad y el buen humor de Cortijo¹⁰. Reiteradamente, lo cultivó en casi todas las técnicas que manejó, en su mayoría de manera autodidacta, exceptuando la cerámica. De esta manera, existen autorretratos realizados en óleo, acrílico, aguafuerte, litografía, grafito y cera. Con el objetivo de establecer un claro análisis del desarrollo formal, estético y biográfico de los autorretratos de Francisco Cortijo, a continuación, se expondrá un detallado estudio de las diferentes piezas que compusieron su trayectoria artística.

Con la edad de 19 años, el primer autorretrato conocido del artista se fecha en 1955¹¹, perteneciente a su primera etapa estilística, entre 1952 y 1960, según las establecidas por el doctor José Raya Téllez¹². Delineado levemente en blanco sobre un fondo completamente repleto de gestuales líneas de ceras amarillas y azules, conformando un confuso fondo, Cortijo se representaba en la volumétrica figura de un hombre sentado, posicionado en tres cuartos. Parece contar con una indumentaria oficial, de la que destaca lo que parece ser una boina de un intenso rojo. La estética contenida en esta obra,

10 Se recomienda Ana María Cortijo, *iYo conocí a un hombre de talento...que reía!* (Gráficas Orient S.A., 2000), así como R. Mesa, "Los cortijos de Francisco Cortijo," en *Francisco Cortijo: Pinturas* (cat.) (Málaga: Diputación Provincial de Málaga, 1990).

11 El referido autorretrato puede ser consultado en: <https://franciscocortijo.com/autorretrato-21/>.

12 Raya Téllez, *El pintor Francisco Cortijo*, 23-24.

completamente opuesta a la de la Academia, presenta características de vanguardia, fruto de inconformismo, como una especie de desafío ante la sociedad artística sevillana, la cual todavía seguía anclada en el siglo XIX. La composición y lo expresionista de su rápida realización denota un talante joven, libre y, sobre todo, rompedor. En él experimentaba con una nueva técnica: quemaba colores de cera o directamente los aplicaba ardiendo en el lienzo¹³. Al respecto, Federico J. Ontiveros¹⁴ escribía: “Necesitaba pintar a prisa, vivir todas las técnicas, desintoxicarse de los academicismos”.

Quizá, la llamativa mancha roja que conforma el tocado de Cortijo remita a las relaciones con el Partido Comunista Español que comenzó a entablar en estos años. No sería extraño, conociendo la férrea identificación “roja” que mantuvo hasta su muerte. Sería solamente el principio de una práctica crítica muy habitual en su obra. De hecho, llama la atención que sea el único símbolo identificable en todo su autorretrato. Ningún rasgo fisionómico de la figura, conformada solamente por un leve dibujo, se puede considerar como algo característico del artista. Únicamente se le puede relacionar el color rojo, con sus connotaciones políticas, a su personalidad, faceta que desarrollaría plenamente en el futuro.

De su siguiente etapa, establecida por Raya Téllez entre 1960 y 1966, no existen autorretratos. En estos años, se dedicó profundamente a la actividad de *Estampa Popular*¹⁵, grupo comprometido con la difusión de un arte de denuncia social cercano al pueblo, de fácil comprensión, elaborado con linóleo o xilografía¹⁶. De una manera elocuentemente ilustrativa, Bozal definió el arte de este grupo como “expresionismo de temática rural”¹⁷. Por su parte, Francisco Cortijo formó parte del *Grupo Sevilla*, junto con Cuadrado y Aguilar¹⁸. Durante sus días en *Estampa Popular*, se encontró tan imbuido en la causa, que casi no dejó espacio para ningún otro tipo de obras. Por el contrario, se basó en la elaboración de grabados o dibujos, de una iconografía expresionista y mordaz sobre temas en relación con la pobreza del pueblo dedicado a los sectores primarios. Ciertamente, su producción en este grupo fue muy abundante, contribuyendo a la revitalización del grabado en España. Aunque se desvinculó de *Estampa Popular* en el año

13 Raya Téllez, 119.

14 Federico J. Ontiveros, *La pintura de Trinidad Francisco Cortijo* (Sevilla: Exposiciones Estudio A, 1963).

15 Al respecto, se recomienda la publicación de Noemí Haro García, comisaria de la reciente exposición *Estampa Popular Sur*, celebrada en el hispalense Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.

16 Francisco Calvo Serraller, *Enciclopedia del Arte Español del siglo XX. El contexto* (Madrid: Mondadori, 1992), 156-157.

17 Valeriano Bozal, *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España II 1940-2010* (Madrid: La balsa de la Medusa, 2013), 211.

18 Anna María Guasch y Juan F. Lacomba, *40 años de pintura en Sevilla (1940-1980)* (Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial San Fernando, 1981).



Fig. 1. Trinidad Francisco Cortijo Mérida, *Autorretrato con sombrero de rico para ver si me gusta la monarquía*, 1973. Aguafuerte. Colección privada. © Fotografía: <https://franciscocortijo.com/autorretrato-sombrero-rico-ver-me-gusta-la-monarquia/>.

1962, su obra siguió manteniendo los mismos aspectos formal e iconográficamente hasta 1966¹⁹.

El humor y el sarcasmo, por los que es conocida la obra de Paco Cortijo, comenzaron a asentarse en su tercera etapa estilística, establecida por Raya Téllez entre 1966 y 1983. Según el historiador del arte, durante estos años el pintor terminó por desarrollar un estilo propio caracterizado por la ironía, el detalle y la escenografía teatral. Los citados rasgos fueron bien distinguibles en los diversos autorretratos acometidos por el pintor en la década de los setenta, en los que demostró su lado más socarrón y transgresor. Si con anterioridad buscó la potenciación de la expresión mediante la deformación figurativa, en su tercera etapa comenzó a ahondar en formas más realistas. Con estas premisas,

desarrolló sus autorretratos mediante el aguafuerte, el óleo y la litografía.

En 1973, Cortijo se autorretrató bajo el título *Autorretrato con sombrero de rico para ver si me gusta la monarquía* (Fig. 1). Aunque la designación de este aguafuerte resume la intención irónica del artista, más transmite la expresión satírica con la que se representó. Sentado y posando a la usanza de entonces, parece representarse enteramente como una caricatura, tanto formal como psicológicamente. Destaca sobre todo el gran nivel de detalle desarrollado en la cabeza con respecto al resto del cuerpo, simplemente delineado, como si estuviera inacabado. Ello puede remitir al gran mundo interior que albergaría concentrado en su mente, siempre inquieta y reivindicativa. De hecho, aunque no se encontrara escrito el título, definitivamente sabríamos que alguna causa

19 Raya Téllez, *El pintor Francisco Cortijo*, 131-136.

humorísticamente política se escondería tras el sarcasmo de su sonrisa. El mensaje crítico nunca desapareció de la obra de Cortijo, solamente se hizo menos evidente.

En esta línea, resulta interesante otro aguafuerte en el que el pintor se autorretrató un año después (Fig. 2). Del mismo modo que en el referido anteriormente, Cortijo experimentó con la inconclusión del cuerpo dejando a la vista parte del proceso creativo. En esta ocasión, se nos presenta con lo que parece ser una máscara, ataviado con una túnica levemente esbozada, mientras que toca una flauta. Es una representación un tanto arcaica, seguramente influenciado por el arte antiguo grecolatino y las máscaras de las que bebió la obra de Picasso y de tantos otros artistas de la vanguardia. En cualquier caso, no es ningún autorretrato común en la producción de un artista académico de su época. Por el contrario, riéndose de sí mismo, Cortijo siguió protagonizando e identificándose con la sátira, reconociendo en ella una ambivalente herramienta no solamente de agudeza y jovialidad, sino también de mordaz crítica.

En los siguientes años, el artista no se separó de la chistera con la que se retrató por primera vez en 1973²⁰. Dos años después, también en aguafuerte, posó desnudo llevando solo y exclusivamente el sombrero "de rico". Como en los anteriores ejemplos, su postura se mostraba natural, sedente, con las manos entrecruzadas sobre el regazo. Lo cierto es que esta disposición de sus figuras fue reiteradamente utilizada por Cortijo durante esta etapa, desprendiendo y combinando sencillez y crítica. De hecho,



Fig. 2. Trinidad Francisco Cortijo Mérida, *Autorretrato*, 1974. Aguafuerte. Colección Parlamento de Andalucía. © Fotografía: <https://franciscocortijo.com/autorretrato-26/>.

20 El referido autorretrato puede ser consultado en: <https://franciscocortijo.com/autorretrato-25/>.

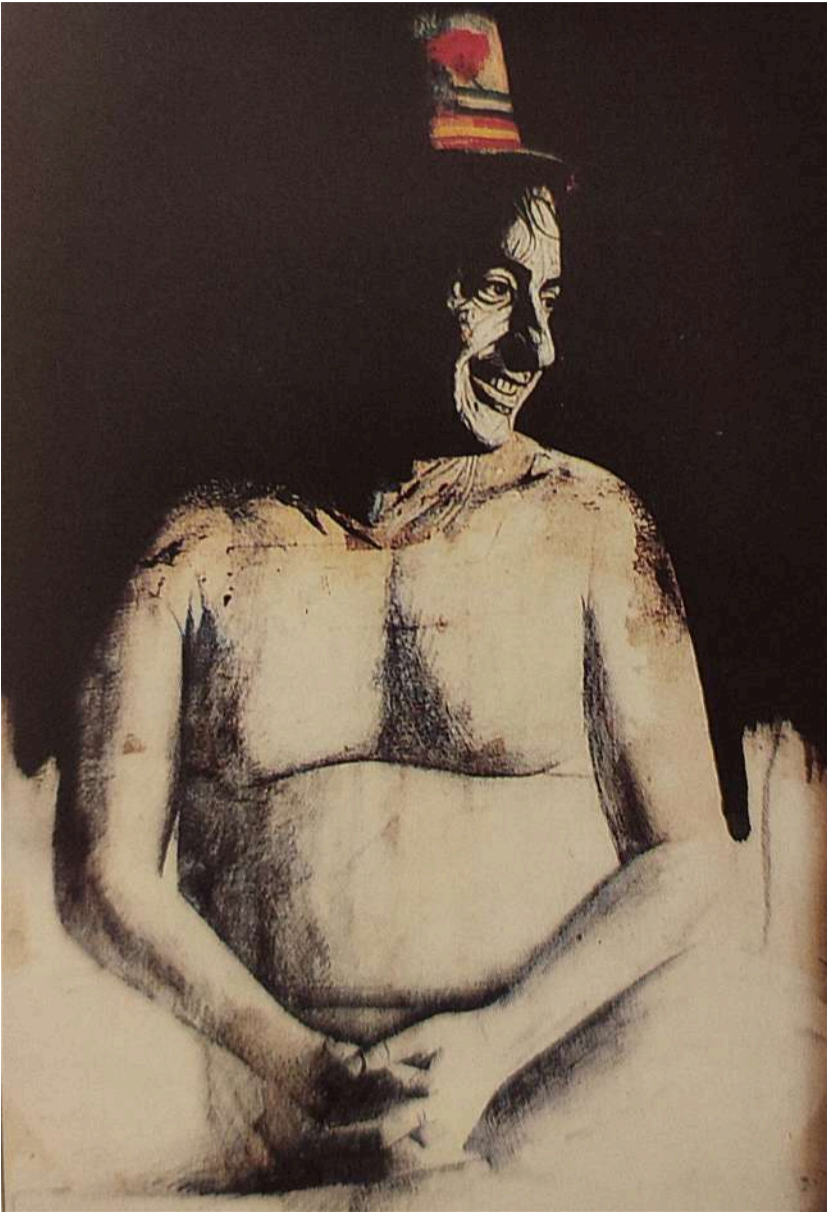


Fig. 3. Trinidad Francisco Cortijo Mérida, *Autorretrato con sombrero de copa*, 1976. Óleo. Colección personal. © Fotografía: <https://franciscocortijo.com/autorretrato-sombrero-copa/>.

lizará a continuación, dejó una breve laguna en su rostro, por la que mostró el primer paso que habría de tomarse en el proceso creativo: la división del objeto a representar en una cuadrícula. Para ello, tomaba fotografías de referencia dividiéndolas, igualmente, en secciones cuadradas²¹.

