

nº 22 | 2016

atrio

revista de historia del arte



atrio

revista de historia del arte

Directores

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

Secretaría

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

Secretaría Técnica

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

Consejo Editor

José Manuel Almansa Moreno (Univ. de Jaén, España)
 M^a. del Valle Gómez de Terreros Guardiola (Univ. Pablo de Olavide, Sevilla, España)
 Ramón Gutiérrez (Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, Buenos Aires, Argentina)
 Francisco J. Herrera García (Univ. de Sevilla, España)
 Juan Manuel Monterroso Montero (Univ. de Santiago de Compostela, España)
 Francisco Ollero Lobato (Univ. Pablo de Olavide, Sevilla, España)
 Graciela María Viñuales (Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, Buenos Aires, Argentina)

Edita

ÁREA DE HISTORIA DEL ARTE
 Departamento de Geografía, Historia y Filosofía
 UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE
 Carretera de Utrera Km 1. 41013 Sevilla

Diseño y maquetación: Trescubos

Imagen de portada: *Extractivismo*. María Evelia Marmolejo

ISSN: 0214-8293

Depósito Legal: SE-10-1989

Atrio se encuentra indexada en las bases de datos Arthistoricum.net, CINDOC, Francis, Latindex, Periodicals Index Online, Regesta Imperii, IN-RECH, DICE, PCI Español y RESH, e incluida en los sumarios electrónicos de Dialnet, Compludoc e ISOC, además de otros catálogos de revistas Open Access, como Recoleta o Dulcinea. Actualmente cumple con 31 criterios Latindex y de acuerdo al informe ANEP/FECYT (septiembre de 2010) posee la categoría B.

Consejo Asesor

María Paz Aguiló Alonso (Instituto de Historia - CSIC, Madrid, España)
 Luisa Elena Alcalá (Univ. Autónoma de Madrid, España)
 Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández (Comisión de Arte Sacro del Obispado de Cádiz y Ceuta)
 Dora Arizaga Guzmán (Instituto Metropolitano de Patrimonio de Quito, Ecuador)
 Buenaventura Bassegoda Hugas (Univ. Autónoma de Barcelona, España)
 Jaime H. Borja Gómez (Univ. de los Andes de Bogotá, Colombia)
 Belén Calderón (Univ. de Córdoba, España)
 Rosario Camacho Martínez (Univ. de Málaga, España)
 Ignacio Cano Rivero (Museo de Bellas Artes de Sevilla, España)
 Viviane Conceição Rodrigues (Centro de Estudos e Pesquisas Afro Alagoano Quilombo e Museu Cultura Periférica, Brasil)
 Marcela Cristina Cuéllar Sánchez (Univ. Jorge Tadeo Lozano, sec. Caribe, Colombia)
 Thomas Cummins (Harvard University, Cambridge, USA)
 Fauzia Farneti (Università degli Studi Firenze, Italia)
 Pedro Galera Andreu (Univ. de Jaén, España)
 David García Cueto (Univ. de Granada, España)
 Rodrigo Gutiérrez Viñuales (Univ. de Granada, España)
 Alexandra Kennedy (Univ. de Cuenca, Ecuador)
 Vicente Lleó Cañal (Univ. de Sevilla, España)
 María del Pilar López (Univ. Nacional de Bogotá, Colombia)
 Rafael López Guzmán (Univ. de Granada, España)
 Fernando Marías (Univ. Autónoma de Madrid, España)
 Magno Mello (Univ. Federal de Minas Gerais, Brasil)
 Luciano Migliaccio (Univ. de São Paulo, Brasil)
 Benito Navarrete Prieto (Univ. de Alcalá de Henares, España)
 Sandra Negro Tua (Univ. Ricardo Palma de Lima, Perú)
 Alberto Nicolini (Univ. Nacional de Tucumán, Argentina)
 Víctor Manuel Nieto Alcaide (Univ. Nacional de Educación a Distancia, España)
 María Teresa Paliza Monduate (Univ. de Salamanca, España)
 Aurora Rabanal Yus (Univ. Autónoma de Madrid, España)
 William Rey Ashfield (Univ. de la República de Montevideo, Uruguay)
 Wifredo Rincón García (Instituto de Historia-CSIC, Madrid, España)
 Nuria Rodríguez Ortega (Univ. de Málaga, España)
 Antonio Salcedo Miliari (Univ. Rovira i Virgili, Tarragona, España)
 Olaya Sanfuentes (Pontificia Univ. Católica de Chile)
 Teresa Sauret Guerrero (Univ. de Málaga, España)
 Nelly Sigaut (El Colegio de Michoacán, México)
 Ricardo Tapia Zarricueta (Univ. de Chile)
 Antonio Urquizar Herrera (Univ. Nacional de Educación a Distancia, España)
 Susan Verdi Webster (College of William and Mary, Williamsburg, USA)

índice

Siracusa in età catalana. La città nuova nell'età delle regine (1420-1536) Lucia Trigilia	8
Castillos señoriales nobiliarios y episcopales en Castilla-La Mancha (siglos XIV y XV) José Miguel Muñoz Jiménez	20
De vanidad e infortunio. Historia de la construcción del <i>Palacio Riquelme de Jerez de la Frontera</i> (1542-1543) Manuel Romero Bejarano	60
Metodología para el estudio, dibujo y localización de casas sevillanas de los siglos XVI y XVII María Núñez González	72
Taller, autoría y anonimato: Pedro Pérez, escultor barroco Concepción Peña-Velasco	86
Los mercados en el hilo conductor de la obra del arquitecto Julio de Saracibar Sheila Palomares Alarcón	104
Las primeras exposiciones de artistas vivos en el Museo de Bellas Artes de Sevilla Rafael de Besa Gutiérrez	118
Aportaciones a la historia del patrimonio catedralicio de Sevilla y su participación en exposiciones artísticas, litúrgicas y culturales: una investigación de archivo (1888-1958) Ana Galán Pérez	130
El "Cortijo del Rincón", en el paisaje agrícola del Monasterio de Guadalupe José Maldonado Escribano	152
El poder de la imagen: la formación de la idea de Monumento Javier Verdugo Santos	168
La Finca Recreo "El Altillo" de Jerez de la Frontera: origen, proyectos y estado actual Maribel Serrano Macías	190
El Cuerpo como símbolo de emancipación política: dos casos relevantes en el arte contemporáneo colombiano María Evelia Marmolejo y Nadia Granados Sandra Patricia Bautista Santos	204
Crónica de un caso de censura: <i>Kindergarten</i> (1989, Jorge Polanco), la iglesia y la frágil postdictadura argentina Jorge Sala	218
Reseñas	228



Fig. 2. Siracusa, portale della chiesa di Santa Maria delle Monache (via Labirinto).

Siracusa in età catalana.

La città nuova nell'età delle regine (1420-1536)

Lucia Trigilia

Università Catania, Italia

Sommario

Nella Siracusa tardo-medievale si rispecchiano gli usi, le tradizioni e lo stile architettonico dell'antica corona d'Aragona, cui appartenne il regno di Sicilia. Il governo delle regine si impone in particolare negli anni tra il 1420 e il 1530 in cui Siracusa diviene capitale della Camera Reginale e tra le più importanti città di Sicilia. In quest'epoca i porti di Siracusa, Catania e Agrigento, come già quelli di Palermo, Trapani e Messina, diventano meta privilegiata e approdo dei ricchi mercanti che dalla penisola iberica commerciano con i siciliani, a loro volta in contatto con Barcellona e altre città della Spagna. Sono gli stessi ufficiali al servizio delle regine a importare gli usi architettonici che riproducono a Siracusa la chiarezza palaziale delle dimore spagnole di Barcellona, Lleida, Girona, Valencia o Centelles. In tutta quest'area fiorisce il "gotico mediterraneo", con i suoi chiaroscuri,

i ricami di pietra, le bifore e trifore che ingentiliscono le facciate dei palazzi. Questo articolo delinea i caratteri della città aragonese-catalana, rimasta in ombra e quasi del tutto da scoprire. Addentrarsi nei patii con scale a cielo aperto e loggiato di chiaro influsso catalano è un'esperienza unica che fa comprendere la ricchezza della storia urbana, intreccio di culture diverse ed espressione di una civiltà edilizia che è un unicum.

Parole chiave: Siracusa, Camera Reginale, architettura catalana, scala a cielo aperto.

Resumen

En la Edad Media de Siracusa se reflejan las costumbres, tradiciones y el estilo arquitectónico de la antigua corona de Aragón, que pertenecía al reino de Sicilia. El gobierno de las reinas se impone en particular en los años entre 1420 y 1530 en que Syracuse se convierte en la capital de la Camera Reginale y una de las ciuda-

des más importantes de Sicilia. En este momento los puertos de Siracusa, Catania y Agrigento, como ya los de Palermo, Trapani y Messina, se convierten en un destino privilegiado y puerto de ricos mercaderes que desde la Península Ibérica comercian con los sicilianos, a su vez en contacto con Barcelona y otras ciudades de España. Los mismos funcionarios sirven a las reinas para importar los usos arquitectónicos que reproducen en Siracusa la claridad palaciega de las residencias españolas de Barcelona, Lleida, Girona, Valencia o Centelles. En toda esta zona florece el “gótico mediterráneo”, con su claroscuro, los bordados de piedra, las ventanas geminada y las ventanas de tres luces que refinan las fachadas de los edificios. Este artículo describe los personajes de la ciudad aragonesa-catalana, quedada en la oscuridad y casi completamente por descubrir. Entrar en los patios escaleras descubierta y una galería de arcos de clara influencia catalana es una experiencia única que nos hace comprender la riqueza de la historia urbana, el mezcla de diferentes culturas y la expresión de una civilización constructora que es única.

Palabras clave: Siracusa, Cámara Reginal, arquitectura catalana, escala descubierta.

Abstract

In the late-medieval Syracuse customs, traditions and architectural style of the ancient Crown of Aragon,

which belonged to the kingdom of Sicily, are reflected. The Government of the Queens is imposed, in particular in the years between 1420 and 1530, when Syracuse becomes the Capital of the Camera Reginale and one of the most important cities of Sicily. At that time, the ports of Syracuse, Catania and Agrigento, as already were those of Palermo, Trapani and Messina, became a privileged destination and port for rich merchants, who were trading from the Iberian Peninsula with the Sicilians, that in turn were in contact with Barcelona and other cities in Spain. The same officials who served the Queens imported the architectural uses that reproduce in Syracuse the palatial clarity of the Spanish residences of Barcelona, Lleida, Girona, Valencia or Centelles. In all this area the “Mediterranean Gothic” flourishes, with its chiaroscuro, the stone embroideries, and the two- or three-light windows that decorate the buildings’ facades. This article outlines the characters of the Aragonese-Catalan city, so far left in the somewhat shade and almost entirely to be discovered. Entering the patios with their open-air stairs and loggias of clear Catalan influence is an extraordinary experience that makes us understand the richness of urban history, interweaving of different cultures and expression of a unique building civilization.

Keywords: Syracuse, Reginal Chamber, Catalan architecture, open-air staircase.

Questo articolo rivolge uno sguardo rinnovato su Siracusa del Quattro-Cinquecento considerata come insieme unitario di testimonianze. Ne emergono la città e i valori urbani di epoca catalana col suo sistema palaziale. Dalla serie di esempi che è possibile considerare prende corpo una fitta trama di architetture che fanno di Siracusa un palinsesto di varie epoche, cui ha contribuito non poco la cultura costruttiva aragonesa-catalana ancora leggibile sui molti fronti murari dei palazzi, nei numerosi cortili e in molteplici dettagli architettonici. Le diffuse presenze di quest’epoca, così come sono state analizzate, contraddicono l’idea che si tratti di frammenti risparmiati dai terremoti.

Nel fitto tessuto di stratificazioni che caratterizza la città può apparire difficile riscoprire il significato e la bellezza dell’architettura siracusana del Quattrocento e Cinquecento. Un tesoro a volte nascosto che può essere svelato a chi si soffermi a guardare la moltitudine di portali ispanizzanti con le pietre squadrate disposte a raggiera, i paramenti murari di piccoli conci, le bifore e trifore che ingentiliscono le facciate creando



Fig. 1. Sigillo in cera rossa della regina Maria di Castiglia, 1431, Archivio di Stato di Siracusa

che vengono introdotte nell'Isola, tra cui l'istituzione della "Camera" in forza della *donatio propter nuptias* del diritto romano. Il 22 gennaio 1292 Giacomo II assegna alla moglie Isabella di Castiglia le rendite e i proventi delle città di Siracusa e Lentini quale dotario; si tratta della prima Camera a includere Siracusa.

La città diviene presto la più importante e tra il 1420 e il 1536 assume il prestigioso *status* di capitale² della Camera reginale (Fig. 1). Un peculiare sviluppo edilizio cittadino, con aree di residenza nobiliare segna le trasformazioni di quest'epoca. I benefici di tale condizione privilegiata sappiamo essere stati numerosi e importanti per l'identità non solo politica, ma anche culturale e artistico-architettonica di Siracusa. Vanno ricordati l'incremento degli abitanti e la grande fioritura del gotico catalano, importato dalla nobiltà di Stato di provenienza spagnola, al servizio degli uffici della Camera Reginale³. L'arte del costruire, secondo

ricami di luce con eleganti chiaro-scuro; può apparire al visitatore curioso che varcando gli ampi portali cordonati si trova d'un tratto in un fascinoso angolo di Catalogna. Ai suoi occhi si aprono ariosi cortili, a volte carichi di vegetazione e di palme, porticati o con "scale a cielo aperto" di chiaro influsso catalano.

Molti palazzi di Ortigia, l'antico centro urbano di Siracusa, rivelano intrecci culturali di origine spagnola. Dalla Catalogna e da Barcellona provengono gli echi e le suggestioni maggiori che rimandano a Palazzo Centelles, Palazzo Nadal o Palazzo Major de Rei. Le eleganti trifore di Palazzo Bellomo richiamano quelle di Palazzo Finestres e della Deputazione provinciale di Barcellona, e non solo. Molte altre città del mondo iberico sembrano rispecchiarsi nei palazzi di Siracusa del Quattro-Cinquecento: Lleida, Girona, Villafranca, Valencia¹. Familiari appaiono le stereometrie, analoghi i portali anche se a volte non cordonati, le bifore e le trifore. Si è attratti dalla medesima luminosità delle superfici murarie, dalla chiarezza dei disegni palaziali, pure geometrie di blocchi quadrati in cui il portale è il primo segno di un'antica affinità, cui contribuiscono numerosi altri dettagli linguistici.

Il carattere stilistico che è possibile riscontrare nella cultura urbana e nel linguaggio architettonico di parte del centro antico di Siracusa, pur nella complessità delle stratificazioni, delle cronologie e delle differenze che coesistono tra declinazioni trecentesche e quattrocentesche, può essere chiarito dal quadro storico. Quando la Sicilia passa alla corona d'Aragona una serie di norme giuridiche

1. ZARAGOZA' CATALA'N, A., *Arquitectura gòtica valenciana siglos XIII-XV*, Valencia, Generalitat Valenciana, Pentagraf Impresores S. L., 2000.

2. Per tutti gli aspetti politici, culturali e di norme giuridiche relativi alla storia di Siracusa dal Vespro in poi si segnala, anche per una aggiornata visione storiografica e documentaria: AGNELLO, G. M., *Ufficiali e gentiluomini al servizio della Corona. Il governo di Siracusa dal Vespro all'abolizione della Camera reginale*, Siracusa, Barbara Micheli editore, 2005; IDEM, "Il Carteggio Gaetani-Schiavo intorno alla Camera Reginale di Sicilia", in *Clio*, XIX, 1983, 597-610, Roma, Einaudi.

3. AGNELLO, *Ufficiali...*, op.cit., pags. 21-60.



Fig. 3. Siracusa, palazzo Interlandi-Landolina.

precisi stilemi, si fa itinerante; le numerose famiglie trapiantate a Siracusa al seguito delle regine tendono a ricostituire nella nuova città di residenza angoli di Catalogna con complessi architettonici che richiamano i loro palazzi d'origine, nell'impianto e perfino nei dettagli o nei preziosi intagli. Si tratta di una ricca e agiata committenza che segna il volto della città e intende vivere secondo gli usi catalani.

Nonostante i conflitti sociali e le calamità naturali, Siracusa attraversa in questo momento un periodo di grande prosperità, che non manca di riflettersi nel decoro urbano e nell'architettura in cui persistono marcati caratteri ispanizzanti ma di segno nuovo. Rispetto ai palazzi trecenteschi, in cui domina ancora l'influsso chieramontano, col portale ad arco acuto e gli arditi trafori che ricamano le facciate, l'atrio con la scala scoperta e annesso loggiato costituisce invece il segnale nuovo della corrente catalaneggiante. Un altro marcato segno di novità è dato dal portale centrale che va perdendo la sua struttura ogivale per esser definito da conci disposti a raggiera disegnando un arco a pieno centro (Fig. 2). Le finestre per lo più rettangolari, quando non persiste il riflesso gotico nelle bifore, si aprono ora anche al pianterreno, quasi sempre compatto nella massa muraria dei palazzi trecenteschi. Sulle colonnine si stende una piattabanda cinta da arco depresso e lunetta cieca. Esempi del nuovo orientamento architettonico sono a Siracusa l'ex palazzo Interlandi-Landolina (Fig. 3), i rifacimenti quattrocenteschi di palazzo Bellomo, l'ex palazzo dell'Orologio con il suo cortile (Fig. 4), i palazzi Zappata-Gargallo (Fig.5) e Gargallo in San Leonardo con la scala a cielo aperto, palazzo Danieli-Rizza in via Maestranza, i palazzi Lanza e Migliaccio⁴, il portale e l'edicola di Porta Marina,

4. Alle dimore già elencate si aggiunge un altro palazzo della nobile famiglia Gargallo al Carmine e palazzo Abela Danieli in via Mirabella. Palazzo Gargallo al Carmine, di origine quattrocentesca ha subito diverse stratificazioni a partire dal '600 per vedere parzialmente conclusa la fase restaurativa nel 1892. Palazzo Gargallo a San Leonardo, dopo il restauro settecentesco voluto dalla famiglia, è stato abbandonato negli ultimi anni dell'800. Dopo vari restauri, l'edificio originario è tornato in parte allo splendore di un tempo, con la caratteristica scala a cielo aperto e risega dei gradini di età catalana. Sul sistema dei palazzi della famiglia Gargallo: Tesi di Dottorato di E. Papalia (in Pianificazione e progetto per il territorio e l'ambiente, Università di Catania, XXVI ciclo, tutor L. Trigilia). Palazzo Abela Danieli, di età quattrocentesca, conserva numerosi segni del suo originario impianto che possono ancora leggersi nel paramento murario di piccoli conci quadrati e nell'ampio portale d'ingresso, caratteri che lo accomunano ad altri palazzi di epoca catalana. Il maestoso portale che immette nel cortile è definito dai caratteristici conci lisci disposti a 'ventaglio' lunghi un metro, chiusi da una cornice mistilinea che smussa la cuspide arrotondandola. Altre tracce originarie possono riconoscersi nella cornice marcapiano e nella finestra a bifora al secondo piano. All'interno si apre un'ampia corte con loggia a quattro arcate e uno scalone.



Fig. 4. Siracusa, ex palazzo dell'Orologio, la scala a cielo aperto.



il chiostro di San Domenico. Un vero e proprio sistema di portali⁵ con archi a pieno centro, definito da conci a raggiera, è inoltre riconoscibile in molti edifici del centro antico.

A questo punto è bene domandarsi: si tratta di frammenti? A mio avviso non siamo di fronte a brani avulsi da un tutto unitario, risparmiati dai terremoti o dal corso del tempo. La questione a Siracusa è più complessa che altrove negli Iblei, dove la presenza di frammenti residuali non consente di valutarne l'incidenza nel contesto urbano. Bisogna pur riconoscere che questo tipo di edilizia ha subito pesanti trasformazioni interne, ma che rimane pur tuttavia ben leggibile nelle masse murarie dei prospetti, nelle ampie corti con la scala "escuberta", nei tanti loggiati, nel diffuso sistema di portali e in molti dettagli architettonici.

In questa edilizia ritroviamo i segni di uno stile quattrocentesco catalano che attraversa non solo Siracusa ma che è anche ben rappresentato in altre città della Sicilia e nell'area orientale, ad esempio a Taormina, dove le famiglie nobili eressero similmente grandiosi edifici di rappresentanza come palazzo Cianpoli e Corvaia. Un linguaggio legato ancora al gotico fiorito attraversa Randazzo, città cara ai sovrani aragonesi, e Ragusa, dove il fastoso portale, un frammento del vecchio San Giorgio è dominato dalla profusione delle colonnine da cui si dipartono le fitte cordonature, che si concludono con la ghiera esterna a forma di cuspidi e decorazione fogliacea.

Influssi nuovi dovettero registrarsi in Noto Antica dove risulta operare l'architetto Matteo Carnilivari ed è documentata una consistente attività artistica⁶; sono presenti nella contea di Modica, nelle varie città della

5. SGARIGLIA, S., "I portali catalani nell'architettura civile di Siracusa", in PAGNANO G., *Verso un repertorio dell'architettura catalana. Architettura catalana in Sicilia (provincie di Agrigento, Ragusa, Siracusa, Trapani)*, Siracusa, Lombardi editori, 2005, pags. 31-40.

6. LITTARA, V., *Storia di Noto antica dalle origini al 1593*, traduzione di Balsamo, F., Noto 1969 (ed. latina 1593); MELI, F., *Matteo Carnilivari e l'architettura del Quattro e Cinquecento in Palermo*, Roma, Fratelli Palombi, 1958, doc. 40, pags. 59-60; ROTOLO, F., "L'attività artistica a Noto nei secoli XV e XVI", in *Atti e Memorie ISVNA*, X-XI, 1979-80, pags. 51-88; BARES, M., "Noto nel Quattrocento", in NOBILE (a cura di) *Matteo Carnilivari, Pere Compte 1506-2006. Due Maestri del gotico Mediterraneo*, catalogo della mostra, Palermo, Edizioni Caracol, 2006, pags. 59-64.

Camera reginale e si riflettono soprattutto a Palermo, crocevia di culture e stili, centro della principale attività del Carnilivari⁷, che si impone con una spiccata personalità in edifici sia civili che religiosi, tra cui vanno ricordati in particolare palazzo Abatellis, palazzo Aiutamicristo e la chiesa di Santa Maria della Catena⁸, in cui si mostra capace di un linguaggio originale più “moderno” senza rinunciare agli stilemi del Gotico come carattere identitario dell’area mediterranea; certamente un eclettico di rango.

L’edilizia quattrocentesca a Siracusa è soprattutto di tipo palaziale; la quantità e qualità architettonica delle dimore signorili, segno della nuova stagione delle regine, è espressione del potere della nobiltà urbana che vive attorno alla corte aragonese, cui si aggiunge il ricco e colto ceto dei mercanti, attratto dal grande e accogliente porto siracusano, nel quale approdano numerose maestranze aragonesi e certo catalane. L’attività del porto non solo siracusano, ma anche di Catania, Palermo e Messina, favorivano contatti con Maiorca, Barcellona, Valencia ed altre città spagnole. E’ il periodo delle Lonjas che permettono di esportare prodotti ma anche usi e modelli artistici e architettonici per tutto il Mediterraneo. Importanti famiglie di origine catalana, tra cui anche quelle di marinai e mercanti, si stabiliscono in Sicilia, provenienti soprattutto dalle regioni peninsulari della corona d’Aragona⁹.

Col ritorno di Siracusa al regio demanio, dopo il governo delle regine, la città acquista anche un ruolo strategico di primo piano nel sistema difensivo imperiale, divenendo piazzaforte militare e “chiave del



Fig. 5. Siracusa, Palazzo Zappata-Gargallo, particolare della scala a cielo aperto.

7. Per i saggi più aggiornati su Matteo Carnilivari, la sua architettura, il suo tempo nel quadro mediterraneo si veda soprattutto: NOBILE (a cura di), *Matteo Carnilivari, Pere Compte...* op. cit.; IDEM, “Un altro gotico, un altro classicismo. Architettura, cantieri e committenza in Sicilia nell’età di Ferdinando il Cattolico: l’opera di Matteo Carnilivari”, in CHECA, F. e GARCÍA, B. J. (a cura di), *El Arte en la corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*, Madrid, 2005, pags. 41-60; si vedano anche su Carnilivari: MELI, Matteo Carnilivari... op.cit.; AGNELLO, G., “L’arte di Matteo Carnilivari nel quadro dell’architettura del Quattrocento in Sicilia”, Noto, 1977 in *Atti e Memorie ISVNA*, 7-8; ROTOLO, F., *Matteo Carnilivari. Revisione e documenti*, Palermo, Istituto Storico Siciliano, 1985.

8. Per gli aggiornamenti su Palazzo Aiutamicristo e il suo progetto: PIAZZA, S. in NOBILE (a cura di), *Matteo Carnilivari ...*, op. cit., pags.144-147 e sgg.; su *Palazzo Abatellis e la Chiesa di Santa Maria della Catena*: NOBILE, M. R., op. cit., pags. 154-161 e sgg.

9. CONEJO DA PENA, A., “La arquitectura Civil en la Sicilia del siglo XV: influencias del levante de la Corona de Aragón”, in *Quaderni del Mediterraneo*, n. 10, 2013, pp. 121-166 parla di “influencias del levante de la Corona de Aragón” nella Sicilia del XV secolo.

regno” nella lotta contro i turchi. In questo quadro si inseriscono in epoca spagnola il rafforzamento della cinta muraria –che non riguarda solo Siracusa, ma tutte le città costiere divenute luoghi-forti di Sicilia– e la ridefinizione del disegno urbano attraverso opere bastionate “*alla moderna*”¹⁰; un diffuso potenziamento militare su cui si riflettono nell’Isola gli avanzamenti della trattatistica rinascimentale nel campo delle opere fortificate¹¹. Si tratta degli esiti del Rinascimento legato al disegno e alle tecniche delle nuove cinte bastionate che riconfigurano nella Sicilia orientale e occidentale i confini delle città. Siracusa ne è esempio evidente, inserita nel sistema difensivo spagnolo delle città costiere (da Carlentini ad Augusta, da Catania a Messina, da Palermo a Trapani). Parallelamente alla costruzione di opere urbane e di fortificazione, il clero e l’aristocrazia si adoperano per accrescere il decoro della città. L’annalista siracusano Serafino Privitera ricorda:

*“le fabbriche di nuovi palazzi che innalzavano i signori e i ricchi, dei quali gli avanzi, che ve ne ha non pochi, si discernono tuttavia per il gusto e lo stile di quell’epoca, che ancor ritenevano del gotico, tutti di pietre palmari riquadrate con finestroni intagliati a fregi e colonnette sottili nel mezzo, e con portoni adorni di sopra di un arco a ventaglio.”*¹²

Una ricaduta senza precedenti risulta avere nell’edilizia il provvedimento approvato nel 1437 dalla regina Maria di Castiglia, che introduce il moderno concetto di “*esproprio per pubblica utilità*” di vecchie case abbandonate e botteghe cadenti. Tale strumento innovativo consente alla ricca committenza nobiliare siracusana di realizzare ex novo, aggiornare o ampliare i propri prestigiosi palazzi, ricostituendo in Ortigia un ambiente prettamente familiare capace di ricreare mai sopite suggestioni e memorie catalane. Una prima prammatica dell’aragonese re Martino prende corpo a Catania già nel 1406. D’altra parte nel corso del XIV e XV secolo si consolida in Sicilia una ‘politica delle città che tende ad accrescere “*il decorem et perpetuum statum civitatis*”¹³, come recita la prammatica relativa a Palermo del 1421, in cui si dichiara che la città deve moltiplicare i suoi palazzi ai fini dell’ornamento e del decoro. Questa politica si esprime dunque attraverso una serie articolata di prescrizioni edilizie che evidenzia un forte interesse urbano, il cui esito appare in una serie di interventi nelle città siciliane. Nelle città-porto del Mediterraneo il gotico della fine del Quattrocento si identifica con la “*arquitectura de la ciudad*”¹⁴.

Dopo il terremoto del 1693 il Senato cittadino chiede al governo centrale il prolungamento di una disposizione emanata nel 1657, che consente anch’essa l’esproprio per pubblica utilità di case cadenti e abbandonate. Questa norma si traduce in un ulteriore incentivo all’edilizia e al decoro cittadino. Ne costituisce esempio emblematico lo sviluppo dell’asse di via Maestranza, l’antica “strada maestra” che per l’archeologo Paolo Orsi coincideva in età romana col *decumanus maximus*. In epoca tardo-medievale la via è luogo di residenza tra i più ricercati dalla nobiltà per erigervi le proprie ricche dimore. In tale ambito va ricordata la forte concentrazione di famiglie nobili, tra le quali predominano quelle di origine spagnola, trasferite in città

10. TRIGILIA, L., *Siracusa architettura e città nel periodo vicereale 1500-1700* (introd. di Fagiolo M.), Roma, Eliograf, 1981, pags. 7-36; IDEM, “Disegni di fortificazioni siciliane tra XVI e XIX secolo” in FAGIOLO, M. TRIGILIA, L. (a cura di), *Il Barocco in Sicilia tra conoscenza e conservazione*, Siracusa, Ediprint, 1987, pags. 145-185; DUFOUR, L., *Siracusa città e fortificazioni*, Palermo, Sellerio, 1987.

11. CASAMENTO, A., GUIDONI, E. (a cura di), *L’urbanistica del Cinquecento in Sicilia*, Roma, Edizioni Kappa, 1999; nell’introduzione al volume Guidoni scrive, pags. 6-7: “la sua posizione strategica garantisce alla Sicilia un primato nel periodo di massima espansione delle fortificazioni e delle realizzazioni urbanistiche ad esse collegate”.

12. PRIVITERA S., *Storia di Siracusa antica e moderna, II*, Napoli, 1878-79, p. 183 (anastatica Bologna, Forni Editore); TRIGILIA, *Architettura e città...*, op. cit.

13. BELLAFFIORE, G., *Architettura in Sicilia (1415-1585)*, Palermo, Susanna Bellaiffiore editore, 1984, pags. 15-20.

14. MIRA E., “La corona de Aragón, los Estados de Borgoña y la arquitectura tardogótica”, in *El arte en la Corte de los Reyes Católicos...*, op.cit., pags. 29-39; GIUFFRÈ, M., “Palermo nel Quattrocento”, in *NOBILE* (a cura di) Matteo Carnilivari ..., op. cit., pags. 47-51.



Fig. 6. Stemma araldico della famiglia Gargallo.



Fig. 7. Stemma araldico della Famiglia Bellomo.

dal tempo del governo delle regine, come quella degli Impellizzeri o degli Zappata o dei Gargallo (Fig. 6). L'immigrazione della nobiltà dalla Catalogna si rivela definitiva per le famiglie Nava e Bellomo (Fig. 7); anche la nobile famiglia dei Gargallo è originaria dai confini tra Catalogna e Aragona. L'elenco si fa più lungo per i collaboratori degli ufficiali della Camera, tra cui si ricordano le famiglie Zumbo, Bonaiuto, Diamante, Arezzo, De Grandis, Montalto, Perno, Contarini, Mirabella, Abela, che gestiscono il potere urbano controllando spesso le stesse cariche della Camera. Tra i nobili di via Maestranza, Antonio Interlandi risulta maestro razionale della Camera Reginale nel 1387. Non mancano poi famiglie come gli Ardizzone iscritte alla "mastra nobile", istituita nel 1459, che consentiva di accedere alle più importanti cariche pubbliche della città. Gli studi parlano della formazione del patriziato urbano e del nuovo ceto degli ufficiali, il cui ruolo si riflette nella differenziazione degli spazi cittadini con aree destinate all'edilizia privata, nobiliare e pubblica¹⁵.

Alcune notizie d'archivio relative a un atto del 1481, oltre che far luce sull'originario palazzo acquistato dal barone Impellizzeri per farvi la sua sontuosa dimora, sono esemplificative di quanto avviene in vari edifici dell'antica 'strada maestra' sottoposti in quegli anni a trasformazioni. Si tratta del palazzo signorile dell'aragonese Calcerando da Calatagirone che stipula un contratto con i capimastri ebrei Matteo Mayir e il figlio Muxa, muratores ludey, che si obbligano a "*mutare et de novo construere quoddam palacium in civitate Syracusarum in contrada magistre...*"¹⁶.

Lo studio dei Riveli dal XV al XVIII secolo, in una ricerca che ho coordinato sulle dimore di via Maestranza¹⁷, tes-

15. GALLO, F. F., *Siracusa barocca politica e cultura nell'età spagnola sec. XVI-XVIII*, Roma, Viella, 2008, pags. 23-26.

16. Atto dell'1 ottobre 1481 del notaio Niccolò Vallone: i capimastri si obbligano con l'onorevole Calcerando a "*mutare et de novo construere quoddam palacium in civitate Syracusarum in contrada magistre ruge altitudinis palmorum XXXX infra ad electionem dicti Calcerandi*". Inoltre detti muratori sono tenuti a intagliare "*omnes cantos quo necesse fuerint pro dicto maragmati tantu di finestri quantu di porti ed altri necessari*". In proposito CUSMANO, C., D'ATTILA, C., *Palazzo Impellizzeri un restauro a Ortigia*, Siracusa, Edizioni Papageno, 2001, pags. 7-8. La loggia ad archi su colonne del palazzo Impellizzeri indica profondi lavori di trasformazione in parte successivi al terremoto del 1542.

17. Il rapporto tra grandi architetture e ambiente urbano a Siracusa: l'asse di via Maestranza: Tesi di Laurea di A. Cicero e E. Papalia (relatore L. Triglia, a.a. 2005-06); inoltre TRIGILIA, L. con CICERO, A. e PAPALIA, E., "*Mutare et de novo construere in contrada magistre' residenze aristocratiche a Siracusa*", in (Fagiolo M. a cura di), *Residenze nobiliari, Italia meridionale, Atlante tematico del barocco in Italia*, Roma, De Luca editore, 2009, pags. 363-371.

timonia l'esistenza di originari corpi di fabbrica di minori dimensioni inglobati in unità abitative maggiori. Secondo i Riveli del Seicento, gli edifici sulla via risultavano formati da nuclei di diverse famiglie, le cui proprietà e cronologie ora ricostruite, potevano distinguersi a seconda del casato in "tenimenti di case" o "case grandi". La lettura documentaria incrociata con quella dei paramenti murari ha rivelato o confermato innesti di varie epoche e intrecci di linguaggi fra Tre-Quattrocento e Barocco. Il risultato fa emergere una straordinaria stratificazione nel più ampio contesto di Siracusa. La città possiede numerosi e consistenti nuclei di fabbriche, tra cui quelle ricordate, che hanno resistito a più terremoti, pur registrando innesti e trasformazioni che non ne mantengono l'assetto originario. E' la prova però di un tessuto urbano quattro-cinquecentesco, solo in parte conosciuto, su cui si sono innervate le trasformazioni dell'età barocca.

Mentre nel Nord e nel Centro Italia si sviluppa nel Quattrocento lo stile classico rinascimentale, nel levante iberico, nel meridione d'Italia, a Napoli, e nelle Isole, compresa Malta, si sviluppa una coerente linea di continuità che la recente storiografia chiama più appropriatamente "gotico mediterraneo"¹⁸.

L'architettura siciliana del Quattrocento indica la presenza del gotico ispanizzante associato alla *koiné* dell'area del Mediterraneo¹⁹. In questo quadro, l'architettura siracusana del Quattrocento, fatta eccezione per i saggi curati da Giuseppe Pagnano²⁰, appare una stagione piuttosto trascurata. Il Quattrocento siracusano si direbbe un'età dimenticata fino a circa i primi decenni del Novecento se non fosse per l'importante contributo storiografico di rivalutazione offerto a partire dal 1926 da Giuseppe Agnello con i suoi scritti sull'architettura aragonese e catalana. Le analisi sull'affinità e gli influssi spagnoli nell'ambiente culturale siciliano segnano una pagina nuova nella storia dell'architettura ispano-sicula. Il suo volume *Siracusa nel Medioevo e nel Rinascimento* del 1964²¹ apre uno squarcio su una vastissima produzione di arte e architettura, cui si era guardato fino ad allora in modo critico se non addirittura con sospetto, data la distanza con 'l'autentico' rinascimento fiorentino. L'uso fin dal titolo del termine 'rinascimento' è indizio di coraggio critico, dote che certo non mancava all'Agnello, protagonista di vere battaglie sul patrimonio culturale. Il suo saggio *L'architettura aragonese-catalana nell'Italia insulare e continentale* apparso nel 1966 getta nuova luce su una produzione non solo siciliana; lo scritto richiama le aree allora misconosciute della Puglia, Calabria, Sardegna, oltre che del napoletano, facendo progredire la corrente di rivalutazione dell'arte medievale, che muove i primi passi nel primo trentennio del Novecento²².

Da una fioritura di studi prende corpo la riscoperta di un'edilizia rimasta ai margini della storia dell'architettura, discriminata come "periferica" rispetto al Gotico europeo e considerata antiquata rispetto al Rinascimento toscano. Si comprende così anche la presenza di superbi scultori come Domenico e Antonello

18. ZARAGOZA CATALAN, "Costruire alla maniera degli antichi romani con stile gotico: architetture del gotico mediterraneo" in NOBILE (a cura di)..., op. cit. pags. 13-24.

19. NOBILE (a cura di), op. cit.

20. PAGNANO, G. (a cura di), *L'architettura di età aragonese nel Val di Noto*, Siracusa, Lombardi editori, 2007; IDEM, "Verso un repertorio dell'architettura catalana", in PAGNANO op. cit., IDEM, "Siracusa i paramenti lapidei di età aragonese", in NOBILE (a cura di)..., op. cit., pags. 53-58; si segnala per altre aree: ANDREOZZI, L. (a cura di), *Verso un repertorio dell'architettura catalana in provincia di Caltanissetta*, Catania, Enna, Messina, Palermo, Roma, Aracne, 2005.

21. AGNELLO, G., *Siracusa medievale*, Catania, Muglia, 1926, IDEM, *L'architettura aragonese-catalana in Siracusa*, Roma, Arti Grafiche, 1942; IDEM, *Siracusa nel Medioevo e nel Rinascimento*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, 1964; IDEM, "L'architettura aragonese-catalana nell'Italia insulare e continentale", in *Rivista Storica del Mezzogiorno*, I, fasc. III-IV, 1966, pags. 243-249 e sgg.

22. BARBERA, P., "Storiografia dell'architettura d'età aragonese in Sicilia", in PAGNANO, *L'architettura d'età aragonese ...*, op. cit., pags. 9-22.

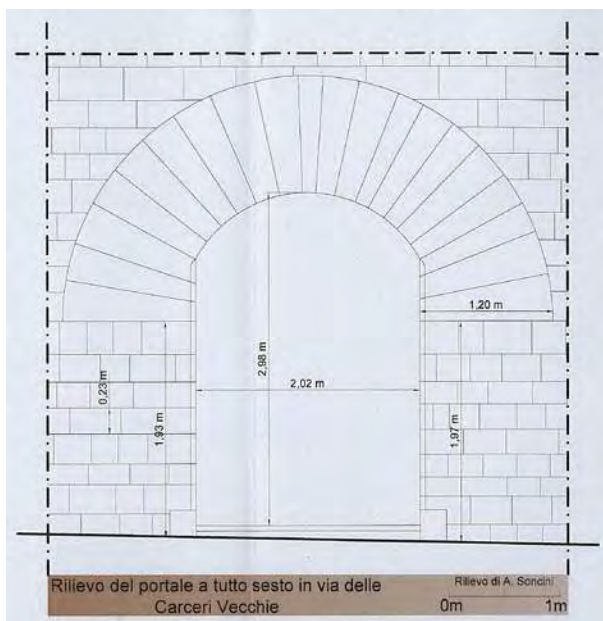


Fig. 8. Siracusa, Rilievo di un portale in via delle Carceri Vecchie.

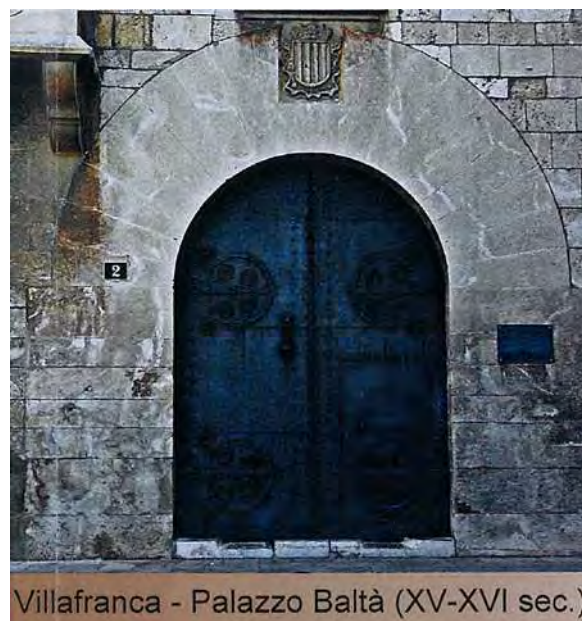


Fig. 9. Villafranca, Palazzo Baltà, particolare del portale.

Gagini e Francesco Laurana o di pittori come Antonello da Messina in Sicilia e non solo. Sono i pionieri di un Rinascimento incipiente nelle arti, nella scultura come in pittura, che si avverte pure in certe forme architettoniche di transizione non più subalterne al Gotico. D'altra parte la sfortuna critica dell'arte catalana, e più in generale di quella aragonese o gotica siciliana e perfino italiana, ha radici che si possono far risalire in qualche modo addirittura al Vasari. Tutte quelle espressioni artistiche lontane dalla riscoperta dell'Antico, non ispirate alla misura e all'armonia classica erano state liquidate come *"arte dei barbari"*. Si comprende come l'architettura gotico-catalana sia stata oggetto di discredito, ritenuta provinciale e non autentica, rimasta in ombra a Siracusa, rispetto al barocco, che pur ha subito le sue condanne, ma che ha in modo più diffuso lasciato il segno nella ricostruzione settecentesca dopo il terremoto del 1693.

Conclusioni

Che Siracusa medievale non sia stata del tutto devastata dal terremoto del 1693, come ho avuto modo di dimostrare in altri scritti²³, lo testimonia l'architettura dei numerosi palazzi di Ortigia d'impronta aragonese-catalana. A questi bisogna aggiungere la moltitudine di testimonianze sparse per il centro storico: portali con arco a pieno centro, o ad arco acuto, edicole, stemmi, finestrelle, aperture impreziosite da cordonature o ricami in pietra, patii, scale a cielo aperto oppure antichi paramenti murari *"tutti di pietre palmari riquadre"* (Fig. 8, 9) in edifici inglobati nelle trasformazioni barocche senza però esserne annientati.

Si tratta solo di frammenti di architettura risparmiati dai terremoti e in particolare dall' *"horribilissimo"* sisma del 1693? Più che di frammenti, data la quantità e qualità di testimonianze ancora ben leggibili,

23. TRIGILIA, L., *Siracusa distruzioni e trasformazioni urbane dal 1693 al 1942* (introd. di Agnello S. L.) Roma, Officina, 1985; IDEM, "Quattro edifici religiosi a Siracusa: riflessioni e nuovi contributi per la storia della città", in TRIGILIA, L. (a cura di), *Siracusa, quattro edifici religiosi*, Siracusa, Ediprint, 1990, pgs. 5-18.

io parlerei di felice convivenza tra stili e linguaggi, di capacità delle maestranze locali di saper rimodulare l'antico col moderno. A documentare l'attaccamento all'arte del quattrocento spagnolo contribuisce non poco a Siracusa anche la presenza di architetture in stile neocatalano, capaci di creare unità di cultura e modelli in alcuni ambienti di Ortigia. Non a caso il primo progetto del Teatro Comunale è disegnato nel 1872 da Antonio Breda con un linguaggio a metà tra gotico catalano e rinascimentale.

Segni dell'originario impianto del XV secolo possono leggersi nel palazzo Danieli-Rizza di via Maestranza, nella cui facciata, col paramento murario in piccoli conci squadrati, si integrano e dialogano i caratteri del linguaggio tardo-medievale e barocco: due epoche si direbbe in perfetto equilibrio.

In questa edilizia è il segno dei forti legami con la cultura iberica, che ha lasciato tracce profonde in Sicilia. Nell'età in cui Firenze è culla del Rinascimento, nell'Isola si proietta ancora il linguaggio e la solarità d'influenza tutta spagnola, che persiste nel corso del Quattrocento, nonostante alcuni evidenti segnali di cambiamento, riconoscibili nelle architetture d'avanguardia di Matteo Carnilivari e di suoi epigoni²⁴, in cui si fondono Medioevo e Rinascimento o meglio lo stile gotico mediterraneo non subalterno al classico. Rispetto alla più marcata rinascita della tradizione classica, che si registra in Italia come movimento nuovo, è acclarato che non si intravede ritardo o segnale di provincialismo. L'attardarsi della cultura medievale, oggetto di rivalutazione profonda²⁵ sia a livello europeo che di studi locali, è portatrice di caratteri identitari forti e riconoscibili nonché di nuove e più interessanti interpretazioni. Vi si riconosce il segno di una civiltà edilizia propria che dialoga in Sicilia e a Siracusa con una forte tradizione architettonica di provenienza non italiana e con una salda antica tradizione costruttiva locale, che si rifà a culture, saperi ed etimi più remoti, fortemente identitari. Il sapere costruttivo si tramanda felicemente nell'attività di abili maestranze purtroppo rimaste anonime, data la carenza di documenti che quest'epoca registra. E' però talmente forte il ruolo di artigiani e maestranze siracusani da proiettarsi anche fuori dalla città, come dimostrano le architetture di Mdina, l'antica capitale di Malta²⁶. Qui molti palazzi, ritengo utile segnalarlo, ricordano nella configurazione e nei caratteri stilistici gli edifici catalani di Ortigia, cui contribuisce pure l'uso di determinati materiali come soprattutto la pietra. Questa viene usata nelle sue qualità più diffuse: calcarea, tufacea, arenaria, adoperata in conci squadrati per formare paramenti murari esterni e interni. Il carattere del muro siciliano senza soluzione di continuità appartiene alla *koiné* del Mediterraneo ed è possibile immaginare in epoca catalana un trasferimento di saperi e tecniche costruttive in area maltese. D'altra parte i rapporti tra le due isole, anche nella direzione Malta-Sicilia, sono sempre stati intensi in epoca non solo catalana.

Nella specificità degli intrecci culturali e degli influssi capaci di essere rimodulati rispetto alle diverse e più lontane provenienze è il segreto del tesoro delle città, di una identità che rimane unica e irripetibile. Una polifonia.

Fecha de recepción: 08/03/2016

Fecha de aceptación: 16/05/2016

24. BOSCARINO, S., "Architettura e urbanistica dal Cinquecento al Settecento", in *Storia della Sicilia*, X, Roma, Editalia, 2000, pags. 10-48.

25. BARBERA, P. in PAGNANO, *L'architettura d'età aragonese...*, op. cit., pags. 9-22.

26. Su Mdina si veda DE LUCCA, D., *Mdina a history of its urban space and architecture*, Valletta, Said International, 1995: "With such patrons showing such a refined interest in this Mediterranean expression of Gothic architecture, it is not at all surprising that the Gothic Chiaramonte style reached Mdina very soon after its first appearance in Sicily".



Fig. 1. Castillo de Alarcón (Cuenca), enclave urbano fortificado por don Juan Manuel en la primera mitad del siglo XIV.

Castillos señoriales nobiliarios y episcopales en Castilla-La Mancha (siglos XIV y XV)

José Miguel Muñoz Jiménez

Vocal de la Junta Nacional de la A.E.A.C., España

Resumen

Este estudio empieza con un estado de la cuestión bibliográfico, un repaso de la importancia que las redes señoriales tuvieron en aquel momento de refeudalización castellana -paradójico proceso que fue antítesis o envés de la paulatina afirmación de los monarcas autoritarios-, y un intento de definición del tipo de castillo-palacio, en sus aspectos residenciales y defensivos. Sin desdoro de otros atractivos momentos como el de las fortalezas islámicas y cristianas de la plena Edad Media, o el de las fundamentales construcciones de las órdenes militares erigidas entre los siglos XII y XV, hay que reconocer que nunca se labraron castillos más asombrosos que aquellos que como Belmonte, Guadamur o Garcimuñoz, entre otros, se corresponden exactamente con el tipo más característico de castillo señorial bajomedieval, en el que los aspectos representativos de la arquitectura como símbolo del poder y como prototipo de ensoñaciones caballerescas, ya casi innecesarias desde el punto de vista militar, entonan

en su decorativismo el canto de cisne de una sociedad, la medieval, que llegaba a su fin.

Palabras clave: castillos señoriales; familias nobiliarias; grandes obispos constructores; Castilla-La Mancha; baja edad media.

Abstract

This study begins with a state of the bibliographic matter, a review of the importance of the stately networks had at the time of Spanish refeudalization -paradójico process that was antithetical or undersides of the gradual assertion of authoritarian monarchs, and an attempt to define the type of castle palace, in its residential and defensive aspects. No disparagement of other attractive moments like the Islamic and Christian strongholds of the Middle Ages, or the fundamental structures of the military orders erected between the twelfth and fifteenth centuries, we must recognize that most amazing castles they never tilled those that as Belmonte, Guadamur or Garcimuñoz, among others, correspond exactly with the most characteristic type of late medieval baronial castle, where the representative

aspects of architecture as a symbol of power and as a prototype of knightly reveries, almost unnecessary from the point militarily, they intoned in his decorativismo the swansong

of a society, the medieval, which came to an end.

Keywords: *baronial castles; noble families; great builders bishops; Castilla la Mancha; Middle Ages.*

I. Introducción: Estado de la cuestión

Siendo importantes todos los periodos históricos de la arquitectura fortificada en la extensa región de Castilla-La Mancha, dentro del fabuloso conjunto de las fortalezas hispánicas, quiero abordar en las siguientes páginas el momento más espectacular de los castillos de esta tierra, aquél que trata de los castillos-palacio señoriales, tanto eclesiásticos como civiles.

En efecto, sin desdoro de otros atractivos momentos como el de los baluartes islámicos y cristianos de la plena Edad Media, o el de las fundamentales construcciones de las órdenes militares erigidas entre los siglos XII y XV, hay que reconocer que nunca se labraron castillos más asombrosos que aquellos que como Belmonte, Guadamur o Garcimuñoz, entre otros, se corresponden exactamente con el tipo más característico de castillo señorial bajomedieval, en el que los aspectos representativos de la arquitectura como símbolo del poder y como prototipo de ensoñaciones caballerescas, ya casi innecesarias desde el punto de vista militar, entonan en su decorativismo el canto de cisne de una sociedad, la medieval, que llegaba a su fin.

No obstante, tales fortalezas de aparente mero aparato y tantas veces excesivas en sus detalles decorativos como de cartón-piedra, en muchos casos demuestran cuando se analizan sus valores de castrametación que estaban en la vanguardia de lo que la nueva artillería exigía a las defensas. Todo ello sobre todo gracias a la obra genial del arquitecto bretón Juan Guas, siempre al servicio de grandes señores como el Marqués de Villena, el Duque de Alburquerque, el de Alba o el del Infantado.

Pero también debemos valorar las aportaciones poliorcéticas de varios importantes promotores de castillos del siglo XIV, especialmente de ese gran hombre protorenacentista que fue don Juan Manuel, experto en máquinas de guerra. En torno al año de 1300 supo formar un enorme señorío donde fortificaciones como Montalbán, Alarcón o Escalona recibieron los elementos defensivos más revolucionarios de su momento. Tampoco podemos olvidarnos de la figura gigante de algunos obispos, como Gil de Albornoz –con su impresionante labor fortificadora en los Estados Pontificios–, Pedro Tenorio, González de Mendoza o Jiménez de Cisneros, que en cometidos políticos que sobrepasaban la defensa de su diócesis labran y renuevan fortificaciones también pioneras y eficaces.

Fue así Castilla-La Mancha, quizás por su carácter fronterizo, el teatro donde más avances y experimentos encontraron las fortalezas de la Corona de Castilla, en un momento en que estaba pronta la unificación española y el nacimiento del Estado Moderno.

Mi estudio empieza con un estado de la cuestión bibliográfico, un repaso de la importancia que las redes señoriales tuvieron en aquel momento de refeudalización castellana –paradójico proceso que fue anti-

tesis o envés de la paulatina afirmación de los monarcas autoritarios–, y un intento de definición del tipo de castillo-palacio, en sus aspectos residenciales y defensivos.

Seguirá un apartado sobre la distribución territorial y la jerarquía, verdaderamente enmarañada, de los numerosos señoríos bajomedievales de la región –distinguiendo entre los grandes estados, los medianos dominios formados por dos o tres fortalezas, y los pequeños señoríos locales, que serán los más numerosos–; a continuación se hace el estudio de las defensas pertenecientes a los tres obispados medievales de Castilla-La Mancha, en cuanto también fueron castillos señoriales, para pasar al cuarto apartado dedicado al análisis de las etapas y de las posibles escuelas de fortificación que encontramos en la zona, señalando los ejemplares más destacados tanto de modo aislado como en sus respectivos conjuntos.

Por último, haré un epílogo donde se reflexionará sobre la importancia de aquellas fortalezas de transición que, en torno a 1500, señalan con claridad hacia dónde se encaminaba la edilicia militar de la España moderna, en plena sintonía con la vanguardia renacentista italiana.

El fenómeno del encastillamiento tanto europeo como español se desarrolla a lo largo de diez siglos. Su primera causa fue el Feudalismo, ante la ausencia de un estado mínimo de seguridad. En los siglos XIV y XV serán las guerras civiles y las banderías, la razón del *proceso de señorialización*. También, aunque más mitigado, el último impulso de la Reconquista, sobre un reino granadino sometido a vasallaje. En todos los casos, el castillo-palacio señorial será el edificio más representativo.

Respecto a la bibliografía existente son estudios clásicos de los señoríos en España: Moxó, 1969 y 1964¹, y Mitre, 1968². Después, Pardo de Guevara, 1983³ y López Pita, 1991⁴. También, quien más recientemente ha seguido esta línea ha sido la profesora Quintanilla Raso, 1984, 2001, 2002 y 2007⁵, y sus discípulas Castrillo Llamas, 1992⁶, y Riesco de Iturri, 1996⁷.

Quintanilla Raso ha demostrado cómo a finales de la Edad Media los grandes nobles castellanos se vieron inmersos en un proceso de búsqueda de su identidad como élite de poder, entre la política institucionalizada, en relación con la monarquía, y la política informal, en el marco de estrechas y tupidas redes internobiliarias. La culminación del fenómeno se logró en la segunda mitad del siglo XV, cuando la alta

1. MOXÓ Y ORTÍZ DE VILLAJOS, S., "De la nobleza vieja a la nobleza nueva. La transformación nobiliaria castellana en la baja Edad Media", *Cuadernos de Historia*, nº 3, Madrid, 1969, y "Los señoríos. En torno a una problemática para el estudio del régimen señorial", *Hispania*, nº 94, 1964, pág. 205 y ss.

2. MITRE FERNÁNDEZ, E., *Evolución de la nobleza en Castilla bajo Enrique II (1396-1406)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1968.

3. PARDO DE GUEVARA VALDÉS, E. J., "La Nobleza gallega y la entronización de los Trastámara en Castilla", *XV Congreso Internacional de las Ciencias Genealógica y Heráldica*, Madrid, Imprenta Sáez, 1983, págs. 269-291.

4. LÓPEZ PITA, P., "Señoríos nobiliarios bajomedievales", *Espacio, Tiempo y Forma. III. Historia Medieval*, nº4, 1991, págs. 234-284.

5. QUINTANILLA RASO, M. C., "Nobleza y señoríos en Castilla durante la baja Edad Media. Aportaciones de la historiografía reciente", *Anuario de Estudios Medievales*, nº14, 1984, págs. 613-642; "Tenencias de fortalezas en la corona de Castilla (siglos XIII-XV): formalización institucional, política regia y actitudes nobiliarias en la Castilla bajomedieval", *Revista de Historia Militar*, nº1, 2001, págs. 223-289 (con M. C. CASTRILLO LLAMAS); "El estado señorial nobiliario como espacio de poder en la Castilla bajomedieval", *Los espacios de poder en la España Medieval*, Nájera, Instituto Estudios Riojanos, 2002, págs. 245-314, y "Élites de poder, redes nobiliarias y monarquía en la Castilla de fines de la Edad Media", *Anuario de Estudios Medievales*, nº37, 2007, págs. 957-981.

6. CASTRILLO LLAMAS, M. C., *La tenencia de fortalezas en la Corona de Castilla durante la Baja Edad Media (relaciones de poder entre Monarquía, nobleza y ciudades)*, s.XIII-XV, Madrid, Universidad Complutense, 1992.

7. RIESCO DE ITURRI, M. B., *Nobleza y Señoríos en la Castilla Centro-Oriental en la Baja Edad Media (s. XIV-XV)*, Madrid, Universidad Complutense, 1996.

nobleza castellana logró organizar y homogeneizar sus dominios en verdaderos estados señoriales, espacios de poder cuasi autónomos que parecían ser obstáculos a la construcción paulatina del estado moderno, de la monarquía primero autoritaria y luego absoluta.

Al mismo tiempo se daba en España y en Castilla-La Mancha, desde la alta Edad Media, una *frontera dinámica*, en continua evolución y avance hacia el sur, que permitiría la sistematización de varios tipos de fortificaciones según el régimen de propiedad (realengo, abadengo, solariego y behetría).

Guitart Aparicio, siempre magistral, sintetizó estos tipos de fortalezas en los siete grupos siguientes: grandes castillos de realengo islámicos y cristianos en forma de alcazabas y alcázares; grandes castillos de los órdenes militares; grandes castillos eclesiásticos monacales y episcopales; grandes castillos señoriales meridionales; pequeños castillos señoriales castellanos, de la mal llamada “escuela de Valladolid”; pequeños castillos y torres señoriales del Norte, y recintos amurallados y castillos municipales-reales en villas, pueblos, burgos y ciudades de la corona.

Nótese que en Castilla-La Mancha encontramos prácticamente ejemplos de todos esos conjuntos. En este artículo estudiaré los grandes y pequeños castillos señoriales y episcopales, que como se ha dicho pertenecen al tipo también llamado **castillo-palacio**. Los autores que se han ocupado de su estudio en Castilla-La Mancha son los conocidos Amador Ruibal, Jorge Jiménez, Herrera Casado y más antiguamente Layna Serrano en la provincia de Guadalajara, entre otros. En toda la Corona de Castilla destaca el admirable trabajo de Edward Cooper⁸, siempre agudo en sus observaciones. Para estudios monográficos cabe citar a Mora Figueroa, Muñoz Jiménez, etc. No hace falta advertir que la interrelación señorial sobrepasa los límites de la actual región autónoma, en todas las direcciones geográficas, pero especialmente en el caso de la provincia de Madrid.

He de comenzar definiendo **qué es un castillo-palacio bajomedieval**. Sus avanzados **valores defensivos** suelen atribuirse a una herencia almohade y oriental, como fruto de la experiencia de los cruzados. Sobresalen por su adaptación artillera a las nuevas armas de fuego, dotándose de cubos esquineros, alambores, zarpas, fosos y barreras perimetrales, troneras y cañoneras, escaraguaitas, pulseras de matacanes, balcones amatacanados, buzones, rastrillos, puentes levadizos, buharderas, caponeras, albarranas, corachas, torres pentagonales, etc, y por encima de todo por su tendencia a situarse en el llano, junto a la puebla del señorío, y por un diseño formal que responde a su origen muchas veces italiano, ya protorrenacentista –Juan Guas, Lorenzo Vázquez, Nicolás de Adonza, Alonso de Aragón–, y al hecho de que fueran labrados prácticamente *ex novo* y con suficientes recursos como para avanzar grandemente en su ejecución, siendo la mayoría terminados en un plazo razonablemente corto. Como elemento característicamente hispánico se señala la potente torre del homenaje, a modo de último reducto defensivo. Sería el tipo más característico de “castillo-

8. COOPER, E., *Castillos señoriales de Castilla*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1980; “El castillo de la Puebla de Almenara”, *Congreso de Historia del Señorío de Villena*, Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses, 1987, págs. 95-105; “Castillos de Castilla en el siglo XIV: un esquema para su estudio”, *El castillo medieval español. La fortificación española y sus relaciones con la europea*, Madrid, Fundación Ramón Areces, 1998, págs. 45-60; “Vaivenes de los castillos señoriales de Castilla bajo la Reina Católica”, *Artillería y Fortificaciones en la Corona de Castilla durante el reinado de Isabel la Católica (1474-1504)*, Madrid, Ministerio de Defensa-A.E.A.C., 2004, págs. 449-475; “Castillos señoriales del Reino de Toledo”, *Actas del Simposio Espacios Fortificados en la Provincia de Toledo*, Toledo, Diputación Provincial, 2004, págs. 421-439, y “Castillos toledanos en la Corona de Castilla”, *Espacios fortificados en la provincia de Toledo*, Toledo, Diputación Provincial, 2005, págs. 421-440.

torrejón”. En los ejemplares más avanzados, los más relacionados con Italia, acabará por desaparecer el citado *donjon* señorial.

Ya tuve ocasión⁹ de estudiar la función residencial en las fortificaciones medievales de todo el norte de España, desde Galicia hasta Cataluña, obteniendo entonces como principal conclusión el que durante la Baja Edad Media el número de fortificaciones con función residencial –es decir, mixta–, en esa extensa franja era enorme, e inherente a lo que podríamos llamar grupos sociales dominantes –monarquía, nobleza alta y baja, alto clero–, que se dotaron por las circunstancias de inseguridad de la época con un tipo de vivienda siempre fortificado, y de una cierta homogeneidad tipológica en forma de torre y de casa fuerte, acrecentada especialmente por la ausencia en aquella zona septentrional de grandes castillos. Respecto a los obispos, Carrero Santamaría¹⁰ señala que poseyeron hasta cuatro tipos de propiedades: los castillos, las granjas residenciales, las casas en la archidiócesis, y el palacio episcopal, generalmente fortificado. Esto es extrapolable al resto de España.

Salvando las distancias regionales eran, en todos los casos, innegables viviendas fortificadas, siendo el momento de definir cuáles son los elementos arquitectónicos que nos hablan de “habitabilidad” en un castillo, una torre, una casa-fuerte o un palacio fortificado, aquellos que confieren cierto carácter palaciego a una fortificación. A este respecto, Fernández González¹¹ analiza el reflejo en la pintura de las diferentes estancias residenciales de un castillo, como el aula regia o sala rica, con sus suelos, cubiertas, ornamentos y textiles decorativos; la sala del trono o cámara real, sede del trono, pero también del estudio y del taller de hilado y escenario de banquetes y fiestas; la alcoba, con su escaño y cama; los baños; la capilla palatina, amén de otros espacios habituales como la prisión, el cadahalso o los talleres artesanales. Sus valores estéticos y estilísticos son resultado de la mezcla de rasgos góticos mediterráneos y nórdicos, con la castiza influencia mudéjar, lo que permite encuadrarlos a partir de mediados del siglo XV en el gótico hispano-flamenco, que tuvo en Toledo y en Burgos sus talleres más fecundos.

Podríamos diferenciar (además de los muebles, braseros, tapices y alfombras que daban mayor confortabilidad a sus interiores, y de los gallardetes, banderolas y colgaduras de los alto de las torres), entre los **elementos funcionales** como ventanas, salones con techos pintados, alcobas con artesonados, patios de valor arquitectónico, escaleras, ventanas, balconadas y galerías, chimeneas, tacas, aguamaniles, poyos y letrinas, amén de la existencia de capillas y oratorios en los casos más importantes, y los **elementos decorativos o artísticos**, generalmente en las puertas y en los patios de honor, como eran los blasones, los tipos de paramentos ornamentales –el Alcázar de Segovia o el Castillo de Olite serían paradigmáticos–, los diferentes remates (almenas, florones, cañones, flameros), las gárgolas o expulsorios, y las ricas y labradas portadas de acceso, sin olvidar el recurso frecuente y enfático a elementos defensivos también de tipo ornamental, como las almenas, balcones amatacanados, merlones y pulseras de varios pisos de modillones, sin olvidarnos de las garitas o guaitas en las que el maestro cantero hace alarde de su dominio artístico de la estereotomía.

9. MUÑOZ JIMÉNEZ, J. M., “La función residencial en las fortalezas bajomedievales del Norte de España”, *Actas del II Congreso de Castellología Ibérica*, Madrid, Diputación Provincial de Teruel-A.E.A.C., 2005, págs. 1.233-1.258.

10. CARRERO SANTAMARÍA, E., “La fortaleza del Obispo. El palacio episcopal urbano en Galicia durante la Edad Media”, *Castillos de España*, nº119, 2000, págs. 3-12.

11. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E., “El Castillo y la Iconografía en la Edad Media hispana”, *La Fortaleza Medieval. Realidad y Símbolo*, Alicante, Universidad de Alicante, 1998, págs. 215-242.

II. La distribución territorial de las fortalezas y la jerarquización de los señoríos

Antes de estudiar de forma analítica los castillos señoriales castellano-manchegos de la Baja Edad Media, en sus principales ejemplos conservados, quiero insistir en los aspectos territoriales de los mismos, en su pertenencia a los muy numerosos señoríos nobiliarios y eclesiásticos que convivían a veces entremezclados en espacios no demasiado amplios, resultando un panorama geográfico de gran complejidad. Dado que nuestros castillos señoriales ya han sido excelentemente estudiados por los autores citados, éste sería quizás el aspecto más novedoso de mi aportación, que justificaría su inclusión en el presente libro.

Comenzaré por la valoración de los territorios de la actual comunidad autónoma, en su ya clásica división en cinco grandes provincias que como se sabe se crearon con mayor o menor acierto en la primera mitad del siglo XIX, como elementos de modernización del flamante estado liberal. A partir de la conciencia del carácter contemporáneo de esta división provincial, debemos tener muy presente el papel de frontera contra el Islam que esta región tuvo desde el siglo X hasta el siglo XV, a lo largo de 500 años muy belicosos en su conjunto. Centurias de hierro encaminadas especialmente a la defensa de Toledo, capital goda de la Hispania perdida y avanzada de Castilla La Vieja y León. El desplazamiento de dicha frontera acabó por convertir el área toledana en el centro peninsular a lo largo del siglo XVI.

Así, de Norte a Sur, la provincia de Toledo alberga el corazón de un poderoso y extensísimo arzobispado íntimamente ligado a la Corona castellano-leonesa, y luego española, en su calidad de sede primada. Su capital será la ciudad real de Toledo, urbe santa llena de centros de devoción ligados a sus santos obispos y a los panteones reales, solar de mozárabes, eclesiásticos de origen francés, hidalgos y caballeros de una pequeña pero orgullosa nobleza urbana, seguramente en su mayoría de origen converso y burgués, que pronto rivaliza entre sí por poseer —como ocurre con los también destacados núcleos urbanos de Burgos, Segovia, Ávila o Valladolid—, señoríos menores en los que erigir castillos-palacio de no muy grandes dimensiones. Son dominios de ámbito local que se localizan en especial al norte (valle del Alberche) y sur (en torno a Orgaz, Manzaneque, Mascaraque) y al suroeste (Polán, Cuerva, Malpica) de Toledo. Al sur de la provincia el amplio Campo de San Juan con su maestrazgo en Consuegra. Interponiéndose entre esta zona manchega y la vega del Tajo, la presencia turbadora de los grandes señoríos interesados en influir en la corte, como el de don Juan Manuel o el de don Juan de Pacheco.

La provincia de Guadalajara fue durísima frontera entre los siglos XI y XII, lo que explica que en su zona meridional, a lo largo del alto Tajo, la Orden de Calatrava poseyera importantes enclaves como Zorita de los Canes. Dividido el territorio entre los tres obispados de Sigüenza, Toledo y Cuenca, toda la mitad oriental se basaba en el gran Señorío de Molina, antiguo taifa islámico y pronto en manos de la Corona, por su delicado papel como frontera con Aragón. Su áspera geografía explica la importancia de sus castillos y de sus numerosas casas-fuertes, propias de una nobleza agraria que tiene que defender sus posesiones con sus propios medios. Todo ello en medio de una gran confusión de jurisdicciones, en especial en el amplio Valle del Henares y la Baja Alcarria, donde los grandes señoríos mendocinos al sur, y del Ducado de Medinaceli al norte, conviven con pequeños señoríos locales emparentados con aquéllos, como es el caso de los Orozco o los Silva.

La actual provincia de Cuenca ofrecía en la Baja Edad Media un acusado minifeudalismo. Su obispado de serranía, como compleja y decisiva frontera a lo largo de los siglos XII y XIII, fue a la vez núcleo

del gran señorío de don Juan Manuel luego heredado prácticamente por el marqués de Villena. Estuvo flanqueado por estados de tamaño mediano en la zona septentrional (condados de Cañete y Moya, marquesado de Huete), y múltiples pequeños señoríos locales, sin olvidarnos de la presencia de las órdenes militares, especialmente del maestrazgo de Santiago en Uclés, en toda la zona manchega y de norte a sur.

La amplia provincia de Ciudad Real fue la más importante zona en la lucha contra los invasores africanos hasta su derrota en las Navas de Tolosa, Para la defensa de Toledo el obispo Ximénez de Rada fue un protagonista destacado, sin olvidarnos del cardenal Albornozy y del Tenorio. Pero son sobre todo las órdenes militares de Calatrava y Santiago las que monopolizan la mayor parte del enorme territorio, no encontrándose apenas más que dos o tres castillos-palacio nobiliarios.

Por último, semejante y aún mayor carácter fronterizo tuvo la provincia de Albacete, primero durante la conquista del taifa de Murcia y después como defensa frente al reino de Granada. Allí será la villa de Alcaraz el gran municipio de realengo, en medio de un territorio santiaguista que se disputan manriques y villenas. Además fue siempre zona de frontera con Aragón, lo que explica la formación del gran señorío interpuesto de don Juan Manuel en el siglo XIV, y de Juan de Pacheco en el XV, quizás los señores que más se aproximan a un feudalismo hispánico efectivo, como reacción muy tardía a la nueva monarquía trastamarista que, de apariencia débil por su origen doloso, ejerció una sistemática tendencia autoritaria.

Grandes señoríos castellano-manchegos

Por un afán clarificador estimo de interés analizar de uno en uno los principales señoríos nobiliarios de Castilla-La Mancha en los siglos bajomedievales, en función del número e importancia de sus castillos, y clasificándolos en tres grupos: los grandes estados señoriales, que sobrepasaron con creces los límites regionales; los medianos señoríos generalmente de índole comarcal, y los pequeños señoríos locales. No obstante la realidad nobiliaria es mucho más compleja y se resiste a todo tipo de sistematización: amén de las intrincadas relaciones de parentesco entre los distintos señores, y del cambio a veces continuo de propietarios de las fortalezas, nunca hemos de olvidar que los vínculos existentes entre el alto clero –obispos, arzobispos y grandes prelados de las órdenes militares y regulares–, y las grandes familias nobles, dificultan extraordinariamente los intentos de clarificación, siendo en la práctica imposible distinguir cuándo un gran maestro de Santiago o Calatrava actuaba en interés y defensa de su señorío familiar y cuándo lo hacía por el afán de aumentar la importancia de su orden, a favor o en contra de la monarquía, etc. El caso de los Pacheco-Girón, o el de los Manrique es enormemente significativo.

Podría afirmarse que el citado proceso de señorialización del Otoño de la Edad Media se inicia por el empeño de la egregia figura de **don Juan Manuel** (1282-1348), en la primera mitad del siglo XIV. En su intensa vida, en las armas y en las letras, conoció y fue muy activo protagonista de los agitados reinados de Sancho IV, Fernando IV y Alfonso XI, con todas sus minorías, conspiraciones y aspiraciones de poder. Logró poseer, heredados de su padre el infante don Manuel, los señoríos de Villena –desde Belmonte al norte hasta Villena al SE–, de Escalona y de Peñafiel (Valladolid), además de Elche, Santa Olalla, Roa, Cuéllar, Chinchilla, Aspe y Beas. Fue tanta su arrogancia que llegó a acuñar moneda en su ceca de El Cañavate (Cuenca), localidad en la que tuvo un castillo, hoy prácticamente desaparecido.

E. Cooper¹² ha sistematizado en 1998 sus principales empresas en relación con la reforma y erección de sus castillos: un primer momento cuando apoya a Fernando IV y refuerza los castillos heredados de su padre (Villena, Biar), consigue la villa de Palazuelos de Guadalajara, dota a los castillos y villas de **Maqueda** y **Escalona** de unas primeras torres pentagonales y albarranas, y reforma las fortalezas de Trillo, Salmerón, Montalvo, Cadalso de los Vidrios, Benavente y Peñafiel.

Un segundo momento cuando en razón de los afanes de casar a su hija Constanza lo más ventajosamente posible, concertándose con varios monarcas y recibiendo al tiempo engaños y desprecios, en su enemistad con Alfonso XI de Castilla se ofrece en vasallaje al rey de Granada, y acomete la extraordinaria fortificación de **Alarcón**, de nuevo con torres pentagonales y el enclave avanzado de Alarconcillo, punto que controla el paso del Júcar de Valencia a Castilla, en un recinto amurallado de enorme extensión que combina, en su vacío poblacional, desafío y fracaso.

El tercer empeño fue la amenaza entre 1321 y 1325 a la ciudad de Toledo, cuando tras la muerte de María de Molina se intitula Regente, por medio del también despoblado y gigantesco castillo de **Montalbán**, donde construye sus dos grandes albarranas pentagonales y de la refortificación de Brihuega, reformando además Peñafiel y Ayllón. Dice el historiador británico que el citado Montalbán no tiene otro sentido, sino que como Alarcón, comparte con éste las torres pentagonales y albarranas, y los indicios de una importancia sólo efímera. En estos años, iniciará la construcción del castillo de **Cifuentes** en 1324, importantísimo desde el punto de vista de la castrametación, por haber conservado prácticamente su aspecto original, y con su entrada protegida en forma de T. En la actual provincia de Guadalajara también poseyó Guijosa, Torresaviñan, Galve de Sorbe y las citadas fortalezas de Salmerón y Trillo.

Finalmente, reconciliado con el monarca, tendrá tiempo aún de participar en la toma de Alcalá la Real (1341) y Algeciras (1343), más el refuerzo de Écija y Arjona, con el manejo efectivo de armas de fuego de vanguardia, construidas por ferrones vascos y gascones.

Además de las fortalezas citadas don Juan Manuel poseyó, entre otras más, Chinchilla, Almansa, Alpera, Carcelén, Huete, Ves, Jorquera, Tobarra, Belmonte, Garcimuñoz y Puebla de Almenara.

Nunca se verá en la Edad Media española otro señorío nobiliario más extenso e independiente que el de don Juan Manuel. Sin embargo, de alguna manera fue heredado en la segunda mitad del siglo XV por su émulo don Juan de Pacheco, que aprovecha su íntima amistad con Enrique IV para configurar otro estado señorial básicamente similar al de los Manuel.

Pero antes conviene señalar la importante figura del conde de San Esteban de Gormaz **don Álvaro de Luna** (1390-1453), fiel favorito de Juan II que mantuvo con altibajos su privanza entre 1420 y 1453, y el mejor campeón por la causa de la monarquía autoritaria por medio del control del partido nobiliario y de la Iglesia, anticipándose en sus objetivos a los futuros logros de los Reyes Católicos. Ha de recordarse sus apoyos en la pequeña nobleza, la burguesía, el bajo clero y los grupos judíos, en su lucha con la oligarquía

12. COOPER, E., "Castillos de Castilla en el siglo XIV: un esquema...", op.cit.



Fig. 2. Castillo de Pelegrina (Guadalajara), ejemplo de castillo roquero y residencial propiedad de los señores obispos de la vecina Sigüenza.

nobiliaria civil y eclesiástica y el bando de los Infantes de Aragón, primos del rey castellano y Trastámaras al fin y al cabo.

Hombre de armas además de hábil político, el Condestable –desde 1423– encabezó una larga guerra con Aragón en 1429, y otra guerra de conquista de Granada en 1431, en la que obtuvo la victoria de La Higuera. Más tarde en la primera batalla de Olmedo logra derrotar de nuevo a los Infantes de Aragón, y tras la muerte del infante don Enrique le sucede como Maestro de la Orden de Santiago. Su suerte acabó con la incompreensión de Juan II y su ejecución en Valladolid.

En lo referente a los castillos, conviene saber que con múltiples cambios y avatares acabó poseyendo al menos los castillos de Arenas de San Pedro –como dote de su esposa Juana Pimentel–, y paradójicamente construido entre 1391-1402 por su primer enemigo el Condestable Ruy López Dávalos, valido de Enrique III; también Montalbán, desde 1437 y hasta que su viuda se rinda ante el rey Enrique IV en 1462. Ruibal Rodríguez¹³ le atribuye aquí las obras en la cerca del pozo y la barrera, reforzando los sistemas de defensa.

13. RUIBAL RODRÍGUEZ, A., "Castillos de Castilla-La Mancha: provincias de Albacete, Ciudad Real Cuenca y Toledo ", *Castillos de España, II*, León, Everest, 1997, págs. 650-758 y 797-848.

Por último, en lo que afecta a nuestro estudio, Álvaro de Luna obtuvo también el gran castillo de Escalona, curiosamente asimismo en su día propiedad de don Juan Manuel, y donde se le atribuye hacia 1438 la reconstrucción tras un incendio de todo el interior palaciego por medio de artesanos alemanes y flamencos, quizás a las órdenes del gran arquitecto y escultor Anequín de Bruselas, luego maestro mayor de la catedral de Toledo. Entonces se labraría la bellísima capilla de su homenaje, origen de los castillos-palacio hispánicos más lujosos de la segunda mitad del siglo XV. Sólo por haber encargado este bellísimo camarín, el Condestable merece ocupar un lugar decisivo en nuestro estudio al iniciar toda una fecunda moda de construcción de castillos del tipo que luego veremos en Belmonte, Garcimuñoz, Guadamur, etc.

El tercer gran señorío fue el de **don Juan de Pacheco** (1419-1474), el marqués de Villena, quien junto a su hermano Pedro Girón (1423-1466) –después Maestre de Calatrava y gran constructor también de castillos de marcado interés poliorcético, como el de Peñafiel, que llegó a ser además conde de Uruëña y señor de Tiedra, Peñafiel, Osuna, Briones, Frechilla, Morón de la Frontera, etc, aspirando a casarse en 1466 con Isabel de Castilla, antes de morir de forma repentina–, fue puesto de joven como paje de don Álvaro de Luna, cuyas posesiones se empeñó después en conseguir de un modo pertinaz. Lo mismo quiso hacer con el antiguo señorío de don Juan Manuel, a cuya reconstrucción se consagró de forma tenaz, por medio de la conspiración política.

A raíz de la derrota de los infantes de Aragón en la batalla de Olmedo en 1445, don Juan Pacheco se beneficia de la pérdida de sus posesiones, y con el título de I Marqués de Villena se muestra como figura emergente. En 1448 pagó con la mayor deslealtad a don Álvaro de Luna, y se dedica sistemáticamente a conspirar contra él y a heredar tras su muerte en 1453 todos sus bienes, arrebatándoselos a sus herederos. En 1454 ya es mayordomo mayor de palacio, y con el nuevo rey Enrique IV se convierte en el favorito hasta 1460, en que Beltrán de la Cueva le sucede en ese puesto.

Los años siguientes, junto a su hermano el Maestre de Calatrava y el arzobispo Alonso Carrillo, tío de ambos, se ocupó de liderar a los nobles contra el rey –farsa de Ávila de 1465–, se autoproclama Maestre de la Orden de Santiago en 1467, y consigue la tenencia del Alcázar de Madrid. En 1468 logra que Isabel de Castilla sea la nueva heredera, tras la muerte de don Alfonso y en lugar de la Beltraneja. En 1469, por el matrimonio de aquélla con el heredero de Aragón, vuelve al bando del rey de Castilla, quien le hace duque de Escalona en 1472, y pretende Pacheco que le entreguen el Alcázar de Segovia, fracasando en ello por la oposición del alcaide Cabrera en 1473. Su ambición no tiene límite, y quiere también que el rey le conceda la ciudad de Trujillo, muriendo en 1474 cuando iba a tomar posesión de la misma.

La enumeración de sus títulos es abrumadora: marqués de Villena y de todo su dilatado señorío, conde de Xiquena, conde de los Vélez, duque de Escalona, maestre de Santiago, mariscal de Castilla, etc. Poseyó además Mérida, Medellín, Chinchilla, Trujillo, Montalbán, Torralba, Alarcón, Alcalá de Júcar, Jorquera, Carcelén, Alpera, Almansa, Sanfiro, Riópar y docenas de castillos más. Gran constructor de fortalezas, sus principales empresas serán el castillo-palacio de Belmonte y el de Garcimuñoz, ambos trazados seguramente por Juan Guas de acuerdo a las últimas novedades italianas en el campo de la defensa artillera.

Después de la muerte del I Marqués de Villena la preponderancia política pasará, por su estratégico apoyo a la reina Isabel, a la familia de los Mendoza en su tronco central del marquesado de Santillana y duca-

do del Infantado. Son los **Mendoza-Infantado**, quienes además generan múltiples ramas nobiliarias de gran importancia tanto en Guadalajara como en toda la región castellano-manchega, y en el resto de la corona de Castilla. Convendría para el estudio exacto del poderío de estos Mendozas residentes en la ciudad real de Guadalajara, lo mismo que para definir con rigor el alcance de su famoso mecenazgo artístico¹⁴ y en especial de su labor como constructores de palacios y de castillos señoriales, el separar las distintas líneas mendocinas, sean los Tendilla-Mondéjar, los Pastrana-Mérito, los Coruña, los Cenetes, los Marchamalo-Yunquera, etc.