Debió sentirse identificado con este modelo de autorretrato, pues lo repitió un año después en óleo sobre lienzo (Fig. 3). En esencia, son prácticamente similares. Si bien

correspondiendo con estos años, existieron retratos con títulos como *¡Coño, creo que me estoy volviendo monárquico!*, *¿Cómo será la democracia?* o *Ya vendrán tiempos peores*. Asimismo, durante estos años fue persistente el riguroso desarrollo de los rostros de sus personajes, dejando el resto levemente esbozado. Teniendo en cuenta el contexto histórico que atravesaba España por entonces, en el que apenas daba comienzo la transición, estos mensajes, acompañados de expresiones sonrientes y composturas relajadas, fueron más que atrevidos. Desde el hartazgo, Cortijo encontró la manera más pacifista de identificarse y denunciar la compleja situación política española: el humor y el sarcasmo sencillo.

Igualmente, las técnicas utilizadas por el artista fueron cada vez más originales. Por ejemplificar, en el mencionado autorretrato acometido en 1975, similar a la pieza que se analizará a continuación, dejó una breve laguna en su rostro, por la que mostró el primer paso que habría de tomarse en el proceso creativo: la división del objeto a representar en una cuadrícula. Para ello, tomaba fotografías de referencia dividiéndolas, igualmente, en secciones cuadradas²¹.

21 La mencionada fotografía y otros recursos pictóricos pueden ser consultados en: <https://franciscocortijo.com/cortijo-posando-autorretrato-2/>.

el perfil de Cortijo mira hacia a la izquierda en el aguafuerte y en el óleo hacia el lado contrario, teniendo en cuenta que en el proceso creativo del grabado la figura se viraría al pasarla al papel, se podría decir que ambas piezas parten de un mismo concepto. No obstante, el color de esta pintura nos ofrece una interesante información, inexistente en su obra gráfica. En este caso, destacan, sobre todo, las referencias a las banderas de Andalucía y España incluidas en el sombrero. Conociendo su trayectoria y la connotación social "de rico" que le había otorgado a la chistera, se deduce fácilmente que no se trata de un gesto de respeto, sino todo lo contrario. Sin embargo, también podría interpretarse como un gesto de cariño, defensa o abanderamiento de la integridad de su tierra, en combinación con el politizado color rojo. Sea como fuere, en anteriores ocasiones, el sombrero de copa había sido utilizado explícitamente por el artista con el buen sentido del humor que caracterizó a Cortijo, al cual amenizaba la fuerte carga de denuncia escondida en sus obras. El sarcasmo y el contenido metafórico de la chistera pervivió en la identidad del sevillano hasta sus últimos días, retratándose tocado en el mismo año de su muerte, esta vez en una fotografía (Fig. 4).



Fig. 4. Trinidad Francisco Cortijo Mérida, *Cortijo con sombrero de rico*, 1996. Fotografía. Colección personal. © Fotografía: <https://franciscocortijo.com>.

Por otra parte, durante esta etapa inició una original forma de autorretratarse. Mientras que el objetivo tradicional de este género siempre había sido representar en una imagen la concepción propia que un individuo ha construido de sí mismo, a partir de la que solía figurar en solitario o acompañado de un núcleo familiar cercano, Cortijo comenzó a autorretratarse junto a ciertos amigos. Buen ejemplo de ello fue la pieza en la

que posó con su colega pintor Enrique Delgado²². En ella, aparecen sedentes, con los brazos entrecruzados y ataviados con atuendos satíricos, como si se despojaran de sus respectivas personalidades para adoptar el papel de otros sarcásticos personajes. Ambos posan con diferentes tocados de carácter casi burlesco ante un telón negro que nos remite a un escenario teatral. Esta sensación es fomentada por la expresión con la que se presentan los artistas, un tanto irónica, ante la situación sarcástica creada, casi completamente, por la elección de estos sombreros: para Delgado una especie de embudo y para Cortijo un casco militar. De nuevo, bajo este ambiente de chanza, desprendida por la punzante presencia de los pintores, se esconde un mensaje crítico dirigido al servicio militar. Lo cierto es que esta fue una de las peores experiencias en la vida del sevillano, por lo que no quedó exento de ser objeto de denuncia en su obra. De alguna manera, mediante la escenografía y el disfraz, ambos artistas se unieron en una misma concepción personal, fundamentada en el fervor político y la crítica humorística. En realidad, no se trató de un retrato de dos artistas, sino de la representación de una causa en común, una ideología que unió la identificación de Cortijo y Delgado.

Prosiguiendo en la carrera profesional de Francisco Cortijo, durante los siguientes años, su autorretrato fue virando hacia un carácter más intimista y riguroso. Los inicios de estas nuevas tendencias comenzaron a reflejarse en sus trabajos para el *Taller de Litografía y Calcografía* que fundó en 1976. En él, el pintor enseñó a artistas como María Manrique, Mercedes de la Gala, Félix Cárdenas, Manolo Castaño, Rosa Ricca, Paco Reina, Margarita Sierra y José Pedro Ruiz, tratando de cubrir las carencias de las enseñanzas oficiales²³.

De estos comienzos fue ejemplo el autorretrato realizado en grafito en el año 1981 (Fig. 5). Paco Cortijo se nos presenta con un semblante totalmente diferente, despojado de humor y sin rastros de visos políticos. Por el contrario, mostró más énfasis en el detalle, llegando a unos niveles de verismo de gran virtuosidad. En cuestiones técnicas, llevó aún más lejos el *non finito* anteriormente practicado. Ya ni siquiera esbozó por completo su cabeza, sino que, en cambio, se centró enteramente en la representación de parte de su rostro con el mayor rigor posible. Lo que resulta más sorprendente es que, a primera vista, no parece un retrato inacabado. Quizá, ello se deba a la expresividad que el artista supo contener en las mínimas facciones desarrolladas.

22 Raya Téllez, *El pintor Francisco Cortijo*, 191-192.

23 Raya Téllez, 55.

Estas novedades técnicas fueron reiteradamente practicadas por Paco Cortijo en su siguiente etapa, establecida por Raya Téllez entre 1983 y 1994. A inicios de la década de los ochenta, tras la muerte del dictador y en plena transición democrática, el artista se sumió en una crisis estilística. Por entonces, comenzó a buscar nuevos recursos plásticos que terminaron por alejarle del sosiego de su última producción, asistiendo a una verdadera explosión de color en su pintura. Curiosamente, un componente de gran importancia para la resolución de esta crisis fue la docencia que comenzó a impartir en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, a partir del año 1983²⁴.

Mientras que su pintura entonces comenzaba a ser más gestual, colorida y espontánea, su producción en el dibujo a principios de la década de los ochenta fue muy diferente. Esta técnica la dedicó casi en exclusiva al retrato de su universo familiar. Los autorretratos de Paco Cortijo entre 1982 y 1983 en grafito fueron numerosos y conforman una evolución estilística interesante. Fueron piezas más rápidas, de dibujo menos cuidado, pero sin faltar al realismo de sus encarnaduras (Fig. 6). En un principio, prosiguió centrando su atención en uno de sus perfiles, mostrando trazos más movidos en consonancia con el estilo que fue desarrollando en pintura. En otro ejemplo, se observa incluso mayor rapidez en el perfilado, tendiendo cada vez más a la esquematización de sus rasgos faciales, a los que anteriormente tanta atención le había dedicado. Todo este proceso de experimentación en el dibujo de Paco Cortijo derivó hacia una serie de retratos

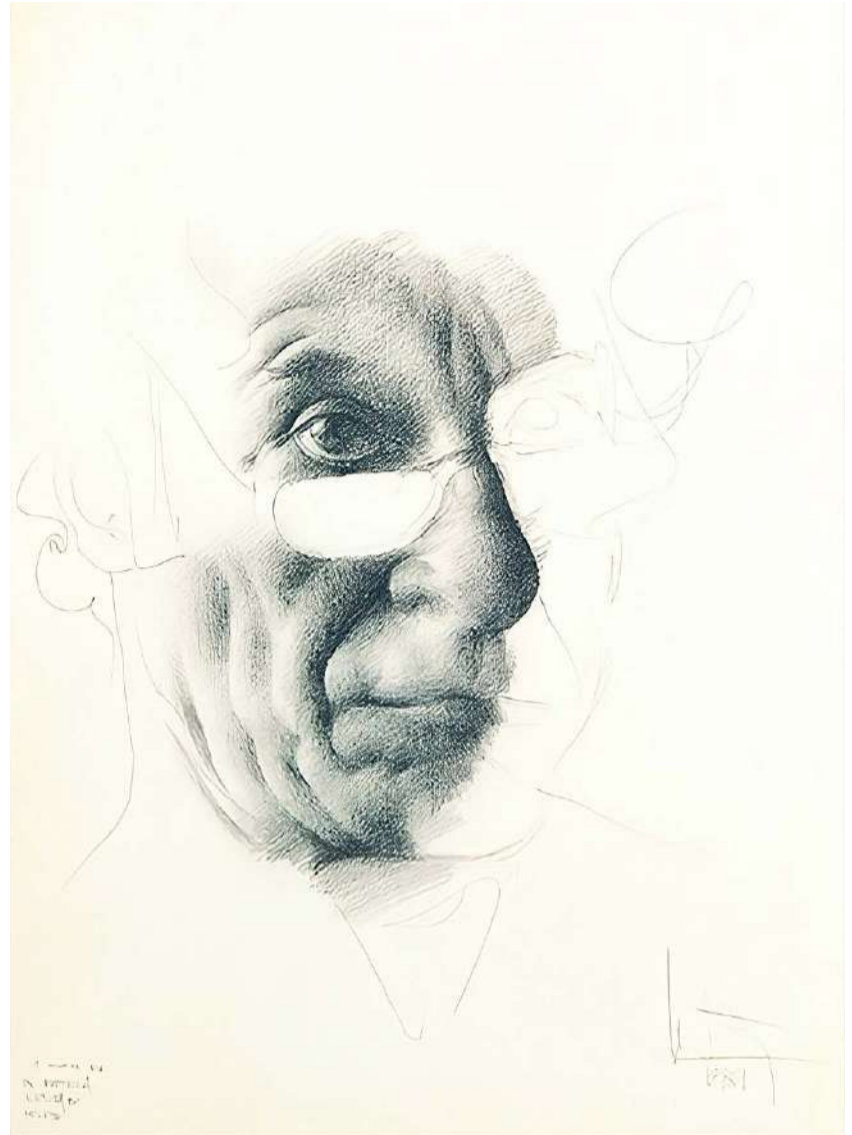


Fig. 5. Trinidad Francisco Cortijo Mérida, *Autorretrato*, 1981. Grafito. Colección privada. © Fotografía: <https://franciscocortijo.com/autorretrato-10/>.