Redes nobiliarias aparte, si enumeramos sólo los estados de los Mendoza-Infantado el resultado es abrumador: a las numerosas fortalezas del citado marquesado de Santillana y del señorío de La Vega en Cantabria y norte de Burgos, a sus dominios en Mendoza (Álava) y Medina de Rioseco (Valladolid), se les suma el marquesado del Real del Manzanares (más de media provincia de Madrid), Buitrago, y en nuestra región los castillos de Beleña, Hita y su recinto amurallado –datado como la nueva fortaleza a partir de 1441, y formado por diez torres y una gran puerta urbana que según testimonios gráficos ofrecía, antes de ser volada en 1936, todos los estilemas propios de la escuela de Juan Guas–, Escamilla (en el siglo XVII), Jadraque, La Torresaviñán, Palazuelos y sus murallas, Pioz, Anguix y Torija, y otras villas y lugares.

Con todo, los duques del Infantado alcanzaron su apogeo en un momento en que la triunfante monarquía autoritaria de los Reyes Católicos iba a cambiar los derroteros bajomedievales con el declive de la nobleza española. Orgullosos, se refugiaron esencialmente en Guadalajara –donde nunca fueron señores de derecho–, negándose a asentarse en la Corte hasta los inicios del siglo XVII, cuando la VI Duquesa de alguna manera se doblega a los nuevos aires absolutistas del Duque de Lerma. Su pequeña corte alcarreña, con una pléyade de parientes y títulos secundarios que giran a su alrededor –Montesclaros, Francavilas, condes de Priego, etc–, se empeña en derrochar hasta la ruina en fastos y empresas artísticas, como el último resplandor de unos astros condenados a la extinción¹⁵.

Por último, es obligado citar por su potencial el señorío de los **duques de Medinaceli**, originado en la casa de La Cerda, y que además de poseer en la región los castillos y villas de Guijosa y Cogolludo –con su importantísima muralla y puertas, de la época de construcción del famoso palacio marquesal–, desbordaron ampliamente los límites de la comunidad autónoma tanto en sus señoríos sorianos de Medinaceli (condado en 1368 y ducado desde 1479) y Almazán, como en el condado del Puerto de Santa María. A partir del siglo XVII la incorporación de títulos y señoríos a la Casa de Medinaceli fue impresionante. Por otra parte, interesa saber que además en 1477 el luego primer duque obtuvo al menos la tenencia del estratégico castillo de Arbeteta, hasta entonces dominio de los obispos de Cuenca. Ello permitió a los Medinaceli el control del comercio y producción de la lana en la ciudad del Júcar.

El origen del condado se puede sistematizar en tres grandes núcleos territoriales: los 2.500 km² del territorio fronterizo con Aragón que tiene como cabecera a Medinaceli y se extiende por las provincias de

14. MUÑOZ JIMÉNEZ, J. M., "La arquitectura del Plateresco en la provincia de Guadalajara", *Wad-al-hayara*, n°21, 1994, págs.141-179; "El Cardenal Mendoza (1428-1495) como promotor de las Artes", *Wad-al-hayara*, n°22, 1995, págs. 37-54, y "Arquitectura, arte y poder en la Guadalajara del Duque del Infantado a la luz de nuevos documentos (1560-1606)", *Wad-al-hayara*, n°25, 1998, págs. 383-414.

15. MUÑOZ JIMÉNEZ, J. M., *La arquitectura del Manierismo en Guadalajara*, Guadalajara, Diputación Provincial. Institución Marqués de Santillana, 1997 y "Arquitectura, arte y poder en la Guadalajara...", op.cit.

Soria y Guadalajara (como comparación nótese que la actual provincia de Álava tiene 2.900 km² y la de Guadalajara unos 12.000 km²); en segundo lugar los 109 km² del marquesado de Cogolludo –creado en 1530–, cuyo alfoz comprendía las aldeas de Arbancón, Fuencemillán, Fraguas, Jócar, Monasterio y Veguillas; por último, los 150 km² del señorío citado del Puerto de Santa María.

Señoríos nobiliarios de tamaño medio

Además de los citados grandes señoríos de los Manuel, del marquesado de Villena, de los Mendoza-Infantado y de los Medinaceli, hubo en Castilla-La Mancha en la época bajomedieval muchos más señoríos de mediano tamaño que, poseedores de tres o cuatro castillos, en algún caso como el de los Silva podría ser valorado como gran señorío, pero en otros podrían incluirse en la categoría de pequeños señoríos locales. Dicho esto, en cuanto esta clasificación es sólo orientativa, hay que tener en cuenta además que alguno de los señores que tuvieron fortalezas en nuestra región, también poseyeron importantes castillos-palacio en las regiones vecinas, como es el caso de Gonzalo Chacón o de Andrés Cabrera en la provincia de Madrid.

Empezando por la familia de origen portugués de **los Silva** –que llega a Castilla tras la derrota de Aljubarrota–, fueron los propietarios del importantísimo castillo de Cifuentes, iniciado por don Juan Manuel en 1324 y ejemplo fundamental del nuevo tipo de castillo-palacio, además de poseer en la zona de la Alcarria los lugares de Gárgoles, Henche, Solanillos, Olmeda del Extremo, Villar, Ureña del Campo, Ruguilla, Sotoca y Torrecuadrada, así como de incorporar en 1497 el castillo de Escamilla, y de mandar construir hacia 1478 el muy bello del León en Barcience, cerca de Toledo, donde también poseyeron el lugar de Ciruelos. Riesco de Iturri¹⁶ ha estudiado cómo el 1427 los Silva reciben la tenencia del castillo de Cifuentes, que en 1434 se amplía con el pleno señorío de la villa, y con el título condal en 1464. Esta autora no duda en considerar a este señorío como un linaje propio de la “nobleza media”. Años después el III Conde recibirá de la reina Juana las tenencias de las fortalezas de Atienza y de Molina de Aragón, que dejará en herencia al IV Conde¹⁷.

Sin salirnos de la provincia de Guadalajara debemos citar el señorío formado en torno a **Íñigo López de Orozco** en tiempos de Alfonso XI. Este señor consigue los castillos de Galve de Sorbe, Cogolludo y Escamilla, además de construir la interesante torre con cerca de Guijosa, que todavía conserva sus armas. Fue en 1344 cuando el rey Pedro I le quitó a Orozco la vida y todos estos enclaves, entregando Guijosa y Cogolludo a los Medinaceli¹⁸.

A esta categoría pertenecía el Señorío de las Cinco Villas que consiguió formar en la Sierra de Alcaraz el Conde de Paredes de Nava (desde 1436), **don Rodrigo Manrique de Lara** (hijo del VIII señor de Amusco y de Treviño), también Comendador de Segura y Capitán Mayor de la Frontera, y que luego pasó a su hijo

16. RIESCO DE ITURRI, M. B., *La Casa de Silva y el Condado de Cifuentes. Un ejemplo del régimen señorial castellano en la Baja Edad Media*, Madrid, Universidad Complutense, 1990; “Propiedades y fortuna de los Condes de Cifuentes: la constitución de su patrimonio a lo largo del siglo XV”, *En la España Medieval*, nº15, 1992, págs. 137-159; “Constitución y organización de un señorío nobiliario en el obispado de Sigüenza en el siglo XV: el condado de Cifuentes”, *Wad-Al-Hayara*, nº19, 1992, y *Nobleza y Señoríos en la Castilla...*, op. cit.

17. ÁVILA SEOANE, N., “El señorío de los Silva de Cifuentes en los concejos de Atienza y Medinaceli (1431-1779)”, *Revista de Historia Moderna*, nº24, 2006, págs. 395-438.

18. ÁVILA SEOANE, N., “Señoríos y heredades de Íñigo López de Orozco en los concejos de Atienza, Medinaceli y Molina de Aragón”, *En la España Medieval*, nº29, 2006, págs. 53-95.

Pedro Manrique. Fue en 1434 cuando por participar en la conquista de Huéscar el rey Juan II le entrega esta población junto a Matilla, Cenilla, El Pozo, Robledillo y Balazote, antiguas aldeas del alfoz de Alcaraz. Muerto en 1476, su sucesor compra Villapalacios, Bienservida, Villaverde, Riópar y Cotillas, teniendo desde 1470 la casa-fuerte de San Vicente o la Torre de los Moros de Vegallera. En su guerra particular contra el marqués de Villena, el citado don Rodrigo Manrique se autonombró Maestre de Santiago, con cuyas tropas conquista la citada Riópar. Nótese la dificultad de distinguir entre castillos y posesiones particulares nobiliarias y de las órdenes militares en esta zona del sur de Albacete.

Si revisamos los tres matrimonios de don Rodrigo Manrique (1406-1476), que en 1452 es nombrado Condestable de Castilla, vemos sus estrechas relaciones con otros destacados señoríos castellanos: casa con Mencía de Figueroa, hermana del I Conde de Feria. Después con Beatriz de Guzmán, hija de Diego Hurtado de Mendoza, I señor de Cañete y de la Olmeda. Por último en terceras nupcias con Elvira de Castañeda, hija del I señor de Fuensalida, **Pedro López de Ayala el Tuerto** (a su vez señor de Guadamur, Casarrubios y Arroyomolinos) y de María Silva, hermana del I Conde de Cifuentes.

Este señorío del conde de Fuensalida, desde 1470 en la persona de Pedro López de Ayala el Sordo, señor de Pero Nuño, Cedilla y Huecas, es otro de los apreciables dominios nobiliarios de la región. Dominó los castillos de Villalba o Malpica Viejo, Cebolla y mandó construir, quizás con traza de Juan Guas, el citado de Guadamur en 1458. Lo mismo cabe decir del **Marquesado de Cañete**, fundado en 1442 por el citado Hurtado de Mendoza, quien además de poseer esta importante villa amurallada y dotada de un antiguo castillo islámico, consiguió asimismo la fortaleza de Buen Suceso en Cañada del Hoyo, cedida por su propietario el obispo Lope Barrientos, a cambio de que renunciara a la conquista de la ciudad de Cuenca.

A este grupo de señoríos de la nobleza media pertenecería el **Marquesado de Moya**, después de que en 1463 Enrique IV donara la villa, antes del marqués de Villena, a Andrés Cabrera y a su mujer Beatriz de Bobadilla, que la ocupan en 1475 para defenderla haciendo importantes reformas, frente a los intereses del II marqués de Cañete, don Juan. El ascenso político y patrimonial de este matrimonio del estamento caballeresco debió mucho a su apuesta por la reina Isabel la Católica¹⁹. Muchos años después en tierras de este marquesado se labró entre 1520 y 1540 el muy apreciable castillo de Cardenete, en el SE de la provincia de Albacete, y destinado a luchar en la Guerra de las Germanías valencianas, siendo ya un ejemplar muy tardío y propio de una arquitectura militar renacentista. Antes, a Cabrera se le concedió la propiedad de los primitivos castillos de Chinchón y Villaviciosa de Odón, ambos destruidos por los Comuneros.

Historia semejante tuvo el señorío de **Gonzalo Chacón** (1429-1507), figura de larga vida e importancia política, mayordomo mayor de Isabel I, contador mayor de Castilla y comendador de Montiel y Caravaca. que levanta a finales del siglo XV (1496) el desmesurado castillo de Casarrubios, además de poseer la torre de Arroyomolinos desde 1478 en Madrid y el de **Gutierre de Cárdenas** (muerto en 1503), otro personaje relevante como contador mayor del Reino, señor de Maqueda, donde reconstruye el viejo castillo y lo transforma en el de La Vela, y dueño de los castillos de Oreja, que reforma en gran parte y San Silvestre de Novés, de lo más interesante desde el punto de vista poliorcético. Se sospecha la labor del arquitecto Juan

19. MOLINA GUTIÉRREZ, P., "Formación del patrimonio de los primeros marqueses de Moya", *En la España Medieval*, n° 12, 1989, págs. 285-302.



Fig. 3. Castillo de Almonacid de Toledo, de los arzobispos primados, y bien reformado a la italiana por el combativo don Pedro Tenorio.

Guas en todos ellos. Señor de la villa de Torrijos, los Reyes Católicos le permitieron levantar de nuevo su muralla. También poseyó desde 1481 la ciudad de Elche, donde transforma el almohade Alcázar de la Señoría en un magnífico castillo-palacio.

Señoríos menores o locales

Por último, encontramos una pléyade de señoríos menores poseedores de un único castillo, por lo que pueden ser considerados como meramente locales desde el punto de vista militar. En Castilla-La Mancha se concentran especialmente en torno a la ciudad de Toledo, en el Valle del Henares y más dispersos por la provincia de Cuenca. En el territorio de Ciudad Real, como ocurre con todas las fortalezas señoriales, son muy raros. En la zona albaceteña todo estaba en manos de los Manuel y después Villenas, por lo que casi no hay señoríos medianos, y ninguno local digno de mencionar.

Hacemos una simple enumeración, citando el nombre del castillo y de sus propietarios: en el área toledana la Torre del Cura en **Alcaudete de la Jara**, de la familia Calderón; el castillo de **Cuerva** de Íñigo Vélez de Guevara y de los Lasso de la Vega; la fortaleza de **Malpica** de los Gómez de Toledo, que también poseyeron el castillo hoy arruinado de **San Martín de Pusa**; **Manzanaque** de Lorenzo Suárez de Figueroa, duque de Feria; la de **Mascaraque** de los Padilla; el castillo de **Mejorada de Toledo**, de los García de Toledo; la fortaleza de **Orgaz** de los señores Pérez de Guzmán; el de **Oropesa**, de los Álvarez de Toledo, condes de Oropesa y señores de Jarandilla de la Vera, por lo que no sería exactamente, como el del duque de Feria, un señorío local; el castillo de **Polán** de Lope Ortiz de Zúñiga; el de **Seseña** de los señores de Puñonrostro, los Arias Dávila; el de **Caudilla** de don Pedro de Rivadeneira, y el de **Gálvez** de Pedro Suárez de Toledo, hoy prácticamente arruinado salvo tres cubos aislados, y que debió ser del mismo tipo señorial de Cuerva.

En la región alcarreña, el castillo de **Cobeta** fue de Íñigo López de Tovar en 1444; el de **Pioz** acaba en manos de Alvaro Gómez de Ciudad Real tras su venta por el cardenal Mendoza en 1469; el de **Villel de Mesa** fue de Gonzalo de Funes; los de **Sayatón** y **Anguix** fueron en algún momento de Lope Vázquez de Acuña Carrillo; el de **Galve de Sorbe** pasó de López de Orozco a Diego López de Estúñiga en 1444; la fortaleza de **Cordiente** la labró Juan Ruiz de Molina, quien también poseyó la de **Embid**, antes de Diego Ordóñez de Villaquirán. Por último en el Señorío de Molina, Gonzalo Pérez de Lara construyó el airoso castillo de **Zafra**; los condes de Priego la casa fuerte de **Castilnuevo**; los Ponce de León tuvieron la casa fuerte de **Cubillejo de la Sierra**; los Castejón de Andrade la de **Tierzo**, y los Malo de Marcilla la de **Setiles**.

En la zona conquense, estuvieron los señoríos locales de **Beteta**, con el castillo de Rochafriada de los Albornoz y Ariza; **Almodóvar del Pinar**, cuyo castillo hoy totalmente arruinado salvo dos cubos lo compró Martín de Alarcón en 1476; en **El Provencio** el castillo de Santiago de la Torre de Juan Pacheco y Avilés, señor de Minaya y pariente del marqués de Villena; en **Huete** el castillo marquesal de Lope Vázquez de Acuña; en **Priego** el castillo condal de Diego Hurtado de Mendoza, que también poseyó el molinés de Castilnuevo; la impresionante fortaleza de la **Puebla de Almenara** fue de Diego Hurtado de Mendoza, conde de Mérito, y luego de la casa de Pastrana; **Salvacañete** de Lope de Alarcón; el de **Villar de la Encina**, como el de **Villaescusa de Haro**, pertenecieron en el siglo XIII a Diego López de Haro, Señor de Vizcaya, y después pasó a la orden de Santiago, cuya encomienda estaba rodeada por posesiones del marqués de Villena. Por último, la Torre Vieja de **San Clemente** fue de Hernán González del Castillo.

III. Los señoríos episcopales y sus fortificaciones

Antes de abordar de forma más o menos sistemática las fortificaciones episcopales de los tres obispados castellano-manchegos, que con todo merecimiento pertenecen también al tipo de castillos señoriales por ofrecer semejantes características que los nobiliarios, conviene señalar que lo mismo acontece con algunas fortalezas de las órdenes militares de Santiago, San Juan y Calatrava, que siendo en general de origen islámico, se fueron acomodando con el paso de los siglos –desde el XII hasta el XV–, a las novedades constructivas. Así, a título de ejemplo, cabe traer a colación el castillo santiaguista de Yeste (Albacete), magnífico ejemplo de castillo-palacio dotado de un retrete abovedado, adornado con ventanales artísticos, etc, todo fruto de reformas bajo-medievales. Lo mismo ocurrió en el Castillejo de Saelices (Cuenca), fortaleza-palacio santiaguista dotada de fosos, contrafosos, antemuro con escarpa, gran plaza de armas, muros alamborados, troneras de orbe y cruz,

escaragüitas, ricas ventanas, cornisas y boceles adornados con cerámica, etc, elementos todos semejantes a los que veremos en Belmonte, Garcimuñoz y tantos otros sitios.

El castillo-palacio sanjuanista de Consuegra (Toledo), con su tipo *donjon* de origen centroeuropeo, se dotó en el siglo XV y XVI de magníficas defensas artilleras. Por último, valga también el caso del castillo-hospital de Guadalerzas (Toledo), de los calatravos, adaptado en el siglo XV a todas las novedades de la moda que nos ocupa.

A- El Obispado de Cuenca

El antiguo **obispado de Cuenca**, de tardía reconquista (1177), contribuyó a la defensa y repoblación de una áspera tierra fronteriza, con el moro y con Aragón, siendo sus obispos señores de cuatro fortalezas de interés. A lo largo de los siglos XIV y XV estuvieron al frente más de una quincena de obispos, entre los que destacó por su actividad política don Lope de Barrientos (1445-1469), que llegó a ser Canciller Mayor de Castilla en 1453. En 1449 cuando los navarros pusieron sitio a la ciudad de Cuenca, este obispo se encargó activamente de su defensa, hasta que don Álvaro de Luna la logró liberar. De hecho, la relación de los obispos de Cuenca con esta ciudad, que siempre fue de realengo desde su reconquista, debió ser compleja, dada la distinta jurisdicción obligada a convivir. El mismo Barrientos tuvo que ceder su castillo de Cañada del Hoyo a las apetencias del marqués de Cañete a fin de que renunciara a la ciudad de Cuenca. No sabemos si era posesión de la mitra o sólo de don Lope. Para la Historia del Arte fue muy relevante la presencia por dos veces y un total de 28 años al frente de la diócesis del Cardenal Riario, quien pudo traer de Italia al arquitecto Cristóbal de Adonza, introductor del renacimiento en la diócesis y padre de Nicolás de Adonza, importante constructor de castillos plenamente adaptados a las nuevas técnicas artilleras, como el de Grajal de Campos (León), el real de Simancas (Valladolid) o el ducal de Benavente (Zamora).

Castillo de la Huerta de la Obispalía

Situado en el occidente del obispado, en las tierras entre la sede de Cuenca y Uclés, ofrece dos grandes torres pentagonales huecas en su interior, datadas en el siglo XV. La gran torre central señorial, adornada con escudos, se rodea de un antemuro a una distancia de sólo un metro del núcleo. Fue el centro de las propiedades de los obispos conquenses. El conjunto ofrece un gran interés, sobre todo por la situación de las dos torres pentagonales en los extremos del castillo, que corona un cerro alargado, y por la disposición de las dos torres perpendiculares entre sí. No ofrece por tanto un aspecto plenamente de castillo-palacio, dada su planta topográfica y la ausencia de patio central.

Castillo de Paracuellos de la Vega

En el sur de la provincia, controlando el cauce medio del Júcar junto con Alarcón y Monteagudo de las Salinas, fue cedido con este último por Alfonso VIII en 1187 a los obispos de Cuenca. De plano topográfico trapezoidal, sobre un pequeño cerro, ha perdido sus defensas exteriores, pero destaca en su centro la impresionante torre del homenaje, de planta pentagonal al exterior, y cuadrada en sus cámaras interiores. Recientemente reconstruida en parte –con dudosos balcones amatacanados y merlones con capirotés–, ofrece un aspecto recio y militar, propio de estos castillos del paso del XIV al XV, en los que todavía no se aprecia el triunfo de lo palaciego.

Castillo de Monteagudo de las Salinas

Muy próximo a Paracuellos, Monteagudo ofrece la misma historia que aquél. Destaca por su airosa ubicación en un cerro cónico, que rodea en su parte superior completamente. Sin duda que la obra que hoy ofrece es fruto de reconstrucciones llevadas a cabo por los preladados conquenses en fechas no posteriores al siglo XIV: como el castillo alcarreño de Arbeteta, se caracteriza por la disposición topográfica y la práctica ausencia de cubos o torreones de flanqueo, con cortinas muy cerradas que por medio de quiebros acaban por cerrar toda la parte alta del asentamiento; destaca la presencia de dos resaltes del muro que vienen a servir como pequeños orejones o borjes. Ha perdido toda la obra interior, donde queda un gran aljibe abierto.

Castillo de Arbeteta

Con Zafra y Villed de Mesa, por su ubicación, estamos posiblemente ante el castillo más espectacular de la provincia de Guadalajara, que cuenta por cierto con numerosos castillos pintorescos. Pero será difícil hallar algún emplazamiento más insólito, y una mejor integración de la fortaleza en las rocas, voladas más de 50 m, en que se asienta, dominando la entrada al curso alto del Tajo. Se trata de un castillo con poca historia conocida, al parecer iniciada en 1190, cuando el rey cede un antiguo bury musulmán a la catedral de Cuenca –cuyo obispado se extendía hasta 1951 por toda la comarca de la Alcarria Baja–, aunque según Cooper siempre tuvo más importancia estratégica de la que podría preverse ante su pequeño tamaño. Ocurre lo mismo que con el análisis de su edificio, que presenta más sorpresas de las esperadas.

Al final del Medievo se trata de otro castillo que acaba formando parte de un señorío particular, si bien tan destacable como el de los Duques de Medinaceli y Marqueses de Cogolludo, amén de señores de Guijosa. Layna dio a conocer que en 1477 los Reyes Católicos otorgaron al quinto Conde de Medinaceli, don Luis de la Cerda, el título de Duque, en premio a la ayuda que les prestó en la guerra civil, junto al señorío de la villa de Arbeteta y su fortaleza, pero no debió pasar como propiedad plena, pues los reyes continuaron nombrando a los alcaides. En 1502 era su teniente el comendador don Alonso de Osorio, a quien los mismos reyes, en documento dado a conocer por Cooper, le ordenan que no se entrometa en la jurisdicción de la villa, que siempre había sido de la ciudad de Cuenca, destacando este historiador la importancia grande de la fortaleza en el control de la cañada entre Cuenca y Soria. Ello ha de sumarse, pues, al citado control del curso alto del Tajo. Por ello en 1512, la reina Juana ordena al corregidor de Cuenca que estudie, a petición del concejo, la conveniencia o no de derribar el castillo de Arbeteta, que había servido al duque de Medinaceli para imponerse en la industria lanera de la ciudad del Júcar.

Lo más apreciable de este propugnáculo es sin duda su asiento sobre un amplio pitón rocoso que alza sus paredes verticales sobre sendos barrancos en tres de sus lados, con forma de castillo o torre natural, que ha planteado la misma disposición del castillo, que sigue sus gruesos muros a plomo sobre los cantiles. Así queda totalmente defendido por los costados norte, este y oeste, siendo el acceso obligado por el lado meridional, donde encontramos las obras de defensa de la entrada por medio de un foso excavado y de una barrera o falsa-braga saliente que protege la verdadera puerta interior, situada entre la fuerte torre del homenaje, de tres pisos en su día, como el resto del castillo, y un muro sobre el abismo oriental.

Al interior, debió haber un mínimo patio conformado con pies derechos y viguería, a su vez apoyada en los lienzos exteriores, que ofrecen una planta topográfica acomodada a la plataforma natural, con muchos

quiebros y borges redondeados apenas señalados. En dicho patio se labró un aljibe (4 m x 2,75 m) excavado en la roca, alimentado con agua conducida desde el adarve. En el lado Norte se aprecia una amplia cocina, ventanas de un piso alto con sus poyos laterales de piedra a modo de cortejadoras, y una curiosa poterna colgada sobre el abismo para facilitar una huida *in extremis*, por medio de una cuerda, aunque Amador Ruibal plantea que sería mejor un vertedero para arrojar la basura.

Si la fortaleza es seguramente del siglo XIV —como parece señalar aquella indiferenciación de las torres respecto a las cortinas, y la bastedad del aparejo—, numerosas troneras para artillería, una tosca garita, así como las citadas ventanas palaciegas debieron labrarse a comienzos del siglo XV.

B- El Obispado de Sigüenza

La reconquista de Sigüenza en 1121 llevó a la creación de su obispado por Alfonso VII, quien entrega a don Bernardo de Agén la ciudad y sus alrededores, en régimen de señorío. Muchos de los lugares abarcados estuvieron fortificados o contaron con alguna torre o castillo, como Pelegrina, la Torresavián, Torremocha, Sénigo, Valdecubo y Riba de Santiuste. Pero por encima de todo sobresalía la sede con su gran alcázar, así como la catedral medieval, del tipo de iglesia-fortificada. No obstante no hay que olvidar que el obispado de Sigüenza hasta 1951 se extendía por amplias zonas de las actuales provincias de Soria y Segovia, por lo que los obispos seguntinos fueron señores de castillos como Rello, Caracena, Soria, etc en ciertos momentos más o menos prolongados.

Castillo-palacio de Sigüenza

Jorge Jiménez lo define como castillo montano²⁰, en ciudad, con obras del siglo XII en adelante, y excesivamente restaurado y transformado en su antigua estructura para ser convertido en Parador de Turismo. Esta intervención sólo puede ser calificada de lamentable, tanto en su interior como en su exterior. Podría ser también valorado como alcazaba, por ser en origen un gran espacio torreado, con su gran patio interior y sin torre del homenaje. En su conjunto forma un rectángulo de 124 por 91 metros, con los lados menores al norte y al sur. Sus lados más vulnerables serían el frente norte —hacia la ciudad—, y el occidental que da al campo llano, mientras que en los otros dos lados el arroyo Vadillo le sirve de foso natural. Destaca la presencia de tres grandes torres, de mucha altura y de planta cuadrada, en el flanco de poniente.

Con una compleja historia, cabe destacar el asalto que Pedro González de Mendoza tuvo que hacer para apresar en él al autonombrado obispo Lope de Madrid, quien fue enviado preso al castillo de Atienza. A lo largo de los siglos, sólo destacar que fue transformado en palacio moderno por los sucesivos prelados, abriendo en él numerosas hileras de ventanas y añadiéndole múltiples espacios y elementos de tipo residencial, renacentistas y barrocos.

Desde el punto de vista militar cabría destacar algunas obras: en los inicios del siglo XIV el obispo Girón de Cisneros (1301-1327), que labró además la torre meridional de la catedral, de tipo fortificado, erige las torres gemelas de la fortaleza que protegen la puerta principal, con su puente levadizo. En su día —hasta la penosa última reconstrucción—, cubiertos con tejadillo cónico, estos cubos ofrecen sendas ladroneras propias

20. JIMÉNEZ ESTEBAN, J., "Castillos de Guadalajara", *Castillos de España*, León, Everest, II, 1997, págs. 759-796.

del momento. El obispo Pedro de Fonseca (1419-1422) labró por su parte la torre del mediodía del castillo, que lleva sus armas, y que es una de las tres citadas en el lado occidental.

Por último, el Cardenal Mendoza, siendo obispo de Sigüenza desde 1467 a 1495 —al tiempo que de Sevilla y más tarde de Toledo—, repara el castillo labrando suntuosos salones de tipo palaciego, y costea la erección de la barbacana exterior que protege la puerta principal, abriendo además la gran plaza delantera que separa la alcazaba de la ciudad, y la calle mayor recta que baja hacia la actual plaza mayor, y enlaza así el núcleo del castillo con el de la catedral de la zona más septentrional de la ciudad. Es obra urbana semejante a lo que se había planteado pocos años atrás en la nueva fortaleza de Torija y su puebla.

El recinto amurallado de Sigüenza, con sus sucesivas ampliaciones, puertas y arrabales, es una materia que sobrepasa el espacio de este artículo, y basta con remitir a la bibliografía existente²¹. Lo mismo cabe decir de la obra militar de su bella catedral protogótica.

Riba de Santiuste

Este castillo de gran tamaño fue entregado por Alfonso VII después de 1129 a los obispos de la diócesis, convirtiéndose en un enclave del señorío frente a las poderosas comunidades de villa y tierra de las proximidades. En el siglo XIV Pedro I lo recupera para la Corona y lo prepara para la guerra contra Aragón, si bien después lo devolvió a la mitra seguntina. En el año de 1451 el deán Diego López de Madrid lo recuperó por la fuerza, tras un asedio de cuatro meses, frente a los navarros que lo habían conquistado.

De origen islámico, sus restos son todos de época cristiana, y ofrece en su tipo montano una planta alargada y estrecha, de unos 90 por 12 metros, con tres partes o recintos diferenciados: el cuerpo central, con torres cuadradas en las esquinas y un pequeño patio, donde se localiza un aljibe. El recinto meridional, formado por un amplio albacár de forma trapezoidal y con cubos, fechable hacia el siglo XIII, y el recinto septentrional, espacio triangular y alargado que termina en una torre de planta pentagonal en forma de espolón. La última restauración ha alterado en parte su estructura original, lo que es muy de lamentar.

Pelegrina

Desde 1143 al menos pertenece a los obispos seguntinos, formando parte de la Obispalía de la diócesis. Marcaba o delimitaba el señorío con Riba de Santiuste, Aragosa y La Torresaviñán. Tenía recinto exterior de difícil acceso desde el río y con cinco torres, ya desaparecidas. El castillo propiamente dicho es de plan poligonal, y contaba con homenaje desaparecido en el siglo XX y varios cubos de defensa en su perímetro. Debió servir de lugar de descanso de los obispos, que en el citado núcleo labraron aposentos de tipo palaciego, hoy desaparecidos.

La Torresaviñán

Se trata de otro castillo montano formado por una gran torre con ingreso por la primera planta y un recinto con cubos angulares, todo rodeado de dos fosos. Se fue construyendo en obras diferentes desde el siglo XIII

21. Sobre la historia del castillo-palacio episcopal vid. LAYNA SERRANO, F., *El castillo-palacio de los obispos de Sigüenza*, Madrid, A.E.A.C., 1959; sobre las defensas de la Sigüenza medieval vid. MARTÍNEZ TABOADA, P., "La ciudad de Sigüenza a finales de la Edad Media: fuentes para el estudio de sus murallas, plazas, infraestructuras y edificios singulares", *Construir la ciudad en la Edad Media*, Madrid, Instituto de Estudios Riojanos, 2010, págs. 143-154; "El plan director de las murallas de Sigüenza: fuentes documentales de archivo", *Anales Seguntinos*, n° 24, 2008, págs. 21-79.

hasta el XV. Se ha planteado que su torre conserve aún elementos de época islámica. Se sabe que el castillo, donado por Alfonso VII a los obispos de Sigüenza, fue propiedad de don Juan Manuel, y posteriormente de la Casa del Infantado. Su airosa torre se vio rodeada por una doble empalizada, separada por un foso intermedio, lo que añadido a su situación en lo alto de una muela lo hace asemejarse a modelos nórdicos en mota. No parece haber contado con elementos palaciegos, sino que desde sus orígenes fue simple atalaya o punto fortificado, siendo uno de los castillos más antiguos de la provincia de Guadalajara.

C- El Arzobispado de Toledo

El estudio de los castillos señoriales del Arzobispado de Toledo debe iniciarse, aunque sea como simple constatación de la importancia política que va a adquirir la futura sede primada de las Españas –y de la íntima relación que sus arzobispos tendrán con la Monarquía castellana–, con la figura egregia de **Rodrigo Jiménez de Rada** (obispo de 1208 a 1247), el gran historiador, el prelado que puso la primera piedra de la nueva catedral gótico-francesa de Toledo en 1226, y el gran guerrero de los reinados de Alfonso VIII, Enrique I y Fernando III. Su labor militar, tras el éxito de la larga campaña de las Navas de Tolosa (1212-1214), tuvo fracasos como los de Cáceres (1218) o Requena (1219), pero también logros como la conquista de Baeza. Recibe de los reyes los castillos del Milagro en Retuerta el Bullaque, de Navahermosa, y del Real de San Vicente, que luego devolvió a la Corona, todos hoy arruinados pero que todavía dejan ver su origen islámico y su recio aspecto de una etapa cristiana propia del siglo XIII, de carácter estrictamente militar y sin ninguno de los rasgos palaciegos que más tarde llegarán. Este arzobispo recibió también de los reyes para sí y para su diócesis los lugares de señorío de Almagro, Yepes, La Guardia, Torrijos, Alcalá de Henares, Brihuega, Uceda y Talamanca del Jarama. De ellos se habla en los capítulos correspondientes de este libro.

De la larga serie de arzobispos de Toledo que vivieron a lo largo de los siglos XIV y XV, como señores temporales de una diócesis que sobrepasaba con mucho los límites de la actual al comprender además de Toledo y la zona oriental de Extremadura, las provincias de Ciudad Real y Albacete, hay que destacar hasta cinco nombres en relación con la erección de fortificaciones y la importancia política de su desempeño. Serían los famosos Gil de Albornoz (1338-1350) y Pedro Tenorio (1377-1399) en el siglo XIV, y Sancho de Rojas (1415-1422), González de Mendoza (1482-1495) y Jiménez de Cisneros en el siglo XV (1495-1517).

Los arzobispos citados del Trecentos, son dos de las cinco figuras clave que señalaba E. Cooper para explicar la fortificación castellana de la centuria: primero **Gil de Albornoz**, como activo en la toma de Algeciras y Tarifa durante la Conquista del Estrecho, y más tarde por su enorme obra militar en los Estados Pontificios, sobre todo en la construcción de las fortalezas de San Caetano, Fano, Recaneti, Viterbo y de las murallas de Nursia. Nótese que en estas obras italianas Albornoz estaba haciendo la arquitectura castrense de mayor vanguardia europea y mediterránea, lo que sin duda influyó en nuestros castillos del XIV y en la innovación que se aprecia en los de comienzos del XV.

Después **Pedro Tenorio** (1377-1399), que como se sabe fue un gran constructor y renovador de castillos, entregado a la defensa de su señorío arzobispal; las fortalezas de San Servando de Toledo, Canales, Alamán (actualmente desaparecido, sustituido por un palacete de caza, apenas quedan los cimientos que permiten apreciar la presencia de torres en sus muros cada 15 m), Santorcaz (castillo-prisión), Talavera, Talamanca,



Fig. 4. Castillo de Escalona (Toledo), el más importante castillo-palacio desde su posesión por el Condestable don Álvaro de Luna.

Alcalá la Vieja, la gran Torre de Tenorio en Alcalá de Henares, que forma parte en la esquina de la plaza de las Bernardas de un interesante recinto de murallas y torres, de las que se conservan 19 de un total de 22, y que guardaban a modo de albacara el palacio arzobispal de Alcalá, labradas desde el siglo XIII, por Jiménez de Rada, hasta el XV. Tres de ellas llevan los escudos de Pedro Tenorio.

La citada Torre de Tenorio consta de dos pisos incomunicados entre sí: la planta inferior tiene acceso por una portilla gótica, al exterior, que exigiría la existencia de un antemuro y consta de diez saeteras sesgadas. La estancia superior fue reformada en el siglo XVIII. Esta cerca episcopal, que refuerza considerablemente Tenorio, fue junto con la muralla de la villa objeto de reparos y saneamientos a expensas de los obispos de Toledo, especialmente de Sancho de Rojas y de Martínez Contreras, así como del Cardenal Cisneros²².

22. ARNÁIZ GORROÑO, M. J.- PAVÓN MALDONADO, B., *Palacio arzobispal de Alcalá de Henares, II*, Madrid, Obispado y Ayuntamiento de Alcalá de Henares, 1996, págs. 87-99.

Aparte de estas obras su empeño se extendió a la construcción de grandes puentes fortificados como el del Puente del Arzobispo, armado con dos altas torres ya desaparecidas, y el de San Martín o de las Barcas en Toledo, obras todas posiblemente del arquitecto Rodrigo Alfonso, maestro mayor de la catedral en 1389. Su labor fortificadora se extendió al llamado Adelantamiento de Cazorla, ya creado en tiempos de Jiménez de Rada, y al que dedicó muchos dinero para el refuerzo de los castillos de Cazorla, Segura de la Sierra, La Guardia y Alcalá la Real.

En el siglo XV hay que destacar a **Sancho de Rojas** (1415-1422), activo prelado que se convirtió en el segundo regente del reinado de Juan II, hasta 1419. Eligió en 1420 la fortaleza de Alcalá como refugio, y destacó como constructor de la capilla de San Pedro en la catedral de Toledo, teniendo como arquitecto a Alvar Martínez, quien formado en el taller de los Alfonso había labrado entre 1398 y 1399 la portada y capilla de San Blas en la misma catedral para el citado Tenorio.

El sucesor de Rojas fue **Juan Martínez de Contreras** (1423-1434), que con el mismo arquitecto Alvar Martínez labró, además de la capilla de San Ildefonso para su sepultura, el cuerpo cuadrado de la Torre de las Campanas de la Catedral de Toledo, a partir de 1424, con sus cuatro pisos interiores que destinados a tesoro, vivienda, cárcel y campanario, podrían valorarse por su tamaño y potencia de muros como una obra militar. Además levantó el maravilloso Salón de Concilios del Palacio de Alcalá de Henares y la Torre del Ocho del mismo edificio, y fue el constructor a título particular del castillo soriano de Hinojosa de la Sierra. Sin embargo, fue acusado por su sucesor **Juan de Cerezuela** (1434-1442), hermano de don Álvaro de Luna, de haber descuidado las fortalezas del arzobispado. Para subsanarlo, Cerezuela consiguió recuperar una parte del legado dado por Contreras a su familia. Ambos hermanos Luna debieron disfrutar para la renovación de sus castillos de la pericia de un nuevo arquitecto, el flamenco-borgoñón Anequin Egas Cueman o de Bruselas.

Éste, introductor del estilo gótico flamenco en Toledo, es el probable tracista de la reforma palaciega que a partir de 1438 hizo el Condestable en el castillo de Escalona, con la labra de una preciosa capilla que tanta importancia tendrá en la nueva decoración palaciega de tantas fortalezas de la región. Del mismo modo fue maestro de obras de la catedral durante los obispados de Gutierre Álvarez de Toledo (1442-1446) y de Alfonso Carrillo de Acuña (1446-1482), el más largo mandato del periodo bajomedieval.

Carrillo de Acuña, prototipo del prelado-señor, hombre de religión y de guerra como los antes citados, con enormes riquezas y un gran poder, fue sin duda el último arzobispo medieval. Amigo inicial de don Juan de Pacheco y de Isabel de Castilla, y enemigo declarado de Beltrán de la Cueva y de sus aliados los Mendoza, cuando aquélla se proclamó reina de Castilla en 1474, y ante el ascenso de su enemigo el luego Cardenal Mendoza, se enfrentó a ambos integrándose en el bando portugués durante la Guerra de Sucesión (1475-1479). En este último año la derrota de Toro obligó a Carrillo a someterse y a aceptar guarniciones reales en todas las fortalezas del arzobispado, a cambio de seguir siendo arzobispo de Toledo. Se trató de un gesto de autoridad por parte de la Corona, que simboliza de algún modo el final de la Edad Media y la consagración de la nueva monarquía autoritaria propia del estado moderno, basada en el control de la nobleza, de la Iglesia y del pueblo llano por parte de aquélla.

En 1482 los Reyes Católicos premian a **Pedro González de Mendoza** con el arzobispado de Toledo (hasta 1495). El nuevo Cardenal, gran constructor de castillos-palacio, fiel servidor del nuevo modelo político, se va a ocupar con más atención de las fortalezas de su señorío particular para él y para sus hijos, en especial el Marqués de Cenete. Hablaremos de ellas más adelante.

Lo mismo hay que decir del gran estadista que fue fray **Francisco Jiménez de Cisneros** (1495-1517), prelado reformista, regente en dos ocasiones de los reinos de España, gran guerrero en una etapa que ya se adentra por nuevos caminos en la castrametación antipirobalística. Sabemos que en su mandato el arquitecto del arzobispado Pedro de Gumiel, intervino también en la reforma de las fortalezas de la Mitra.

Castillo de Almonacid de Toledo

De origen islámico como defensa de Toledo desde mediados del siglo IX, Alfonso VI, que lo recibe como dote de su boda secreta con Zaida, lo dona al arzobispado. En el siglo XIV recibe las reformas del combativo Pedro Tenorio, formado por un doble recinto topográfico: un antemuro en cremallera sin torres, de plan poligonal y con foso, y un recinto principal con torreones cuadrados y circulares, coronado en su día con una torre del homenaje independiente y rodeada de su propia camisa, con acceso muy complicado y formado por hasta cinco puertas sucesivas. Es famoso el informe de su situación que escribe a comienzos del siglo XVI el citado arquitecto del Cardenal Cisneros, Pedro Gumiel:

“Una de las fortalezas buenas de Castilla con aljibes, panadería y armas de fuego. Hay que reparar la pared y el arco de la puerta de la barrera y a mano derecha, en la escalera, poner una segunda puerta con argollas y goznes de hierro y trampa, reparar el suelo de la tercera puerta para que pasen las bestias, arreglar los quicios de la cuarta y quitar las escaleras de piedra de la quinta. Reparar en la caballeriza las pesebreras. En una sala de 30 pies hacer atajo hasta la chimenea y una escalera para subir a otra habitación alta... Hacer un balcón para pasar a la torre del homenaje. Recorran los tejados y reparen los maderos de la torre de la esquina y los que están sobre los graneros. Repongan las losas que faltan del patio, reparen los aljibes y pongan llaves en los tres de beber.”