24 Raya Téllez, 243-245.



Fig. 6. Trinidad Francisco Cortijo Mérida, *Autorretrato*, 1982. Grafito. Colección privada. © Fotografía: <https://franciscocortijo.com/autorretrato-18/>.

casi marmóreos. Entre las numerosas obras dedicadas a su mujer Lola, también se encuentra un autorretrato. Sobre estos dibujos, Andrés Amorós escribió: "En sus dibujos, las cosas son, más sencillas y más complicadas. Renuncia a la anécdota banal, al 'salvavidas' literario, al guiño de la publicidad. Nada de eso: rigor, exigencia, arte de la visión clara y de la inteligencia lúcida"²⁵.

En efecto, todo el carácter sarcástico e incluso humano se esfumó de la producción retratística de Cortijo de estos años. Fueron autorretratos en los que el artista ahondó en lo psicológico, probablemente en relación con la crisis estilística, identitaria e ideológica que vivía. Curiosamente, no existen más autorretratos de

este corte serio y reflexivo más allá de 1983, cuando inició la terapéutica docencia en la Facultad de Bellas Artes madrileña.

Ya en 1989, Cortijo se autorretrató rompiendo con todos los modos anteriormente comentados (Fig. 7). Dos elementos sí resultan familiares: la técnica del aguafuerte y la representación de la chistera. Se presenta con graves contornos y un profuso sombreado que construye volumétricamente su rostro. Tocado con el sombrero de copa, nuevamente comenzaba a recuperar la imagen irónica de sí mismo.

Lo novedoso es lo siguiente: sobre la efigie del artista se superponen los contornos de tres perfiles sumamente esquemáticos. Parece ser una experimentación de tintes cubistas sobre la visión simultánea de tres perspectivas de su rostro. Este recurso fue ampliamente usado por Cortijo en la pintura de 1991, por lo que podemos pensar que este autorretrato podría haber funcionado como ensayo.

25 Trinidad Francisco Cortijo Mérida, *Paco Cortijo. Dibujos. Exposición Galería Marta Moore* (Sevilla: A. Pinelo, 1992).

Sin lugar a duda, el hito que marcó su vida y que determinó la vuelta definitiva al Cortijo reivindicativo e irónico fue el nacimiento de su primer nieto Adriano en el año 1989. Este acontecimiento terminaría por brindarle la alegría, la vida y la seguridad que determinaría la creación de unas visiones tan tiernas de sí mismo, sin olvidar, cómo no, la crítica política. De hecho, el niño y el abuelo fueron los protagonistas de numerosos retratos en una serie antibelicista dedicada a la Guerra del Golfo, expuestos entre abril y mayo de 1991 en los Reales Alcázares de Sevilla bajo el título *El Nacimiento de Adriano. Pinturas de Francisco Cortijo*²⁶. Fueron pinturas llenas de colorido fauvista, gestualidad y evidentes elementos de denuncia hacia la guerra. En medio de este caos histórico, el abuelo, como en un juego infantil, se representó con un agridulce disfraz de arlequín acompañado de su inseparable chistera²⁷. Su sonriente actitud resulta naif, en contraste con los mordaces mensajes lanzados y los celajes casi ensangrentados.

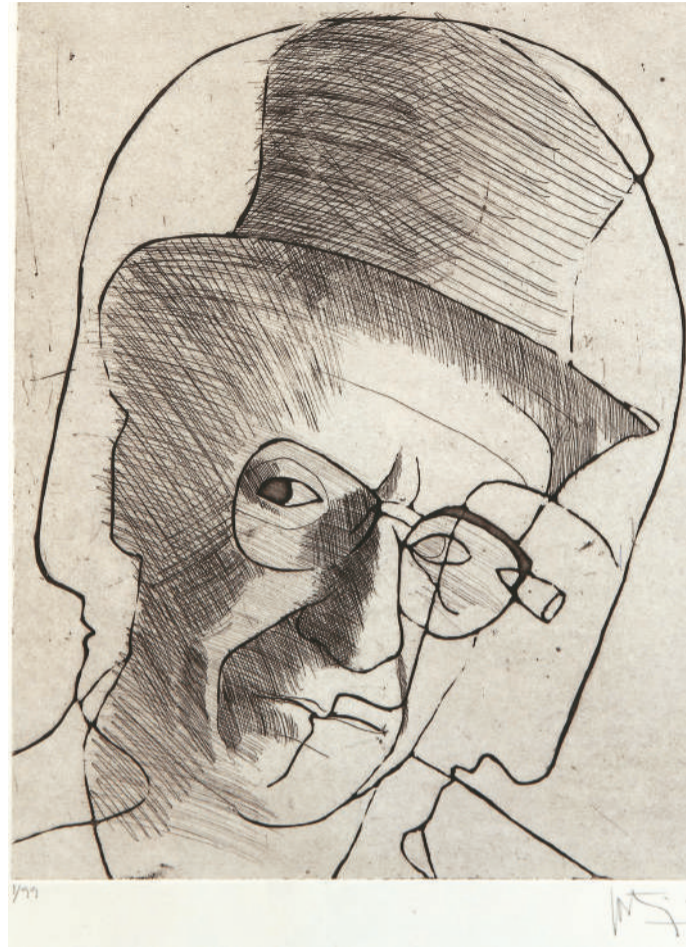


Fig. 7. Trinidad Francisco Cortijo Mérida, *Autorretrato con chistera y modelo*, 1989. Aguafuerte y calcografía. Colección privada.
© Fotografía: <https://franciscocortijo.com/obra-de-prueba/>.

En ocasiones, Cortijo dialoga con su nieto de manera cariñosa. Sin embargo, el contenido de la conversación es, cuanto menos, crudo: *Ya no podré llevarte a la tierra prometida* (Fig. 8). Raya Téllez refiere que la mencionada tierra prometida podría ser la sociedad igualitaria soñada por Cortijo, socavada por la imposición del capitalismo.

26 Raya Téllez, *El pintor Francisco Cortijo*, 62.

27 La figura del arlequín o el bufón ya había sido utilizada por Chema Cobo desde los sesenta, como asimismo fue introducida a partir de los ochenta y noventa por otros pintores como Dis Berlin, Carlos García Alix o el propio Cortijo. Sara Quintero Pomares, "Figuraciones en el cambio de siglo: pervivencia y desarrollo de la pintura en las dos últimas décadas (1990-2010)" (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2012), 138, <https://docta.ucm.es/entities/publication/2399d63c-b018-49b2-8c60-32ee27658d6e>.



Fig. 8. Trinidad Francisco Cortijo Mérida, *Ya no podré llevarte a la tierra prometida*, 1990. Acrílico sobre lienzo. Colección privada.
© Fotografía: <https://franciscocortijo.com/ya-no-podre-llevarte-la-tierra-prometida/>.

Como contrapunto al san Cristobalón anteriormente comentado, también hubo cabida para el temor en representaciones como *Mientras pensaba en Picasso*²⁸ o *Adriano ¿dónde podremos ir?*²⁹, en los que parece huir con la ausencia de su nieto en brazos. Interesantísimas son las alusiones a Picasso, influencia que ya había mostrado en obras de los setenta. Aunque en esta ocasión son muy evidentes por la presencia de un arlequín y un bodegón cubista, la visión simultánea de su rostro ya lo ensayaba un año antes. Parece como si su propio perfil fuera una máscara de la que se esconde un rostro sonriente y naif, como la inocencia del horror.

El mordaz criticismo de estas coloridas obras disminuyó, en cierta medida,

con el nacimiento de su segundo nieto, llamado Trajano. Con él, se autorretrató en dos ocasiones, resultando la más interesante la realizada en 1992 (Fig. 9) como estudio para la obra titulada *Hijo mío: son los mismos perros con distintos collares*³⁰. Curiosamente, como en el autorretrato realizado en 1975, anteriormente analizado, incluyó directamente parte del proceso creativo, por el que dejó entrever el procedimiento por el cual copió la figura de Trajano a partir de la división en cuadrícula de una fotografía. De nuevo, con su chistera y ataviado con el pijama con el que pintaba, Cortijo le traslada un polémico mensaje a su nieto, en relación con la difícil situación política que España aún atravesaba tras la transición democrática³¹. Aun cuando reinaba el colorido, el disfraz e incluso lo naif, la obra del sevillano nunca estuvo exenta de reivindicaciones ocultas.

28 *Mientras pensaba en Picasso*, acrílico y pastel sobre lienzo, realizado por Cortijo en 1991, puede ser consultado en: <https://franciscocortijo.com/mientras-pensaba-en-picasso/>.

29 *Adriano ¿dónde podremos ir?*, acrílico y técnica mixta sobre lienzo, realizado por Cortijo en 1991, puede ser consultado en: <https://franciscocortijo.com/adriano-donde-podremos-ir/>.

30 *Hijo mío: son los mismos perros con distintos collares*, óleo sobre lienzo, realizado por Cortijo en 1991, puede ser consultado en: <https://franciscocortijo.com/en/hijo-mio-los-mismos-perros-distintos-collares/>.

31 Raya Téllez, *El pintor Francisco Cortijo*, 272.

Mientras tanto y de una manera transitoria, Francisco Cortijo continuó experimentando en sus autorretratos mediante el aguafuerte y la calcografía. Como en el ejemplar fechado en 1990, analizado con anterioridad, el artista siguió ahondando en las influencias picassianas, con la supresión de la perspectiva y el uso de distintos puntos focales³². A pesar de que su identificación se hizo mucho más compleja debido a la simplificación volumétrica de sus facciones, atributos iconográficos ya forjados, como sus gafas o tocados como la montera o la chistera, le hicieron plenamente reconocible.



Fig. 9. Trinidad Francisco Cortijo Mérida, *Autorretrato con Trajano*, 1992. Acrílico y técnica mixta sobre lienzo. Colección privada.
© Fotografía: <https://franciscocortijo.com/autorretrato-con-trajano/>.

De cualquiera de las maneras, a partir de las obras realizadas con sus nietos Cortijo se representó con un talante más calmado y familiar hasta su muerte. Durante sus dos últimos años de vida, no faltó de sarcasmo, practicó el retrato casi en exclusiva. Estos años constituyeron su última etapa estilística, establecida por Raya Téllez entre 1995 y 1996³³. Los últimos autorretratos acometidos en este breve periodo, en consonancia con los realizados en la década de los sesenta, se compusieron a partir de una postura frontal y natural, acompañada de recursos sarcásticamente simbólicos, como los disfraces y los tocados que tanto caracterizaron a la imagen del propio sevillano.

En esta línea, ante una considerable disminución de la censura política, el componente principal de los autorretratos realizados en los años 1995 y 1996³⁴ fue el humor. Tanto es así, que se presentó como un auténtico payaso hasta en dos ocasiones. No obstante,

32 Buen ejemplo de ello fue *Autorretrato con montera*, realizado por Cortijo, en aguafuerte, en el año 1993. Puede ser consultado en: <https://franciscocortijo.com/en/autorretrato-con-montera/>.

33 Raya Téllez, *El pintor Francisco Cortijo*, 287.

34 Los autorretratos citados, realizados en 1995 y 1996 por Cortijo, ambos en óleo sobre lienzo, pueden ser consultados en: <https://franciscocortijo.com/en/autorretrato-22/> y <https://franciscocortijo.com/en/autorretrato-23/>.

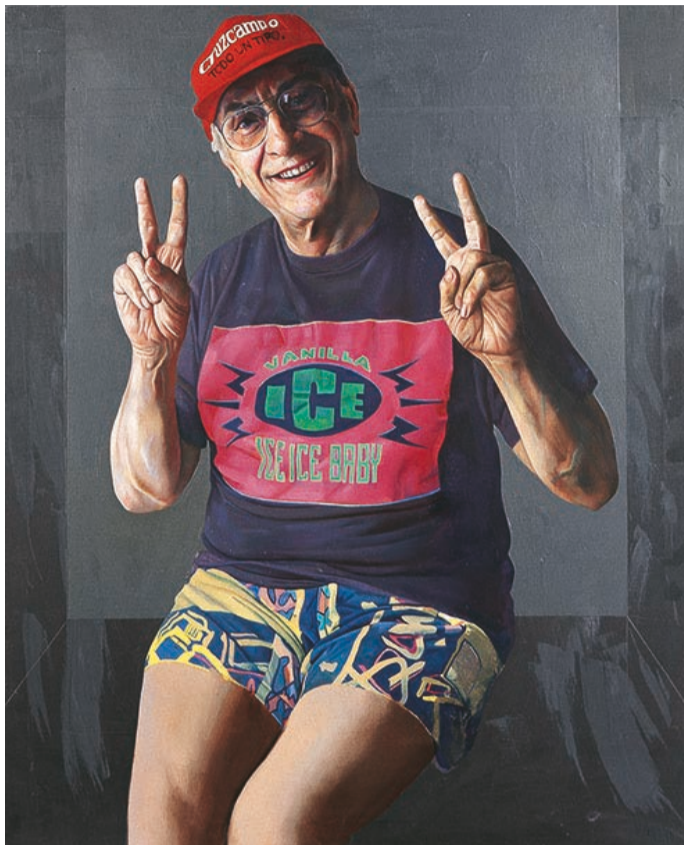


Fig. 10. Trinidad Francisco Cortijo Mérida, *Autorretrato*, 1995. Óleo sobre lienzo. Colección privada. © Fotografía: <https://franciscocortijo.com/autorretrato/>.

este componente sarcástico contrastó con las señales del pesado paso del tiempo, perceptible incluso en el desarrollo del pijama con el que pintaba, en los blanquecinos colores y en su propia expresión, rezumantes todos de cansancio. Lo cierto es que estas obras, pertenecientes a los últimos años de su vida, fueron truncadas por su muerte, la cual le impidió darles fin.

A pesar de todo, durante los citados años no faltaron autorretratos llenos de jovialidad y vitalidad. Buena prueba de ello fue la obra que realizó en 1995, sentado en la nada (Fig. 10). En ella, el artista posó delante de un fondo plano, por cuya composición podría recordar a las composiciones de Malevich. Dentro de este no lugar,

en conjunción con la neutralidad de los colores de este telón, Cortijo es el principal y único objeto de atención. Para la realización de este autorretrato, probablemente contaría con una fotografía de referencia, recurso habitualmente utilizado en su producción artística³⁵. De cualquier forma, aparece ataviado, curiosamente, con prendas llamativas, destacando una gorra roja, en la que se puede leer con claridad la marca cervecera hispalense Cruzcampo. En obras similares, el mencionado rótulo se sustituyó por el símbolo del Partido Comunista de España, elocuentemente también definido por el color rojo.

Por otro lado, su pose también resulta de tremenda actualidad, puesto que, como si se tratara de una instantánea, posó sonriente elevando ambas manos en signo de paz. Al respecto, el especialista Raya Téllez apuntó que debido al “reclamo publicitario” de su indumentaria, la pintura podría esconder un mensaje crítico por el que se aluda

35 Probablemente, utilizaría una fotografía de referencia como la que se puede consultar en: <https://franciscocortijo.com/cortijo-posando-autorretrato/>.

al sinsentido de la sociedad de consumo³⁶. Asimismo, todo ello se podría interpretar como el retrato de un hombre inconformista y comprometido, de su tiempo, que traspuso plásticamente lo que hoy se conoce como *selfie*. En cualquiera de los casos, más que autorretratos físicos, constituyeron verdaderas ventanas por las que se podrá acceder para siempre al jovencísimo espíritu de Paco Cortijo, lleno de ironía, inquietud y reivindicación.

La identidad roja de Francisco Cortijo

Indudablemente, los autorretratos de Francisco Cortijo conformaron auténticos extractos permanentes y directos de su personalidad. Por ello, las censuras incluidas en sus autorretratos no se deben tomar como elementos simbólicos aislados, sino como un componente integrado directamente en la identidad del sevillano. Finalmente, las circunstancias sociopolíticas en las que se desarrolló su vida determinaron, necesariamente, su evolución profesional y, sobre todo, personal. La postguerra, la dictadura franquista y la transición democrática marcaron definitivamente la existencia de este artista, explicando la agudeza de su compromiso político y la mordacidad de su crítica.

Con todo, el análisis de los autorretratos de Cortijo, fruto de la historia de la España del novecientos, proporciona una enriquecedora y testimonial visión de la época. Escudado en el humor, fue en esta faceta productiva en la que el pintor depositó la impotencia de vivir reflexivamente en tiempos de dureza.

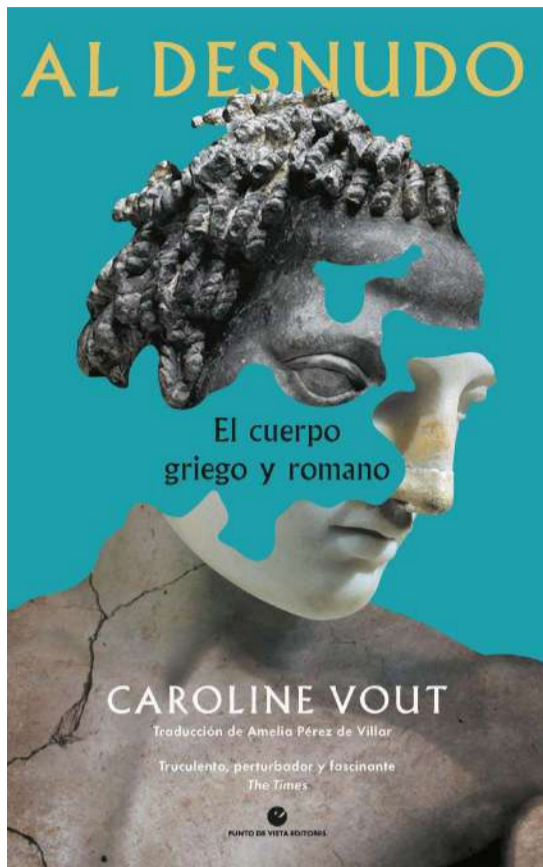
Referencias

- Bozal, Valeriano. *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España II 1940-2010*. Madrid: La balsa de la Medusa, 2013.
- Calvo Serraller, Francisco. *Enciclopedia del Arte Español del siglo XX. El contexto*. Madrid: Mondadori, 1992.
- Campoy, Antonio Manuel. *Diccionario crítico del arte español contemporáneo*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones, S.A., 1973.
- Cortijo, Ana María. *¡Yo conocí a un hombre de talento...que reía!* Sevilla: Fundación Aparejadores, 2000.

36 Raya Téllez, *El pintor Francisco Cortijo*, 290.

- Cortijo Mérida, Trinidad Francisco. *Paco Cortijo. Dibujos. Exposición Galería Marta Moore*. Sevilla: A. Pinelo, 1992.
- Francisco Cortijo. Consultado el 5 de febrero de 2025. <https://franciscocortijo.com>.
- Giráldez Torres, Lucía. "El pintor Eustaquio Marín Ramos (1873-1948). Apuntes biográficos, relaciones y lenguaje plástico." En *Archivo Hispalense CVII* (2024): 199-220.
- Guasch, Anna María, y Lacomba, Juan F. *40 años de pintura en Sevilla (1940-1980)*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial San Fernando, 1981.
- Haro García, Noemí. "Estampa Popular: una actividad política antifranquista." En *¿La guerra ha terminado?: arte en un mundo dividido (1945-1968)*, coordinado por Sonsoles Espinós y Ruth Gallego, 155-167. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.
- Mesa, R. "Los cortijos de Francisco Cortijo." En *Francisco Cortijo: Pinturas*, catálogo. Málaga: Diputación Provincial de Málaga, 1990.
- Ontiveros, Federico J. *La pintura de Trinidad Francisco Cortijo. Exposiciones en el Estudio A*. Sevilla: Exposiciones Estudio A, 1963.
- Quintero Pomares, Sara. "Figuraciones en el cambio de siglo: Pervivencia y desarrollo de la pintura en las dos últimas décadas (1990-2010)." Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2012, <https://docta.ucm.es/entities/publication/2399d63c-b018-49b2-8c60-32ee27658d6e>.
- Raya Téllez, José. *El pintor Francisco Cortijo (1936-1996)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000.
- Roda Peña, José. "Cantarero Mesón, Rafael (1907-1957)." En *Universidad de Sevilla. Personalidades*, coordinado por Ramón María Serrera Contreras, 119-120. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2015.

RESEÑAS | BOOK REVIEWS



Vout, Caroline

Al desnudo: El cuerpo griego y romano / Exposed: The Greek and Roman Body

Traducido por Amelia Pérez de Villar. 2022.
Madrid: Punto de Vista Editores, 2024, 471 págs.
ISBN 978-84-127-4768-3

Museos arqueológicos de estimado renombre en todo el mundo albergan galerías y salas bañadas por esculturas a las que les han sido atribuidos adjetivos que evocan una belleza sublime, fruto de la representación de unos cuerpos idílicos que funcionan como metáforas de una moral y alma apolíneas. Cuerpos que han pertenecido a una cultura grecorromana, cuya imagen se ha arraigado en nuestro imaginario colectivo como el paradigma de lo más elevado y perfecto. No obstante, la autora presenta esta obra para revelar, en sus propias palabras, la “hermosa mentira” que encierra dicha afirmación.

Caroline Vout, catedrática de estudios clásicos, profesora en la Universidad de Cambridge y directora del museo arqueológico de la misma ciudad, presenta este estudio como el más reciente de una amplia lista de publicaciones tales como *Epic Visions: Viuality in Greek and Latin Epic and its Reception* o *Classical Art: a Life History from Antiquity to the Present*, entre otros muchos trabajos. Todos ellos, buscan difundir nuevas perspectivas sobre el mundo grecorromano, desmantelando la imagen idealizada impuesta sobre esta civilización y empleando la cultura visual junto con fuentes primarias para abordar la realidad social de estos pueblos.