Castillo de Brihuega

Al estudiar el castillo de Brihuega, y el conjunto de su cerca urbana, nos hallamos ante una de las fortificaciones más complejas de la región, al tiempo que, por su larga historia, de las que más alteradas han llegado hasta nosotros, como un puzzle de difícil resolución. Se trata de un probable alcázar de origen musulmán, después usado por los arzobispos de Toledo con semejante finalidad, y con valores defensivos muy secundarios²³.

Situado al borde de un barranco sobre el río Tajuña, también recibe el nombre de Castillo de la Peña Bermeja, que actúa como formidable foso natural por todo su costado sur. De orígenes antiguos no documentados, se sabe que fue residencia veraniega de los reyes taifas de Toledo entre 1032 y 1085, en especial de Almamún, quien se lo donó a su huésped y refugiado don Alfonso, después rey de Castilla y León, y conquistador de Toledo. Este monarca donó Brihuega y su castillo a los obispos de la sede primada, quienes lo poseyeron hasta la época contemporánea. De su época medieval, cabe citar los heroicos cercos que frente a los navarros

23. Sobre esta fortaleza alcarreña y el resto de las aquí citadas de la actual provincia de Guadalajara, vid. MUÑOZ JIMÉNEZ, J. M. (coord. y autor de los textos de Arbeteta, Brihuega, Cifuentes y Escamilla), *Catálogo de la Exposición 'Castillos de la Provincia de Guadalajara'*, Guadalajara, CEFIHGU-Diputación Provincial, 2003.

resistió la villa, tanto en 1390 como en 1394, durante la “guerra de los Infantes de Aragón”, mientras que ni Atienza ni Torija pudieron aguantar.

Centrándome en el conjunto residencial, conviene saber que estaba separado del resto de la villa no sólo por un recinto exterior al que todavía se accede por las puertas noroccidentales llamadas de la Guía y del Juego de la Pelota -muy alteradas en época moderna-, sino que además contaba con un foso a modo de barranquera, hoy cegado, lo que para Jorge Jiménez es dato inequívoco de su origen musulmán al recordar la disposición de las cavas del antiguo alcázar de Madrid, Guadalajara, Peñahora o Alcalá la Vieja. Este recinto que conforma una verdadera alcazaba o ciudadela, con su palacio interior, delimita hoy todavía dos amplios espacios al SE y al NO que, a modo de albacaras, acogen respectivamente parte del camposanto y el llamado “Pradillo de Santa María”, extensión compleja donde se labraron la iglesia de Santa María de la Peña —de origen protogótico—, y el convento barroco de San Francisco, amén de otros edificios, que crean una ciudadela separada de la misma villa.

Pero el mayor interés lo sigue manteniendo, a pesar de lo castigado de sus restos, el alcázar residencial en cuestión. Ya Layna²⁴ plantea que los arzobispos, especialmente Ximénez de Rada (1215-1240), transformaron notablemente el edificio taifa. A partir del tercer obispo don Juan, siguiendo por don Martín López de Pisuerga, quienes labraron los elementos románicos y protogóticos de las salas adornadas con bellas ventanas tripartitas y zócalos de pinturas mudéjares, delimitaron los lados norte y este de un seguro patio central distribuidor.

En especial llama la atención la robusta torre semicircular que, valorada por algún autor como homenaje, parece un ábside de iglesia con sus tres ventanas abocinadas y su cripta inferior, todo de gran sobriedad, de aire casi cisterciense, conforme a modelos románicos más aragoneses que castellanos.

Un comentario merece el recinto amurallado urbano: como tantos enclaves medievales de cierta importancia, la villa de Brihuega, con feria desde 1219 y fuero desde 1241, va a cercarse seguramente por esas fechas para acabar de dotarse de una categoría urbana. Es la época de sus bellos templos protogóticos de San Miguel, San Felipe y Santa María. Como es lógico, los muros arrancan de la alcazaba, para volver a ella después de abarcar toda la villa medieval. Sobresalen las puertas de Cozagón, magnífica máquina militar del tipo torre-puerta bajomedieval que más parece una fortaleza autónoma, con rastrillo central, fuertes muros laterales y arcos apuntados, en el camino de Toledo, y la de la Cadena o de Valdeatienza.

Recinto amurallado de Yepes

La rica villa de Yepes, en terreno totalmente llano, fue donada al arzobispo Jiménez de Rada por Alfonso VIII. Fue Pedro Tenorio quien en el siglo XIV renovó su muralla, labró un nuevo alcázar y palacio de los Obispos, en la actual plaza de la Villa, y construyó varias puertas de arquitectura muy semejante. De su época serían dos grandes torres-fuertes que se conservan todavía, destinadas a la defensa de la población.

Castillo de San Servando

Como en el caso de Cuenca, los arzobispos de Toledo, sin ser señores de la ciudad, se preocuparon encarecidamente de la defensa de la urbe, colaborando en la reforma y ampliación de las antiguas murallas toledanas. De

24. LAYNA SERRANO, F., *Castillos de Guadalajara*, Madrid, Editorial Yagües, 1933.

modo directo poseyeron este castillo, no demasiado grande, labrado sobre un antiguo monasterio visigodo situado a extramuros y dedicado a San Servando, y que desde la reconquista se entregó a los cluniacienses como monasterio fortificado. Será de nuevo Pedro Tenorio, entre 1380 y 1386 quien levante sobre este cenobio el actual castillo de tipo señorial, de plan cuadrado con cubos esquineros y torre homenaje saliente en uno de los lados, de plan rectangular con el lado más exterior en forma semicircular, del tipo que más tarde veremos en la fortaleza señorial de Orgaz. San Servando se dotó de grandes estancias y cámaras señoriales, caballerizas y un pequeño patio de armas. Por su cronología es uno de los primeros castillos-palacio de la región.

Puentes fortificados

Como antes se señaló, el mismo arzobispo Tenorio costeó las importantes obras de dos puentes fortificados seguramente trazados por su arquitecto Rodrigo Alfonso, en un estilo gótico con cierta influencia mudéjar. En primer lugar el Puente de las Barcas o de San Martín, en la zona occidental de Toledo, que sirve de contrapeso al tradicional cruce del río Tajo por el Puente de Alcántara, de origen romano e islámico. Se trata de un esbelto puente de cinco arcos, de los que el central tiene una luz de 40 metros.

El Puente del Arzobispo, que el mismo Tenorio manda labrar en Villafranca de Alcolea, arrabal que creó para la construcción del mismo, responde al mismo estilo y arquitecto, y se sabe que estaba defendido por dos altas torres exagonales situadas sobre dos de los pilares centrales.

IV. Etapas y escuelas de los Castillos señoriales en Castilla - La Mancha: análisis de las fortalezas

A- El siglo XIV. Cinco figuras clave de promotores y sus aportaciones poliorcéticas

Como ya he dicho varias veces es Cooper el máximo conocedor del castillo señorial en la Castilla del siglo XIV y XV. En un interesante trabajo de 1998, ya citado²⁵, ha sistematizado la existencia de cinco figuras clave de promotores de fortalezas en la primera de esas centurias, época tan interesante por ser la transición de los recios castillos islámicos y románicos de la Plena Edad Media, hacia el modelo de castillo-palacio que florecerá espléndidamente en el siglo XV. Además el Trescientos ofrece una verdadera revolución castral, al desarrollarse con gran ímpetu la artillería pirobalística.

La figura más destacada de este siglo XIV en Castilla-La Mancha va a ser el poderoso don Juan Manuel (1282-1348), conformador de un gran estado feudal que defiende con las fortalezas más interesantes del momento. En sus castillos nos vamos a centrar. Pero conviene decir algunas palabras sobre los otros constructores: en primer lugar el más pionero **Alfonso Téllez de Meneses o de Molina** (1262-1314), hermano de la reina doña María de Molina, y señor de Meneses de Campos, Tiedra, Montealegre, Grajal, Alba de Aliste, San Román, San Felices y Albuquerque. También hermano de la última señora independiente de Molina de Aragón, doña Blanca (muerta en 1292), es posible que participara en la construcción a finales del siglo XIII del gran alcázar, del cinto que cierra el albacar y de la cerca de la villa molinesa. En todo caso se aprecian en sus altas torres las nuevas técnicas de defensa frente al fundíbulo. Más me interesa comentar sus obras en los castillos de Tiedra (Valladolid), con su excelente torre de sillería y su recinto poligonal irregular, de Monzón

25. COOPER, E., "Castillos de Castilla en el siglo XIV: un esquema...", op.cit.

de Campos, y sobre todo de Montealegre (Valladolid), después de 1294, emparentado según Cooper con las fortalezas portuguesas de Olivenza y Sabugal, de lo más avanzado de su época. Sus estrechas relaciones con el rey don Dionís de Portugal, sus intervenciones en los castillos rayanos de San Felices de los Gallegos (1296), Azagala (1303), Alburquerque (1305-1306), Villagarcía de la Torre y Salvatierra de Barcarrota, castillos todos que ofrecen “un aire de familia”, permiten en definitiva apreciar que algo estaba cambiando en la construcción de castillos en la Corona de Castilla, en torno al 1300.

Pero mayor interés tiene todavía para nuestro estudio el que la citada fortaleza de Montealegre parece que influyó mucho en la construcción por don Juan Manuel del castillo de Cifuentes en 1324. Se trata en general de un tipo de castillos más evolucionados, de altas torres de flanqueo o de homenaje, sin concesiones a lo decorativo, de cuidado aparejo y que ya presentan en lo alto de los muros o sobre los accesos balcones amatacanados.

El segundo personaje sería el **Cardenal Gil de Albornoz**, guerrero implacable y salvador de los Estados Papales en el avispero italiano del Trecento con su política de construcción de las más impresionantes fortalezas que se pueda imaginar: por medio de su gran arquitecto Matteo de Giovanello Gattaponi de Gubbio, el Albornoz construyó los bellísimos castillos de Narni, Asís, Spoleto, Piediluco en Terni, Sassoferrato, Forlimpopoli, Viterbo, San Cataldo de Ancona, Fano, Viterbo y Recaneti, además de las murallas de Nursia. Quien se acerca a estas rocce, comprueba que en sus líneas generales de regularidad, potencia, tendencia horizontal, cuidada sillería, coronación de matacanes, etc, manifiestan cómo van a ser las fortalezas luego llamadas de transición, propias del Quattrocento, del tipo de la Rocca Pía de Tívoli, la Rocca Ostiense, las fortalezas de la primera mitad del siglo trazadas por Francesco di Giorgio Martín, por el Filarete, etc. Al tiempo, lo más interesante, constatará que guardan un gran parecido con muchos de los castillos-palacio castellano manchegos de finales del siglo XV, sobre todo con los debidos al diseño de Juan Guas.

El tercer promotor citado por Cooper es el también obispo de Toledo **Pedro Tenorio**, en cuyas múltiples fortificaciones del último cuarto del siglo XIV, ya estudiadas en el apartado correspondiente, se aprecian muchas de las mismas novedades del estilo italogótico, como se observa claramente en la gran fortaleza de Almonacid de Toledo. Recuérdese que fueron trazadas por Rodrigo Alfonso y su discípulo Alvar Martínez, siempre teñidas del característico mudéjar hispánico. También, como en las murallas de Talavera, el arzobispo Tenorio supo aprovechar las innovaciones de los propugnáculos de don Juan Manuel.

La cuarta figura sería el Maestre de la Orden de Santiago (1386-1409) **Lorenzo Suárez de Figueroa**, activo constructor de castillos en Estepa, Jerez de los Caballeros, Montiel, Alhambra, Oliva, Monturque, Segura de la Sierra, Torre la Higuera, etc, pudiendo señalarse como rasgo característico suyo el uso de torres con esquinas redondeadas. Se le ha estudiado en el capítulo de la arquitectura de las Órdenes Militares. Sin duda que todos ellos fueron castillos militares dotados de una clara función residencial.

De las muchas fortificaciones del señorío de **don Juan Manuel** (1282-1348), analizadas en su distribución geográfica páginas atrás, hemos de centrarnos en el estudio castellológico de aquéllas que han mantenido en los siglos posteriores suficientes elementos y rasgos de la obra de su culto promotor, prescindiendo de los castillos que han desaparecido (Peñañel, Montalvo, Ayllón, Trillo, Salmerón), o que han sido muy transformados en épocas posteriores (Maqueda, Chinchilla, Palazuelos, Alarcón, Almansa, Brihuega).

Así, bástenos con los castillos de Cifuentes, Alarcón, Escalona y Montalbán. En estos enclaves todavía se puede percibir la innovación aplicada por don Juan Manuel como fruto de su larga experiencia en las continuas guerras civiles del primer cuarto del siglo XIV, durante la minoría de edad de Alfonso XI especialmente, y en las conquistas de Alcalá la Real (1341) y Algeciras (1343) a los nazaritas.

Respecto al castillo de **Cifuentes**, señalar que se ubica en lo alto de un montecillo, separado del pueblo por una vaguada a veces inundada por las aguas torrenciales. Su estampa dominante y alejada destaca en el horizonte llena de valores simbólicos y políticos, cumpliendo satisfactoriamente todos los requisitos estratégicos.

De planta trapezoidal, con gruesos lienzos, concede gran protagonismo defensivo a sus tres tipos de torres: destaca la gran torre del homenaje, al SE, por su planta pentagonal, cuya proa acoge el caracol de comunicación interna, con un cuadro de 10 m de lado y un espolón de 7 m en cada lado. No menos fuerte es el cubo cilíndrico del NE, también ubicado en uno de los ángulos, mientras que el lienzo occidental, donde se halla la puerta de acceso, se plantea por medio de tres torres cuadradas, la central de las cuales sirve de puerta de acceso en acodo, perfectamente planteada, mientras que las dos extremas son curiosamente macizas, sin ningún acceso desde el patio. Todo de gran altura -las torres apenas sobresalen por encima de las cortinas-, a base de buen sillarejo colocado a tizón, con sillares acantillados en las esquinas. En general es uno de los castillos más antiguos y menos evolucionados o alterados respecto de su traza primigenia, fosilización que adquiere un mayor valor castellológico. Al deberse a un gran promotor de castillos, Cifuentes forma parte de un conjunto arquitectónico de característica personalidad, como es el de las fortalezas de don Juan Manuel.

Castillo gótico en definitiva, fue labrado en los inicios de una nueva época que auspiciará la gran crisis bajomedieval, y que fue el comienzo de la modernidad. Sus ciertos rasgos arcaizantes, más pioneros que regresivos, no empañan su importancia como edificio a estudiar. Su temprana datación dentro de una nueva manera de construir fortalezas, explica ese aspecto cerrado y macizo, tan hermético y sobrio a la vez, donde nada se deja al capricho de lo innecesario desde el punto de vista militar. Ya se ha señalado su relación con castillos de comienzos del siglo, como Montealegre, Monzón de Campos, etc.

Más tarde volvió la fortaleza a la corona por medio de doña Juana Manuel, casada con el rey usurpador Enrique de Trastámara, para acabar en manos de Juan de Silva, nombrado en 1454 I Conde de Cifuentes. Con él se inicia un señorío muy diferente, a un nivel más local, y reducido a la Alcarria, donde adquirió además Gárgoles, Sotoca, Ruguilla, Torrecuadrada y Escamilla. Este nuevo señor apenas alteró el aspecto de la fortaleza, salvo la escaragüita en el recrestado de la torre del homenaje, una solana de viguería en el lienzo del sur, y dos ventanas de tipo palaciego en cada lienzo.

En 1999, el castillo de Cifuentes ha sido ya objeto de una campaña de excavación arqueológica, encaminada a desescombrar su interior, que ha permitido conocer la existencia de un patio porticado datable en el siglo XVI, con una alberca o posible aljibe, defraudando sin embargo alguna otra expectativa, al encontrarse muy pronto el nivel de la roca natural del suelo, no apareciendo ninguna conducción subterránea de acceso a las citadas torres macizas.



Fig. 5. Castillo de Pioz (Guadalajara), ejemplo de castillo-palacio de raíces italianas y siempre en la órbita de los poderosos duques del Infantado.

Respecto al castillo de **Alarcón**, después de ser reconquistado en 1184 por Alfonso VIII, y de resistir intentos de los almohades por recuperarlo, pasó a la Orden de Santiago, hasta que María de Molina lo cede en 1297 a su pariente don Juan Manuel, para compensarle de la pérdida de Elche. Más tarde, cuando rompe relaciones con Alfonso XI y se declara aliado del rey de Granada, refuerza sus defensas de nuevo con torres pentagonales, entre las que destaca la muy alta del Cañavate, y el enclave avanzado de Alarconcillo.

El nuevo señor se preocupó por el afianzamiento de la posición de la plaza, restauró el castillo y las murallas y construyó otras nuevas. Fue su lugar de residencia en muchas ocasiones, especialmente en 1312. El esquema defensivo de Alarcón se basa, además de su topografía, en tres elementos sucesivos: 1) dos atalayas alejadas que la defienden desde fuera del istmo de la península en que se encuentra, las torres del Alarconcillo –iniciada en 1324, y tan singular en su pequeño cuadro con cuatro borges esquineros y un caballero encima a modo de observatorio, todo rodeado de su propio recinto exterior–, y del Cañavate, la más alejada, torre pentagonal con espolón hacia poniente y muralla a modo de coracha que baja hacia ambas curvas del río; 2) tres murallas concéntricas que ponen obstáculos sucesivos, con sus correspondientes puertas defendidas por torres pentagonales como la del Campo, albarrana de 25 m de altura y planta también pentagonal, y de acceso alto con patín, o la puerta de Enmedio, también con su torre pentagonal al lado, llamada del

Calabozo, también obra de don Juan Manuel, y 3) finalmente el castillo que estuvo separado de la villa por un foso. Su obra más importante debe ser del mismo señor, si bien el homenaje parece más propio de las obras de finales del siglo XV, debidas a Juan de Pacheco.

La fortaleza de **Escalona** es otro enorme conjunto defensivo, formado por el cerco de la villa de unos 1.500 m de longitud, 2,5 m de anchura y unos diez de altura. El segundo sería el antemuro del castillo, especie de albacara con su propio aljibe, y cerrado por grandes torres de las cuales algunas son albarranas y por cortinas de gran altura con tramos de sillarejo alternados con ladrillo. El tercer recinto es el castillo propiamente dicho, convertido en lujoso palacio después de 1438 por don Álvaro de Luna y más tarde propiedad de don Juan de Pacheco. De estas etapas se tratará más adelante.

Se entiende que don Juan Manuel, que hereda la villa de su padre el infante don Manuel, modifica las murallas de la villa y levanta las grandes albarranas de recinto exterior de la fortaleza, con sus 420 m de perímetro, con ocho grandes torres separadas del muro, y con su pequeña barrera que obliga a circular por la estrecha liza y a pasar por debajo de las albarranas.

Finalmente, don Juan Manuel es el responsable de la principal fortificación del recinto de **San Martín de Montalbán**, magníficamente estudiado por A. Ruibal y Mora Figueroa en 1992 Alfonso Téllez Meneses, señor de Malamonedá y Dos Hermanas, fue su dueño en el siglo XIII, siendo aceptado por todos los autores que en el siglo XIV don Juan Manuel construyó las dos fantásticas albarranas con su antemuro, a modo de palacio o zona residencial restringida, del enorme albacar de Montalbán. Don Álvaro de Luna, a mediados del siglo XV haría nuevas reformas en la aguada y pozo de abastecimiento, y finalmente don Juan de Pacheco, el marqués de Villena, sería el autor de la parte alta de la albarrana residencial, a modo de castillo dentro del castillo. Todavía según Mora-Figueroa habría una cuarta etapa debida a Alonso Téllez-Girón (1474-1527), a quien correspondería la bestorre que domina la corcha de la aguada, así como el baluarte-revellín que aparece hoy casi arrasado o colmatado, y que sería lo más moderno del conjunto.

B- El siglo XV

Anequín de Bruselas en Escalona. Palacio de don Álvaro de Luna

Se sabe que respecto a la ornamentación de los castillos, y como sucede en el ámbito de la arquitectura religiosa, Juan Guas, el más importante tracista de castillos señoriales de la región castellano-manchega, tomó como modelo la obra de su maestro Hanequín de Bruselas en el castillo de Escalona, cuando el flamenco diseñó para don Álvaro de Luna, antes de 1448, la preciosa capilla situada como elemento destacado en el salón principal de su homenaje, con sus rasgos propios del estilo flamígero²⁶. Este camarín, para el que se han buscado antecedentes borgoñones como la capilla con plataforma de acceso del castillo de Germolles aunque también se puede señalar el esplendor de la puerta principal de acceso a la catedral-fortaleza de Albi, inicia la búsqueda en los castillos señoriales castellano-manchegos de una mayor comodidad, ornato, ostentación y lujo, en detrimento en parte del valor castral del edificio. Del mismo modo, por razones cronológicas, conviene señalar como modelo militar a seguir, el soberbio castillo de Peñafiel que quizás el citado Gómez Marañón o el mismo Guas trazaron para don Pedro Girón, hermano de don Juan Pacheco. A este respecto conviene recordar que Cooper considera que el arquitecto de Peñafiel es

26. AZCÁRATE RISTORI, J. M., "Castillos toledanos del siglo XV", *Boletín Sociedad Española de Excursiones*, LII, 1948, pág. 257 y ss.

el mismo de los castillos de Fuentes de Valdepero, Belmonte de Campos, Torrelobatón y Fuensaldaña, al tiempo que localiza al citado Gómez Marañón en Pioz, Cabañas de Castilla y la Torre de Tórtoles.

La escuela toledana de Juan Guas

Sin que por el momento el conjunto de sus obras militares conforme un “corpus” excesivo, al estudiar a Juan Guas conviene diferenciar en primer lugar entre las obras de castillos y las obras de recintos amurallados urbanos. En ambos casos Juan Guas se sitúa por méritos propios entre los mayores maestros canteros de castillos, tal como lo señaló Cooper, junto a Alí Caro, Juan Carrera, Fernán Gómez Marañón, Lorenzo Vázquez, Lorenzo del Dongo, Luis Fajardo, Zamora Alderete o Juan Gil de Hontañón. Conviene reconocer que dada su calidad demostrada es muy probable que Guas fuera el responsable del diseño de muchos otros castillos de la región en la segunda mitad del siglo XV.

El primer castillo-palacio que diseñaría Juan Guas sería el muy celebrado de **Mombeltrán** (Ávila), para el favorito de Enrique IV don Beltrán de la Cueva. Cooper considera que allí se ocupó Guas entre 1462 y 1474, a tenor de la presencia de las armas conyugales de los dos matrimonios del I Duque de Alburquerque, Mendoza y Enríquez de Toledo. Mora-Figueroa ha planteado que hacia el primer tercio del siglo XVI el II Duque Federico Fernández de la Cueva añadiría la antepuerta curva adosada al lienzo norte de la barrera, y entonces o poco antes el alambor de corto releje que alcanza las tres quintas partes de su altura, supuestamente para reforzarla contra los efectos de la pirobalística²⁷. Sin embargo, desde la valoración italiana de la planta mombeltrina, por mi parte considero que Juan Guas ya habría diseñado la citada falsabraga, que tan perfectamente se acomoda al perímetro de la fortaleza interior. En ésta, el citado Mora-Figueroa considera que su homenaje circular al exterior y octogonal al interior luego se repetirá en Pioz, hacia 1490, lo que es otro dato interesante para una posible atribución de este castillo alcarreño a Juan Guas. Con todo Mombeltrán fue un magnífico palacio en su núcleo interior.

Semejante destino palaciego, aunque llevado a soluciones más exageradas de habitabilidad y lujo desmedido, ofrece el segundo castillo diseñado por el arquitecto bretón. Sería la citada fortaleza de **Belmonte**, donde estaría trabajando entre 1467 y 1472, al tiempo que se dedicaba a sacar adelante la bella cabecera del monasterio segoviano de El Parral, para el mismo cliente. Como se sabe las obras del palacio conquense se ponen en relación con otras un poco más antiguas debidas al citado Hanequín, y realizadas en la Colegiata belmonteña, y que serían heredadas por Guas. El lujo y la belleza de las distintas estancias interiores de Belmonte, con sus artesonados mudéjares especialmente diseñados para acompañar a las yeserías gótico-flamencas de las puertas y ventanas, en una primera coyunda hispano-flamenca, no deben hacer olvidar la inspiración italiana de su planta, ya señalada por el citado Cooper. Cierto es que las fantasías de este castillo-palacio nos remiten del mismo modo a las más refinadas realizaciones de la corte borgoñona, en una característica ambivalencia entre lo gótico y lo renacentista que ya señaló en 1923 acertadamente el celebrado Johan Huizinga²⁸, y que siempre me gusta recordar:

“Los pocos espíritus que en la Francia del siglo XV asumen formas humanísticas no dan aún el toque de alba del Renacimiento. Su espíritu, su orientación es todavía completamente medieval. El Renacimiento llega

27. MORA-FIGUEROA, L., *Glosario de arquitectura defensiva y militar*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1994.

28. HUIZINGA, J., *El Otoño de la Edad Media*, Revista de Occidente, 9ª ed., Madrid, 1973, pág. 512.

cuando cambia el “tono de la vida”, cuando la bajamar de la letal negación de la vida cede a una nueva pleamar y sopla una fuerte, fresca brisa; llega cuando madura en los espíritus la alegre certidumbre (¿o era una ilusión?) de que había venido el tiempo de reconquistar todas las magnificencias del mundo antiguo, en las cuales ya se venía contemplando largo tiempo el propio reflejo.”

El núcleo de este castillo ofrece en planta una centralidad de tipo triangular, basada en tres ejes de simetría convergentes, que delimitan la posición equidistante de los distintos elementos en forma de borges, puertas y torreones de la barrera. A su vez el triángulo central origina un polígono de nueve lados que se puede inscribir en un hexágono. Precisamente dentro de esta misma figura se puede dibujar la Estrella de David, coincidiendo cada una de sus seis puntas con los ángulos del citado hexágono, y con el centro de cada uno de los cubos circulares. Dentro de la misma estrella, se forma un hexágono menor, en el que si dibujamos de nuevo el símbolo cabalístico uno de sus triángulos coincide con el extraño patio interior del castillo. Conociendo la pasión bajomedieval por el sentido mágico-simbólico de los números, no debe caber duda de un mensaje implícito en la elección por Guas y por don Juan Pacheco de estas figuras.

Por otra parte, la misma centralidad poligonal del castillo, complicada por la presencia de dos cubos en cada uno de los ángulos de aquella especie de “Y”, que así suavizan de algún modo la dureza de los salientes en punta, y del macizo homenaje hispánico, nos remite a diseños semejantes del *Tratado* de Francesco di Giorgio Martini, así como de alguna de las *Rocche* que llegó a construir para el Duque de Urbino entre 1474 y 1501, del tipo de Sassocorvaro, Cagli, Sassofeltro, Tavoleto, Serra San Abbondio, Mondavio y Mondolfo²⁹, si bien respecto a Belmonte también se han buscado antecedentes en ejemplares centralizados franceses como el desaparecido castillo de Potiers³⁰, a los que, salvadas las distancias de cronología, podríamos añadir el ejemplo del torreón de planta tetralobulada del castillo sevillano de Cote³¹.

Pero todavía se puede insistir en la clara filiación giorgiesca de la planta del núcleo central de Belmonte, al acudir a un párrafo de su *Tratado* en el que el arquitecto sienés manifiesta su preferencia por la figura triangular, con palabras que parecen estar pensadas para lo diseñado en Belmonte:

*“...intra la figure assai mi piace la triangulare, onde voglio pretermettere di descrivere una fortezza la quale nel piano si può fae fortissima. In prima faccisi una torre principale del castellano, quadra, con le parti sue convenienti. Dintorno a questa sia un circuito triangulare equilátero di mura grosse piede 12 e la ditta torre sia contigua con ditto circuito per due alette di mure con le due porti da due propinqui anguli della torre.”*³²

La figura autosuficiente y centrípeta de Belmonte queda un tanto contrarrestada, y a la vez reforzada, por la barroca curva y contracurva de la falsabraga perimetral, con su forma de escusón lejanamente zoomór-

29. DEZZI BARDESCHI, M., “Le Rocche di Francesco di Giorgio nel ducato di Urbino”, *Castellum*, nº 8, 1968, págs. 97-140. Sobre este fundamental ingeniero y humanista vid. las siguientes publicaciones, coincidentes en el mismo año, VALERIANI, E., “Le difficili verità dell’architettura: Francesco di Giorgio architetto”, *Controspazio*, nº3, 1993; FIORE, F. P. y TAFURI, M. (directores). *Francesco di Giorgio architetto*, Milano, 1993, y BELLOSI, L. (director), *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena*, Milano, 1993.

30. COOPER, E., *Castillos señoriales de Castilla...*, op. cit.

31. MORA-FIGUEROA, L., “El donjon tetrabsidal de Cotte (Montellano-Sevilla)”, *Estudios de Historia y Arqueología Medievales*, V-VI, 1985-1986, págs. 391-422, y “La fortificación hispano-cristiana en el contexto europeo de los siglos IX al XIII”, *El castillo medieval español. La fortificación española y sus relaciones con la europea*, Madrid, Fundación Ramón Areces, 1998, págs.15-22.

32. DI GIORGIO MARTÍN, F., *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare, C. Maltese, Il Polifilo*, Il vols., Milano, 1967; vol. II, folio 82. Vid. también: *The Sketchbook of Francesco di Giorgio Martini*, ed. facsimile, Zurich, Belsler Verlag, 1989.

fica, que nuevamente remite a realizaciones de filiación del mismo tratadista, del tipo de Sassocorvaro, así como a las barreras o contraescarpas de los fosos de alguna de las citadas fortalezas, como Sassofeltrio, Cagli o Mondolfo. El conjunto no puede exhalar más refinamiento estético –aparte de los valores simbólicos que hoy se nos escapan–, y para mí es el mejor ejemplo de cómo la traza de un castillo de la segunda mitad del siglo XV se plantea muy conscientemente como una auténtica obra de arte, como un objeto único e irreplicable, en el que el resto de los detalles, desde el cuidado recinto exterior a la riqueza decorativa de los interiores, refrendan hasta el exceso la misma consideración. Así se entienden mejor las sofisticadas líneas de los merlones, el diseño complejo de los accesos, y quizás unos remates piramidales previstos para lo alto de los tejados, hoy desaparecidos o que no se llegaron a realizar.

Todo ofrece un aire poco marcial y muy palaciego, amén de tener un cierto aspecto de algo imaginado, de castillo soñado. Pero esta disyunción entre fortaleza y palacio es precisamente lo que caracteriza como un problema tipológico, como un *jeu-d'esprit* señorial, el destino de estas mansiones fortificadas de la nobleza bajomedieval castellana: ¿son castillos o son palacios? o ¿son simplemente cajas fuertes para guardar los tesoros de la familia? Sea lo que fuere, con esta traza Guas demostró estar a la altura del empeño de su patrono, logrando una de las realizaciones más bellas de Europa.

Tanto refinamiento de diseño podría ser algo simplemente privativo de Belmonte, difícil de ver en otras fortalezas. Sin embargo, cabe apuntar aquí que en otros castillos atribuidos a Juan Guas como Mombeltrán –que cronológicamente parece su obra más temprana–, Manzanares el Real –a pesar del pie forzado de la ermita–, el complejo Guadamur, y quizás Pioz, volvemos a encontrar ese “aire italiano” que a los ojos del historiador del Arte resulta inconfundible en sus plantas, por la amplitud de las curvas y la rotundidad de los círculos, la buena proporción de los espacios, el desahogo de las lizas, las barreras y las cavas, y la agradable reiteración de las líneas de los taludes. El italianismo de estas formas resultó en su momento novedoso en la edificación militar hispánica, pero es algo que volvemos a apreciar en el diseño de la envoltura castral de La Calahorra –debida al muy italianizante Lorenzo Vázquez–, en la rotundidad de Grajal de Campos –seguramente del lombardo Lorenzo del Dongo–, y aún en ejemplos más tardíos y arcaizantes del tipo de Villaviciosa de Odón, por no citar otros casos.

Fue hacia 1475 cuando Juan Guas debió pasar al servicio del poderoso II Duque del Infantado, llevando a cabo la traza del pequeño castillo-palacio de **Manzanares el Real**, cuyas obras acabarían hacia 1479. Como antes comenté, ya tuve ocasión de analizar sus elementos de origen italiano³³, nuevamente en la línea de los dibujos del sienés Francesco di Giorgio, y que se sintetizan en su planta con elegante barrera perimetral, los desvanes de sus cubos, los adornos a base de boliches en rombo que ya no serían necesariamente de origen musulmán, el juego en varios pisos de sus pulseras de matabanes, el recurso a sus troneras de palo en cruz y orbe, etc. La versatilidad del maestro arquitecto vuelve a acompañar unas líneas formalmente góticas y mudéjares en los accesos, la arquería del patio, la galería exterior sobre un friso de mocárabes que corona su lado meridional, etc, elementos que sirvieron a Azcárate para definir el “estilo Juan Guas”, y que remiten de forma inmediata al Palacio del Infantado de Guadalajara. Precisamente en este edificio, que los historiadores anteriores a los años 60 del pasado siglo valoraban como obra maestra de un supuesto estilo isabelino,

33. MUÑOZ JIMÉNEZ, J. M., “La influencia del tratadista Francesco di Giorgio Martini en el castillo de Manzanares el Real”, *Castillos de España*, n°137-139, 2005, págs. 39-44.

a cualquier observador se le venía a la mente el marcado aspecto italiano de su *loggia* superior y de la galería porticada del lado del jardín.

En estas tres fortalezas citadas, Mombeltrán, Belmonte y Manzanares, para los tres mayores señores de la Castilla enriqueña e isabelina, Juan Guas por tanto supo plasmar el eclecticismo del gusto estético del momento que reinaba en España, y que afectaba tanto a la nobleza como a los mecenas eclesiásticos, de la categoría del Cardenal Mendoza³⁴ y aún a la nueva y prometedora monarquía.

Existe además otro grupo de interesantes castillos, dentro de la llamada por Cooper “escuela toledana” aglutinada en torno a Juan Guas, que podrían deberse a unos primeros diseños del versátil arquitecto: se trata de la pequeña fortaleza, típica de llanura, de los Pérez de Guzmán en **Orgaz**, de 1482-1484, de menor tamaño y mayor austeridad, aunque adornada con las garitas aerodinámicas y el matacán afligranado que el mismo historiador define como elementos propios del estilo de la citada escuela; de la bella fortificación de **Guadamur**, que por su excepcionalidad merecerá un comentario aparte; del castillo inacabado, pero de sencilla estructura, de **Barcience**, propiedad de los Silvas y que en la hipótesis de la autoría de Guas cobra una nueva luz en sus elementos ornamentales –en especial en su gran león heráldico–, fechado hacia 1478, y del mucho más complicado castillo de **Oropesa**, cuya reforma se data en 1479, promovida por el cuarto señor Fernando Álvarez de Toledo, y que vuelve a ofrecer esos elementos propios del estilo de Guas, como la escaraguaita, el matacán corrido y el caballero que corona un cubo circular, de aire italiano. Fuera de nuestra región, el gran desarrollo de los motivos heráldicos, del tipo visto en Barcience, en la torre homenaje de **Belalcázar**, además de otros muchos elementos de la última reforma de este castillo, también nos mueve con Cooper a adscribir su autoría al mismo arquitecto.

Del mismo modo este autor afirma la presencia de Juan Guas en la importante fortaleza de **Alba de Tormes**, donde se hallaría hacia 1486 en compañía de sus cuñados los Egas Cueman y que, lamentablemente arruinado salvo la Torre de la Armería, permite todavía apreciar en este airoso cubo un origen compositivo italiano, en su rotundidad, coronación ornamental y la presencia de nuevo del desván superior de amplio diámetro, quizás cubierto en su día por un tejado hemisférico o cónico como en Belmonte.

Más incertidumbres nos plantea el castillo-palacio de **Pioz**, tradicionalmente atribuido al mecenazgo del Cardenal Mendoza, que para 1469 lo vendería a los Núñez de Ciudad Real. Pero estas fechas son demasiado tempranas respecto al castillo que ha llegado a nosotros. Yo tuve la tentación de atribuírselo a Lorenzo Vázquez, a partir del marcado italianismo de su planta –tan parecida a la de la Rocca Pía de Tívoli de 1459–, de su amplio foso, de la depurada geométricidad de su talud. Pero al cabo, y recordando la semejanza de su homenaje con el de Mombeltrán, así como el recurso de acceso al mismo que Cooper emparejó con el de Peñafiel, ahora me inclino más porque todo podría remitir a un diseño ya bastante tardío de Juan Guas³⁵, en lo que coincido con Mora-Figueroa cuando lo data hacia 1490. En semejante línea de actuaciones para los principales clientes de la Castilla de la época, tampoco repugnaría la presencia

34. MUÑOZ JIMÉNEZ, J. M., “El Cardenal Mendoza (1428-1495) como promotor de las Artes”, *Wad-al-hayara*, n°22, 1995, págs. 37-54. Una década después, presenté una ponencia que valoraba el papel de Guas en la primera fortificación de origen italiano en España: “El arquitecto Juan Guas (a. 1453-1496), la primera fortificación española de transición y los modelos italianos”, *Actas del III Congreso de Castellología Ibérica*, Guadalajara, Diputación Provincial-A.E.A.C., 2005, págs. 609-632.

de Juan Guas en el diseño de las obras del castillo-iglesia de **Turégano**, fechadas entre 1461 y 1497, lo que explicaría tanto la forma de diseñar los volúmenes de los cubos y el homenaje, como muchos detalles decorativos, propios de un arquitecto que sabe emplear a los entalladores de su equipo siempre con la justa intencionalidad artística³⁶.

Existe también en las cercanías de Toledo un pequeño castillo que, por acogerse a las últimas novedades artilleras, podríamos sugerir que se haya próximo a nuestro arquitecto. Me estoy refiriendo al bello castillo de **San Silvestre en Novés** y que fue propiedad de uno de los políticos más importantes de la corte de Isabel la Católica, don Gutierre de Cárdenas, también poseedor del castillo de **Maqueda**. El capricho del diseño en los merlones; la sofisticación de su entrada; la presencia del foso, del talud y de las bocas de fuego, vuelven a hablarnos de Italia y del Quattrocento más que de lo tardogótico. Por cierto que no habría ningún inconveniente en atribuir también a Guas la obra de reforma de aquella fortaleza de Maqueda, por ser promovida a finales del siglo XV por el mismo propietario de Novés, y por aparecer de nuevo las molduras de bolas abulenses como estilema propio de Guas, un tipo de almenas con capirote característico del momento, y un antemuro hoy desaparecido. El conjunto de la muralla de la villa, sin embargo, se atribuye al señorío de don Juan Manuel, incluida la torre-puerta albarrana.

Al margen de estas obras toledanas y en especial del castillo de Guadamur –donde como se verá más adelante los elementos italianos alcanzan una singularidad enorme–, será en la Alcarria donde debemos poner de nuevo nuestra atención.

Y ello porque en la citada obra de Pioz pudo producirse un contacto muy sugerente entre Juan Guas y el famoso arquitecto Lorenzo Vázquez, que tendría singulares consecuencias. No hace falta explicar quién fue Vázquez de Segovia, magistralmente intuido por don Manuel Gómez-Moreno. Bástenos recordar que ya hace unos cuantos años fue definitivamente documentado en Cogolludo³⁷, en 1503, al servicio de los Duques de Medinaceli, con fecha que si bien parece algo tardía respecto a la tradicional datación del palacio marquesal de origen lombardo, ponía de manifiesto una intensa dedicación del arquitecto italianizante a modestas tasaciones y supervisiones de reparos y reformas de castillos y murallas del señorío, como hizo en el mismo Cogolludo, en Cihuela, Somaén, Montuenga y Arcos de Jalón, todos lugares de propiedad de los marqueses de Cogolludo. Por cierto que la mención del castillo de Cihuela me lleva a recordar la existencia, según Cooper, de una “escuela alcarreña de fortificación” basada en Lorenzo Vázquez, que estaría formada por los castillos de Cihuela, Cobeta, Establés y Palazuelos, propugnáculo cuya barrera perimetral recientemente excavada pone de manifiesto, dado su parecido formal que no de escala con la belmonteña, que Juan Guas debió ser su tracista.

35. MUÑOZ JIMÉNEZ, J. M., “Entre Arqueología e Historia del Arte: los arquitectos de los castillos de Cogolludo, Mondéjar y Pioz”, *Actas del I Simposio de Arqueología de Guadalajara*, Guadalajara, Ayuntamiento de Sigüenza, 2002, págs. 603-608, y “Un muy temprano foco de cantería: maestros norteños en el Valle del Henares en torno al año de 1500. La conexión italiana”, *Actas del IX Encuentro de Historiadores del Valle del Henares*, Alcalá de Henares, Institución Marqués de Santillana, 2004, págs. 567-580.