Al desnudo: El cuerpo griego y romano ha llegado a España de la mano de la traducción realizada por Amelia Pérez de Villar en la editorial Punto de Vista Editores, cuyo objetivo es la divulgación de publicaciones humanísticas que ofrezcan una mirada reflexiva sobre la realidad y sus matices, algo que esta obra cumple a la perfección. Lejos de ser un estudio sobre la representación del cuerpo en las manifestaciones artísticas clásicas, la autora parece jugar magistralmente con la confusión del lector, utilizando una portada que muestra el busto de una escultura de estas civilizaciones, camuflado entre la tipografía y el turquesa que predomina intensamente en la cubierta del libro. Sin embargo, esa escultura, indudablemente marcada por el canon de belleza heleno, aparece fragmentada y rota, reflejando la realidad de los cuerpos que habitaron Grecia y Roma: cuerpos desgastados por el trabajo, el poder, la enfermedad, la guerra y, en definitiva, la dureza de una existencia que poco tiene que ver con la imagen idealizada que soñamos de sus ciudades.

Caroline Vout divide esta obra en nueve capítulos similares en extensión, sin atender a un sentido cronológico o diferenciador entre Grecia y Roma –pues, para la autora, la cultura grecorromana se trata de un único bloque indivisible–, sino a una construcción del “ser”. *Grosso modo*, de igual manera que Prometeo, según la mitología griega, moldeó a los humanos, Vout va creando una historia que atiende al proceso de formación del individuo, comenzando por otorgarle una forma física, es decir, el cuerpo. En este primer paso, analiza las diversas versiones del mito sobre el origen de los humanos en las culturas grecorromanas, relacionadas con lo fisiológico del cuerpo. A continuación, aborda el dilema de las diferencias entre las representaciones de dioses y humanos, así como las variaciones dentro de los últimos, subrayando la relegación de las mujeres a un segundo plano. No obstante, Vout las menciona a lo largo de todos los apartados desde una perspectiva de género, intentando recuperar el papel de la mujer en estas civilizaciones sin apartarse de la realidad que las situaba como seres marginales. Una vez presentado el contenedor –es decir, el cuerpo–, el segundo capítulo se centra en el contenido, el alma, tomando como base la filosofía de Platón y el mito de Psique para afirmar la naturaleza dual del ser humano: racional e irracional, y presentando la relación intrínseca entre estos dos elementos que lo componen.

Tras ello, el individuo está preparado para integrarse en una comunidad a la que pertenece, que representa el sentido último del ser humano como ser social. La autora se enfoca en aspectos específicos de las civilizaciones grecorromanas, como su relación con el sexo, la sexualidad, el ejercicio físico o la importancia de la imagen pública de los políticos, ejemplificada en los retratos de emperadores romanos. Asimismo,

encuentran un hueco en la lectura aquello que queda a los márgenes de la belleza clásica, como la vejez, las malformaciones o las enfermedades. En este recorrido, el lector se ve acompañado por dos elementos clave que se repiten a lo largo de los distintos apartados: cada capítulo comienza con un episodio mitológico, como respuesta a las inquietudes que la humanidad ha tenido siempre sobre la existencia o la vida, y continúa con la reacción real de la sociedad ante un tema concreto, ilustrada a través de ese segundo elemento, el arte.

La narración concluye naturalmente con dos capítulos que abordan el desenlace de la vida humana. Primero, se explora la visión de la muerte en la literatura homérica y las representaciones artísticas en sarcófagos y léцитos, destacando que, en estas sociedades, el énfasis no recaía en el cuerpo sin vida, sino en el ritual funerario que lo acompañaba. Luego, el estudio se cierra con la resurrección, en el marco del cristianismo, que mostró una mayor preocupación por el cuerpo humano. La autora examina las reliquias de los santos y la necesidad de controlar los impulsos naturales del cuerpo. De este modo, Vout culmina su análisis conectando este fenómeno con el cristianismo, que sentenció el fin de la Antigüedad, para establecer un vínculo con los períodos históricos posteriores hasta la actualidad.

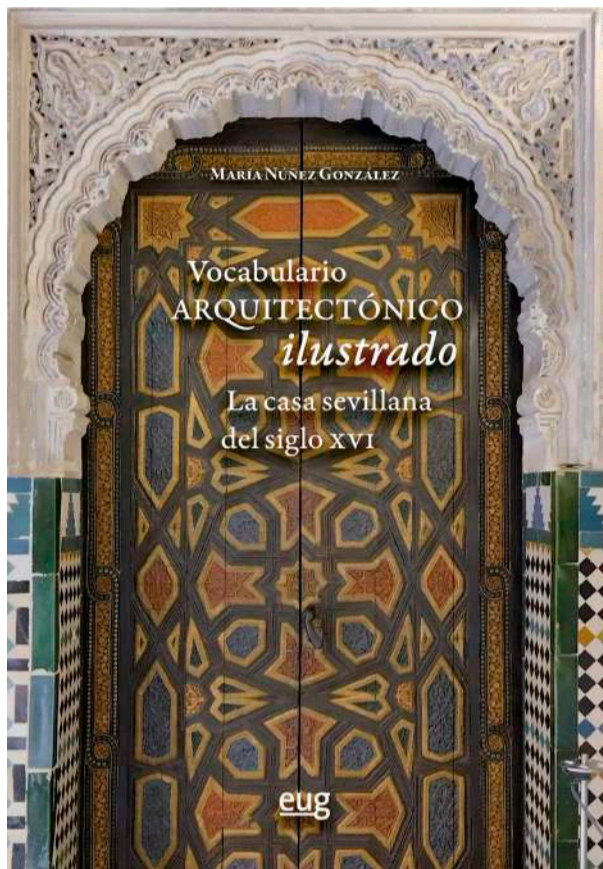
El epílogo no corresponde a las últimas páginas del libro, ya que le sigue un apartado el cual pretende reemplazar la tradicional bibliografía en los trabajos ortodoxos. Aunque recoge tanto las fuentes primarias como las referencias bibliográficas utilizadas, las presenta de manera comentada con el objetivo de incentivar al lector a ir más allá de este libro y adentrarse en la lectura del amplio abanico de obras en las que se ha basado para llevar a cabo su estudio.

Todo ello refleja el enfoque divulgativo con el que este estudio busca ser difundido. A pesar de los profundos conocimientos y reflexiones que plantea, la autora los presenta de manera heterodoxa, con el fin de evitar que la publicación quede limitada al ámbito académico e intentar abrirla a un público más amplio. Gracias a un lenguaje claro y fluido, un extenso repertorio de imágenes que facilitan la lectura e ilustran las civilizaciones protagonistas del estudio, así como la inclusión de comparaciones con la sociedad actual que conectan al lector con los griegos y romanos al abordar preocupaciones y problemáticas similares respecto al cuerpo y la vida, Vout logra convertir un estudio académico en un relato cautivador. Su enfoque tiene la capacidad de atraer tanto a expertos en la materia como a estudiantes, aficionados e incluso a quienes inicialmente no muestran interés. De esta manera, sigue la línea de otros investigadores británicos,

como Mary Beard, insistiendo en que la realidad del mundo grecorromano llegue a nosotros de manera amena y accesible.

Invito al público a sostener este libro entre sus manos por unos momentos y a fijarse en su portada tan reveladora: esa mirada de la escultura fragmentada no es tan distante en el tiempo, ya que refleja la fragilidad y fortaleza inherentes al ser humano, con un cuerpo y un alma que transitan por la sociedad, enfrentando las mismas inquietudes e inseguridades. Adentrarse en las páginas de este libro implica conocer, reconocer y admirar la grandeza del cuerpo humano y sus vivencias, ya sea en el siglo V a.C. o en el año 2025, ofreciendo una nueva perspectiva para entender el arte dentro de la sociedad que lo produce.

Lucía Mazón Pineda
Universidad de Sevilla, España
 0009-0003-3501-2626



Núñez González, María

***Vocabulario arquitectónico ilustrado.
La casa sevillana del siglo XVI***

Granada: Universidad de Granada, 2022, 383 págs.
ISBN 978-84-338-7101-5

Situado al otro extremo de un arco temporal, que para la arquitectura del siglo XX se inicia con un proyecto que tiene la ambición, no solo de determinar lo que la arquitectura tenga que ser, sino también los modos de vida que vayan a darse en sus espacios, la investigación que expone este libro habría por fin entendido que entre el habitar y la arquitectura hay una separación insuperable desde una u otra ejercitación.

Frente a una historia de totalidades como es la estilística, más propia de otras producciones culturales que la de la arquitectura, esta investigación del pasado: la de la casa sevillana del siglo XVI, avanza tanteando una matriz lingüística, que recoge el hacer de un oficio técnico, capaz de definir desde una cultura vernácula: habitabilidad y construcción, dando por entendido que es esta última, la que sirve sin pretensiones los requerimientos de los modos de vida de la época que se estudia.

Hay flotando en todo el libro, la sensación que a Warburg le causaba, aquel “pescador de perlas” –una metáfora que le servía para definir elocuentemente la tarea del historiador–, cuando después del ascenso del fondo marino, acompañado de su cosecha de

perlas, no podía dejar de pensar en la maravilla de los fondos que había visitado. Para así, mostrarnos que el valor del acontecimiento histórico no estaba en las perlas extraídas de su fondo, sino en el lecho maravilloso del que procedían.

No es otra cosa que la nostalgia de aquello que no volverá a ser vivido, sino como repetición y diferencia, lo que envuelve a todos aquellos cuya atención se vuelca en el pasado. A través de sus reminiscencias, de sus huellas, de aquellas impresiones testamentarias que de acciones pasadas nos recuerdan sus documentos, en donde se encuentra la posibilidad de imaginar cómo serían aquellas casas del siglo XVI, sus estancias, patios y corrales, su tectónica, pero también la administración de su construcción o la adecuación de sus salas y corredores, azoteas, pozos y puertas a unos modos de vida y costumbres.

Una cadena de palabras que sostienen la identidad de la habitabilidad histórica de una comunidad, con una cultura propia, pero también la lógica espacial y funcional a la que pertenece una buena parte del caserío histórico del antiguo recinto amurallado. Hay en ellas la evocación de una formatividad, pero también de una espacialidad, convertidas por la luz y la temperatura en atmósferas, una fenomenología de estos artefactos que poetas y escritores han sabido destacar como un decir de aquellas cosas, que ni ellas conocieron.

Es esta una investigación que nos abre un espacio lleno de sugerencias y potencialidades, en el que el trabajo histórico encuentra viejas sugerencias sobre otras percepciones del pasado, pero también indicaciones de la cultura arquitectónica contemporánea, que actúa como recordatorio de aquellos materiales con los que se construye su producción, entre los que la palabra y el tiempo no son desafíos menores para una ejercitación que se despliega como un acordeón.

Y situados en este observatorio, destacar cómo la doble incisión o grafía con la que la narratividad del libro procede, en la que las palabras se convierten en anagramas, con sólo imaginar la forma a la que se refieren o los ideogramas en mapas que sustentan la espacialidad a la que las palabras aluden. Pero también a los silencios de los propios términos seleccionados que guardan un entendimiento profundo de lo histórico o a sus sombras, como forma primaria de una topología de adentro y afuera, de visible e invisible. Algo que el lector encontrará en este libro, con tal de que esté dispuesto a una lectura detenida, a un entendimiento de este libro como lugar de una demora, de un antiguo entendimiento del habitar.

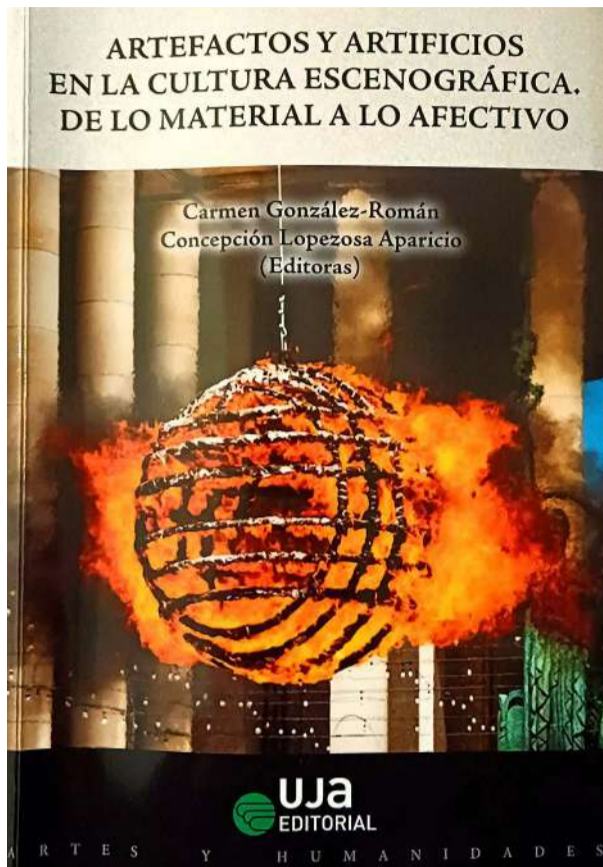
Vocabulario arquitectónico ilustrado. La casa sevillana del siglo XVI es el resultado de una prolongada investigación de María Núñez González, arquitecta y profesora de la Universidad de Sevilla, que amplía y profundiza el trabajo iniciado en su tesis doctoral y en el volumen previo *Arquitectura, dibujo y léxico de alarifes en la Sevilla del siglo XVI* (2021). El nuevo libro constituye una herramienta inédita y rigurosa para comprender la arquitectura doméstica sevillana desde su propio lenguaje técnico y constructivo.

El volumen reúne 611 términos procedentes de los apeos de casas redactados por los alarifes entre 1541 y 1608, documentos que describen con precisión más de mil setecientas viviendas pertenecientes a instituciones como la Catedral y los hospitales de las Cinco Llagas, San Cosme y San Damián y San Hermenegildo. Cada voz se presenta con su grafía actualizada, variantes documentales, significado, etimología y ejemplos textuales, acompañada de 158 ilustraciones –fotografías, dibujos e infografías– que ayudan a visualizar los espacios, materiales y técnicas a los que aluden los textos.

La autora combina el análisis filológico con la reconstrucción arquitectónica, restituyendo plantas y estructuras a partir de descripciones y medidas, en un ejercicio que transforma la palabra en forma y el registro escrito en representación espacial. Su método, apoyado en bases de datos y en una lectura atenta de las fuentes notariales, convierte este vocabulario ilustrado en un puente entre la historia del lenguaje y la historia material del habitar.

Más allá del ámbito estrictamente sevillano, la obra ofrece un modelo de investigación aplicable a otros contextos urbanos y constituye un recurso de gran valor para arquitectos, arqueólogos y estudiosos del patrimonio. Su cuidada edición, en la colección “Arquitectura, Urbanismo y Restauración” de la Universidad de Granada, refuerza su condición de libro de referencia: una obra que no solo documenta, sino que también restaura la voz perdida de los oficios y las formas de habitar que dieron cuerpo a la ciudad del siglo XVI.

José Ramón Moreno Pérez
Universidad de Sevilla, España
 0000-0002-1513-156X



González-Román, Carmen, y Concepción Lopezosa Aparicio, eds.

Artefactos y artificios en la cultura escenográfica. De lo material a lo afectivo

Jaén: Universidad de Jaén. UJA editorial, 2024,
266 págs.
ISBN 978-84-9159-637-0
ISBNe 978-84-9159-638-7

La publicación que reseñamos forma parte de la producción científica del proyecto I+D+i *Cultura Escenográfica en el contexto hispánico de la Edad Moderna. Un enfoque holístico*, que edita el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Jaén en su prestigiosa colección Artes y Humanidades, dirigida por el prof. Pedro A. Galera Andreu y acreditada con el sello de calidad en ediciones académicas CEA-APQ de la Unión de Editoriales Universitarias Españolas. Las editoras, las doctoras Carmen González Román y Concha Lopezosa Aparicio, son reconocidas investigadoras en la disciplina de la Historia del Arte en el campo de la fiesta y la escenografía. Ambas son también autoras de sendos capítulos dentro de la obra, a la que presentan primero mediante una breve pero jugosa "Introducción", que muestra las expectativas de la obra y la sitúa en el entorno historiográfico que le corresponde.

Las dos frases del título del trabajo revelan con absoluta eficacia el encuadre del presente volumen en el marco de la historia de los objetos y de los afectos, dos facetas de la historia cultural que se vienen desarrollando desde los años finales del siglo precedente. El volumen se incorpora así a esta preocupación científica por la cultura

material, que tiene sus bases en la antropología social, con destacados autores como Norbert Elías, y la arqueología. Tras la consideración económica de los objetos como parte de una historia del consumo y de sus intercambios, la atención de la historiografía se dirigió a su demanda como recursos de distinción social y capacidad simbólica. Con ello, se valora precisamente su potencial de referencias y significados, a través, por ejemplo, del análisis de la indumentaria y sus materiales en la historia global, como hace el tantas veces citado en este volumen Georgio Riello. En tanto que fuentes para la comprensión de las emociones y afectos de su época, de manera destacada también a través de su desarrollo performativo en la cultura escenográfica, los textos de esta obra se corresponden con las expectativas de los *Affect Studies*, corriente anglosajona que se interesa por estos aspectos psicológicos, auspiciada desde diversos campos de las Humanidades, y entre cuyos autores se citan reiteradamente los trabajos de Sarah Ahmed, Bynum o Meyer. La atención de los capítulos de este volumen se dirige mayoritariamente hacia el marco cronológico de la Edad Moderna, y en el espacio de la monarquía hispánica, verdadero Estado de lo efímero, donde la fiesta es ejercicio justificativo y motivo final de su propia existencia. El análisis de los soportes, tratamientos, y relación con el poder de estos artefactos, y su desenvolvimiento en el ámbito de la escenografía festiva, resulta de enorme interés para esclarecer los pormenores de la cultura visual y escénica de aquella sociedad, paulatinamente fragmentada por la individualización creciente y la aparición de un concepto de lo privado que constituyen aspectos emergentes de la modernidad.

La obra acoge once capítulos que se agrupan bajo tres apartados: *Materialidad efímera cristiana, Mestizajes materiales y artificios en entornos celebrativos, y Nuevos Enfoques temáticos y desafíos metodológicos: De la materialización de los sentimientos a la interfaz multisensorial*.

En la primera parte del libro, Miguel Hermoso Cuesta estudia en "Pasión hispánica: artefactos y efectos de la escultura procesional", la materialidad de esa producción, que analiza en su concreción más allá de la teoría de la imagen y lo auspiciado por las normas sinodales tras el concilio de Trento. De este modo, condiciones, usos y miradas sobre la imagen religiosa se relacionan con su *performance* procesional por las calles, mostrando los cambios que se producen en la recepción por el público, desde los primeros testimonios medievales. Resulta de interés el modo en que los ropajes y adornos adheridos a estas imágenes cambian su configuración visual, pese a las recomendaciones de decoro y ascesis, y cómo la propia salida en procesión llega a afectar en su

adornos y atuendos a la propia visibilidad directa de la imagen, sujeta a una trascendencia que va más allá de lo mensurable.

Félix Díaz Moreno es autor de "Escenografías móviles. El carro ceremonial como artefacto sensorial barroco". En este texto, desde los lejanos precedentes de los *Triumphii* romanos, se estudia la adaptación en la Edad Moderna de este artefacto móvil para convertirse en soporte de autos, figuras religiosas, nuevos santos y beatos, retratos religiosos o civiles, y su aceptación dentro de ese triunfo de la fiesta que Carlos Álvarez señaló como propio de todos los fastos del Barroco. Su versatilidad lo confirma como un artefacto adecuado para la exhibición de entidades y mensajes, como se observa en el triunfo de santos y patronos de diversas órdenes religiosas, convirtiéndose la exaltación de esas figuras en un medio de propaganda para sus institutos.

Concepción Lopezosa Aparicio es autora de "Escaparate y escapatismo. Tarascas y tarasquillas madrileñas de la Edad Moderna. Entre lo material y afectivo". Tras una excelente introducción sobre las nuevas perspectivas de los estudios de la cultura material y los estudios de los afectos, la autora emprende a través de imágenes custodiadas en archivos, la configuración cambiante a lo largo de los años de aquellas figuras propias que encabezaban la procesión del Corpus de Madrid. Desde la psicomaquia entre estas representaciones del Mal y la autoridad divina del Santísimo Sacramento, se establece un interesante análisis sobre la transformación material de la tarasca y la incorporación de elementos, que la convierte, sin perder su finalidad primera, en un vehículo del juego lúdico para las clases populares y un repertorio de la moda cortesana; la *performance* de estas figuras en el cortejo, componían un variado conjunto de emociones y sensaciones que superaban los aspectos puramente devocionales; su connotación semántica y afectiva dará lugar a una actividad autónoma de su puesta en escena, más allá de su salida en el cortejo procesional, antes de su definitiva desaparición en tiempos ilustrados.

Carmen González Román analiza en un rico y sugerente capítulo, "El 'éxtasis de las cosas'. Una Nave de la Fe en el interior de la catedral de Granada durante una fiesta barroca", el barco efímero instalado en la capilla de Santa Ana de aquel templo con motivo de los desagravios de 1635. Su configuración se relaciona desde el punto de vista iconográfico con la conocida Nave de la Iglesia, y en el ámbito festivo se constata su uso en naumaquias y carros. En este ejemplo tiene como precursor inmediato, por su situación y forma, la propuesta proyectada en Roma unos años antes para la edificación de un coro en forma de navío para la iglesia de San Pedro del Vaticano. Si la apariencia estática de este artificio granadino, sin su "navegar" característico en los fastos, es rara,

resulta de gran interés la precisión material de su ejecución, que conforma un “éxtasis” sacro a través de la “ansiedad sensorial” que ofrece su propia verosimilitud.

En la segunda parte del volumen, Elena Mazzoleni en “Contaminazioni materiali e affetti sociopolitici. Il carro acquatico le Théâtre de Neptune en la Nouvelle France (1606) di Marc Lescarbot” analiza el aparato escénico característico de la *reception* para el recibimiento en Quebec del general Pourtrincourt. Este tipo de aparatos, empleados por los imperios y repúblicas interesados en el dominio de los mares, se caracteriza por una complejidad escenográfica procedente de diversos géneros musicales y teatrales, que adquiere en el ejemplo expuesto una marcada contaminación de objetos y representaciones procedentes de la mitología grecorromana, la tradición francesa y la cultura material propia de los indios canadienses, que desata los “afectos sociopolíticos” que alude en su título.

Giuseppina Ragi estudia en “Riuso materiale e ibridazioni culturali. La mesa in scena della processione del Corpus Domini a Lisbona (1717-1755)”, la transformación que experimenta la procesión y adornos del Corpus de Lisboa en la nueva sede occidental bajo el reinado de João V. Bajo las órdenes del rey se redefine ese cortejo, que pierde la mayor parte de sus atavíos y ornatos de origen medieval y se refina a lo clásico bajo los auspicios artísticos de Felipe Juarra. Una Lisboa jerarquizada, y que sujeta su variedad étnica bajo un clasicismo conformado mediante aparatos efímeros pero dispuestos para una larga duración, como la doble columnata que se elevaba anualmente en el terrado del Palacio Real, perdida como la mayor parte de estos ornatos en los estragos del terremoto de 1755.