36. MUÑOZ JIMÉNEZ, J. M., “Juan Guas, el obispo Arias Dávila y el castillo de Turégano (Segovia) como nuevo Templo de Salomón”, *Actas del IV Congreso de Castellología*, Madrid, A.E.A.C., 2012, págs. 241-246 (Edición digital, págs. 697-712).

37. LÓPEZ GUTIÉRREZ, A. J., *Documentación del Señorío de Cogolludo en el archivo ducal de Medinaceli de Sevilla (1176-1530)*, Zaragoza, Logi Librería, 1989, y LAGUNA PAÚL, T. y LÓPEZ GUTIÉRREZ, A. J., “Fuentes documentales para el estudio de la muralla de Cogolludo en la Baja Edad Media y el tránsito a la Edad Moderna”, *Actas del I Congreso de Historia de Castilla-La Mancha*, Ciudad Real, Junta Comunidades Castilla-La Mancha, 1988, vol. V, págs. 319-327.



Fig. 6. Castillo de Oropesa (Toledo), magnífico ejemplo de fortaleza de un señorío, el de los condes de Oropesa, de tipo medio.

Siendo muy segura la autoría por Vázquez de la interesante y a la vez llena de contradicciones envoltura castral de La Calahorra (Granada), –datada tradicionalmente en 1509 aunque hace pocos años se ha publicado un documento, en verdad revolucionario, que parece demostrar que la fortaleza ya estaba construida diez años atrás en su núcleo palaciego por el morisco zaragozano Monferich³⁸–, así como de la profunda reforma que su dueño, el Marqués de Cenete, llevará a cabo con mucha anterioridad en el Castillo del Cid de **Jadraque**³⁹, acabado para 1488, y dotado de los últimos avances en defensa artillera, con una importante

38. MORTE GARCÍA, C., "Pedro de Aponte en Bolea. Y una noticia de La Calahorra (Granada)", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXVII, 1997, págs. 95-106.

39. DAZA PARDO, E., "Xadrach y Casteion. Origen y desarrollo de la fortaleza del Cid en la Edad Media a través de la Toponimia y la Arqueología", *Castillos de España*, nº131, 2003, págs. 34-42, y "Los castillos de Jadraque. Evolución constructiva del castillo del Cid durante la Edad Media", *Actas del II Congreso de Castellología Ibérica*, Madrid, Diputación Provincial de Teruel, 2005, págs. 801-818.

barrera casi desaparecida, una torre del homenaje de gran altura –como demostró Daza Pardo a partir de testimonios gráficos–, totalmente destruida, y un patio o *cortile* plateresco de marcado aire palaciego, el decidido italianismo de este artífice podría tener a partir de la obra citada de Pioz, donde tradicionalmente se le ha situado, una cierta deuda de aprendizaje con un Juan Guas que se nos aparece como un arquitecto militar que conoce estrechamente las últimas novedades poliorcéticas cuatrocentistas de Francesco di Giorgio. Sería posible incluso que así, para su inmersión en las primeras formas platerescas, Vázquez de Segovia no necesitara ya del supuesto viaje a Italia que siempre se le atribuyó.

Por cierto que en estas obras alcarreñas se plantean por las mismas fechas –también documentadas en la construcción de la Capilla Real de Granada–, unas muy interesantes relaciones establecidas entre Vázquez y la familia de arquitectos lombardos de los Adongo, Cristóbal y Lorenzo⁴⁰ activos entre otros sitios en Mondéjar en la obra de la iglesia parroquial, y el último de ellos responsable principal de la erección del importante castillo renacentista de Grajal de Campos (León), así como ocupado en el castillo de Benavente –donde debió labrar la Torre del Caracol–, y en Simancas⁴¹, donde labró de sillería la chapa del castillo y el nuevo puente levadizo, por lo que con Lorenzo de Dongo se vinculan unas obras a la vanguardia de la construcción militar en España, al tiempo que muy próximas al círculo de Vázquez.

Puede parecer que nos hemos alejado en estos pormenores de la figura de Juan Guas, mas ello no es así si recordamos su estrecha vinculación familiar y profesional con sus cuñados Enrique y Antón Egas Cueman, desdibujadas figuras entre la poderosa personalidad de Juan Guas y la del más joven Alonso de Covarrubias, e implicados tanto en la misma Capilla Real de Granada –donde coinciden con los citados Lorenzo Vázquez y Cristóbal de Dongo–, como en el planteamiento de la gran catedral de esta misma ciudad, así como responsables de la traza, tan italianizante, de los grandes hospitales reales de Santiago, Granada y Toledo. Son figuras que están a caballo de dos épocas, de dos estilos, de dos maneras de entender el lenguaje arquitectónico, no sólo ornamental, de los edificios.

Respecto a las obras de murallas y cercas de ciudades debidas a Juan Guas, como no podemos aportar novedad alguna, me limitaré a recordar su implicación en la reforma de las murallas de Astorga –dotadas de una fantástica puerta ya desaparecida pero de la que quedan testimonios gráficos–, en las de Segovia (entre 1480 y 1484), donde se le atribuye la llamada puerta del Sol o de San Andrés, así como en Toledo. Quizás algún día se pueda analizar con nuevos datos el alcance de estas actuaciones. Italianismos en Juan Guas

Pero es especialmente en **Guadamur**, de probable autoría de Guas, donde los principios protorrenacentistas de orden, claridad, equilibrio compositivo, simetría y centralidad alcanzan un verdadero clímax, aparte del analizado caso de Belmonte.

En efecto, en Guadamur un primer cuerpo central recurre a la forma equilibrada del cuadrado planteado por el despliegue de los cubos angulares, y de los bellos y desarrollados esperontes centrales. La simetría

40. MUÑOZ JIMÉNEZ, J. M., "Un muy temprano foco de cantería: maestros norteños en el Valle del Henares en torno al año de 1500. La conexión italiana", *Actas del IX Encuentro de Historiadores del Valle del Henares*, Alcalá de Henares, Institución Marqués de Santillana, 2003, págs. 567-580.

41. COOPER, E., *Castillos señoriales de Castilla...*, op. cit.. Sobre Lorenzo de Adongo y su posible intervención en el castillo de Castronuevo, vid. mi reciente aportación: "La barrera artillera del castillo de Castronuevo (Ávila): incógnitas, intentos de datación y de interpretación", *Castillos de España*, n°179-181, 2016, págs. 85-92.

más rigurosa se rompe no obstante por la fuerte torre del homenaje en posición esquinera. Se considera que este núcleo es obra de don Pedro López de Ayala, alcalde mayor de Toledo y futuro I Conde de Fuensalida, de los años de 1465-1468. Ha sido Mora-Figueroa quien magistralmente ha analizado el sentido innovador de Guadamur: desde su torre del homenaje coronada por escaraguaitas y parapeto amatacanado, del tipo de Guas, con la inusual particularidad de un pasadizo intramural al nivel de la liza, protegido con tres buhederas consecutivas, del que se infiere la existencia de un proyecto de antemural en el que se encastraba la cara norte del homenaje. Son los esperontes el elemento de personalidad más acusada y excepcional de Guadamur, por ser un dispositivo de flanqueo muy infrecuente en la fortificación tardo-medieval española, asociado a los inicios del abaluartamiento⁴². Su presencia a mediados del siglo XV, añadido por mi parte, sólo cabe explicarla por un influjo foráneo que opino tendría un origen italiano, pues es elemento muy frecuente, por ejemplo, en los diseños centralizados de Giorgio Martini.

La belleza de Guadamur, no obstante, aumenta notablemente con el añadido, atribuido por el citado historiador al III Conde de Fuensalida, en torno a 1503, de un amplio foso de escarpa empedrada y de una falsabraga alamborada de acusado releje, dotada de arcaizantes cañoneras y troneras circulares para un incipiente artillado con armas ligeras bajo cubierta, colocándose los calibres mayores en los adarves y terrados.

Este antemural contornea, equidistante, al cuerpo central y al homenaje, repitiendo la pauta de cubos angulares y esperontes de flanqueo, y dando lugar a la liza, conforme a la ortodoxia del escalonamiento en profundidad, en que cada sucesiva línea de resistencia domina y bate a la precedente para que su pérdida no comprometa irremisiblemente a la siguiente, hasta alcanzar el postrer reducto del homenaje. Sólo quiero plantear la posibilidad de que, si aquella cronología es exacta, esta barrera exterior ya pudo haber sido trazada por Juan Guas al tiempo de la realización del núcleo central o en años posteriores, dado que como en Belmonte, Mombeltrán o Manzanares, estas fortalezas toledanas estaban demandando imperiosamente una cortina que las rodeara, como elemento artillado de defensa más que necesaria. Esto explicaría además los arcaísmos de la barrera de Guadamur señalados por Mora-Figueroa, en aquella fase en que los cambios y avances en el uso artillero resultaban casi vertiginosos.

Unas últimas palabras acerca del estilo de los elementos usados por Juan Guas en sus castillos: suelen ser recursos de origen italiano, como taludes, cubos circulares de poca altura, desvanes o caballeros que repiten el diseño del cuerpo bajo, una o dos pulseras de matacanes más bien decorativos, bocas de fuego circulares de palo y orbe o de cruz y orbe —que son las “bombardiere” quattrocentistas clásicas según Palloni⁴³, autor que distingue entre la cañonera clásica, la situada bajo una ventana, la francesa en sentido estricto, la híbrida a la francesa, la sangallesca y la quinientista, de boca larga—, son todos aspectos que se repiten en las fortalezas en cuestión. Sólo quiero señalar cómo en el caso de Belmonte, volvemos a encontrar una ubicación semejante entre el campo y el recinto interior de la ciudad, con el castillo en medio de la cerca urbana, del mismo modo que se aprecia en Tavoleto, Mondavio, Mondolfo, e incluso en Cagli. Por razones de espacio, no puedo detenerme en un análisis pormenorizado.

42. MORA-FIGUEROA, L., *Glosario de arquitectura ...*, op.cit.

43. PALLONI, D., “Evoluzione delle bombardiere”, *Castellum*, n°42, 2000, págs. 33-42.

No obstante, reconozco que las fortalezas de época tardía de Juan Guas son elementos mestizos, que entre dos épocas tan diferentes ofrecen también rasgos difíciles de considerar como italianos. En general son castillos señoriales de tipo palaciego, que estarían al margen de la experimentación llevada a cabo en las fortalezas reales de La Mota, Arévalo, Carmona, Granada o Salsas. En casi todos ellos, el Goticismo-mudéjar se pone fuertemente de manifiesto en el diseño de las puertas principales y secundarias, de las ventanas palaciegas, de las cubiertas leñosas que como en Belmonte alcanzan una riqueza fabulosa, en la decoración de galerías cortesanías, o en el recurso todavía irrenunciable en esas fechas a la construcción de altas torres del homenaje, si bien suelen ser de planta circular de origen italiano. En general se trata de elementos casi ya arcaizantes que demuestran la inercia de las modas arquitectónicas y sociales predominantes en la España de los Reyes Católicos, cuando alboreaba la modernidad renacentista.

La escuela alcarreña de Lorenzo Vázquez

Para finalizar con Juan Guas es preciso decir dos palabras acerca de sus probables relaciones, que aún permanecen muy difuminadas, con otro gran arquitecto italianizante y buen constructor de castillos, como fue Lorenzo Vázquez de Segovia, autor del singular castillo-palacio granadino de La Calahorra. Dicho contacto, en forma de maestro y discípulo por razones cronológicas, debió producirse en el ámbito de las obras alcarreñas y mendocinas, especialmente en torno a los talleres de cantería dedicados a la construcción del Palacio del Infantado de Guadalajara, y del Palacio de Cogolludo, dos joyas coetáneas de la arquitectura castellano-manchega, muy impregnadas de mudejarismo como aglutinante común entre sus distintas maneras, la gótica flamenca en el primero y la renacentista en el segundo.

En este sentido, siendo difícil por razones cronológicas que Lorenzo Vázquez hubiese diseñado el castillo tan italiano de Pioz —que como se dijo cabe atribuírselo muy directamente al mismo Juan Guas, que lo habría trazado hacia 1490—, conviene recordar que Lorenzo Vázquez ya está bien documentado en la obra de la muralla nueva de Cogolludo, trabajando para los Medinaceli en torno a 1494-1503, nada menos que al frente de quince cuadrillas de maestros de cantería montañeses y moriscos.

Quizás Vázquez heredó las obras de Guas en Pioz, Cogolludo y Guadalajara. Además podemos sumar a ello, la llegada del importante arquitecto lombardo Cristóbal del Dongo, aquí llamado Adonza, que también aparece documentado en la obra de la muralla de Cogolludo.

Hay que recordar por último que Cooper plantea la existencia de una “escuela alcarreña de fortificación” a partir de esa presencia de Lorenzo Vázquez en Cogolludo, quien actúa también en reparaciones de los castillos de Cihuela, Somaén, Montuenga y Arcos de Jalón en el mismo señorío. A la misma escuela pertenecerían también los castillos de Cobeta y Establés.

Epílogo: la transición a la fortificación moderna

Se debe concluir al estudiar la figura del bretón como arquitecto militar, tan fecundo en nuestra región, que pocas veces se encontrará en la fortificación hispánica una más clara demostración de cómo interpretar la traza de los castillos como verdaderas “obras de arte”, como objetos estéticos en sí mismos cuya belleza radica en el diseño, las proporciones y la simetría de sus planos, según un espíritu que solo cabe calificar de italiano.

Creo haber demostrado que los castillos de Juan Guas manifiestan que la fortificación castellana del último tercio del siglo XV estaba muy relacionada con los modelos cuatrocentistas de vanguardia. Quizás ello obedeciera al hecho de que en aquella época, con la presencia española en Italia desde finales del siglo XIII, no había en el terreno de la castrametación compartimentos estancos, sino un mutuo fluir de soluciones y diseños que luego se acentuará, de forma pendular, con el Renacimiento. Juan Guas en definitiva, como arquitecto militar italianizante, es un paradigma de lo que fue la primera arquitectura de transición en España. Ahí radica su importancia castellológica. Resulta motivo de orgullo que en Castilla-La Mancha tengamos tan gran número de sus mejores castillos-palacio.

Fecha de recepción: 09/10/2016

Fecha de aceptación: 14/11/2016



Fig. 2. Galería en el Palacio Riquelme, Jerez de la Frontera.

De vanidad e infortunio.

Historia de la construcción del Palacio Riquelme de Jerez de la Frontera (1542-1543)

Manuel Romero Bejarano

Universidad de Sevilla, España

Resumen

Una de las principales obras del Renacimiento en Jerez es el palacio de Riquelme. Construido entre 1542 y 1543 por el arquitecto portugués Fernando Álvarez, es una de las primeras obras del estilo, en la que se ve de manera clara la influencia de la obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla. En este artículo se analiza el proceso constructivo del edificio, su relación con otras obras jerezanas del momento y la dependencia de la citada obra sevillana. Además, se pone el acento en la vida de el comitente de la obra, el noble jerezano Hernán Riquel. Su deseo de aparentar grandeza y modernidad, se vio mitigado por la ruina económica, lo que hizo que su proyecto de vivienda “a la antigua” no llegase a completarse.

Palabras clave: Renacimiento, Jerez de la Frontera, Fernando Álvarez, Tardogótico, Portugal, Palacio Riquelme.

Abstract

One of the main Renaissance-era architectural works in Jerez is the Riquelme Palace. Constructed between 1542 and 1543 by the Portuguese architect Fernando Álvarez, it is one of the first works of its style, in which the influence of the Renaissance style Seville Town Hall is clearly visible. This article will analyze the building's construction process, its relationship with other architectural works in Jerez of the same time period, and its dependence on the aforementioned building in Seville. Moreover, emphasis will be placed on the life of the building's contractor, the noble Hernán Riquel of Jerez. His hopes to create a work of grandeur and modernity were mitigated by economic ruin, which ultimately resulted in the incompleteness of his “classical” styled palace.

Keywords: Renaissance, Jerez de la Frontera, Fernando Álvarez, Late Gothic, Portugal, Riquelme Palace.

“¿Qué fue, Hernán de ti?
 ¿Qué decadencia vino sobre tu raza altiva?
 ¿Quién empañó blasones,
 señoríos, riquezas? Más te salvó un palacio
 en Jerez del Olvido. La belleza perdura.”

Fragmento del poema “Casa de Riquelme”, de Francisco Bejarano

En 1932 Juan Moreno de Guerra publicaba *Bandos en Jerez*, obra sobre la nobleza jerezana en la que se incluía la siguiente referencia sobre el caballero veinticuatro Hernán Riquel: “vivía en la plaza del Mercado en una casa cuya magnífica fachada, que aún se conserva, mandó construir haciendo para ello contrato en 10 de septiembre de 1542 con un maestro albañil”¹. Pero Moreno de Guerra, centrado en genealogías y hechos de armas, omitió el nombre del albañil, que quedó incógnito hasta que en 2001 fue publicado el citado contrato², con una interpretación que deja bastante que desear.

En efecto el 11, no el 10, de septiembre de 1542 se otorga una carta de obligación por la que:
“yo Fernando Riquel veynte e quatro e vecino que soy de esta muy noble e muy leal çibdad de xerez de la frontera en la collaçion de san matheo otorgo e conozco que doy a faser e labrar a destajo a vos Fernando alvares albañy vezino de esta çibdad que estades presente es a saber una portada que yo tengo con vos platicada e asentada de faser en las casas de my morada que son en la dicha collaçion al mercado con una ventana ençima de la dicha portada todo esto de piedra de martalylla e lo aconpañado de la parte de dentro de la dicha obra a de ser de canteria de syllarettes de las canteras de las canteras del puerto la qual dicha obra a de yr fecha conforme a la muestra e traça que esta en un papel que de ello tenemos fecho e señalado.”

Fernando Álvarez fue uno de los maestros constructores más importantes del siglo XVI en Jerez de la Frontera. De origen portugués, en esta ciudad a él se deben obras como el ventanal esquinado del palacio Ponce de León, buena parte de la parroquia de San Mateo, el oratorio de fray Jordán del monasterio de Santo Domingo³ (hoy en la Finca de Las Quinientas) o el claustro del monasterio de la Merced, siendo muy posible su intervención en el castillo palacio de Bornos⁴.

Según reza el documento, queda claro que lo que contrata Álvarez es la realización de una portada y una ventana de la que el propio maestro es el tracista, pues la obra ya estaba “*platicada y asentada*” con el promotor de antemano. De hecho, se dice que el dibujo lo tenían “*fecho y señalado*”, es decir, que lo había diseñado Álvarez, posiblemente según las indicaciones de Hernán Riquel o de algún asesor, algo digno de tenerse en cuenta a tenor del intrincado programa iconográfico que presenta el edificio.

1. MORENO DE GUERRA Y ALONSO, J., *Bandos de Jerez. Los del Puesto de Abajo*, Madrid, Talleres Poligráficos, 1932, vol. II, pág. 44.

2. GUZMÁN OLIVEROS, N. y ORELLANA GONZÁLEZ, C., “El palacio renacentista de Riquelme (Jerez 1542)”, *Revista de Historia de Jerez*, nº 7, 2001, págs. 49-75.

3. JIMÉNEZ LÓPEZ DE EGUILLETA, J. y ROMERO BEJARANO, M., *Los Claustros de Santo Domingo de Jerez de la Frontera. Historia y Arte*, Jerez, Remedios 9, 2013, págs. 64 y ss.

4. La obra más completa sobre este maestro es ROMERO BEJARANO, M., *Maestros y obras de ascendencia portuguesa en el tardogótico de la Baja Andalucía*, tesis doctoral inédita.

Tal y como indica Lleó, el XVI asistió en Andalucía al paso de una arquitectura muda, propia del mundo islámico, a otra parlante en la que tuvo especial significación la portada de las casas, como queda claro en Riquelme. En palabras de Lleó, la función de la fachada era la de *“revelar la posición social y económica del propietario, enmarcando al mismo tiempo su vida cotidiana con el más simbólico y expresivo elemento derivado de la Antigüedad clásica: el arco de triunfo”*⁵.

La fachada de Riquelme no era un diseño original, sino una versión *“de la portada de la casa de la morada de francisco de syles escribano publico del crimen e conforme a ella”*. La fachada que sirvió de modelo no se conserva, pero sabemos con exactitud dónde estaba la casa que cita el documento, pues el testamento de Fernando de Siles, otorgado el 29 de abril de 1542, puede orientarnos. En él, don Fernando dice lo siguiente: *“quiero y mando y es mi voluntad que francisco de siles my hijo legitimo y de la dicha francisca ximenes mi muger aya por si de mejoría demas de los bienes que de my legitima pertenesçeren aber y heredar las casas que yo tengo de mi morada que se dizen las casas del duque que son en la dicha collaçion de san marcos con todo lo que les pertenesçe que tienen por linde casas de fernan garçia trapero y casas de pero lopes y las calles Reales y por delante la yglesia de señor san marcos”*⁶. Ciertamente el entorno de San Marcos se ha visto muy modificado con el paso de los siglos, pero en el número 9 de la calle Hornos, un inmueble que también tiene fachada hacia la iglesia de San Marcos, se conservan restos de un patio del XVI, precisamente en una de las columnas podemos ver el escudo de los Siles, el mismo que campea en la portada de la capilla de esta familia en la iglesia conventual de San Francisco. La lectura de la historia de Jerez de Bartolomé Gutiérrez no hace sino confirmar que estamos en lo cierto, pues nos dice que *“tenía casa propia en Xerez el duque de Medina, que es la que está enfrente de la puerta de la sacristía de San Marcos”*⁷, justo en el mismo lugar que se ubica la casa analizada. Así pues, parece que el nombre de *casas del duque* que se menciona en el testamento, hace referencia a que el inmueble en su día fue propiedad del duque de Medina Sidonia.

Pero aunque su casa no ha llegado hasta nosotros, nos queda constancia del amor de Fernando de Siles por las nuevas formas renacentistas en su capilla de la iglesia del monasterio de San Francisco de Jerez. El único que se ha ocupado de esta obra, un tanto extraña dentro del panorama constructivo local, es el inevitable Hipólito Sancho, quien en 1934 le atribuía *“importancia relativa por su decoración exterior del renacimiento español rico, cuyos motivos mal dibujados y no mejor ejecutados cubren jambas, archivoltas, fustes... recordando —claro que muy de lejos— la portada bien conocida del hospital de Santa Cruz de Mendoza en Toledo”*⁸, añadiendo en 1964 que la capilla estaba *“hasta ahora completamente indocumentada, sin haberse podido identificar los blasones que adornan los arranques de su arco”*. Siento contradecir (una vez más) al ínclito historiador portuense, pues no se trata de una obra cualquiera, ya que estamos ante una de las primeras obras del Renacimiento en Jerez y además sí que hay pruebas documentales para afirmar que se trata de la capilla de la familia Siles.

5. LLEÓ CAÑAL, V., *Nueva Roma. Mitología y humanismo en el Renacimiento Sevillano*, Madrid, CEEH, 2012, pág. 53.

6. ARCHIVO DE PROTOCOLOS NOTARIALES DE JEREZ DE LA FRONTERA (a partir de ahora APNJF). 1542. Oficio VII. Luis de Llanos. Fol. 374 y ss. 29 de abril. Testamento cerrado y abierto en esta fecha.

7. GUTIÉRREZ, B., *Historia y Anales de la muy noble y muy leal Ciudad de Jerez de la Frontera*, Jerez, Imprenta de Melchor García, 1887, tomo II, libro III, pág. 107.

8. SANCHO DE SOPRANIS, H., *Introducción al estudio de la arquitectura en Xerez*, Jerez, Guión, 1934, pág. 26.

9. SANCHO DE SOPRANIS, H., “La arquitectura jerezana del siglo XVI”, *Archivo Hispalense*, n° 123, 1964, págs. 1-73.

En el citado testamento de Fernando de Siles, el testador ordenaba que cuando muriese “*mi cuerpo sea sepultado dentro en el monesterio de señor san francisco desta çibdad en la capilla que yo alli tengo de mi jeneracion donde estan enterrados mys padre e madre*”, añadiendo que era su voluntad “*que mis herederos e la dicha my suegra por ellos juntamente con el dicho my hijo del monton de mys bienes quyten e saquen diez myll maravedis e aquellos los gasten e distribuyan en labrar y Reparar y encalar y solar la dicha capilla que yo tengo en el monesterio de san francisco en faser un Retablo*”¹⁰. Es decir, en 1542 la capilla ya tenía algunos años, pues no sólo había servido de enterramiento a los padres del testador, sino que además, presentaba cierto grado de deterioro, hasta el punto que Francisco de Siles deja una cuantiosa suma para su reparación.



Fig. 1. Capilla de los Siles en la iglesia de San Francisco, Jerez de la Frontera.

La capilla de Siles de la iglesia del monasterio de San Francisco tan sólo conserva en la actualidad su portada (Fig. 1), ya que el resto desapareció tras el hundimiento que sufrió el templo en el siglo XVIII y que obligo a reconstruirlo casi por completo¹¹. La portada se resuelve por un arco de medio punto que apea en semicolumnas flanqueadas por un par de pilastras cajeadas y otro par de semicolumnas. Ninguno de los elementos sustentantes citados presenta capitel, sino que los tres están coronados por una suerte de friso continuo en el que se superponen, una banda de gotas, otra de ovas y otra de denticulos. Las columnas y pilastras, rosca del arco y el intradós, están decorados con un tosco motivo de *candelieri* en el que los vástagos y motivos vegetales alternan con figuras monstruosas, cabezas de querubín y seres grotescos. La pareja de columnas más externa se corona por dos estilizados jarrones sobre los que se disponen sendos blasones con las armas de los Siles. Por su parte, el basamento de los soportes presenta, del interior al exterior y por partida doble los siguientes motivos iconográficos: el busto de una mujer togada y tocada con un collar de gruesas bolas, una mujer deforme, desnuda y con las piernas abiertas, mostrando descaradamente su sexo, un hombre barbado y togado con una flor sobre el hombro, dos antorchas y un personaje arrodillado con el puño en alto, que en un lado es un hombre y en otro una mujer. Ciertamente desconozco qué pueden significar estas figuras, si bien el togado de la flor podría ser el Casto José y la mujer que enseña su sexo la mujer de Putifar. Esta interpretación toma fuerza si tenemos en cuenta que por esta portada se accedía a la clausura y que podría tratarse de una advertencia

10. APNJF. 1542. Oficio VII. Luis de Llanos. Fol. 374 y ss. 29 de abril.

11. AROCA VICENTI, F., *Arquitectura y urbanismo en el Jerez del siglo XVIII*, Jerez, Centro Universitario de Estudios Sociales, 2002, págs. 229 y ss.

a los monjes para que no cometiesen el pecado de la lujuria. En la misma ciudad de Jerez, en los claustros de Santo Domingo y la Cartuja encontramos representaciones sexualmente explícitas muy similares a esta que podrían tener el mismo significado¹². La dependencia de esta obra con la fachada del Ayuntamiento de Sevilla es evidente, por lo que no pudo ser construida con anterioridad a éste, así que es muy probable que se realizase dentro de las obras que manda hacer en la capilla en su testamento Fernando de Siles en 1542, donde se dice de manera clara que había que “labrar” (es decir, hacer de obra nueva) en esa capilla. No obstante, no pienso que Fernando Álvarez, en cuya obra la influencia del Ayuntamiento de Sevilla es evidente, sea el autor de la portada de la capilla de los Siles, dada la tosquedad con que están realizados sus motivos ornamentales. Más bien parece que canteros o albañiles de poca experiencia en la talla, o acostumbrados a labrar bestiaros, interpretaron el dibujo tomado del Cabildo sevillano. Aun así, el interés de esta portada es mucho, pues corrobora la transmisión de la nueva estética a Jerez, que hasta el momento apenas si contaba con edificios renacentistas.

De hecho, no es hasta la década de los 30 de la centuria cuando el nuevo estilo tiene las que hasta el momento se consideraban sus primeras muestras en la ciudad¹³ en obras la ventana esquinada del palacio de Ponce de León, fechada en 1537, o la portada de la capilla de la Virgen de Consolación de la iglesia conventual de Santo Domingo, cuya ejecución fue contratada por Pedro Fernández de la Zarza ese mismo año¹⁴.

Volviendo a la portada de la casa de Francisco de Siles, hoy desaparecida, según nos dice el contrato que Fernando Álvarez firmó con Hernán Riquel, presentaba sobre las columnas unos escudos que en la obra de Riquel habían de ser eliminados para subir la altura de los soportes hasta el arquitrabe. Además, se había de añadir sobre el dintel el escudo del comitente, sostenido por dos “petafios”, término que desconocemos qué sentido tiene en el documento pero que en la realidad se convirtió en dos tritones. En las esquinas del marco de a puerta el maestro había de labrar “dos medallas [entiéndase dos tondos] e debaxo de estas dichas dos medallas aveys de faser en cada parte dos o tres” y “ençima de las veneras que están por remates de las columnas donde estan agora dos niños figurados con dos bastones (se entiende que se está describiendo la fachada de la casa de Siles) aveys de faser dos hombres selvajes bien fechos”. Por último, todo elemento ornamental no descrito en el documento y presente en la casa de Francisco de Siles había de eliminarse, colocándose “en Refaçio de ello en el friso que esta ençima de las columnas se pongan quatro Rostros dos de varones e dos de henbras lo mejor e mas bien fechos que podays”. Que a estas alturas Fernando Álvarez no era sólo un maestro independiente sino que trabajaba como una suerte de firma constructora, posiblemente antes también lo fuera, queda claro cuando Hernán Riquel en el contrato se obliga a “que yo os de al pie de la dicha obra para ella todo lo neçesario por manera que vos e los ofiçiales e gente que truxeredes para ello no aveys de poner ny pongays en ella mas solamente las manos e herramientas e industria e vuestro trabajo e suyo de los que en ello metyeredes”¹⁵.

12. Estas obras se encuentran en el claustro principal del monasterio de santo Domingo, en una ménsula inmediata a la portada del oratorio de Diego de Ribadeneira y en el arco de embocadura del pasillo que une el claustro con el claustro grande de la cartuja de Santa María de la Defensión.

13. Ciertamente en la cartuja de Santa María de la Defensión encontramos obras renacentistas un poco anteriores, pero éstas quedaban ocultas a la vista de los ciudadanos, al encontrarse en un cenobio de estricta clausura.

14. ROMERO BEJARANO, M. y ROMERO MEDINA, R., “Pedro Fernández de la Zarza: un maestro tardogótico de la Baja Andalucía (1494-1569)”, en ALONSO RUIZ, B., ed., *La Arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*, Madrid, Sílex, 2011, págs. 197-212.

15. APNJF. 1542. Oficio V. Rodrigo de Rus. Tomo II, fol. 1244 y ss. 11 de septiembre. Trascrito por GUZMÁN OLIVEROS, N. y ORELLANA GONZÁLEZ, C., “El palacio renacentista de Riquelme...”, op. cit. El plazo de ejecución de la obra era desde el uno de diciembre de 1542 al 1 de mayo de 1543. El precio total de la obra era e 50.000 maravedies de los que se abonaría un tercio cuando comenzase la obra. Otro tercio cuando estuviese concluida la tercera parte del trabajo y el último tercio cuando se hubiesen construido los dos tercios de la obra contratada.

La obra de la fachada era una parte más de una reforma integral que se realizó por aquellos años en las casas de Hernán Riquel. La intervención realizada en 1996 por el equipo de arqueólogos del Ayuntamiento de Jerez¹⁶ descubrió, otras construcciones contemporáneas a la fachada, un tanto escasas si las comparamos con la obra contratada por Fernando Álvarez. En la zona inmediata al imafronte hubo una estructura de dos pisos con una escalera, y al fondo una galería (Fig. 2) oculta por una reforma neoclásica del XIX. Esta galería se articula en dos pisos y si bien el superior presenta unos arcos de medio punto con ménsula en la clave que parecen obra del finales del XVI, la inferior presenta gran similitud con las galerías del patio de Ponce de León: cinco arcos de medio punto peraltados y enmarcados por alfiz que apean sobre columnas con capiteles de pencas de mármol, recreadas con un cimacio en el que se encuentran tallados motivos vegetales y figuras extraídas de los bestiarios de tradición medieval¹⁷. Con todo, hay que advertir dos diferencias entre ambas obras. En el caso de Riquelme la anchura de los arcos es variable, creando un efecto un tanto desconcertante, además, y al igual que sucede en el jerezano patio del palacio de Campo-real, realizado en 1545 por los portugueses Diego y Juan Pérez¹⁸, las molduras de las roscas de los arcos, se entrecruzan antes de posarse en el soporte.

Si se tiene en cuenta que en el caso de Ponce de León el patio y balcón esquinado se hicieron simultáneamente hacia 1537, la galería de Riquelme bien podría ser contemporánea a la fachada, o tal vez de los años inmediatamente anteriores.

Por otra parte, la obra de la fachada supuso una ampliación del solar del inmueble. A finales de 1541 Riquel compró un corral colindante a sus casas¹⁹ y un año más tarde ocupó parte del suelo público correspondiente a la plaza del Mercado. A comienzos de 1543 Hernán Riquel comunicó al Cabildo, del que el mismo era parte al ser caballero veinticuatro, *“que por que el quiere faser una portada e çierto edifiçio en sus casas e por que tiene neçesidad de un pedaço de suelo en el mercado delante de las puertas de su casa que suplica a la çibdad le haga merçed de dalle liçençia para que pueda echar delante de la dicha su puerta una pared pues que no trabe perjuyzio quanto mas que el deRibara çierta parte de unas sus casas para que quede para el uso publico”*. Una vez estudiado el asunto por una comisión, el Ayuntamiento acordó *“que vysto lo que pide el dicho Fernando Riquel es syn perjuyzio de nyngund vezino ny de otra persona antes es en benefiçio por que queda la dicha plaça del mercado mas quadra (entiéndase cuadrada) e mas onRada con el edefiçio grande que quyere faser el dicho*

16. BARRIONUEVO CONTRERAS, F. J. y AGUILAR MOYA, L., “Palacio de Riquelme. Jerez de la Frontera (Cádiz). Apoyo Arqueológico a obras de limpieza y consolidación”, *Anuario Arqueológico de Andalucía 1996. Informes y Memorias*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2001, págs. 26-29.

17. Los motivos escultóricos de estos cimacios se encuentran muy deteriorados, pues fueron raspados al prepararlos para ser recubiertos con estuco a comienzos del XIX. Si a esto sumamos el estado de abandono en que se encuentra el inmueble desde hace más de cuarenta años, lo que debe extrañarnos no es el mal estado de conservación de estos motivos escultóricos, sino que aún estén aquí. De hecho, el palacio Riquelme permanece cerrado y en avanzado estado de deterioro en el momento en que se escriben estas líneas. Gracias a la intercesión del arquitecto municipal Manuel Barroso Becerra he podido acceder al interior del inmueble, que en fechas recientes ha sido objeto de ciertas obras de consolidación. Además, me han sido muy útiles las fotografías que amablemente nos han cedido Rosalía González (directora del Museo Arqueológico Municipal) y Manuel Marín, de Bodegas Tradición. Quiero desde aquí agradecer a todos ellos su colaboración.

18. ROMERO BEJARANO, M., *Maestros y obras de ascendencia portuguesa...*, op. cit.

19. APNJF. 1542. Oficio V. Rodrigo de Rus. Tomo I, fol. 53 vto. y ss. El carretero Cristóbal Martín, el cojo, y su esposa Juana Fernández, venden al caballero veinticuatro Hernán Riquel *“un pedaço de coRal que esta fecho solar de las casas de nuestra morada que nos tenemos e poseemos que son en las dichas casas e el dicho pedaço de coRal de ellas en esta çibdad en la mysama collaçion de san matheo par del muro que alindan las dichas casas e coRal de la una parte con otras casas de vos el dicho herman Riquel e casas de diego de gallegos e de herederos de alonso Riquel e este dicho pedaço de coRal que vos vendemos comiença e es desde la esquina del palaçio de las casas de vos el dicho ferman Riquel que va en arbol derecho hasta dar a la calle frontera de la bodega que alli tiene fecha pedro garçia crespo sastre”*. El precio del pedazo de corral fue de 1.875 maravedies.



Fig. 3. Fachada del Palacio Riquelme, Jerez de la Frontera.

*Fernando Riquel que son en que se le den e dieron al dicho Fernando Riquel veynte e dos pies de uheco e pared desde el hastial de su puerta en delante de una esquina a la otra en la delantera de su casa*²⁰. Desconocemos qué parte de su casa cedió Riquel al uso público, pero sí que se sabe que la fachada de su casa avanzó unos cinco metros, hasta convertirse en el principal foco de atracción de la plaza del Mercado, gracias a la nueva obra realizada por Fernando Álvarez.

La portada (Fig. 3) está formada por un vano adintelado sobre el que se ubica el escudo de Hernán Riquel sostenido por dos tritones (Fig. 4), motivo tomado de la fachada de las Casas Capitulares de Sevilla (Fig.5), edificio fechado en 1539 que hubo de conocer Álvarez, ya que en él aparecen otros motivos ornamentales recurrentes en su obra, como son las figuras animales y humanas que se transforman en elementos vegetales o la distribución de tondos y figuras entre roleos. El motivo está flanqueado por cuatro tondos (las *medallas* del contrato), que representan a Camila Magna, Nabucodonosor, Constantino el Grande y Rómulo y Remo. El conjunto queda flanqueado por dos pares de columnas de orden compuesto sobre basamento, que sostienen un entablamento formado por un arquivado decorado con cuentas y gotas, una cornisa con

20. ARCHIVO MUNICIPAL DE JEREZ DE LA FRONTERA. Actas Capitulares. 1543. Fol. 473 vto. y ss. 29 de enero. Citado por GUZMÁN OLIVEROS, N. y ORELLANA GONZÁLEZ, C., "El palacio renacentista de Riquelme...", op. cit. La comisión de caballeros capitulares estaba formada por los veinticuatro Luis Suárez de Carrizosa y Bartolomé Núñez de Villavicencio, los jurados Alonso de Fuentes y Diego de Coca y el corregidor.



Fig. 4. Detalle de la fachada del Palacio Riquelme, Jerez de la Frontera.

ovas y gotas y un friso que presenta en el centro un tondo con una figura femenina picada por dos pájaros y otros dos tondos, uno representando un busto masculino y el otro uno femenino, que se distribuyen entre roleos rematados por cabezas de león. En los rincones que forma el avance de las columnas hallamos un busto masculino tocado con un casco y una mujer peinada a la moda (que han sido identificados como Hernán Riquel y su esposa, Inés Riquel²¹) mientras que encima de las columnas podemos ver, a un lado a Hércules matando al León de Nemea y al otro al propio Hércules disparando una flecha al Centauro Neso.

Sobre la portada se abre la ventana (Fig. 6) que también se menciona en el contrato formalizado por Álvarez. El vano es adintelado, apea en columnillas corintias y presenta zapatas en las esquinas superiores. La ventana está flanqueada por dos pares de columnas abalaustradas de orden compuesto con máscaras y cabezas humanas en el capitel, que sostienen el frontispicio, flanqueado por dos *putti* que tocan la trompa y a su vez por flameros. El frontispicio presenta un trozo de entablamento liso, en el que muere la parte superior del vano, arquitrabe, friso y cornisa idénticos a los de la portada, con la salvedad que en el friso la cabeza central es masculina y es atacada por dos pájaros monstruosos cuyas colas se convierten en roleos que mueren en cabezas de león y que en los extremos en lugar de las historias de Hércules hallamos a un lado un animal similar a una leona y al otro un atlante arrodillado. El conjunto queda coronado por dos animales fantásticos, una suerte de panteras emplumadas, enfrentadas y unidas por el cuello, rematadas por una máscara. En la parte exterior de los balaustres, encontramos los dos salvajes que figuraban en el contrato, blandiendo una clava y acompañados de un león.

La inscripción, que hallamos en uno de los roleos del friso de la portada²², nos indica que la obra se

21. RÍOS MARTÍNEZ, E., "Arquitectura civil jerezana en el siglo XVI", *Páginas*, nº 6, 1991, págs. 52-66.

22. La inscripción fue publicada por primera vez por SÁNCHEZ VILLANUEVA, J. L., *Monumentos con arte Jerez*, Jerez, AMPA Claustro de La Merced, 2011, pág. 102.



Fig. 5. Detalle de la fachada del Ayuntamiento de Sevilla.

concluyó en el plazo estipulado, pues en ella figura el año de 1543. Hay que señalar que la fachada que hoy se conserva tiene construido un tanto más a ambos lados de la ventana, y que incluso se ve el arranque de otros dos vanos en el piso superior, pero pienso, al igual que sucede con la galería superior del patio, que se trata de una obra posterior.

Sin duda, la fachada de Riquelme es la obra más espectacular de las que había hecho Fernando Álvarez hasta el momento, pero que no es sino una evolución de las portadas y elementos decorativos que había realizado hasta aquel entonces. La fantasía, y en cierto modo la libertad, que demuestra a la hora de combinar elementos figurativos y ornamentales no impide que vuelva a utilizar motivos que ya había empleado en obras anteriores. Ahí están las columnas abalaustradas con capitel de orden compuesto con motivos figurativos que aparecen en Ponce de León, zoomórficos allí y antropomórficos en Riquelme; los roleos que se rematan en cabezas de animales, que ya están presentes en la fachada del oratorio de fray Jordán; el orden compuesto con cabezas en lugar de caulículos, cabezas de león en el oratorio de fray Jordán, humanas y de caballo en la portada de Gracias de Santo Domingo, caballos en Ponce de León y humanas y simiescas en Riquelme; por no hablar de la forma y distribución de ovas, gotas y cuentas en Riquelme y Ponce. Además, hay que tener en cuenta que el concepto de edificio es muy similar en ambos casos. Hay un interior, cuya parte más monumental es la galería del patio más apegado a la tradición gótica y una fachada radicalmente novedosa y cuajada de símbolos paganos, pregonando a toda la ciudad del poderío, la modernidad y el bagaje cultural de sus dueños. Sin embargo, el afán de Hernán Riquel por destacar entre sus vecinos le costó caro. La propia fachada parece inconclusa y apenas si se construyeron dependencias en el interior, lo que hace sospechar que existieron problemas de financiación. Estas sospechas se ven confirmadas por los documentos.

El mismo año de 1543 que figura en la fachada como fecha de conclusión de los trabajos no fue muy boyante para Hernán Riquel. En junio otorgaba un poder para que en su nombre acudiesen *“ante el yllustrisimo e muy magnifico señor el señor duque de medina sydonia ante quien e como deva e presentar a su señoria quales quier peticiones sobre y en Razon de la esterilidad de los panes que yo senbre en las tierras de monteagudo que yo tengo aRendadas a su señoria e suplicar a su señoria que me haga merçed de mandar ver los dichos panes a agosto*



Fig. 6. Detalle de la fachada del Palacio Riquelme, Jerez de la Frontera.

*e vstos e costandole de la dicha esterilidad su señoria tenga por byen de me mandar fazer merçed de la Remysion e suelta que fuere servido*²³. Sin embargo el duque no se ablandó ante la petición de Riquel, y un mes más tarde le reclamaba la deuda. El caballero veinticuatro apoderaba a otra persona para que hiciese en su nombre la súplica, alegando *“estar enfermo e maldispuesto y tal que de presente no puedo yo personalmente yrlo a negoçiar como yo quysiera*²⁴.

Pero ahí no quedó la cosa. En 1547 Hernán Riquel llegó a un acuerdo con la parroquia de San Mateo para construir una capilla funeraria para su linaje²⁵. Sin embargo la capilla nunca se construyó, entregándose el espacio destinado a la misma 27 años más tarde a los Morales Maldonado, quienes decían en su petición al mayordomo de la fábrica que *“en la yglesia de señor san matheos ay sitio para labrar una capilla que es donde esta el altar de santa luzia el qual dicho lugar y sitio lo tenia hernando Riquel vezino de la dicha çibdad para labrar la dicha capilla y pagaba por el a la fabrica de dicha yglesia myll maravedis de tributo en cada un año y por ser pobre y no lo poder pagar ny labrar hizo dexaçion della*²⁶. El testamento del propio Hernán Riquel es aún más revelador. Según se dice en el mismo, el matrimonio Riquel creó un mayorazgo en favor de su hijo Bartolomé, que tenía vinculada la casa familiar y una serie de tierras. Sin embargo, a la hora de su muerte

23. APNJF. 1544. Oficio V. Rodrigo de Rus. Fol. 487. 26 de junio. El apoderado era Cristóbal Gómez de Argumedo.

24. APNJF. 1544. Oficio V. Rodrigo de Rus. Fol. 553 vto. 20 de julio. El apoderado era Diego García Pocasangre.

25. APNJF. 1547. Oficio V. Rodrigo de Rus. Fol. 870 y ss. 21 de noviembre.

26. APNJF. 1573. Oficio I. Juan Montesinos. Tomo II, fol. 1162 y ss. Citado por SANCHO DE SOPRANIS, H., “La capilla de los Morales Maldonado en San Mateo”, *Guión*, nº 22 y 23, 1936, págs. 3-6 y 5-8. Se trata de un fragmento de la petición efectuada por Pedro de Morales de Mesa y Baltasar de Morales Maldonado a Juan Rodríguez de Medina, mayordomo de la Fábrica de San Mateo.

Hernán Riquel rectifica y revoca la donación de la casa en el mayorazgo, alegando que:

“por que los bienes que entonçes tenia eran pocos y los mas dellos eran los dichos bienes donados y vinculados y despues aca los dichos nuestros bienes an ydo en quiebra y diminuçion atento a los muchos tributos que sobre ellos en aquella saçon y al presente pagamos quitado el valor de ellos de los dichos nuestros bienes no quedan bienes ningunos que an de aver otros dos hijos que nos rrestan solteros y de justiçia an de aver sus legitimas como cada uno de los demas sus hermanos nuestros hijos y seguros con la cantidad de bienes que teniamos en aquella saçon que hiçimos la dicha donaçion que eran pocos a los que agora tenemos que son menos y los muchos tributos que pagamos las dichas dos cavallerias de tierra y dies alançadas de viña de que ansi hiçimos la dicha donaçion solamente esedian y eseden de mas cantidad del quinto que podriamos mandar al dicho nuestro hijo y del terçio en que lo podria mejorar y por que esto depende de mi conçiencia y es justo repararlo para que a los otros mis hijos solteros queden algunos bienes.”²⁷

Esto de muestra que para aquel entonces, el cosmopolita Hernán Riquel estaba arruinado.

El palacio Riquelme subsiste hoy en el más lamentable estado de ruina. El destino ha querido que en nuestros días sus hermosos y descarnados muros nos sirvan de memoria de aquel vanidoso caballero veinticuatro con el que se cebó la desgracia.

Fecha de recepción: 10/08/2015

Fecha de aceptación: 16/11/2015

27. APNJF. 1573. Oficio I. Juan de Montesinos. Tomo II, fol. 1291 vto. y ss. 10 de octubre. Se trata de un testamento cerrado que se abrió en esta fecha.

Metodología para el estudio, dibujo y localización de casas sevillanas de los siglos XVI y XVII¹

María Núñez González

HUM976. Dra. Arquitecta. Investigadora independiente

Resumen

Este artículo pretende poner de manifiesto las magníficas fuentes documentales existentes en los archivos para el estudio de la arquitectura doméstica en los siglos XVI y XVII, al mismo tiempo que propone, una vez obtenida la información procedente de los libros de apeos, una metodología novedosa para el análisis de dichos inmuebles. El resultado de la aplicación de esta metodología ha sido una base de datos con la información contenida en dichos apeos, que incluye: planos, localización por collación y calle, propietario, inquilino, oficio y condición del inquilino, orientación (cuando aparece), linderos (cuando se detallan), los espacios interiores que conforman las casas y sus descripciones y medidas. Se ha demostrado que este método mediante el análisis de la información contenida en esta base de datos es clave para el análisis de la arquitectura doméstica sevillana de los siglos XVI y XVII.

Palabras clave: Sevilla, siglo XVI, siglo XVII, apeos, casas, arquitectura doméstica sevillana.

Abstract

This article aims to highlight the magnificent documentary sources existing in the archives for the study of the properties belonging to the charity hospitals in Seville during the sixteenth and seventeenth centuries while proposes a new methodology for the analysis of these properties. It has been developed a database with the information contained in these surveys, including: plans, collation and street, owner, tenant, trade and condition of the tenant, orientation (when presented), boundaries (when detailed), the interior spaces that make the houses and their descriptions and measurements. It has been shown that this method by analyzing the information in this database is key to the analysis of the Sevillian domestic architecture of the sixteenth and seventeenth centuries.

Keywords: ESeville, sixteenth century, seventeenth century, surveys, houses, Sevillian domestic architecture.

1. Este texto se enmarca en el proyecto de investigación "De puertas para adentro: vida y distribución de espacios en la arquitectura doméstica (siglos XV-XVI)" (VIDARQ, HAR2014-52248-P), cuya investigadora principal es M^a Elena Díez Jorge (Univ. de Granada). Proyecto de I+D del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia del Ministerio de Economía y Competitividad.

Introducción y antecedentes

A pesar de las numerosas aproximaciones al conocimiento de la vivienda sevillana tradicional que se han realizado hasta el momento², queda todavía por analizar y valorar una copiosa y rica información documental sobre el patrimonio inmueble de los siglos XVI y XVII. Aún teniendo presente la importancia que los contratos de obra tienen para el estudio de la arquitectura doméstica sevillana de dichos siglos, depositados en el Archivo de Protocolos de Sevilla, hemos decidido centrarnos en otra de las fuentes fundamentales para investigar dicho tema, que son los libros de apeos; especialmente aquellos que mandaron levantar los hospitales de beneficencia para administrar sus posesiones inmobiliarias y hacer un seguimiento de las incidencias que pudieran afectar a dicho patrimonio.

Se tiene constancia sobre la importancia económica que tuvieron los ingresos procedentes de los arrendamientos de estas viviendas³ para la financiación de los fines sociales y asistenciales de estas instituciones. Por otra parte, el conjunto de estas propiedades conformaba una proporción muy alta del caserío existente en la ciudad en aquel tiempo junto con las del resto de instituciones eclesiásticas⁴, de tal modo que este estudio se considera muy oportuno para mejorar el conocimiento arquitectónico y urbano de la ciudad.

Los objetivos de este trabajo han sido, en primer lugar, proponer una metodología novedosa para el análisis de la información contenida en los libros de apeamiento, cuyo resultado es una base de datos, tanto generales como de detalle de los espacios; en segundo lugar, utilizar una metodología de análisis de los datos recabados; y, en tercer y último lugar, restituir gráfica y virtualmente, utilizando métodos ya usados anteriormente y otros novedosos, mediante las tecnologías más avanzadas, cada uno de los modelos documentados y la correspondiente localización dentro del tejido urbano contemporáneo. Además, queremos resaltar el carácter interdisciplinar del trabajo, en las áreas de la arquitectura, de la historia y del tratamiento e interpretación del patrimonio documental y ofrecer una información valiosa para el estudio de la casa sevillana y la historia de las transformaciones sufridas por las casas dentro del tejido urbano de la ciudad⁵.

El método de trabajo utilizado para alcanzar los objetivos propuestos tiene en líneas generales dos componentes complementarias, la primera de ellas referida al trabajo de campo (consulta, lectura e iden-

2. FALCÓN MÁRQUEZ, T., *Casas Sevillanas desde la Edad Media hasta el Barroco*, Sevilla, Maratania, 2012; NÚÑEZ GONZÁLEZ, M., *La casa sevillana del siglo XVI en la collación de San Salvador Dibujo y estudio de tipologías*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2012; MARCHENA HIDALGO, R., "Fuentes para el estudio de la casa sevillana en la Edad Moderna", *Actas del III Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Sevilla y Granada, 2000 A. Graciani, S. Huerta, E. Rabasa, M. Tabales, Madrid, I. Juan de Herrera, SEdHC, U. Sevilla, Junta Andalucía, COAAT Granada; PÉREZ ESCOLANO, V., "Observaciones sobre las condiciones de propiedad y ocupación en la vivienda urbana sevillana en la segunda mitad del siglo XVI", *Actas del I Congreso de Historia de Andalucía, Andalucía Moderna, tomo II*, Córdoba, 1978; SIERRA DELGADO, J. R., *La casa de Sevilla, 1976-1996*, Sevilla, Exposición Real Monasterio de San Clemente. Electa, Fundación el Monte, 1996; COLLANTES DE TERÁN DELORME, F./ GÓMEZ ESTERN, L., *Arquitectura Civil Sevillana*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1999.

3. CARMONA GARCÍA, J. I., *Mercado inmobiliario, población, realidad social (Sevilla en los tiempos de la Edad Moderna)*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2015.

4. COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ, A., *Una gran ciudad bajomedieval: Sevilla*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2008.

5. Este artículo representa la culminación y reconocimiento de un trabajo de investigación realizado en el marco de las líneas de investigación del departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica, y bajo la supervisión del profesor titular D. Ricardo Sierra Delgado, durante el curso 2005-2006. El interés de la autora por la casa sevillana se retomó años más tarde, en 2010, durante el desarrollo del Trabajo Fin de Máster en Arquitectura y Patrimonio Histórico. En el transcurso del mismo, se estudió la posibilidad de incluir lo analizado años atrás, pero finalmente se decidió no utilizarlo. El resultado de la investigación realizada durante el Máster se publicó en 2012 y se tituló "La casa sevillana del siglo XVI en la collación de San Salvador: dibujo y estudio de tipologías". Por esta razón, hemos creído conveniente que ha llegado el momento de sacar a la luz la investigación sobre las casas de los hospitales de beneficencia, que no es menos importante, ya que podría aportar un nuevo acercamiento al tratamiento de las fuentes documentales depositadas en los archivos históricos (Archivo de la Diputación Provincial de Sevilla – ADPSE, y Archivo Histórico Provincial de Sevilla Protocolos Notariales – AHPSPN) y nuevos conocimientos sobre el mercado inmobiliario y la arquitectura doméstica sevillana comprendida entre los siglos XVI y XVII.

tificación de la documentación histórica) y la segunda concerniente a la elaboración del material analítico derivado de dicha documentación⁶.

Fuentes documentales consultadas

Desde comienzos del siglo XVI, el aumento del número de viviendas adquiridas mediante donación o compra por parte de las distintas instituciones vinculadas a la Iglesia y los hospitales en el mercado inmobiliario sevillano propició que éstas se vieran obligadas a llevar un registro contable pormenorizado de estos inmuebles, que no se limitaba a anotar las rentas anuales que percibían por ellos. Conscientes de la importancia de la rentabilidad de la vivienda en una ciudad como Sevilla, se preocuparon de elaborar una base de datos que incluyera, no sólo la localización de cada uno de sus inmuebles dentro de la ciudad sino también su estado constructivo y de conservación, con la finalidad de obtener la máxima rentabilidad en el momento de la firma del contrato de arrendamiento, pues las instituciones a las que nos referimos tenían, con respecto a sus propiedades inmobiliarias urbanas y rurales, una actitud exclusivamente especulativa.

A pesar de que consideremos un error táctico y perjudicial para ellas la práctica del arrendamiento a largo plazo (por una vida o más) y a renta fija, forma parte de una praxis moderna y racional la elaboración de los libros de apeamientos. Según se desprende de la investigación de Rosario Marchena en 2002, el proceso de acumulación de esta información comenzó en 1502⁷ con los libros de Cabildo y Fábrica de la Iglesia Mayor de Sevilla, y continuó hasta el proceso desamortizador decimonónico, en torno a 1836. Entre estas dos fechas límites hemos de destacar los registros que se llevaron a cabo en torno a la década de 1540, especialmente por parte del Cabildo Catedral, la Fábrica de la Iglesia Mayor y el hospital de las Cinco Llagas. Tal vez por imitación de las prácticas contables de estas notables instituciones, se sumaron a este procedimiento, el hospital del Cardenal en 1580, el de las Bubas en 1585 y los hospitales del Espíritu Santo, el Amor de Dios y la Misericordia⁸ en el siglo XVII. Gracias a estas iniciativas, los mayordomos de estas entidades pudieron contar a lo largo de los años con una información fácilmente manejable para su administración.

Para el desarrollo de este trabajo se han consultado los apeos y dibujos referidos a los hospitales de las Bubas, de las Cinco Llagas, del Cardenal, del Espíritu Santo, del Amor de Dios y de la Misericordia. En concreto, las fuentes utilizadas han sido las siguientes:

- Hospital de las Cinco Llagas, libro 1^º. 1542-1551-1571. Contiene 146 apeos de casas con listado de estancias y medidas en varas. Cada apeo está enunciado de forma idéntica al siguiente ejemplo, cambiando el arrendatario y la situación: *“la siguiente posision tiene de por vida Gutierre de Andino en cal de Jimios”*. En el primer párrafo está anotada la fecha en día, mes y año, collación, linderos (no

6. El resultado del trabajo para alcanzar los objetivos, por razones obvias de dimensionamiento, no ha podido ser incluido en este artículo, pero sí las conclusiones que se han obtenido del análisis del mismo.

7. MARCHENA HIDALGO, R., “Fuentes para el estudio de la casa sevillana en la Edad Moderna”, *Actas del III Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Sevilla y Granada, 2000; A. Graciani, S. Huerta, E. Rabasa, M. Tabales, Madrid: I. Juan de Herrera, SEdHC, U. Sevilla, Junta Andalucía, COAAT Granada.

8. En uno de los apeos del libro 2, folio 233vº se dice lo siguiente: (...) las midieron con una vara de medir como adelante se hara mincion conforme a unas medidas antiguas desta casa que estan en un libro del dicho hospital que por mi el escribano les fue ydas y mostradas a los dichos alarifes que parese pasaron ante santiago de la peña escribano que fue de los alarifes desta ciudad en nueve de diciembre del año pasado de 1569 y la medida y sitio que hoy tiene estas casas conforme a (...). La Casa de la Misericordia debía poseer un 1º Libro de apeamientos, ya que el de la fecha de 1613-1622 se denomina 2º Libro de apeamientos.

9. Archivo de la Diputación Provincial de Sevilla (ADPSE).

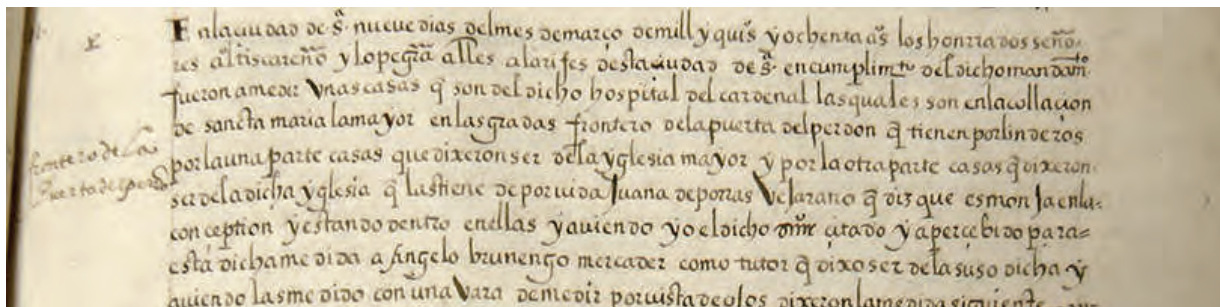


Fig. 2. Fragmento del libro de apeos del Hospital del Cardenal. ADPSE, H. Cardenal, libro 3.

en pies. En este caso, también ocurre que el número de protocolo de casas llega a 175, por lo que es posible que no se completara el apeamiento de todas ellas. (Fig. 3).

- ADPSE, Hospital del Amor de Dios, libros 8 Bis y 9. 1585. “Libro de apeamiento de las casas del hospital del Amor de Dios que hizo Vermondo Resta maestro mayor que fue de las fábricas del arzobispado de esta ciudad”. Contiene apeos de 395 casas del siglo XVII, sin datar. En la mayoría de ellos se detalla su situación (collación y calle) e incluyen planos de las parcelas de las casas, algunos de los cuales elaborados por Vermondo Resta¹¹ (Fig.3).
- AHPS, Hospital de la Misericordia, libro 4812¹². 1613-1622. Se titula “*Libro de apeamientos y medidas de casas en la ciudad y arrabales*”. Es un libro que contiene 220 apeos de inmuebles dentro de la ciudad y otras posesiones en las afueras (la numeración de los apeos llega a 276, por lo que pudieron ser más las propiedades de este hospital). Los apeos principales son los de 1613 y 1614, además de los de 1622, que pueden coincidir con apeos de años anteriores (repetidos).

Catalogación e inventariado de las casas de los hospitales

Para llevar a cabo el objetivo prioritario de este trabajo se crearon dos bases de datos. En primer lugar, se tomó nota y se elaboró una primera tabla con la información general contenida en los apeos relativos a: collación, calle, detalle de situación, linderos, inquilino, oficio/condición del inquilino, tipo de inmueble según su uso (casa, tienda, casatienda, corral de vecindad, mesón, horno, atahonas, almacén, etc.) y observaciones sobre el apeo o sobre el inmueble.

Con la finalidad de identificar cada inmueble en la base de datos y, posteriormente, poder cruzar los datos introducidos con otras bases, se designó un código a cada uno de los apeos, consistente en: una letra para identificar la fuente (*a* para Amor de Dios, *b* para Bubas, *e* para Espíritu Santo, *k* para Cardenal, *m* para Misericordia y *p* para Cinco Llagas, libro 1) y un número, para identificar la localización del folio o número de registro dentro del libro correspondiente. Es importante destacar las diferencias entre los libros

11. MARÍN FIDALGO, A., *Vermondo Resta*, Sevilla, Colección Arte Hispalense. Diputación de Sevilla. Servicio de Archivo y Publicaciones, 1988. Vermondo Resta fue maestro mayor de obras del Arzobispado de Sevilla desde 1585 a 1603 y desde 1603, fue maestro mayor del Alcázar, cargo que ejerció hasta su fallecimiento en 1625. Según estos datos, es probable que realizara el libro de apeos del hospital entre 1603 y 1625.

12. Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Anteriormente en ADPSE, libro 79.

de las Bubas y las Cinco Llagas con los del Espíritu Santo, el Amor de Dios, el Cardenal y la Misericordia. Los primeros, en cada caso, están foliados, por lo que el número del código dentro de la base de datos corresponderá con el folio donde se encuentre el apeo. En los otros casos, los libros están sin foliar, pero cada casa tiene un número de registro, que es el que se usará para el código de la base de datos.

De este modo, además de poder calcular el número total de inmuebles de los cuales tenemos el apeo, 867, se pudo establecer la cantidad por cada hospital y en cada collación (Tabla 1). El hospital que más propiedades tenía era el Amor de Dios (395), seguido por el de la Misericordia (220), el Espíritu Santo (159), el Cardenal (158), el de las Cinco Llagas¹³ (128) y, por último, el de las Bubas (61).

Las collaciones donde poseían más inmuebles eran: Santa María la Mayor, La Magdalena, San Salvador y Omnium Sactorum. Esto coincide, en cierta medida, con los datos obtenidos por M. Núñez, en su análisis de las fuentes históricas del ACS¹⁴, pertenecientes al Cabildo Catedral, la Fábrica y el Comunal, cuyas propiedades también se concentraban en las tres primeras collaciones nombradas. Sin embargo, a diferencia de las casas de la Santa Iglesia, los inmuebles de los hospitales estaban bastante repartidos por la ciudad.

Bajo la denominación de casas o casas principales¹⁵ encontramos la mayoría de los apeos (88,12%), y es obvio, por tanto, que el uso predominante de los inmuebles apeados fuera el residencial. No obstante, en ciertos casos puntuales, los datos sobre el inquilino, las medidas dadas, el espacio y la descripción de los elementos que había en su interior, nos hacen pensar que podrían haber tenido otros usos, normalmente, tienda o casatienda. Este es el caso de aquellos inmuebles con un solo espacio, la casapuerta, doblada una o dos veces, en las que era de suponer que en la planta baja se desarrollaría el trabajo artesano o comercial y en las plantas superiores se albergarían los demás usos cotidianos. Podemos considerarlas como unidades de habitación básicas, en las que la casapuerta englobaba todos los usos.

Por contraposición a la casa compuesta únicamente de casapuerta y soberados, encontramos las casas principales. Este término aparece en el apeo *m260r*, del hospital de la Misericordia y en el *p119v* del hospital de las Cinco Llagas. En el primer caso, vivía en ellas el veinticuatro, don Pedro de Menchaca, en 1614, y formaban parte de un conjunto de propiedades que se agruparon a la muerte de don Pedro Pérez de Guzmán y que recoge el escribano en el libro de apeamientos de este hospital. La casa se situaba en la calle que atraviesa de la Correría a Montesión en la collación de san Martín, y lindaba con casas del conjunto del dicho don Pedro Pérez de Guzmán. En el apeo faltan algunas medidas importantes como la del patio principal. En el segundo caso, las casas estaban en la collación de san Alfonso, enfrente de la pared de la guardarropa de las casas del Marqués de Tarifa (actual Casa Pilatos) y las tenía de por vida Baltasar de Cazalla en 1543. El apeo es muy somero, y sólo define los espacios de la casa en planta baja.

13. Para el cálculo se ha utilizado el libro 1.

14. Archivo Catedral de Sevilla (ACS).

15. La clasificación tipológica que distingue las casas comunes de las casas principales la encontramos en las Ordenanzas de Sevilla de 1512, en el título De los albañiles fol. 150^r. La casa común constaba de palacio, portal y otros miembros, mientras que la casa principal estaba compuesta de salas, cuerdas, cámaras, recámaras, portales, patio, recibimiento y otras piezas.

Tabla 1. Resumen del número de propiedades de los hospitales por collaciones.

Collación/Hospital	Bubas	A. Dios	E. Santo	C. Llagas	Cardenal	Miser.	Total
Santa M ^a la Mayor	6	34	36	39	31	33	179
La Magdalena	5	44	35	4	16	20	124
San Salvador	12	16	34	24	23	15	124
Omnium Sanctorum	6	43	33	4	7	15	108
San Vicente	1	25		2	6	35	69
San Gil	6	45			2	4	57
Santa Catalina	3	17		13	5	7	45
San Lorenzo		26		4	4	10	44
San Martín	4	18			2	19	43
San Ildefonso	2	16		8	5	1	32
San Isidro	2	4	21		3	1	31
San Román	2	17		4	1	7	31
San Juan de la Palma	1	13		3	6	7	30
Santa Ana de Triana	3	11			5	3	22
Santa Marina	2	6		2	8	2	20
San Marcos	2	6		1	7	3	19
Santiago		10		3	6		19
San Andrés		9			1	7	17
San Miguel		9		2	3	1	15
Santa Lucía		7		2	4	1	14
Santa M ^a la Blanca	1			1	1	10	13
San Esteban				7	3	1	11
Santa Cruz	1			3	2	5	11
San Julian	1	7			1	2	11
San Pedro		8			1		9
San Nicolás					5	3	8
San Bartolomé		2		2		2	6
San Bernardo						6	6
San Juan de Acre	1	2					3
Collación/Hospital	Bubas	A. Dios	E. Santo	C. Llagas	Cardenal	Miser.	Total
Totales	61	395	159	128	158	220	1121

Además de casas, otros usos que han sido documentados son: almacén, bodega, casas pastelería, casas horno, tienda, casas tienda, casas obrador, casas atahonas, asientos de atahonas, casas botica, botica, cerería, mesón, corral de vecinos, jardín, corrales, tablas y servicio de cocina.

Una vez elaborada la tabla de datos generales, se procedió a la creación de una segunda base de datos que contenía los detalles de cada una de las casas, con la definición de los espacios descritos en los apeos, que

Tabla 2. Fragmento de la tabla de datos por casa correspondiente a la planta baja de la casa *k21*.

Cód.	Pr.	N	Elemento	Planta	Puertas	L(v)	A(v)	Cubierta	Detalles	Suelo	Observaciones
<i>k21</i>	00	01	Casapuerta	Baja	puerta	8 1/3	3 5/6	dmt	con otro tanto alto tejado por cobertura. La caballeriza tiene un entresuelo de tablas que sirve de pajar. Está el cuerpo de la escalera		se midió la casapuerta con la caballeriza
<i>k21</i>	01	02	Patio	Baja	de en medio	8 1/6	3 2/3	descubierto	a la redonda del dicho patio tiene tres balcones los dos descubiertos y el otro cubierto de tejado por cobertura	ladrillo de rebocado	
<i>k21</i>	02	03	Pieza	Baja		9 1/6	3 1/2	dmt	con otro tanto alto tejado por cobertura		deste dicho patio se entra a una pieza que esta a la mano izquierda
<i>k21</i>	02	04	Aposento	Baja		5	3 2/3	azotea	un arco		deste dicho patio se entra a un aposento que esta frontero del dicho patio.
<i>k21</i>	04	05	Aposento	Baja		5 1/2	5 1/3	azotea			deste dicho aposento se entra a otro aposento
<i>k21</i>	05	06	Corral	Baja		6 1/6	5	descubierto			solía ser jardín
<i>k21</i>	05	07	Patio	Baja	puerta	8 1/2	4	descubierto	un pozo con su brocal de barro y una pila de albañería. Dos balcones a la redonda tejado por cobertura	rebocado	deste dicho aposento arriba dicho se entra por una puerta que al presente esta cerrada con un tabique a un patio.

incluía: código asignado en la base primera, número de orden del elemento previo al elemento que se define, número de orden del elemento que se describe, nombre/uso del elemento espacial, planta, tipo de puertas (si las tenía), largo y ancho en varas, cubierta de la estancia, detalles sobre otros elementos descritos (ya sean escaleras, pozos, pilas, entresuelos, cubiertas, etc.), suelo (si se describe) y observaciones (posición dentro de la casa, aclaraciones sobre las medidas o los usos, etc.) (Tabla 2).

Los espacios que se describen en los apeos son los siguientes, por orden alfabético: ancón, aposento, aposentillo, azaguán (zaguán), azotea, balcón, bodega, caballeriza, callejón, casa, casapuerta, cocina, corral, corredor, cuadra, despensa, huerto, jardín, mirador, palacio, patinejo, patinico, patinillo, patio, pieza, pieza alta, pieza cuadra, portal, portal cerrado, recámara, recibimiento, rincón, sala, sala baja, servicio, soberado,

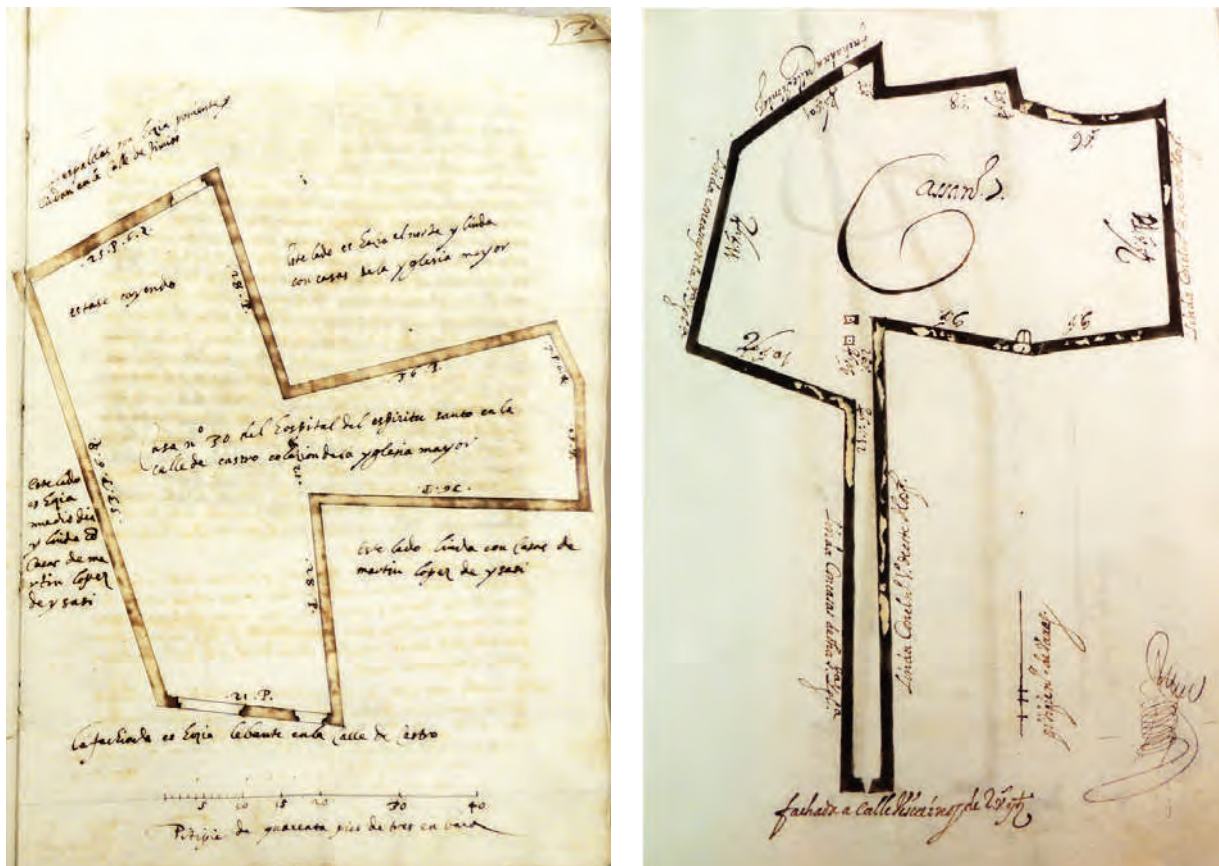


Fig. 3. Izda. Dibujo de la casa nº 30 de registro del Hospital del Espíritu Santo, en la calle Castro (y calle Jimios). Dcha. Dibujo de la casa nº 7 del Hospital del Amor de Dios, en la calle Vizcainos. ADPSE, H. Espíritu Santo, legajo 15E, n. 30 y ADPSE, H. Amor de Dios, libro 8-bis, n. 7.

sótano y trascorral. Las piezas que más aparecen en las descripciones de las casas son: la casapuerta, el portal, el patio, la cocina y el corral, todas en planta baja y los soberados, aunque éstos no se describen en ningún apeo salvo cuando raramente se define alguna sala alta importante.

Con esta segunda base de datos es posible sacar conclusiones sobre los espacios que configuraban la casa, el número y características de patios y corrales –espacios abiertos– y su proporción con respecto a lo edificado, el número de plantas, la localización de los pozos y los materiales usados en los suelos, techos e instalaciones. En este sentido, para no alargarnos en exceso, proponemos como ejemplo del análisis derivado de la aplicación y creación de esta base de datos la caracterización de la casapuerta, un espacio absolutamente presente en todos los modelos de casa estudiados hasta ahora.

La casapuerta era el espacio existente inmediatamente después de traspasar la puerta de la calle que siempre aparece en los apeos de casas, en una gran mayoría de los casos doblada al mismo tamaño con azotea o tejado por cobertura (91%), excepto en los casos que tiene azotea (*b19r*, *b25v*, *b30v*), o es tejada a una (*k6*) o dos aguas (*b41v*). Raramente se entra desde la calle a un espacio descubierto, sin embargo, encontramos este caso en el apeo *b4r*, en el que se refiere a ella, también, como recibimiento descubierto. En algunos ca-

sos, cuando la altura lo permitía, podían tener entresuelos, que se usaban de pajar (*b20v*, *k1*, *k19*, *k21*), de cámara de mozos (*b5r*, *k5*, *k8*, *k16*) o de escritorio (*k16*). Siempre tenía una puerta de calle, que solía ser la principal de entrada a la casa, y comunicaba con el patio, zaguán o portal mediante la puerta del medio¹⁶. Además, dependiendo del tamaño de la casa, la casapuerta tenía diferentes usos, siendo los principales, el de recibimiento, de caballeriza y defensivo, ya que era la pieza que separaba la casa del exterior. Por este motivo, era muy común que se tabicase y se crearan espacios con usos distintos, ya fuera para una pequeña tienda, una caballeriza o un aposento para mozos. Su largo oscilaba entre las 3 y las 16 varas (2,5 m. y 13,37 m.) y su ancho desde los $2\frac{3}{4}$ hasta las $5\frac{1}{4}$ varas (2,3 m y 4,39 m), lo que deja ver que su forma es por lo general rectangular. Aún conociendo sus medidas, no obstante, no podemos deducir la orientación de la primera crujía respecto a la calle, por lo que el cuerpo de la casapuerta podía ser paralelo o perpendicular dependiendo de la configuración del conjunto. Su superficie varía entre los 49,24 m² de la *k15* a los 3,80 m² de la *b39v*, obteniendo un promedio de 17,37 m². En lo que respecta al abastecimiento de agua de las casas, la casapuerta solía albergar el pozo con un brocal de albañilería o de barro, con un adoquín solado de rebocado, que en la mayoría de los casos solía ser de entrepartes o de por medio, es decir, que se utilizaba por dos casas linderas. También era común que existiera una escalera en este espacio que comunicara con las plantas superiores. Las escaleras podían ser de piedra, de albañilería o de madera. En el caso de las de madera podían aparecer peanas de albañilería, como ocurre en la casapuerta de la casa *b3r1*, del hospital de las Bubas en la collación de santa María la Mayor, en la calle de la Pajería. No es lo usual encontrarse la anotación sobre el tipo de pavimento de las piezas en los apeos, pero en los casos en los que sí se apunta, las casapueñas podían ser: empedrada (*b22v1*), empedrada de ladrillo de canto (*b6v*), empedrada de aguija (*b24v*), de ladrillo de junto (*k12*), ladrillo de rebocado (*k9*), rebocado (*b1*) y terroso (*b41r*).

Localización de las casas en el parcelario actual

La tarea de localizar los inmuebles en el plano actual de la ciudad no ha sido tarea fácil. Esto es debido a que, en la mayoría de los casos estudiados, la casa no se ha conservado en su integridad e incluso ha desaparecido completamente. El paso del tiempo, las reformas interiores en el centro de la ciudad y el cambio de usos de las parcelas hacen difícil encontrar la correspondencia entre lo que fueron estos inmuebles en los siglos XVI y XVII y sus localizaciones exactas en el parcelario actual de Sevilla.

Para esta labor, se han utilizado dos metodologías de aproximación según se partiera de una fuente escrita o gráfica. El primer método de trabajo para la localización de parcelas según las fuentes gráficas –planos– ha consistido en:

1. Fotografiar los planos y descargar las fotos en el ordenador y para su posterior escalado con la ayuda de un programa de CAD. Es el caso de los dibujos de parcelas de los hospitales del Amor de Dios y del Espíritu Santo.
2. Dibujar cada parcela mediante la misma aplicación vectorial y ordenarlas por calle y collación. Establecer la relación de la nomenclatura del callejero de los siglos XVI y XVII con la actual mediante el Diccionario Histórico de las calles de Sevilla¹⁷.

16. Este término ya fue definido en NÚÑEZ GONZÁLEZ, M., *La casa sevillana del siglo XVI...*, op.cit.

17. COLLANTES DE TERÁN, A. (dir.) / JOAQUÍN CORTÉS, J. (coord.), *Diccionario histórico de las calles de Sevilla*, Sevilla, Consejería de Obras Públicas y Transportes [etc.], 1993.

5. Finalmente, introducir el dato de si ha podido ser localizada o no en la base, y si ha sufrido modificaciones desde que se realizó el apeo hasta la actualidad.

Con este método se han analizado sólo ocho collaciones de todas las posibles, esto es, aquellas que por su importancia y número de casas han parecido más relevantes para probar la metodología propuesta. Se han podido situar 139 inmuebles, es decir un 46,3% entre los 300 de los dos hospitales que aportan las fuentes gráficas, en las collaciones de Omnium Sanctorum, Santa María la Mayor, La Magdalena, San Salvador y San Isidro (Fig. 4).

El segundo método utilizado para la localización e identificación de los inmuebles de los hospitales de las Bubas, el Cardenal y de las Cinco Llagas es más complejo y se apoya en el que se usó para el trabajo de análisis de la casa sevillana en la collación de San Salvador²⁰, basado en la traducción de lo escrito –el apeo– a lo gráfico, de la descripción literaria al dibujo para poder así, una vez ordenados los dibujos por calle y collación, completar la identificación mediante los pasos 3, 4 y 5, definidos en el párrafo anterior. De esta manera se han podido localizar 45 inmuebles (solamente de estos tres hospitales) (Fig. 5).

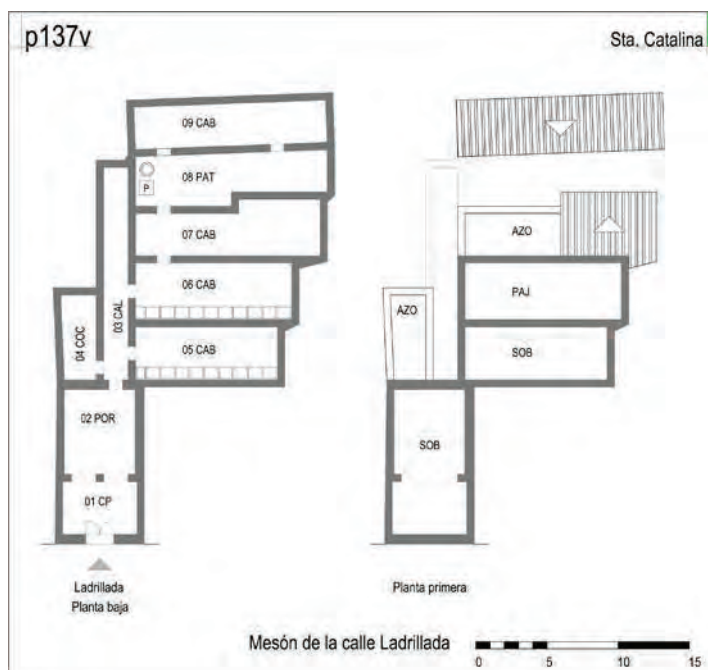


Fig. 5. Hipótesis de las plantas del mesón de la calle Ladrillada, frente a la antigua puerta de la Alhóndiga, collación de Santa Catalina, perteneciente al hospital de las Cinco Llagas. Plano a escala 1:300, en varas. Las abreviaturas que aparecen en el dibujo se corresponden con los siguientes espacios: CP, casapuerta; POR, portal; COC, cocina; CAL, callejón; CAB, caballeriza; PAT, patio; PAJ, pajar; SOB, soberado; AZO, azotea. Autora: María Núñez.