Carmen Abad Zardoya, en su capítulo “Artificios culinarios. El Dessert del setecientos como escenografía expandida”, estudia los adornos de mesa para los banquetes del siglo XVIII, en particular dos ejemplos conocidos a través del Archivo y Biblioteca de la Casa de Medinaceli. Frente a los aparatos de este tipo elaborados en el XVII, los dieciochescos tienen a desarrollar una escenografía estática, formada por microarquitecturas y aparentes jardines adornados con distinto tipo de materiales comestibles y no comestibles, conformando, mediante el orden de sabores, apariencias y olores, una actuación festiva de enorme interés, con lecturas doblemente literales y simbólicas. El desarrollo de estos *desserts* evoca las escenas mudas características del teatro de esta época, donde la lectura de Ramón de la Cruz revela las referencias en su obra de aspectos reiterados en la propia cultura del banquete.

En la tercera y última parte del volumen, se desarrollan varios capítulos vinculados a aspectos metodológicos o de análisis de la historia material, con estudios de casos que abarcan hasta la Edad Contemporánea. Así, Marco Narro Asensio, en "Materializar los sentimientos. El papel de los souvenirs en la boda de Alfonso XIII" describe el diverso conjunto de objetos que se ofertaban y adquirirían en este magno acontecimiento celebrado el 31 de mayo de 1906. Grabados, fotografías, libros, diplomas y un amplio abanico de *ephemera* se pusieron al servicio de una imagen cercana y popular de la monarquía, donde tarjetas postales, medallas, cajas de decoradas, conformaban un universo de afectos fundamental para la configuración de la imagen real en la sociedad de masas.

María del Carmen Conejo Arrabal, en su trabajo "Ha sido lo mismo que ver las fiestas por segunda vez' o cómo activar la dimensión material, performativa y afectiva de los libros de fiesta a través de la interfaz", parte de la comparación entre el papel de las relaciones festivas como segunda vivencia de los fastos para exponer las posibilidades de las nuevas tecnologías en la recuperación de los componentes sensitivos y emocionales que se sitúan en un plano "oculto" en las fuentes literarias. Esa finalidad metodológica la sustenta con ejemplos concretos de recuperación de la vivencia festiva global como es el caso del tratamiento virtual de los *intermezzi* de La Pellegrina, compuestos para las nupcias del tercer duque de Toscana en 1589, y sobre el que Aby Warburg ya señalara las limitaciones de análisis de aquellos fastos atendiendo solo a las descripciones escritas que conocemos, o los modelos de restitución 3D de los arcos en la entrada de Felipe III a Lisboa en 1619.

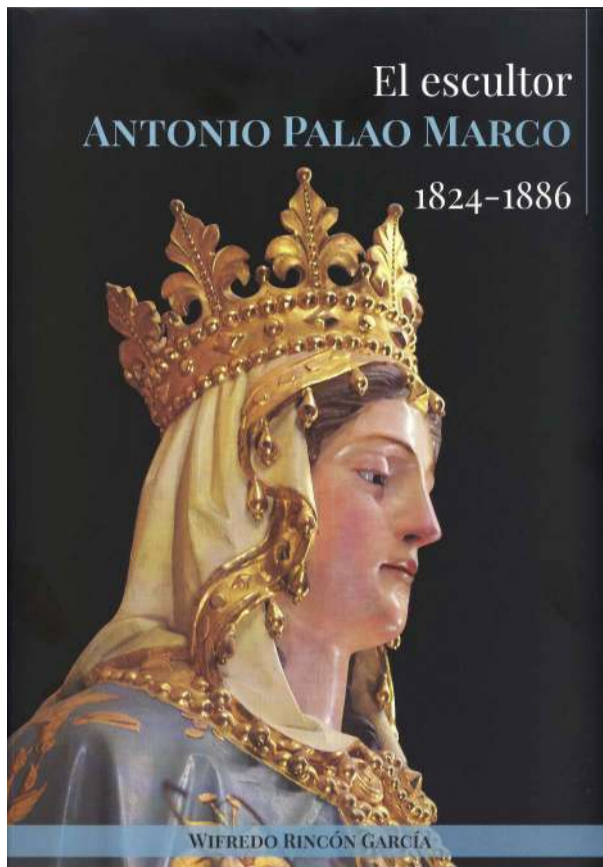
"En la pasarela: Presencia y simulación de elementos de la naturaleza. Interacciones materiales", Eugenio Maldonado García analiza las relaciones entre el mundo de las pasarelas de moda y la naturaleza, de modo específico en aquellas que desarrollan una escenografía donde son protagonistas los artificios que reproducen elementos de esa procedencia. El autor estudia con lucidez y a través del soporte historiográfico adecuado las componentes espectaculares y de incorporación digital de la presentación de las colecciones, y ofrece su propia interpretación a través de la dualidad entre el componente humano y el de los elementos que se incorporan como artefactos no humanos, cuya exhibición traduce su propio ensamblaje afectivo, a través de ejemplos de autores y pasarelas donde se produce una escenografía inmersiva. Estas dinámicas y la empatía de sensaciones entre el cuerpo del modelo y el público permiten potenciar una afectividad que enriquece la vivencia de las colecciones.

Por último, Rudi Risatti estudia en "Te miro de reajo. La perspectiva por ángulo entre lo virtual y lo material" los significados que adquieren los objetos para el que los goza y contempla, en este caso aplicado a los espacios percibidos a través de unas reflexiones sobre la perspectiva "in angolo", teorizada por Ferdinando Galli Bibiena a fines del XVII en la Italia central. Risatti pone el acento en la capacidad de la nueva perspectiva para mostrar aquellos aspectos marginales o laterales que la perspectiva de un único punto de fuga desestimaba. De ahí ese mirar "de reajo", que propone esta perspectiva, donde el dibujo y su capacidad de dotar de realidad detallada a espacios imaginados tiene un papel esencial, y en el que se permite una puesta en escena más compleja, donde adquieren protagonismo acciones secretas o marginales dentro de una misma composición escenográfica. Risatti critica y pondera mediante ejemplos escenográficos en Austria ese carácter pintado e ilusionista de estas perspectivas, que suponen una exaltación del gusto "videográfico" del Barroco, es decir, el de los espacios imaginativos que complejicen la mirada, sensorial y afectiva de sus espectadores.

Francisco Ollero Lobato

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España

 0000-0003-2548-709X



Rincón García, Wifredo

El escultor Antonio Palao Marco. 1824-1886

Murcia-Zaragoza: Fundación Cajamurcia y Fundación Ibercaja, 2024, 320 págs.

ISBN 978-84-8324-362-6

En 1984 el profesor Wifredo Rincón García publicó en la colección "Biblioteca murciana de bolsillo", de la Academia de Alfonso X el Sabio de Murcia una monografía titulada *El escultor Antonio Palao*, fruto de sus investigaciones para su tesis doctoral sobre *La escultura del siglo XIX en Zaragoza. 1808-1908* defendida en la Universidad de Zaragoza a finales de 1983.

Ahora, cuatro décadas más tarde, publica una segunda monografía sobre este escultor. Se trata de una obra muy distinta a la anterior, fruto de su madurez como historiador del arte que ha dedicado una gran parte de su investigación a distintos aspectos del arte español del siglo XIX, siendo la escultura en efecto uno de los más importantes.

En la introducción, después de una aproximación historiográfica a la figura y la trayectoria de Palao a lo largo de los siglos XIX y XX, hace consideraciones generales sobre su escultura que define como ecléctica, con las influencias que se advierten en su trabajo, el poso mediterráneo de la escultura barroca murciana, particularmente de Salzillo, la escultura levantina y el magisterio de José Piquer, con su arte realista y académico, ocupándose también de los materiales usados por el artista y precisando que

él mismo se encargaba de la policromía de sus piezas en madera, una gran parte de su producción. También de la variada temática de su obra: imágenes religiosas, retratos y escultura monumental, además de algunos trabajos decorativos y hace referencia a la variada documentación que ha utilizado para la redacción de esta extensa monografía.

Articula Rincón la labor con dos bloques cronológicos. En el primero de ellos titulado "Yecla-Valencia-Madrid(1824-1851)" se ocupa desde su nacimiento en Yecla en 1824 y primera formación artística en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia (1844-1846), que completó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, entre 1847 y 1850 bajo el magisterio, entre otros, del escultor José Piquer con el que colaboró en 1848 en la restauración de algunas obras de Aranjuez. En Madrid también alcanzó su primera recompensa, una medalla de oro, en la exposición organizada en 1848 por el Liceo Artístico y Literaria por un grupo de *Cristo perdonando a la mujer adúltera* que fue adquirido por la Reina Isabel II.

En el segundo de los bloques: "Zaragoza(1851-1886)", mucho más extenso, traza con precisión y detalle la vida del escultor en la capital aragonesa a la que llegó por real decreto de Isabel II de 31 de octubre de 1851, como catedrático de escultura de la nueva Escuela de Bellas Artes de Zaragoza, dedicando un amplio capítulo a la actividad docente de Palao y a su dirección de la Escuela desde 1866 y hasta su fallecimiento. Igualmente, la importante actividad desarrollada por el artista en el seno de la Academia Provincial de Bellas Artes de Zaragoza (Real Academia de Bellas Artes de San Luis) en la que se integró desde su llegada a Zaragoza.

También se ocupa Rincón de lo que él titula "Palao echa raíces en Zaragoza" proporcionando interesantes datos sobre su matrimonio en 1852 con María Concepción Ortubia, fallecida en 1875, con la que tuvo doce hijos, de los que solamente cuatro le sobrevivieron a su muerte en 1886. De entre ellos debemos destacar a Carlos, también escultor y a Luis, pintor e ilustrador.

El aspecto físico del artista aparece recogido en tres retratos. Uno de hacia 1868-1872, obra anónima posiblemente realizada por algún compañero pintor de la Escuela de Bellas Artes y otro de cuerpo entero pintado por su hijo Luis en 1885. También una curiosa fotografía *carte de visite*, realizada por Mariano Júdez en el periodo 1861-1864.

Aborda el estudio de la obra escultórica cronológicamente, agrupada por los lugares donde se conservan (templo de Nuestra Señora del Pilar) o por el destino de las mismas

(pasos procesionales para la Hermandad de la Sangre de Cristo de Zaragoza), además de las imágenes para el retablo del altar mayor de la catedral de Murcia, que documenta con precisión, y los monumentos erigidos a *Ramón Pignatelli de Aragón y Moncayo* en Zaragoza y *Juan Sebastián Elcano* en Guetaria (Guipúzcoa). También sus trabajos para la Diputación Provincial de Zaragoza, conservados sólo en parte y las imágenes para el desaparecido retablo mayor de la Casa de Misericordia de Zaragoza.

En el estudio de todas ellas ofrece un riguroso aparato documental además de un preciso encuadramiento histórico y su completa descripción.