Conclusiones

Tras el análisis de los libros de apeos de los hospitales de beneficencia del Cardenal, las Cinco Llagas, las Bubas, el Espíritu Santo, Amor de Dios y de la Misericordia podemos afirmar que son una fuente fiable y productiva para el estudio de la arquitectura doméstica sevillana en los siglos XVI y XVII e igualmente lo es para estudiar los orígenes del caserío de la Sevilla actual. Es destacable que, gracias a los planos que nos ofrecen estos libros, con un simple escalado de los mismos, se podría vislumbrar cómo se ha transformado y, también, conservado el parcelario de la ciudad.

Este trabajo pretendía, y creemos que ha conseguido, poner de manifiesto las magníficas fuentes documentales existentes en los archivos históricos, para el estudio de los inmuebles pertenecientes a estas institu-

20. Ibidem. NUÑEZ GONZÁLEZ, M., *La casa sevillana del siglo XVI en la collación de San Salvador. Dibujo y estudio de tipologías*, Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2012. Como ejemplo de la aplicación de este método, aportamos el dibujo de la hipótesis de un mesón en la calle Alhóndiga, apeo p137v.

ciones. Gracias a las estas fuentes se ha elaborado una base de datos de las casas pertenecientes a los hospitales, y se ha propuesto una metodología novedosa para el análisis, dibujo y catalogación de estos inmuebles.

Mediante la aplicación de este método se pueden elaborar estudios comparativos, estadísticos y de detalle de las casas, tanto de forma general como de forma individualizada, y por calle, collación, en todo el casco urbano de Sevilla, como ha podido comprobarse en los abundantes y novedosos resultados obtenidos en la tesis doctoral *Casas, corrales, mesones y tiendas en la Sevilla del siglo XVI. Arquitectura, dibujo y léxico de alarifes*²¹, en la que, además de las fuentes documentales aportadas por los hospitales, se utilizaron otras pertenecientes al Cabildo Catedral, más prolíficas y ricas en detalles.

Fecha de recepción: 07/09/2016

Fecha de aceptación: 12/11/2016

21. NÚÑEZ GONZÁLEZ, M., *Casas, corrales, mesones y tiendas en la Sevilla del siglo XVI. Arquitectura, dibujo y léxico de alarifes*. Tesis doctoral inédita. Sevilla, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla, Universidad de Sevilla, 2017.



Fig.1. Detalle de la fachada principal de la Catedral de Murcia. Fotografía: M. Saura.

Taller, autoría y anonimato: Pedro Pérez, escultor barroco

Concepción Peña-Velasco

Universidad de Murcia, España

Resumen

En los grandes talleres se diluyen las capacidades individuales de los artistas. Sucede con el escultor Pedro Pérez en la fachada de la Catedral de Murcia, con Jaime Bort como maestro mayor. Nacido en Alicante y formado con Juan Bautista Borja, realizó informes junto a Francisco Salzillo y recibió encargos de escultura monumental, pasos procesionales, imágenes de devoción y otros trabajos. Se estudia el entorno artístico en el que se movió y se aportan nuevos datos, especialmente su testamento e inventario de bienes, que permiten saber algo más sobre su vida y su trayectoria profesional.

Palabras clave: escultura barroca; Pedro Pérez; inventario de bienes.

Abstract

Big workshops, by their very essence, obscure the hand of the individual artists. Pedro Perez's contribution to the facade of the Cathedral in Murcia as a member of Jaime Bort's team is a clear example. Born in Alicante and trained with Juan Bautista Borja, he produced reports with Francisco Salzillo and received commissions for monumental, processional and devotional sculptures as well as and other works. This paper studies his artistic environment and provides new documents, specially his will and inventory of assets, that give us an insight into his life and professional trajectory.

Keywords: baroque sculpture; Pedro Pérez; inventory of assets.

Introducción¹

Los grandes talleres de arquitectura tuvieron un papel esencial en la formación de artistas en variadas disciplinas. Las cuentas de fábrica revelan sus nombres, gentilicios o apodos, así como sus oficios, pero la obra concreta que cada uno realiza apenas se puede diferenciar de la perteneciente a otros artífices. A veces se conocen las tareas que efectuaron, particularmente las relativas a facilitar el material o perpetrar labores más o menos delicadas según su cualificación, pero siguiendo el proyecto y los modelos establecidos. Es complejo generalizar porque cada taller es distinto. Depende de su envergadura, finalidad, dirección y otras circunstancias. La documentación suele proporcionar información sobre los mecanismos del encargo, los modos de operar y las cuentas de fábrica, con detalle de jornales y personas que colaboran, pero no sobre la ejecución concreta². De ahí que ciertos nombres hayan quedado oscurecidos u olvidados ante el protagonismo incuestionable del maestro mayor que proyecta y dirige, pese a que hubo quien sobresalió y demostró que era bueno en su quehacer, como cabe deducir, por ejemplo, de la recepción de un jornal superior entre los del mismo rango.

En el Barroco español, los mejores escultores y tallistas se distinguen por una producción más o menos extensa que permite analizar los caracteres que contribuyen a identificarlos, con predominio de imágenes de devoción y mobiliario litúrgico. Algunos formaron compañías de trabajo³. En la escultura monumental también sucede. Si bien, la cuestión cambia en las grandes fachadas erigidas en la Edad Moderna y repletas de piezas de bulto redondo y relieves figurados, fundamentalmente en las catedrales y otros templos significativos con muchos operarios, cuya obra permanece anónima.

Es el caso de Pedro Pérez (Alicante, ? - Murcia, 1785). Como han señalado Belda y Hernández Albaladejo, entre los artistas barrocos de Murcia y en el contexto del legado de Jaime Bort en la fachada Occidental de la catedral quizá “*el más interesante sea Pedro Federico Pérez, el enigmático escultor, objeto de falsas identidades*”⁴. El objetivo de este estudio es localizar y aportar nuevos datos sobre Pedro Pérez y el ambiente en el que se desenvuelve, analizarlos y reflexionar sobre este artista, que vive durante un momento de pujante desarrollo cultural, cuando la ciudad se convierte en un enclave destacado y activo para la escultura. Sin embargo, su labor queda soslayada en la dinámica de los talleres a los que se vincula, como el de la Catedral de Murcia, pese a haber ocupado puestos de responsabilidad en el organigrama del mismo, posiblemente debido a su experiencia y eficacia. Se han localizado referencias a él en los archivos municipal, histórico, catedralicio y parroquial. La información encontrada delata la procedencia de Pérez y de sus progenitores, aclara las relaciones de parentesco y contribuye a perfilar su aportación.

Pedro Pérez, también mencionado como Pedro Federico o Pedro Federico Pérez, desarrolla buena parte de su carrera en importantes talleres de la escultura monumental del Sureste peninsular. En el dilatado perio-

1. Este trabajo es parte del resultado del proyecto de investigación *Columnaria I. Comprender las dinámicas de los Mundos Ibéricos*, cod. 19247/PI/14 de la Fundación Séneca de la Región de Murcia.

2. Pionero fue el estudio de Montagu sobre los talleres romanos, distinguiendo al escultor que diseña y al que ejecuta. Le han seguido otros con enfoques diferentes y analizando los mecanismos del encargo, véase MONTAGU, J., *Roman Baroque Sculpture: the Industry of Art*, New Haven, Yale University Press, 1992; SCIBERRAS, K., *Roman Baroque Sculpture for the Knights of Malta*, 2ª ed. revisada, Malta, Midsea, 2012.

3. PEÑA-VELASCO, C., “Una compañía de escultores sicilianos en el siglo XVIII en España”, *OADI Rivista dell’Osservatorio per le arti decorative in Italia*, nº 7, 2013 <http://www1.unipa.it/oadi/rivista/> (Consulta: 7/06/2016).

4. BELDA NAVARRO, C., HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., *Arte en la Región de Murcia: De la Reconquista a la Ilustración*, Murcia, Editora Regional de Murcia, 2006, pág. 440.

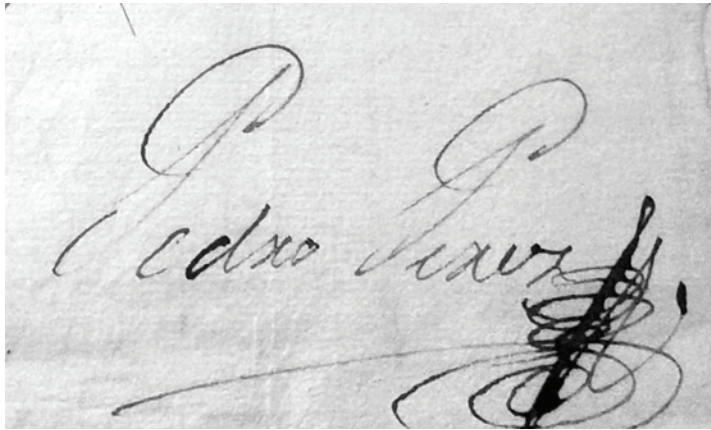


Fig. 2. Firma y rúbrica del escultor Pedro Pérez.

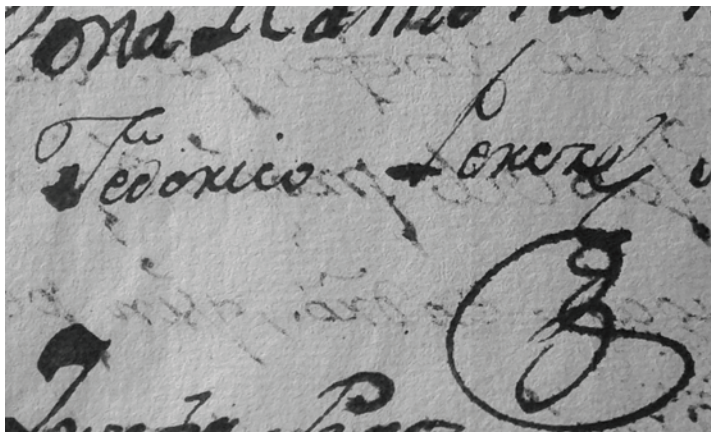


Fig. 3. Firma y rúbrica de Federico Pérez, hijo del escultor Pedro Pérez.

do de su actividad, particularmente desde finales de los años treinta en que se instala en Murcia a 1785 en que muere, alcanza reconocimiento, pero persisten lagunas sobre él. Tras su aprendizaje con el valenciano Juan Bautista Borja en el ámbito alicantino y sus inicios profesionales por esas tierras, se incorpora a la construcción de la fachada principal de la Catedral de Murcia a las órdenes de Jaime Bort, arquitecto, cantero y escultor. Desempeña una notoria labor, trabajando en repertorios ornamentales en el citado imafrente y en relieves y piezas de bulto redondo (Fig. 1). Tras el traslado de Bort a la corte, Pérez continúa con encargos en la escultura monumental, al tiempo que efectúa imágenes de devoción, figuras para pasos procesionales, andas, intervenciones sobre piezas anteriores en piedra y madera y obras diversas. En los años centrales de siglo y junto a maestros de talla, escultura, pintura y dorado con vecindad en Murcia, reivindica los derechos y exenciones del arte que practican⁵. Además, elabora informes sobre escultura pública con Francisco Salzillo.

A los equívocos sobre la persona de Pedro Pérez, se suman los problemas generados por la identificación certera de su obra en conjuntos monumentales, donde es difícil delimitar actuaciones particulares. La aproximación a su trayectoria biográfica ha sido complicada porque en la documentación se le llama de diferente forma. A esta circunstancia se une el desconcierto originado porque se entremezclan los nombres de personas de su familia y de otras. En gran medida desorientan los inconvenientes derivados de la homonimia y de que Pedro Pérez y sus parientes incorporen y omitan el nombre o apellido Federico, tal vez utilizando el patronímico. Al tener diferentes individuos el mismo nombre, es posible que se valgan de la indicación filial para distinguirse y más si coinciden en el tiempo. Se encuentran tres generaciones con las siguientes relaciones de parentesco: Federico Pérez –quizá sea Juan Federico o Juan Federico Pérez–, natural de Ámsterdam; su hijo Pedro Pérez –Pedro Federico– (Fig. 2), nacido en Alicante y establecido en Murcia y a quien nos referimos en este estudio, y Federico Pérez (Fig. 3), nieto e hijo respectivamente de los anteriores como lo demuestra el testamento de su padre⁶. Este último es oriundo de Murcia y su presencia se documenta en Cádiz en 1785. A la dificultad derivada de la confusión de nombres y apellidos se añade que algunos autores llaman al primero Juan Federico Dupart y lo consideran pariente,

5. BELDA NAVARRO, C., *La "ingenuidad" de las artes en la España del siglo XVIII*, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 1992, págs. 137–138, 139.

6. En el bautismo recibe el nombre de Pedro, pero utiliza Federico, como revela su firma.

cuando no padre, del escultor francés Antonio Dupar. Los documentos ahora investigados sobre Pedro Pérez permiten saber quiénes son sus progenitores, su esposa y vástagos, así como otras noticias personales. El testamento esclarece la relación de parentesco y no denota conexión con el escultor Dupar.

Las referencias a la familia Federico son tempranas y continuas. Ceán (1800), Baquero (1913), Espín (1928, 1931), Sánchez Moreno (1945), Gómez Piñol (1977), Belda (1984, 1992), Gutiérrez-Cortines (1987), Hernández Albaladejo (1990), Vera Botí (1994) y Melendreras (2003) han proporcionado noticias sobre su actividad en Murcia, esencialmente de Pedro Pérez –Pedro Federico⁷. Vidal (1981) y Sáez (1985) han completado con documentos sobre sus inicios profesionales en Alicante⁸.

En 1800 Ceán se refiere a un escultor de crédito llamado Juan Federico y le atribuye los bustos de *San Felipe Neri* y *San Carlos Borromeo* del antiguo oratorio filipense murciano, datándolos a comienzos del siglo XVIII⁹. En 1913 Baquero genera confusión al agregarle el apellido Dupar y se pregunta si es el padre de Antonio Dupar, escultor marsellés asentado en Murcia hasta comienzos de los años treinta. Cuestiona si también es Pedro Federico y entremezcla la obra de Juan Federico, Antonio Dupar y Pedro Federico¹⁰. Señala su participación en la fachada Occidental de la Catedral de Murcia, cuando en las cuentas sólo consta la intervención de Pedro Pérez –Pedro Federico–. Además, Baquero no es consciente de que Pedro Federico y Pedro Pérez son la misma persona y distingue a dos artistas, lo que contribuye a acrecentar el enredo. Pese al error, Baquero subraya la importancia de Pedro Pérez trabajando como escultor cualificado con alto jornal en el imponente catedralicio y alude a peritajes suscritos con Francisco Salzillo¹¹. En 1928, Espín reitera la asignación de los filipenses y corrige detalles incorrectos¹². Distingue a la familia Federico del escultor Antonio Dupar, pero incorpora a la nómina de artistas al pintor Federico Pérez, cuando se trata de Pedro Federico –es decir Pedro Pérez o Federico Pérez–, que, como otros escultores, policroma y estofa¹³. Sánchez Moreno documenta la intervención de Pedro Pérez en la fachada de la parroquia de Santa Eulalia de Murcia y le atribuye alguna

7. CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Viuda de Ibarra, v. II, pág. 78; BAQUERO ALMANSA, A., *Catálogo de los Profesores de las Bellas Artes Murcianos*, Murcia, Sucesores de Nogués, 1913, págs. 15, 167–169, 201; ESPÍN, J., “De los escultores Antonio Dupar, Juan Federico y Pedro Federico”, *Boletín de la Junta de Patronato del Museo de Bellas Artes de Murcia*, VI, nº 6, 1928, s. p. y ESPÍN RAEL, J., *Artistas y Artífices Levantinos*, Lorca, La Tarde de Lorca, 1931, págs. 284–285, 363–364; SÁNCHEZ MORENO, J., “Notas sobre arquitectos en Murcia y noticia del escultor Pedro Federico”, *Anales de la Universidad de Murcia*, nº 1–4 trimestre, 1945–1946, págs. 351–355; GÓMEZ PIÑOL, E., “Jaime Bort y la fachada Occidental de la Catedral de Murcia: algunas consideraciones sobre la índole estilística de su diseño”, *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, II, Granada, Universidad de Granada, 1977, págs. 500–514; BELDA NAVARRO, C., “El gran siglo de la escultura murciana”, *Historia de la Región de Murciana*, Murcia, Mediterráneo, 1984, v. VII, págs. 395–519, citas págs. 497–499; GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C., *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua Diócesis de Cartagena: Reyno de Murcia, Gobernación de Orihuela y Sierra de Segura*, Murcia, Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1987, págs. 106–110; HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., *La Fachada de la Catedral de Murcia*, Murcia, Asamblea Regional, 1990, pág. 435; VERA BOTÍ, A. et al., *La Catedral de Murcia y su plan director*, Murcia, Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia, 1994; MELENDRERAS GIMENO, J. L., “Estudio documental y estilístico del segundo cuerpo de la fachada de las Cadenas de la Catedral de Murcia”, en RAMALLO ASENSIO, G., ed., *El Comportamiento de las Catedrales Españolas. Del Barroco a los Historicismos*, Murcia, Universidad de Murcia, 2003, págs. 113–119.

8. VIDAL BERNABÉ, I., *La escultura monumental barroca en la Diócesis de Orihuela-Alicante*, Alicante, Diputación Provincial de Alicante, 1981, pág. 116; SÁEZ VIDAL, J., *El Arte Barroco en Alicante (1691–1770)*, Alicante, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, 1985, págs. 204, 208–209.

9. CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico...*, op.cit., pág. 78. Es noticia que repite la prensa (*La Paz de Murcia*, 21–III–1890, pág. 1).

10. BAQUERO ALMANSA, A., *Catálogo de los Profesores...*, op.cit., págs. 15, 167–169. En 1840 Ponzoa declara que es “Mr. Dupar, de nación Francés, escultor lapidario de Roma, maestro excelente, que fue traído adrede para trabajar en las estatuas y adornos de la portada”, véase PONZOA CEBRIÁN, F., *La Iglesia Catedral de Cartagena trasladada a Murcia*, ms. conservado en AMM (Archivo Municipal de Murcia), sig. 1–40, 1840, f. 70r. (La transcripción de documentos que se efectúa respeta la grafía original). Al comprobar la intervención de Pedro Federico en la fachada catedralicia, Baquero se pregunta si “sería éste el Dupar de Ponzoa”, véase BAQUERO, A., “Rebuscos. La Historia de la Portada”, *La Paz de Murcia*, 17–06–1902, pág. 1; BAQUERO ALMANSA, A., *Catálogo de los Profesores...*, op.cit., págs. 15, 167–169. La prensa habla también de Juan Federico Dupar (*La Paz de Murcia*, 21–04–1896, pág. 1).

11. BAQUERO ALMANSA, A., *Catálogo de los Profesores...*, op.cit., págs. 167–169, 201.

12. ESPÍN, J., “De los escultores...”, op.cit., s. p.

13. ESPÍN RAEL, J., *Artistas ...*, op. cit., págs. 284–285, 363–364.

otra obra¹⁴. Belda y Hernández clarifican el tema a partir de documentos y argumentos fehacientes y, junto a Gutiérrez-Cortines y Vera, aportan datos sobre su actividad en Murcia¹⁵.

Por otro lado, en ocasiones se ha planteado que, quizá, Juan Federico sea el “*escultor forastero*” mencionado en 1700, que trabaja en la fachada de la Colegiata de San Patricio de Lorca y que fray Pedro Morote dice que es flamenco y viene de Versalles. Si bien, dada la presencia coetánea en localidades próximas de los escultores Nicolás de Bussy, nacido en Estrasburgo, y Esteban de Gert, oriundo de Burdeos, se han estimado otros nombres de artistas como hipótesis de colaboración en la citada obra, que todavía ofrece interrogantes de autoría¹⁶.

Pedro Pérez: de sus inicios en Alicante a la consolidación de su reputación en Murcia

Pedro Pérez nace en Alicante en las primeras décadas del siglo XVIII. Es hijo de Federico Pérez, natural de Ámsterdam, y de María Olivares, de la villa de Ayora, en el antiguo Reino de Valencia¹⁷. Se forma con Juan Bautista Borja como escultor y tallista en etapas que este último dirige talleres relevantes de la escultura monumental religiosa y civil por tierras alicantinas, trabajando la piedra, la madera y el estuco. El nombre de Borja se incluye en la relación de escultores enviada a Madrid en 1743 desde diferentes ciudades españolas para saber qué profesionales competentes pueden ser llamados a colaborar en el Palacio Real de Madrid. Se subraya entonces que Borja es “*hombre al que se puede confiar la dirección de muchos obreros*” y se incide en su experiencia con “*mármoles y jaspes y piedras de diferentes calidades*”¹⁸. Pedro Pérez tuvo, por tanto, unos inicios de formación sólidos con un buen maestro, aprendiendo cómo gestionar un gran taller, con lo que implica de actividad diversa y cambiante según la etapa constructiva y uso de materiales diversos. En abril de 1728, se documenta el pago a Pérez de seis jornales por su quehacer en San Nicolás de Alicante junto a Borja, a razón de dos reales al día¹⁹. En la década siguiente ya es maestro.

En 1738, Pedro Pérez contrata la realización de las puertas de la capilla del Sacramento en San Nicolás de Alicante. Tras admitirse la postura de Antonio Soler para efectuarla, Pérez hace rebaja y se le adjudica el 20 de mayo de 1738 en 134 libras y 14 sueldos. Se le exige poner bajorrelieves del “*Misterio del Sacramento*”²⁰. La obra manifiesta un linaje artístico engarzado en Borja, su maestro, tanto en el tratamiento de las escenas como de los repertorios decorativos, con predominio de líneas curvas. Poco después Pérez

14. SÁNCHEZ MORENO, J., “Notas sobre arquitectos...”, op. cit., págs. 353–355.

15. BELDA NAVARRO, C., “El gran siglo...”, op. cit., pág. 498; HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., *La Fachada...*, op.cit., pág. 435; GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C., *Renacimiento y arquitectura...*, op.cit., págs. 106–110; VERA BOTÍ, A. et al., *La Catedral...*, op. cit., págs. 443, 453, 454.

16. MOROTE PÉREZ, P. (O.F.M.), *Antigüedades, y blasones de la ciudad de Lorca, y Historia de Santa María la Real de las Huertas*, Murcia, Francisco Joseph López Mesnier, 1741, pág. 193; SEGADO BRAVO, P., *Lorca Barroca*, Murcia, Editum, 2012, pág. 81.

17. Consta en el testamento y en libros sacramentales.

18. ALBARRÁN MARTÍN, V., “Se buscan escultores para el nuevo Palacio Real de Madrid”, BSAA, LXXIV, 2008, págs. 203–218, cita pág. 211. Ceán señala que Borja estaba “*adornado con las habilidades de la danza, esgrima y lenguas francesa, inglesa, italiana, holandesa y mallorquina*”, véase CEÁN BERMÚDEZ, A., *Diccionario histórico...*, op.cit., v. I, pág. 167. El Barón de Alcahalí añade el alemán, BARÓN DE ALCALHALÍ, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, Imp. Federico Doménech, 1897, pág. 354. Ello le permitiría el manejo de libros de procedencia diversa y una comunicación más fluida con extranjeros y el padre de Pérez procedía de Ámsterdam.

19. SÁEZ VIDAL, J., *El Arte Barroco...*, op.cit., pág. 248.

20. VIDAL BERNABÉ, I., *La escultura monumental...*, op.cit., pág. 116; SÁEZ VIDAL, J., *El Arte Barroco...*, op.cit., págs. 204, 208–209.

llega a Murcia. Posee la práctica del día a día en obradores que concitan la presencia de arquitectos, alarifes, canteros, tallistas, escultores y carpinteros, entre otras profesiones. Tales talleres demandan la dirección de un maestro con capacidad organizativa y de planificación. Integrarse en ellos supone tratar personas que hacen variadas labores y tareas, observar otras técnicas y oír puntos de vistas en profusión de oficios, con los imprevisos que surjan y la toma de decisiones ante los contratiempos. La experiencia de Pérez se acrecienta junto a Jaime Bort, oriundo del antiguo Reino de Valencia que llega desde Cuenca para construir un imponente excelso y superior a cualquier otro de la arquitectura religiosa barroca en la Diócesis de Cartagena²¹. No es igual formarse en casa de un maestro con encargos de mayor o menor relevancia, que estar a pie de obra y con compañeros que, sujetos a jerarquías, se afanan en hacer realidad un proyecto común. Las piezas escultóricas que se sitúan en un marco arquitectónico de esta índole están condicionadas por el escenario que las acoge, debiendo acomodarse a él como parte del todo en tamaño, proporción y estilo. Pérez se desenvuelve bien en la escultura monumental desde el principio.

A finales de los años treinta Pérez es vecino de Murcia, en una etapa de prosperidad económica. El francés Antonio Dupar se ha marchado y Francisco y José Salzillo, Francisco González y José Caro asumen la mayor parte del protagonismo en escultura y, con el tiempo, Joaquín Laguna, Juan Porcel y Manuel Bergaz. El taller catedralicio congrega a buenos maestros y provee a Pérez de un trabajo estable. En Murcia permanece y acomete la mayor parte de su obra. Tal vez se marche por un tiempo, pues no se le menciona en el Catastro del Marqués de la Ensenada, pero se le cita en 1776 en los padrones de San Juan Bautista. Se indica entonces que está casado, es escultor y tiene un hijo de 16 años²². Efectivamente, contrae matrimonio en Murcia el 17 de octubre de 1747 con Ramona Moreno, natural de Lorca. Nada llevan los cónyuges al matrimonio. Ella es hija de Agustín Moreno y Nicolasa de Mena, nacidos en Huércal-Overa. Celebra la ceremonia Antonio Matheusi, cura teniente de Santa María. Se alude al “*mandamiento del Señor Provisor, Governador y Vicario General de este obispado en que dispensó en las tres canónicas moniciones, que previene el Santo Concilio de Trento por justas causas que para ello tubo*”²³. La cláusula de la dispensa de las amonestaciones disuena de lo habitual. Según el Derecho Canónico, era obligatorio proclamarlas en las misas de los tres domingos previos a la boda, para que cualquier feligrés pudiera alegar algún impedimento del que tuviera noticia. Los novios solicitarían al obispado esta medida para evitar que su hija, que vino al mundo a los pocos días, naciera fuera de matrimonio, pues María Teresa es bautizada el 22 de octubre de 1747, siendo compadre Nicolás de Rueda, destacado tallista murciano²⁴. Años después nacen sus hijos Pedro Saturnino (1759), Mariana (1763), María Josefa (1766) y Juana de Dios (1772)²⁵.

21. Sobre la actividad de Bort en Cuenca, véase TORRALBA MESAS, D., *La Catedral de Cuenca en la cultura arquitectónica del Barroco 1680–1750*. Tesis doctoral Universitat de València, 2013. En línea: <https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?fichero=43965> (Consulta: 2–09–2015).

22. Catastro de Ensenada, AGRM (Archivo General de la Región de Murcia), Hacienda, 3845, Murcia, 1756. Tampoco se cita su nombre en 1761 en Cartagena, ni en Lorca (Catastro de Ensenada. Murcia, AGS (Archivo General de Simancas), DRG, 1ª leg. 1541, Murcia, Libro de Vecindario de Seglares, 1761). Padrones de San Juan Bautista de Murcia, AMM, leg. 2499 II, 1777, s. f.

23. Matrimonio de Pedro Pérez y Ramona Moreno, APSJBM (Archivo Parroquial de San Juan Bautista de Murcia), LM (Libro de Matrimonios) 1724–48, 17 de octubre de 1747, f. 181r. Testigos Blas Irlles, cantero y asentador de la fachada principal de la catedral, y José Artíguez, tallista. Ambos tuvieron encargos anteriormente en Elche, véase HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., *La Fachada...*, op.cit., págs. 430, 432.

24. Bautismo de María Teresa Pérez, APSJBM, LB (Libro de Bautismo) 1746–56, 22 de octubre de 1747, f. 35v.

25. Es su compadre Juan Antonio Parra. Pedro Saturnino tomó el nombre de Federico, como, a veces, lo hizo su padre (Bautismo de Pedro Saturnino Pérez, APSJBM, LB 1756–63, 13 de febrero de 1759, f. 80r/v). No se ha encontrado la referencia al nacimiento de Josefa. Mariana nace el 8 de septiembre de 1763 y es bautizada el 16, el 18 de diciembre de 1766 viene al mundo María Josefa y el 11 de marzo de 1772 bautizan a Juana. Los compadres son José Serrano, Gaspar Orozco y Juan Bronchalo (Bautismo de las hijas de Pedro Pérez, APSJBM, LB 1756–63, 16 de septiembre de 1763, f. 278v; LB 1763–69, 19 de diciembre de 1766, f. 146r; LB 1769–74, 16 de marzo de 1772, f. 121v).

El nombre de Pedro Pérez —o Pedro Federico— consta en las listas semanales de pagos de la fachada Occidental de la Catedral de Murcia, erigida desde finales de la década de los treinta²⁶. En abril de 1739 se documenta su presencia, que se prolonga años. Comienza cobrando 7 reales y 17 maravedí, a los pocos días 9 y, después, 10. Un jornal así sólo lo recibe entonces el cantero Diego Tomás, persona de confianza de Bort en la montea y corte de piedra, seguido de Carlos Chornet, también cantero. En 1740 continúa con esta retribución, superior a sus compañeros Joaquín Laguna con 8, Manuel Bergaz con 7 reales y medio y Pedro Fernández con 7²⁷. En 1741 mantiene la asignación y, en la última semana, se añade la palabra tallista a su nombre y al de Fernández²⁸. Precisamente debió destacar en el trabajo y labor minuciosa en los órdenes arquitectónicos, con los conocimientos necesarios de los tratados de arquitectura, además de los relieves figurados y rica ornamentación y, también, en piezas de bulto redondo. En noviembre de 1743 dirige un memorial a la ciudad de Alicante señalando que ha dado poder a Francisco Mira para que liquide cuanto le deben y declara estar ocupado en la catedral de Murcia²⁹. Hernández indica que Bort aparta a Pérez del imafrente en 1747, poco antes de que este último haga una propuesta al cabildo para que se asignen las estatuas por una cantidad y no a jornal³⁰. En efecto, en abril de ese año el cabildo insta para que la fachada se acabe y se introduzcan reformas en el alzado. Se plantea contener el gasto de escultura, así como seguir el ofrecimiento de Pérez de hacer las piezas por un tercio menos de lo señalado por Bort. El hecho de que cuanto menos se acuerde estudiar su memorial denota cierto reconocimiento, bien que interesaría el beneficio económico que el cabildo obtendría de seguir la propuesta. En el acuerdo capitular se indica lo siguiente:

*“Que se moderen los gastos y salarios en la escultura, y construcción de modelos por los oficiales, en que se hallan muchos ocupados; y que para obiar esto se puede ajustar la escultura, por un tanto cada estatua; como lo pide Don Pedro Pérez escultor en esta ciudad ofreciendo en el memorial que se leió al Cavildo, que fabricará todas las que sean necesarias por un tercio menos de lo que por dicho Maestro Mayor se propusiese. Y el Cavildo determinó cometerlo a dichos Señores Comisarios para que resuelvan en este particular lo más conveniente, teniendo presente la escritura de obligazi3n que hizo dicho Maestro; y que no componiéndose con este, providencien sobre el memorial de dicho Pérez o con quien más convenga.”*³¹

Por entonces, entre los cercanos colaboradores de Bort en escultura se encuentran su hermano Vicente —más de veinte años menor— y Manuel Bergaz. En los padrones de 1743 en la parroquia de San Bartolomé ambos viven en casa del maestro, están casados y no tienen hijos³². Vienen con Jaime Bort desde Cuenca y le

26. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., *La Fachada...*, op.cit., pág. 435.

27. En 1740 se le llama indistintamente Pedro Federico y Pedro Pérez. Cuentas de la fachada principal de la Catedral de Murcia, ACM (Archivo de la Catedral de Murcia), leg. 122 docs. 22 y 23, 1739, 1740.

28. Cuentas de la fachada principal de la Catedral de Murcia, ACM, leg. 122 doc. 24, 1741. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., *La Fachada...*, op.cit., pág. 435.

29. SÁEZ VIDAL, J., *El Arte Barroco...*, op.cit., pág. 209.

30. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., *La Fachada...*, op.cit., pág. 220.

31. Propuestas para agilizar la conclusión de la fachada principal de la Catedral de Murcia, ACM, AC (Actas Capitulares), 24 de abril de 1747, f. 292r; BAQUERO ALMANSA, A., *Catálogo de los Profesores...*, op.cit., pág. 201; GÓMEZ PIÑOL, E., “Jaime Bort...”, op.cit.; HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., *La Fachada...*, op.cit., pág. 220. Ya en el verano de 1745 el racionero Marín se queja de los gastos excesivos de Bort en la saca y conducción de la piedra y “hechura de estatuas”, reclamando la opinión de maestros, véase HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., *La Fachada...*, op.cit., pág. 65; VERA BOTÍ, A. et al., *La Catedral...*, op.cit., pág. 443. También el tallista Nicolás de Rueda se ofrece en 1743 a concluir a mejor precio que Bort los porches que se antepusieron al pósito: PEÑA-VELASCO, C., “La controvertida intervención de Jaime Bort en la construcción de los porches del Almudí de Murcia”, *Verdolay*, n° 6, 1994, págs. 173–180.

32. Jaime Bort declara tener 55 años. Sus dos hijas habían entrado en el monasterio de dominicas de Santa Ana de Murcia. En su casa están Vicente Bort —hijo de Vicente y de Marcela Miliá— de 30 con su mujer; Pedro Fernández, oficial soltero de 30 y futuro director del imafrente al marchar Bort, y Manuel Bergaz de 28. Además se citan los aprendices siguientes: Jaime Campos de 17 mancebo —que será escultor notable en la fachada catedralicia—; Sebastián Martínez, Julián Sánchez y Vicente Vallés, todos de 16; su sobrino Gregorio Zayas de Rivero de 15; Alejandro Sánchez de 14 y Carlos Malagueño de 13 (Padrones de la Parroquia de San Bartolomé de Murcia, AMM, leg. 2.499 II, 1743, s. f.). Julián Sánchez es hijo de Victoriana, hermana de Jaime Bort, y brillante arquitecto e ingeniero que realiza parte de su formación con su tío en Murcia y Madrid y a quien este último deja libros, moldes y herramientas, véase RODRÍGUEZ-VILLASANTE PRIETO,

siguen a la corte, donde la Academia de San Fernando es un reclamo para completar la formación y proporcionar a hijos y discípulos aprendizaje en esa institución, caso del conocido escultor Alfonso Giraldo Bergaz³³, hijo del mencionado Manuel Bergaz. Madrid facilita el establecimiento de contactos y la extensión de redes sociales, considerando, además, el amparo que, por esos años, a los artistas vinculados a Murcia les presta Baltasar de Elgueta, intendente de las obras del Palacio Real que perteneció a la Academia de Bellas Artes y hermano del diletante Antonio Elgueta, secretario del Tribunal de la Inquisición en esta ciudad. Vicente Bort y Manuel Bergaz asisten a las clases de San Fernando. El primero se anota en diciembre de 1753 y el segundo en noviembre de 1752³⁴. Ambos deben marchar a Madrid tras su participación en el imafrente catedralicio. También trabajan en el taller de palacio los murcianos José Pérez Descalzo, Juan Porcel y Juan Martínez Reina. Manuel Bergaz y Jaime Campos, discípulos de Bort, son los escultores más significativos que, a comienzos de los cincuenta, concluyen las piezas escultóricas situadas en la parte posterior de la fachada catedralicia, dirigida por Pedro Fernández y con la intervención de los tallistas Domingo Ferrer, Francisco Fernández, Silvestre Díaz, Sebastián Navarro y, esporádicamente, Juan de Gea.

Además de los citados discípulos y colaboradores de Jaime Bort, Pedro Pérez está cercano a él en distintos encargos simultáneos que hace en Murcia. Cobra un jornal de 10 reales en 1739 y 1740 en el puente de piedra, proyecto hidráulico primordial para la ciudad³⁵. Su relación con Bort le permite adquirir experiencia a las órdenes de este maestro mayor de la catedral y del Concejo. Cuán distante es ese momento de diálogo artístico, de la soledad de Nicolás Salzillo durante la Guerra de Sucesión, cuando señala que es el único escultor de la ciudad y clama por la exención de las cargas concejiles. También Pérez vive un momento de reivindicación de derechos profesionales. En 1750 concurre junto a Juan Marín, José Ganga, Manuel Rodríguez, Nicolás de Rueda, Diego Marín, Andrés López Zafra, Silvestre Díaz, José Grao y Juan de Elvira –vecinos de Murcia y profesores de pintura, escultura, arquitectura, talla y dorado– y, en

J. A., *La obra de Julián Sánchez Bort en el Conjunto Histórico de Ferrol y su referencia al mundo académico*, El Ferrol, Concello de Ferrol, 2004. Bort suscribe, además, cartas de aprendizaje con otros artífices, como Juan Martínez Reina, véase: SÁNCHEZ MORENO, J., *Vida y obra de Francisco Salzillo (una escuela de escultura en Murcia)*, Murcia, Sucesores de Nogués, 1945, pág. 84. Vicente Bort se casa con Antonia Pitar y, en 1750, nace su hija (Bautismo de Petronila Bort, APSJBM, LB 1746–56, 22 de febrero de 1750, f. 104r). Trabaja en Madrid en el Puente Verde y el Palacio Real. Después, en Cuenca, sigue pleito junto a otros artífices para que se respeten sus privilegios. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., *La Fachada...*, op.cit., págs. 430–431; TÁRRAGA, M. L., “Los hermanos Jaime y Vicente Bort en la Corte: el Puente Verde y el de Trofa”, *Imafrente*, n.º 2, 1986, págs. 65–82. Pleito de profesores de arquitectura y escultura contra el gremio de San José, AHN (Archivo Histórico Nacional), Consejos, 31687, exp. 5, 1756–57.

33. Se ha localizado el acta bautismal de este artista: “En la Parroquial del Señor San Lorenzo de la Ciudad de Murcia en veinte y nueve días del mes de Enero de mil setecientos quarenta y quatro años: Yo Don Christóval Camacho Cura Theniente de ella baptizé solemnemente y Chrismé a un niño que nació el día veinte y tres de dicho mes, pússese por nombre Alfonso es hijo legítimo de Manuel Bergaz, natural de Cuenca, y de Anna López su mujer, natural de Villanueva de los Escuderos, abuelos paternos Miguel Bergaz y Ángela Cabañero naturales de Cuenca, maternos Francisco López y Anna del Moral, naturales de Villanueva de los Escuderos. Fue su compadre Jossoph Fenor, a quien advertí el parentesco espiritual y obligación contrahida. Testigos Leandro Maestre y Francisco Alcamí y lo firmé. Don Cristóbal Camacho [firma y rúbrica]” (APSLM (Archivo Parroquial de San Lorenzo de Murcia), LB 1729–45, 29 de enero de 1744, f. 212v). La fecha de nacimiento se conocía, pero no la referencia bautismal y los datos familiares que contiene, véase RODRÍGUEZ RICO, C., “Alfonso Giraldo Bergaz y su relación con la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”, *Academia*, n.º 87, 1998, págs. 285–303, cita págs. 285, 303. MELENDERERAS GIMENO, J. L., “Dos escultores murcianos en la Corte: Alfonso Giraldo Bergaz y Ramón Barba Garrido”, *Anales de la Universidad de Murcia*, 43, n.º 3–4, 1985, págs. 229–260, cita pág. 230.

34. Matrícula de Vicente Bort y Manuel Bergaz en la Academia de San Fernando, ARABASF (Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), Matrículas 1752–1778, 1753, 1752, ff. 135r, 80v. En línea: <http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/archivo_general/matriculas.pdf> (Consulta: 11–3–2014). Bergaz debió regresar, pues aparece en Murcia en el Catastro de la Ensenada. Por entonces destacados escultores envían a hijos y discípulos a la academia; por ejemplo, Manuel de Acevo, oriundo de Arnuevo y discípulo de Luis Salvador, en 1753; el catalán Francisco Bonifaç, hijo de Baltasar y nieto de Lluís, en 1754 y Alfonso Bergaz en 1757, entre otros. Vinculados a Murcia asisten José Ganga, “empleado por la escultura en el Real Astillero de Cartagena”, en 1753; los pintores Francisco Elvira –con principios de escultura– en 1762 y Andrés Ginés en 1752, que pasaría a México; el grabador Antonio Espinosa en 1755; Dionisio Marín en 1775; Vicente Chornet en 1778 y Diego Rejón de Silva, célebre tratadista y traductor de valiosos tratados artísticos, en 1772 cuando es cadete, así como otros nombres: ARABASF, Matrículas 1752–1778, ff. 80r, 42r, 6r, 66v, 47r, 48r, 5r, 27v, 138r, 27v, respectivamente. AZCUE BREA, L., *El Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: la escultura y la academia*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1992.