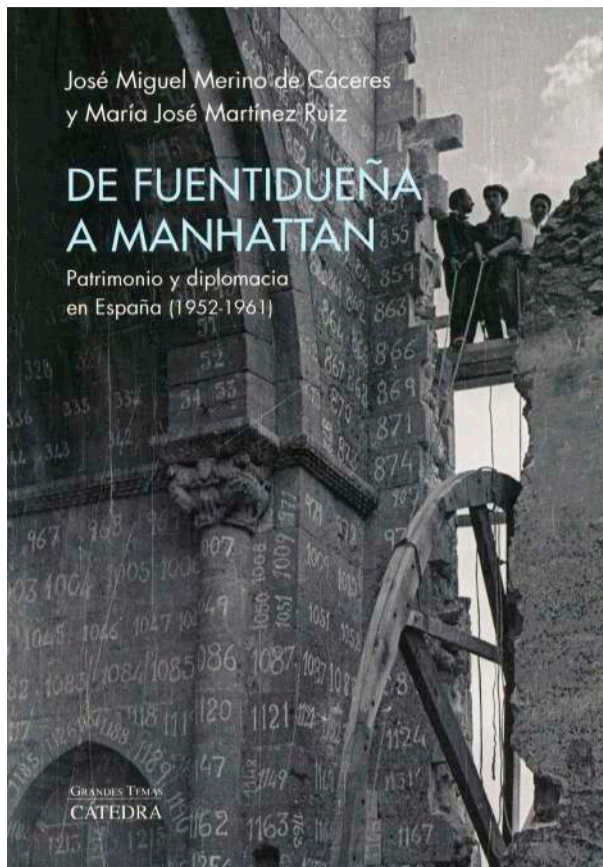
A nivel documental debemos destacar por su interés el hallazgo de una "Relación de obras de Antonio Palao de 1877" conservada en el Archivo General de la Administración (AGA), en Alcalá de Henares, que le he permitido a Rincón completar la actividad artística del escultor, llevándole a localizar obras inéditas y, en algunos casos firmadas.

Muy útil resulta el catálogo final del libro, que se eleva a 65 entradas (muchas de ellas múltiples), donde se recoge ordenadamente y siguiendo un riguroso criterio cronológico, toda la obra localizada de Antonio Palao, indicando título, fecha, material, medidas y localización, además de la bibliografía correspondiente. En cada una de las obras se indica el número de la página en la que se estudia y el número de la figura correspondiente si está reproducida, facilitando así al lector el acceso a la información y la localización en la imagen.

Se completa la monografía con la correspondiente y extensa bibliografía. Se trata de un libro de gran tamaño y una cuidada edición y calidad de impresión, que cuenta con 173 y magníficas ilustraciones, muchas de ellas antiguas.

Damos la bienvenida a esta publicación sobre el escultor yeclano afincado en Zaragoza que nos permite conocer no sólo su vida y obra sino, también, el devenir histórico y social de la capital aragonesa a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX. Monografías como esta –muchos de los escultores decimonónicos carecen de estudios exhaustivos– permitirán completar el conocimiento del arte español del siglo XIX.

Alvaro Pascual Chenel
Universidad de Valladolid, España
 0000-0002-0041-8138



Merino de Cáceres, José Miguel, y María José Martínez Ruiz

De Fuentidueña a Manhattan. Patrimonio y diplomacia en España (1952-1961)

Madrid: Cátedra, 2023, 392 págs.
ISBN 978-84-376-4613-8

Después de *La destrucción del patrimonio artístico español*, este volumen repite la colaboración de Merino y Martínez y profundiza en uno de los casos de patrimonio desplazado ahí tratados: la iglesia románica de San Miguel de Fuentidueña¹. J.M. Merino fue arquitecto y catedrático de Historia de la Arquitectura en la Escuela Técnica Superior de Madrid y en sus investigaciones estuvo vinculado a su origen segoviano y al fenómeno del expolio del patrimonio cultural español. Por su parte, M. J. Martínez pertenece al ámbito de la historia del arte y es profesora titular de este departamento en la Universidad de Valladolid. Sus estudios convergen con los de Merino, ocupándose del patrimonio y el mercado del arte español en el siglo XX.

En esta ocasión, ambos autores realizan una amplia crónica, exhaustivamente documentada, de un acontecimiento singular a la par que trágico: el traslado del ábside románico de la iglesia de San Martín de Fuentidueña al Museo *The Cloisters*, filial del MET, en Nueva York. Un ejemplo paradigmático de un fenómeno más amplio, el desplazamiento de un

1 María José Martínez Ruiz y José Miguel Merino de Cáceres, *La destrucción del patrimonio artístico español*. W.R. Hearst: "el gran acaparador" (Madrid: Cátedra, 2012).

inmenso patrimonio mueble e inmueble a Estados Unidos para formar parte de lujosas residencias, y en el mejor de los casos, nutrir las colecciones de incipientes museos que aún hoy custodian todo tipo de tesoros artísticos. Aun tratándose de compraventas legales, estos autores, se refieren a esta enajenación de piezas como expolio, o despojo, en línea con sus anteriores estudios. Asimismo, se pone de manifiesto que, aun contando con una legislación desarrollada en materia de patrimonio como la Ley de 13 de mayo de 1933 relativa al Patrimonio Artístico Nacional, ello no fue óbice para evitar la salida de este ábside segoviano camino a EE. UU. Edificio que, además, contaba con la figura de protección de Monumento Nacional desde 1931 que lo hacía inexportable.

Los diferentes capítulos, de desigual extensión, desgranar este proceso, desde los agentes implicados (con especial atención al factor humano); las características técnicas del traslado pieza a pieza; hasta la reflexión sobre la memoria en el discurso museográfico. Se realiza una introducción acerca de la constitución de los museos americanos y sus personajes clave, desde magnates como Rockefeller, patrocinador del MET, a hispanistas como A. Byne, A. K. Porter y, principalmente, J. R. Rorimer, uno de los protagonistas del desplazamiento del ábside de Fuentidueña. Desde el museo *The Cloisters* se planteó una concepción museística medieval de fantasía, cuya exhibición de piezas procedentes de monasterios europeos se describe así: "esto es tan solo una acumulación de estancias, corredores porticados y pequeños jardines, en absoluto ilustra al visitante sobre el sentido de la vida y la arquitectura monástica"². La fábrica del museo se concibió como un pastiche de estilo románico lombardo, con una destacada torre semblanza de la de San Miguel de Cuixá. Una suerte de collage compuesto por piezas medievales originales. Por ello, durante su proceso de construcción, el interés por hacerse con un ábside románico para rematar la estructura acabó poniendo el foco en la ruinoso iglesia románica de Fuentidueña.

Tras un capítulo dedicado a la descripción pormenorizada de las características arquitectónicas del templo, incluyendo secciones y planimetrías, el capítulo 4, como su título indica (Crónica de un despojo) relata de manera exhaustiva el proceso del traslado. Todo comienza en 1935 cuando Rorimer tiene noticia de esta iglesia y remata con la inauguración en su nuevo emplazamiento americano en 1961. Esta larga, y en ocasiones reiterativa, narración se hila mediante abundante documentación de archivo, desde cartas personales (como las de Carmen Gómez-Moreno y su padre, el célebre

2 María José Martínez Ruiz y José Miguel Merino de Cáceres, *De Fuentidueña a Manhattan. Patrimonio y diplomacia en España (1952-1961)* (Madrid: Cátedra, 2023), 87.

historiador), a órdenes ministeriales, artículos de prensa, o actas de reuniones celebradas en las Reales Academias de Bellas Artes y de la Historia. Para conseguir hacerse con el ábside, el MET hubo de ser paciente y es que, a pesar de las esperanzadoras negociaciones con el anticuario Raimundo Ruiz, la Guerra Civil supuso un paréntesis que paralizó la adquisición.

Los años 50 dieron un giro de guion a este traslado y se alude en reiteradas ocasiones a la mano directa de Francisco Franco en la cesión del ábside. Se insiste en el interés del régimen por entablar buenas relaciones con E.E.U.U, llegándose a indicar aquí la relación de esta cesión patrimonial con el ingreso de España en la ONU de la mano del apoyo estadounidense: "La riqueza histórico-artística se convirtió en una pieza más en este diálogo diplomático"³. La sumisión a los americanos se va hilando en el discurso con el guion de *Bienvenido Mr. Marshall* de L.G. Berlanga, a modo de parodia, y, a la inversa, señalando lo bochornoso de esta enajenación patrimonial, próxima a la ficción.

Por fin en 1957 se firmó la orden ministerial con la connivencia de las Academias, si bien, el proceso fue un tanto oscurantista, pues no apareció publicada en el BOE. Se llevó a cabo una estrategia que maquillaba lo que más bien fue una venta: la cesión por tiempo indefinido. En la teoría la pieza exportada seguía siendo propiedad del Estado Español y, de hecho, sigue integrando el conjunto de bienes de patrimonio español. Sin embargo, las copiosas indemnizaciones que el MET pagó al municipio de Fuentidueña, y el trueque del ábside por las pinturas románicas procedentes de San Baudelio de Berlanga que estaban en territorio americano, semejan, a juicio de los autores, condiciones propias de una venta.

Acerca de estas últimas piezas, se insiste en que antes de que el MET las adquiriese, ya firmado el acuerdo de cesión, estaban a la venta en el mercado anticuario, por lo que, de haber tenido interés, el Estado podría haberlas comprado directamente. Por otro lado, la estrategia para una correcta publicidad y difusión de la exportación del ábside supone otro indicador de los movimientos en la sombra y del control y manipulación mediática habituales durante la dictadura. Como anécdota al respecto, resulta curiosa la poética relación del diario ABC sobre el asunto, justificando el traslado del ábside al museo neoyorkino pues "No servía ya para cintura de la novia de aldea, pero puede servir para el estudio de la botánica"⁴.

3 Martínez Ruiz y Merino de Cáceres, 268.

4 Martínez Ruiz y Merino de Cáceres, 233.

En esta crónica, además de narrarse los entresijos del complejo proceso, incluido el proceso de desmontaje y remontaje, se trata de realizar un ejercicio de justicia histórica. Se analiza el papel personal de diversos individuos con nombre y apellidos, señalando el poco compromiso de algunos con el patrimonio de su nación, incluso tratándose de eruditos miembros de las Academias. Por otro lado, se ensalzan otros nombres, entre ellos L. Torres Balbás, C. Cort i Botí, o L. Felipe de Peñalosa, presidente de la Comisión Provincial de Monumentos de Segovia. Estos son presentados como personajes íntegros, encomiables, voces disidentes, que en su momento no fueron oídas.

Por último, el sexto capítulo reflexiona sobre las pinturas de San Baudelio y su exhibición en el Museo del Prado. Se plantean ciertas cuestiones alrededor de los espacios de la memoria de las piezas, acerca de la cual debe invitar a reflexionar el discurso museográfico. La restitución de las piezas es un debate abierto, sin embargo, entre retener o retornar hay una amplia escala de grises, de acciones que puedan hacer justicia para las piezas desplazadas. En definitiva, esa es una de las intenciones de esta monografía, relatar todas las sombras del traslado del ábside de San Martín de Fuentidueña poniéndolo en valor, tanto desde la ruina en su tierra segoviana que evoca su ausencia, como desde su actual ubicación en el MET, donde precisa ser contextualizada.

María Carrión Longarela

Universidade de Santiago de Compostela, España

 0000-0002-4190-129X

atrio

revista de historia del arte

eISSN: 2659-5230 · nº 32 · 2026