35. PEÑA-VELASCO, C., *El Puente Viejo de Murcia*, Murcia, Universidad de Murcia, 2001, págs. 523, 280. También trabaja para el Concejo en los años cuarenta en el oratorio de la Virgen de los Peligros, cobrando el mismo jornal.



Fig. 4. Detalle de la fachada de Cadenas de la Catedral de Murcia. Fotografía: M. Saura.

nombre de los maestros de su arte, todos dan poder a procuradores de Granada y Madrid para la defensa de sus intereses³⁶. La vetusta reclamación de privilegios y exenciones se reaviva en Murcia en los años cuarenta. En 1752, Pedro Pérez, el escultor y tallista Joaquín Laguna, el pintor Francisco Martínez Talón y el maestro de arquitectura José de los Corrales solicitan al Concejo la devolución de los documentos sobre exenciones³⁷.

Otras intervenciones

Pedro Pérez utiliza materiales pétreos, pero también madera, que encarna, dora y estofa. Trabaja para Lorca, Molina, El Palmar, Alhama y otras localidades. Domina lo concerniente a la escultura monumental y cuenta con el reconocimiento del cabildo eclesiástico. Prueba de ello es que, décadas después de la conclusión del imafronte barroco catedralicio, la autoridad religiosa lo requiere en 1783, pese a su avanzada edad, para acometer reformas en la fachada renacentista de Cadenas, donde se emprenden cambios en el primer cuerpo, se altera el segundo y se culmina con ático (Fig. 4)³⁸. Pérez hace los tres relieves de los santos hermanos de Cartagena emplazados en las calles del cuerpo superior. Jerarquiza y sitúa

en el centro a *Fulgencio* como obispo y patrón de la Diócesis de Cartagena. Sigue los modelos de representación hagiográfica de Bort en la fachada principal, en la que Pérez ha participado³⁹. Cobra 300 por mano de José López, arquitecto a cargo de la obra, por los relieves de los santos y un dibujo del escudo para la puerta —que

36. BELDA NAVARRO, C., La "ingenuidad" ..., op. cit., págs. 137–139. El 6 de abril de 1750 se le notifica el auto del corregidor sobre la defensa de prerrogativas.

37. BELDA NAVARRO, C., La "ingenuidad" ..., op. cit., pág. 140. Sobre exenciones de los artistas, AMM, AC, 15 de abril 1752, f. 94r/v y 14 de junio de 1752, f. 121v.

38. Cuentas de la Fachada de Cadenas de la Catedral de Murcia, ACM, leg. 120 doc. 9, 1783. GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C., *Renacimiento y arquitectura...*, op. cit., págs. 106–110; BELDA NAVARRO, C., "El gran siglo...", op. cit., pág. 498; HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., *La Fachada...*, op. cit., pág. 435; MELENDERAS GIMENO, J. L., "Estudio documental...", op. cit., págs. 487, 497–499, 509, 519; BELDA NAVARRO, C. y HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., *Arte en ...*, op. cit., pág. 440.

39. Las esculturas de los tres santos y su hermana Florentina culminan los conjuratorios de la torre de la catedral, terminados en 1771 por Francisco Elvira y Sebastián Navarro, maestros de una nueva generación, en 600 reales cada obra. VERA BOTÍ, A., *La torre de la Catedral de Murcia: de la teoría a los resultados*, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 1993, pág. 195.

realiza Diego García—, además de 900 por la *Virgen de la Leche* en marco cuadrangular del ático⁴⁰. Opta por tondos con figuras de medio cuerpo para los tres santos mitra-dos. *Fulgencio* viste casulla, distinguiéndose de *Leandro* e *Isidoro* con capa pluvial, como en otros casos del Setecientos, por ejemplo, en las esculturas de la fachada bortiana y en las representaciones pictóricas del retablo del Oratorio del Obispo en el Palacio Episcopal de Murcia o en las pechinas del templo de Fortuna. *Fulgencio* lleva báculo y bendice como pastor de su Iglesia. *Leandro* e *Isidoro* portan cruz patriarcal y libro, cambiando su disposición en uno y otro caso buscando la simetría compositiva del conjunto arquitectónico. La *Virgen de la Leche* (Fig. 5), cuya advocación se expresa en la nota de pago, revela la importancia de esta devoción, avivada en ese siglo con el arribo a la catedral de la venerada y milagrosa reliquia de leche de la Madre de Dios, procedente de Nápoles, a través de los patronos de la Capilla de los Vélez. Los relieves de Pérez en la Portada de Cadenas tienen el valor de ser una producción segura suya, junto a las puertas de la capilla sacramental alicantina de San Nicolás. Muestran el predominio y pervivencia de los arquetipos de la fachada catedralicia, como también sucede con los de Salzillo en las imágenes devocionales, y la resistencia a los cambios en ciertos círculos profesionales, en un momento de instauración de los ideales académicos. Ciertos maestros apenas despliegan originalidad, ni logran desarrollar su individualidad que se pierde en la reiteración de modelos precedentes, del gusto de la clientela. Tras la citada intervención en el acceso Norte de la catedral, el cabildo promueve otra en 1784 en el frente gótico de la Portada de los Apóstoles. Pérez efectúa un brazo para el Niño Jesús de una imagen mariana que se retira al eliminar el parteluz donde se situaba, cobrándolo ya su viuda en 1786⁴¹.



Fig. 5. Relieve de la *Virgen de la Leche*, Pedro Pérez. Fachada de Cadenas de la Catedral de Murcia. Fotografía: M. Saura.

40. Firma recibos el 27 de agosto y el 8 de noviembre de 1783, véase GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C., *Renacimiento y arquitectura...*, op.cit., págs. 106–110; BELDA NAVARRO, C., “El gran siglo...”, op. cit., págs. 487, 497–499, 509, 519; MELENDREAS GIMENO, J. L. “Estudio documental...”, op. cit.

41. “Yttem cinquenta reales vellón que pagué a la biuda de Federico escultor de un brazo de mármol que se le mandó hacer è hizo para el Niño de la Nuestra Señora de mármol que se quitó de la Puerta de los Apóstoles”, Cuentas de la fábrica mayor de la Catedral de Murcia, ACM, leg. 122 doc. 19, 1786, s. f.; VERA BOTÍ, A., et al, *La Catedral...*, op.cit., pág. 454.

El maestro alicantino se vincula a otros trabajos de la escultura monumental. En la escritura de obligación que suscribe Francisco Moreno en julio de 1765 para realizar la fachada principal de Santa Eulalia, se advierte que la talla debe estar a satisfacción de Pedro Navarro y la escultura de Pedro Federico y consiste en una apoteosis de la santa y dos ángeles niños sosteniendo una cruz (Fig. 6). Se indica que, si las ejecutan estos artífices, se designarán otros facultativos para el peritaje. Por otro lado, Sánchez Moreno le atribuye a Pérez el relieve del santo titular de la portada de la parroquia de San Antolín, datada en la siguiente década y que se conserva actualmente en el altar mayor del templo, nuevamente construido en el siglo XX⁴².

Pedro Pérez trabaja para la importante Cofradía de Nuestro Padre Jesús. Ibáñez documentó la realización de dos sayones para acompañar a la imagen del paso procesional de *Jesús a la Columna* que databa del siglo anterior y que también retoca Pérez⁴³. Ibáñez trascibió un recibo fechado poco después de mediar la centuria donde consta que el importe de todo ello asciende a 100 pesos, pagándolo por cuenta propia el prebendado y también mayordomo Bernardo de Aguilar –que es a quien el cabildo eclesiástico le encarga en 1748 elaborar la “*lista de los santos*” para ubicar en el segundo cuerpo de la fachada barroca de la Catedral de Murcia⁴⁴–, colaborando José Tortosa con 20 pesos. Aguilar sabe que puede confiar en Pérez, pues conoce directamente la cotidianeidad de su quehacer en el taller del principal templo de la diócesis. Dos décadas después, Francisco Salzillo efectúa el nuevo paso de *Los Azotes* en sustitución del anterior que se vende, desconociéndose el paradero de las imágenes. Por otro lado, en 1765 Pérez hace la escultura en madera de la *Virgen de la Asunción*, titular de la parroquia de Molina de Segura. El recibo de Pérez de 4.128 reales incluye el pago a tres personas que construyen un andamio para subir la pieza y al escultor Antonio Gras por el modelo⁴⁵. La imagen, destruida en la Guerra Civil, se conoce por fotografía y refleja los modos característicos de la representación del tema. Además, Pérez recibe varios encargos en Lorca, como un ángel de cinco palmos para el florón de la cúpula de Santiago, percibiendo 424 reales en 1770, y, en 1773, un trono con dos ángeles para la titular de Santa María, en 1620 reales, incluyendo el traslado desde Murcia⁴⁶.

Se documentan otras intervenciones de Pérez, algunas sobre quehacer ajeno. El 7 de julio de 1764 firma la recepción de 550 reales de la fábrica catedralicia, por “*poner varias piezas que faltaban a los Ángeles [...] que sirven para reservar en la Octava del Corpus, retocarlos en madera, y dorarlos y estofarlos de nuevo, y ponerles ojos de cristal y encarnarlos*”⁴⁷. En 1768 cobra 420 reales por una “*última mano de encarnación*” que da a la *Virgen de las Angustias* de Salzillo para Lorca⁴⁸. En 1785 declara en su testamento que el párroco de El Palmar le debe 8 pesos por la composición de un Cristo. Además, trabaja como tallista. En la década de los cincuenta compone las andas y el trono del *Cristo de la Sangre* de Nicolás de Bussy, para la potente cofradía que lo saca en procesión

42. SÁNCHEZ MORENO, J., “Notas...”, op. cit., págs. 252–253. Escritura de obligación y fianza con Francisco Moreno para erigir la fachada de Santa Eulalia de Murcia, AHPM (Archivo Histórico Provincial de Murcia), prot. 3068, esno. Ramón Jiménez, 28 de julio de 1765, ff. 322r–325v.

43. IBÁÑEZ, J. M., *Reseña Histórica de la Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno*, ejemplar mecanografiada conservado en el Museo de Bellas Artes de Murcia, 1934, págs. 41, 48.

44. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., *La Fachada...*, op.cit., pág. 229.

45. Se acomete a instancias de los visitadores, que lo ordenan cinco años antes. HERNÁNDEZ MIÑANO, J. D., *Los retablos de la Capilla Mayor de la Iglesia de la Asunción de Molina de Segura*, Murcia, Ayuntamiento de Molina y Fundación Séneca, 2010, págs. 79–80.

46. ESPÍN RAEL, J., *Artistas...*, op. cit., págs. 284–285, 364.

47. Cuentas de la fábrica mayor de la Catedral de Murcia, ACM, leg. 117 doc. 5, 1764. VERA BOTÍ, A. et al., *La Catedral...*, op.cit., pág. 453. Hernández habla de retoques en otra imagen mariana, véase *La Fachada...*, op.cit., pág. 435.

48. ESPÍN RAEL, J., *Artistas...*, op. cit., págs. 363–364.

el Miércoles Santo⁴⁹. Asimismo, el 16 de septiembre de 1753 informa, con Salzillo, sobre el valor de las esculturas de *Fernando VI* y *Bárbara de Braganza* realizadas por Manuel Bergaz y Jaime de Campos para la Alameda del Carmen, hoy en el Museo de Bellas Artes, y sobre las desaparecidas de *San Miguel* y *San Rafael* de Joaquín Laguna para el puente de piedra. Bergaz y Campos declaran que llevan catorce años trabajando a jornal –en la catedral– y están poco prácticos en los ajustes por un tanto y Laguna protesta al sentirse agraviado en el precio estimado. Pérez y Salzillo tasan en 4.200 reales las esculturas de los reyes y en 3.000 los arcángeles, a excepción de la piedra⁵⁰. Además se recaba su dictamen para informar sobre la escultura que realiza Roque López, discípulo de Salzillo, en el retablo de San Lázaro de Alhama, poco después de los problemas surgidos tras el inicio del mismo en 1784. En concreto opina sobre la imagen del titular de la citada parroquia, inspirada en *San Indalecio* de Salzillo para la Catedral de Almería, destruido pero conocido por fotografía⁵¹.

El panorama murciano en los últimos años de Pérez es muy distinto a cuando llega. En 1779 comienza a funcionar la Escuela Patriótica de Dibujo, Aritmética y Geometría de la Real Sociedad Económica de Amigos del País que dirige Salzillo, ya anciano, cuya impronta permanece en discípulos y seguidores, especialmente Roque López. No se conocen documentos que demuestren que Pérez se incorpore a ella. En esa etapa de finales de siglo, surgen problemas en la delimitación de competencias entre arquitectos, escultores, tallistas e, incluso, doradores. Desde Valencia vienen Pedro Juan Guissart, nacido en Bohemia, y, en 1791, está de paso Francisco Sanchís, profesor en la Academia de San Carlos. En Cartagena se encuentran los escultores del arsenal y, en la segunda mitad del Setecientos, destacan José Ganga Santa Cruz y su hijo José Ganga Iglesias, Juan Pascual, Diego Francés y, en 1783, otorga testamento y muere Manuel Lavena, maestro mayor y natural de Olite⁵².

Testamento e inventario de bienes de Pedro Pérez

El 22 de septiembre de 1785, Pedro Pérez está gravemente enfermo y hace testamento. Designa albaceas a su mujer, a Félix José de Gea –abogado de los Reales Consejos y del obispo Diego de Rojas– y al presbítero Antonio Matheusi⁵³. El primero es nieto de Esteban de Gert, escultor establecido en el Noroeste murciano, e hijo de Juan de Gea, acreditado maestro de arquitectura y talla, que dirigió la construcción de los cuerpos barrocos de la torre de la Catedral de Murcia. El segundo, hijo póstumo de Jerónimo Matheusi –mercader oriundo del Ducado de Saboya–, está vinculado a la familia Gea y a Pedro Pérez, a quien casa. El artista pide ser enterrado en su parroquia con hábito seráfico. Deja a criterio de sus albaceas las misas y sufragios por sus familiares y las suyas quiere que sean en el altar del *Cristo de las Penas*, en los carmelitas calzados. Habla de sus cortos bienes –todos gananciales– y de su dilatada familia –un hijo y cinco hijas–. Designa a su esposa

49. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J. A., “Historia y problemática de la Estación de Penitencia en la Catedral de Murcia”, *Cabildo. Semana Santa en Murcia*, n° 1, 2015, págs. 73–78, cita pág. 75.

50. La declaración se copia en el acta de 22 de septiembre de 1753. Sobre la tasación de las esculturas de los reyes y los dos arcángeles, AMM, AC, 17 de julio 1753, f. 175r; 21 de agosto 1753, ff. 190v–191r; 11 de septiembre 1753, f. 195r y 22 de septiembre de 1753, ff. 200v–201r. BAQUERO ALMANSA, A., *Catálogo de los Profesores...*, op.cit., págs. 201–202; SÁNCHEZ MORENO, J., *Vida y obra...*, op. cit., pág. 94.

51. BELDA NAVARRO, C., “El gran siglo...”, op. cit., pág. 519.

52. ORTIZ MARTÍNEZ, D., *De Francisco Salzillo a Francisco Requena: la escultura en Cartagena en los siglos XVIII y XIX*, La Unión, Asociación de Belenistas de Cartagena, 1998, págs. 105–119.

53. Testamento de Pedro Pérez, AHPM, prot. 3253, esno. Joaquín Jordán, 22 de septiembre de 1785, ff. 599r–602v. Testigos José Álvarez, abogado de los Reales Consejos, Francisco Teruel y Juan de la Corte. Debe a Manuel Quevedo, de Cartagena, unos 235 reales.



Fig. 6. Detalle de la fachada principal de la Parroquia de Santa Eulalia de Murcia. Fotografía: M. Saura.

por curadora *ad bona* y, al procurador de causas Ventura Jordán, curador *ad litem* y defensor judicial de su hijo residente en la Isla de León, en Cádiz. Firma un testigo por imposibilidad del otorgante, que fallece ese mismo día entre las diez y las once de la noche⁵⁴, dos años después del escultor Francisco Salzillo.

La tasación de bienes asciende a 27.714 reales y 24 maravedís⁵⁵, correspondiendo a cada hijo 2.124 reales y 1 maravedí. Pese a su extensa carrera, Pérez no tiene una posición desahogada. Entre sus pertenencias, lo más valioso es una vivienda en San Juan Bautista valorada en 21.395 reales. Se citan pocos muebles sin detalle sobre su posible ubicación en las habitaciones, lo que habría procurado información sobre las dependencias, su uso y adorno⁵⁶. Lo más costoso es un armario de pino de color en 150, seguido de un espejo grande con marco corlado en 120. Posee varios bufetes (redondo viejo de pino en 20, pequeño ochavado de pino en 12, de pino cuadrado en 25, medio bufetillo de color encarnado en 30 y medio de piedra en 10) y sillas (doce grandes antiguas encarnadas y con asientos de anea en 60; seis bajas en 15; dos pequeñas y viejas en 2 y cuatro altas de morera con asientos de anea en 12). Además, tiene una mesa con papelera sin tapa en 20, tres arcas (de nogal con cerradura y llave en 15, de pino corriente en 10 y una vieja en 8), un cofre bastante usado y sin llave en 20, un catre mediano encarnado en 105 y un tablado de cama en 15. Se citan colchones (uno de lana con funda blanca en 25, dos medianos y viejos con fundas de terliz poblados de lana en 50, dos de lana con fundas de lienzo azul a medio servir en 50, dos con fundas viejas de lienzo casero en 22 y otro nuevo con funda azul en 15), cabeceras de lana (con fundas de lienzo casero en 8, cuatro azules en 6 y otras cuatro de indiana viejas en 12) y ropa de cama (cinco sábanas nuevas de lienzo de cáñamo en 150 y cuatro viejas y pequeñas en 12), así como un cobertor de indiana en 40 y una colcha azul y blanca de lana y lino en 45. La ropa blanca consiste en manteles nuevos de tramado en 16 con seis servilletas a juego en 24, dos toallas en 10 y unos tendidos de algodón y lino en 8. Asimismo, ocho hojas de cortina de algodón azul y blanca en 48 reales, varas de hierro para colgarla en 16 y tres cenefas “*de color encarnado y corla*” en 15. Por demás, hay objetos de iluminación, cocina y otra índole: un velón mediano en 15, una bujía en 4, dos candiles en 2, un cajón de madera en 6, hierros para el fuego en 1, tenazas en 24 maravedís, una sartén grande en 6 reales y otra pequeña en 2, una chocolatera en 6 –refleja la costumbre de beber chocolate–, unas gradillas en 2, dos tinajas en 10, trastos viejos de amasar en 8, una caldera grande usada de cobre con asas en 20 y otra pequeña en 10⁵⁷.

En cuanto al guardarropa, se ajusta a las reglas sociales de la apariencia masculina en la época, que reúne lo novedoso y lo tradicional⁵⁸. La cantidad de prendas y su valor delatan que se preocupa por dar la

54. Entierro de Pedro Pérez, APSJBM, LD (Libro de Defunciones) 1762–1790, 23 de septiembre de 1785, f. 177v.

55. Menos las bajas de 1.481 reales y 4 maravedís (878 reales y 20 maravedís de gastos de fallecimiento, 300 del “lecho cotidiano” reservado a la viuda, 268 reales 18 maravedís de gastos de partición y testamento y 34 por escribir y borradores de la partición), quedan 26.233 reales y 20 maravedís, siendo la mitad –13.116 reales y 27 maravedís– para la viuda. Además, se bajan 372 reales 16 maravedís por funeral, misas y entierro, quedando 12.744 reales 11 maravedís a repartir por los hijos (Inventario de bienes de Pedro Pérez, AHPM, prot. 3254, esno. Joaquín Jordán, 1785, v. 2, s. f.).

56. Sobre mobiliario en casas murcianas de la época, véase MARTÍNEZ ALCÁZAR, E., “El mueble en la vivienda murciana a finales del siglo XVIII: una visión a través de la documentación notarial”, *Imafronte*, n.º 21–22, 2009–2010, págs. 219–232.

57. Sobre iluminación doméstica, véase SANZ DE LA HIGUERA, F. J., “La iluminación doméstica en el Burgos del siglo XVIII”, *ASRI: Arte y Sociedad*, n.º 5, 2013, <http://asri.eumed.net/5/iluminacion-domestica.html> (Consulta: 4–03–2016). Sobre urbanidad en la mesa y la moda de beber chocolate: PÉREZ SAMPER, M. A., “La urbanidad en la mesa en la España del siglo XVIII”, en ARIAS DE SAAVEDRA ALÍAS, I., ed., *Vida cotidiana en la España de la Ilustración*, Granada, Universidad de Granada, 2012, págs. 223–266; FATTACHIU, I., “Gremios y evolución de las pautas de consumo en el siglo XVIII: la industrial artesanal del chocolate”, en MUÑOZ NAVARRO, D., ed., *Comprar, vender y consumir. Nuevas aportaciones a la historia del consumo en la España moderna*, Valencia, Universidad de Valencia, 2011, págs. 153–171. PÉREZ SAMPER, M. A., “Chocolate, té y café: sociedad, cultura y alimentación en la España del siglo XVIII”, en FERRER BENIMELI, J. A., dir., *El Conde de Aranda y su tiempo*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2000, v. I, págs. 157–222.

imagen correspondiente a su posición social, bien que sus recursos económicos no le permiten mayor gasto y su ropa está bastante estropeada. Tiene dos pares de medias de algodón –unas nuevas y otras viejas en 12 reales–, un camisón de crea en 15 y un par de calzoncillos blancos en 6. En cuanto a la ropa de vestir, se mencionan tres capas de paño –una azul apolillada en 60, otra de camelote musco vieja en 20 y otra de paño pardo muy vieja y rota en 8–, dos *sortús* en color *Pompadour* –uno de *Duray* verde en 20 y otro de bayetón en 10⁵⁹–, dos casacas –una color ceniza en 16 y otra negra en 30–, una chupa de terciopelo negro en 60 y dos calzones de estameña negra en 6. En general, la ropa de vestir se encuentra en mal estado: las capas están deterioradas; un *sortú* –que correspondería al sobretodo– usado y otro manchado y los calzones y una casaca viejos. La ropa interior se conserva mejor, quizá denota atención por el aseo corporal, en un momento en que la higiene experimenta cambios⁶⁰. Se alude al camisón nuevo, igual que las medias, y a calzoncillos de buen uso. El *sortú* forma parte de las clásicas prendas de abrigo, como el redingote o el cabriolé, filtradas especialmente desde Francia, con la consiguiente incorporación y adaptación de voces en el léxico sobre indumentaria, que también afecta a colores, caso de la referencia a *Pompadour* por Madame Pompadour. Por otro lado, se escogen gamas tonales de ciertas prendas de manera que combinen. Así, la chupa de terciopelo negro va indistintamente con cualquiera de las dos casacas oscuras, de forma que el atuendo ofrezca mayor diversidad. El armario de Pérez es menos completo y está en peor estado que el de Salzillo, que muere dos años antes. Ambos visten con discreción y sus guardarropas responden a las características de la indumentaria, dentro de la clase social a la que pertenecen⁶¹.

Entre los bienes no existe indicación sobre joyas, ni sobre piezas de plata. Tampoco hay comentario sobre vajillas, cubertería y piezas de mesa del ajuar doméstico, salvo la chocolatera. Tiene cinco floreros con marcos corlados en 150 reales, un cuadro de la *Concepción* con marco igual en 30, cuatro “*laminitas pintadas en el vidrio*” en 20 y otras dos con marcos dorados en 10, una hechura de *San Francisco de Paula* con media caña de color encarnado y corla en 20, dos cuadros con marco negro –uno grande de *Santa Bárbara* en 10 y otro de *San Diego* en 12– y un Crucifijo en 6. En cuanto a las esculturas de madera citadas, posiblemente sean parte o todas de su mano. La más valiosa y única que indica altura –cinco palmos– es un *Crucificado* en 1.400 reales, seguido de un *San Miguel* en 900, una *Virgen de las Angustias* en 600, un *Crucificado* en 350, un *San Pascual Bailón* en 300 y una *Purísima* pequeña en 90. También tiene una cabeza de *San Pedro* en 350.

Cabe subrayar la relación de las herramientas de escultor. Se detallan hierros en 150 reales; escofinas en 100; barrenas en 28; cepillo en 12 y sierras en 9. Dispone de lijas, pinceles, brochas y algunos colores en

58. MARTÍNEZ ALCÁZAR, E., “Cambios y permanencias en la indumentaria masculina del entorno murciano (1759–1808)”, *Tiempos modernos*, 8, n° 29, 2014. En: <<http://www.tiemposmodernos.org/tm3/index.php/tm/article/viewFile/362/421>> (Consulta: 29-07-2015); GIORGI, A., “Los vestidos cortesanos conquistan la villa”, en GARCÍA, M., CHACÓN, F., dirs., *Ciudadanos y familias. Individuo e identidad sociocultural hispanas (siglos XVII–XIX)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2014, págs. 411–422. Mi agradecimiento a las doctoras Martínez Alcázar y Giorgi por las sugerencias realizadas.

59. Sobre los tejidos y prendas de origen extranjero, véase GARCÍA FERNÁNDEZ, M., “Tejidos con ‘denominación de origen extranjera’ en el vestido castellano. 1500–1800”, *Estudios Humanísticos. Historia*, 3, 2004, págs. 115–144. Véase también DÁVILA CORONA, R. M., DURÁN PUJOL, M. y GARCÍA FERNÁNDEZ, M., *Diccionario Histórico de telas y tejidos*. Castellano–Catalán, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2004.

60. GIORGI, A., “Los vestidos...”, op.cit.; MARTÍNEZ ALCÁZAR, E., “Cambios...”, op. cit.; ORTEGO AGUSTÍN, M. A., “Discursos y prácticas sobre el cuerpo y la higiene en la Edad Moderna”, *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, n° 8, 2009, págs. 67–92, cita págs. 77 y ss.; CEA GUTIÉRREZ, A., “El traje de los alrededores de Salamanca como lo vieron los grabadores de los Siglos XVIII y XIX”, *Revista de Folklore*, n° 36, 1983, págs. 183–194; BOLUFER PERUGA, M., “Ciencias de la salud’ y ‘Ciencias de las costumbres’: Higienismo y educación en el siglo XVIII”, *Áreas: Revista Internacional de Ciencias Sociales*, n° 20, 2000, págs. 25–50.

61. PEÑA-VELASCO, C., BELDA NAVARRO, C., “Francisco Salzillo, artífice de su ventura”, en HERRERO PASCUAL, A. M., coord., *Francisco Salzillo. Vida y obra a través de sus documentos*, Murcia, Consejería de Educación y Cultura, 2006, v. I, págs. 18–43, cita pág. 30.

30, ratificando que en el taller policroma las esculturas en madera, a las que les pone “ojos de vidrio y cristal”. De ellos atesora una buena porción “para santos”, tasada en 150 reales. Sobresalen “varias estampas y dibuxos” en 80, que son fundamentales para un artista como fuente de inspiración y de formación para sus discípulos, aunque la cita no permite mayor identificación. En general, en los inventarios de escultores se suelen mencionar herramientas y libros y se alude a otro tipo de material como fuente de inspiración y, a veces, a cajas para trasladar piezas y, en el caso de Luis Salvador Carmona, a un maniquí articulado⁶². Destaca la aproximación al utillaje de escultor realizada por Morte en etapas anteriores, considerando cómo Damián Forment representa tales instrumentos en uno de sus autorretratos y en relieves relacionados con la vida de San José y a su oficio de carpintero⁶³.

En Murcia en el siglo XVIII, se documentan otros inventarios de bienes *post mortem* de escultores, que aluden frecuentemente a los útiles de trabajo, pero desafortunadamente no ofrecen información concreta sobre libros y la mención a estampas, dibujos y modelos es, cuando se referencia, poco esclarecedora. Si bien, este tipo de documentos constituye una valiosa fuente primaria que proporciona datos sobre el entorno familiar y forma de vida del artista⁶⁴. De Mateo López Noguera se hallaron en 1716 en un armario las siguientes herramientas: escofinas, hierros de talla y amoldar, azuelas, garlopas, martillos, sierras, junteras, barrenas y limas. Además de pinceles, ojos de vidrio, estampas, un cuaderno de dibujos, lápices, libros, barro y troncos de ciprés⁶⁵. Se trata del abuelo y padrino de Mateo López Pujante, consuegro de Francisco Salzillo⁶⁶. En el inventario de Nicolás Salzillo en 1744, se anotan gubias, formones, escofinas, barrenas, bancos y troncos de madera, adjudicándosele a su hijo Francisco “una piedra de moler, todos los modelos de yeso y barro, todo jénero de yerros”⁶⁷. No se hace inventario tras la muerte de José Salzillo, el hermano y también escultor de Francisco Salzillo. El de este último tiene lugar en 1816, mucho después de su fallecimiento, como sucede con su padre. Hay una amplia mención a sus modelos y efectos del taller, que pasan a su discípulo Roque López, valorándose en 6.000 reales. Si bien en 1765 Francisco Salzillo, estando enfermo, pide por vía testamentaria que se le entreguen dos “juegos de yerros y escofinas” a su discípulo José López, que muere en 1781, y otros tantos a su otro discípulo Roque López; mientras que en 1783 señala que le den a su hermano Patricio todas las herramientas de su facultad⁶⁸. Dos años transcurren entre la muerte de Francisco Salzillo y la de Pedro Pérez. Los bienes del primero se tasan en 198.676 reales y 27 maravedís, cantidad más de siete veces superior a la correspondiente a Pedro Pérez que asciende a 27.714 reales y 24 maravedís, como se ha indicado.

62. GARCÍA GAÍNZA, M. C. y CHOCARRA BUJANDA, C., “Inventario de bienes del escultor Luis Salvador Carmona”, *Academia*, n° 86, 1998, págs. 297–326, cita pág. 303.

63. Además, se conservan las herramientas originales, encontradas al desmontar el retablo renacentista de Santo Domingo de la Calzada, véase MORTE GARCÍA, C., *Damián Forment, escultor del Renacimiento*, Zaragoza, Caja Inmaculada, 2009, págs. 68–73.

64. Hace más de treinta años Martín González destacó la importancia de los inventarios de bienes y señaló que apenas se conocían los pertenecientes a escultores, aunque se ha avanzado mucho en este ámbito. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El escultor en el Siglo de Oro*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1985, pág. 34.

65. SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M. C., “El escultor Nicolás Salzillo”, *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras*, XXXVI, n° 3–4, 1977–1978, págs. 255–296, cita págs. 268–269.

66. Mateo López Noguera se casa con Águeda Martínez. Su hijo Mateo contrae matrimonio con María Pujante y su descendiente Mateo con Juana Núñez y tienen a Salvador López Núñez, que se casa con la única hija que sobrevive a Francisco Salzillo.

67. SÁNCHEZ MORENO, J., *Vida y obra...*, op.cit., págs. 34–35; SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M. C., “El escultor...”, op.cit., pág. 289; HERRERO PASCUAL, A., coord., *Francisco Salzillo...*, op.cit., v. 2, pág. 192.

68. PEÑA-VELASCO, C., BELDA NAVARRO, C., “Francisco Salzillo...”, op.cit., pág. 30; HERRERO PASCUAL, A., coord., *Francisco Salzillo...*, op.cit., v. 1, págs. 250–253, 274, 364–356.

En suma, los Reinos de Valencia y Murcia fueron espacios constantes de movilidad de artistas y circulación de piezas. Frente a los siglos XVI y XVII donde Andalucía deja sentir su peso cultural en Murcia, en el último tercio del Seiscientos y en el Setecientos se acrecienta la llegada a estas tierras de maestros valencianos, con presencia constante de extranjeros. En este contexto se sitúa Pedro Pérez. El escultor se integra en el notable obrador catedralicio, formado para acometer una empresa de larga duración como es la fachada principal del templo. Este taller entraña un espacio fructífero de encuentro artístico, con la contrapartida de que los logros de una actividad común enaltecen al maestro mayor pero eclipsan con frecuencia a otros artífices e incluso pueden mitigar su mayor o menor talento imaginativo, al estar sujetos a unos proyectos que apenas permiten rasgos originales en la ejecución. La documentación revela la destreza y correcta labor de Pérez. Por ende, las obras tardías reflejan que perpetúa modelos anteriores. Especialmente es deudor de Jaime Bort en la escultura monumental. Su testamento e inventario de bienes manifiestan algo más sobre su persona y profesión, aunque falta mucho por saber sobre su quehacer versátil en piezas de bulto redondo y relieves en piedra, así como en figuras en madera para pasos procesionales, imágenes de devoción y, en general, encargos en el ámbito religioso, que parecen denotar una mayor proyección de Pedro Pérez como estatuario que como imaginero, en ciertas etapas de su carrera y ante un panorama revitalizado para la escultura y dominado por la preeminencia de Francisco Salzillo.

Fecha de recepción: 21/06/2016

Fecha de aceptación: 13/09/2016

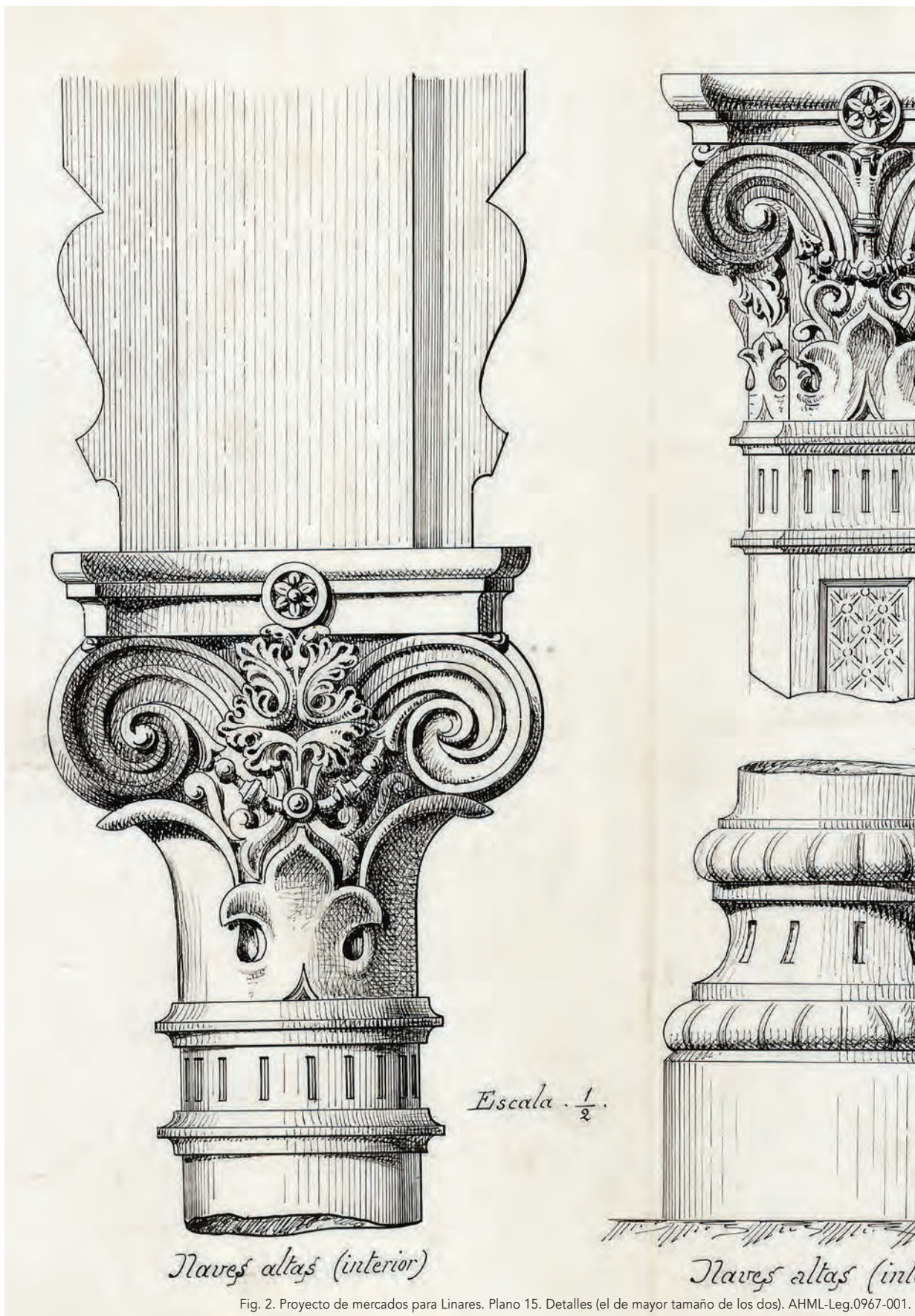


Fig. 2. Proyecto de mercados para Linares. Plano 15. Detalles (el de mayor tamaño de los dos). AHML-Leg.0967-001.

Los mercados en el hilo conductor de la obra del arquitecto Julio de Saracíbar¹

Sheila Palomares Alarcón

CIDEHUS - Universidad de Évora, Portugal

Resumen

Pocas publicaciones se han realizado sobre la vida y obra del gran arquitecto vitoriano Julio de Saracíbar y Gutiérrez de Rozas. De hecho, no se sabe ni la fecha en la que murió. Sí se puede constatar que vivió al menos hasta 1913 y que la última construcción española dataría de 1906. Su obra es densa y variada, aunque los mercados marcarán un antes -al viajar a París y conocer Les Halles-; un durante -al ejecutar la reforma del mercado de la Ribera de Bilbao y la redacción de un proyecto de mercados para Linares-; y un después, ya que el mercado de la Victoria en Puebla (México) es la última referencia que tenemos sobre su trabajo, y probablemente, la obra culmen de su carrera.

Palabras clave: Julio de Saracíbar, vida, obra, publicaciones, mercados, Linares, Puebla.

Abstract

Few publications have been made about the life and work of the great architect Julio de Saracíbar and Gutiérrez de Rozas. In fact, nobody knows the date of his death. We can verify that he lived until 1913 and his last Spanish construction would date from 1906. His work is huge and varied although markets will determine the way of his wife. Firstly, he travelled to Paris where he visited Les Halles. Secondly, he built the remodelling of the market of Bilbao and the design of the project of two markets in Linares. Finally his last known work to date, the market of the Victoria in Puebla (Mexico), where we can find the last reference about his work.

Keywords: *Julio de Saracíbar, life, work, publications, markets, Linares, Puebla*

1. Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia e pelo Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional (FEDER) através do COMPETE 2020 – Programa Operacional Competitividade e Internacionalização (POCI) e PT2020, no âmbito do projeto CIDEHUS-UID/HIS/00057 – POCI-01-0145-FEDER-007702 e pelo HERITAS [PhD]-Estudos de património [Ref.º.PD/00297/2013]. Bolsa de Investigação ref.º.PD/BD/135142/2017. CIDEHUS- Centro Interdisciplinar de História, Cultura e Sociedades/CIEBA- Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes.

La vida de un gran arquitecto

Sobre la vida y obra del gran arquitecto Julio de Saracíbar y Gutiérrez de Rozas pocas publicaciones se han realizado; hasta tal punto, que se desconoce la fecha de su fallecimiento, aunque sí se puede constatar que vivió al menos hasta 1913².

Nació en 1841³ en Vitoria y fue el hijo mayor del importante arquitecto vitoriano Martín de Saracíbar (1804-1891) de quien queda una importante obra especialmente en Vitoria y Álava. Martín, estilísticamente se iniciará en el neoclasicismo y evolucionará hasta el neohistoricismo construyendo el Palacio Provincial de Vitoria (1823-1844) o la cárcel de la misma ciudad (1858). Además, este arquitecto vivirá y participará en la política vasca muy activamente hasta formar parte de la corporación municipal en 1877 como quinto teniente de alcalde. Una de sus obras póstumas fuera del País Vasco fue su residencia madrileña construida en 1887 a la que denominaría “Villa Bilbao”⁴ y a la que su hijo Julio, dedicará una publicación.

En este contexto crecerá Julio de Saracíbar. A la sombra de su padre, empezará a trabajar con él en su Vitoria natal desde antes de acabar la carrera de arquitectura en la Universidad de Madrid a los 26 años. En estos primeros años de su profesión fue premiado con la medalla de oro en la Exposición Nacional de Bellas Artes (1866) y en la de Vitoria (1867), momento en el que visitará por encargo del Ayuntamiento de Vitoria la Exposición Universal de París. De esta experiencia realizó la “Memoria de los estudios practicados en la Exposición de París de 1867” donde detallaba proyectos, elementos de cubrición, artefactos o diseños que llamaron su atención⁵.

Se desconoce el motivo por el que dejará su ciudad natal y cambiará su residencia a Lérida al menos desde finales de 1869. Allí, el 11 de noviembre de 1870 será nombrado académico de la Real Academia de San Fernando⁶ y trabajará como arquitecto provincial hasta 1877, momento en el que dimitirá⁷ ya que será

2. Antonio de Saracíbar en 1918 manifiesta sobre su padre –en referencia a la obra del mercado de la Victoria de Puebla– lo siguiente: “Don Julio de Saracíbar, quien proporcionó todos los elementos para la construcción, formulando todas las plantas, fachadas y dando en dibujos (más de 80 planos de los distintos detalles) y plantillas recortadas en tamaño natural, todas las cornisas, figuras, adornos; toda la obra de hierro y carpintería, drenaje y en una palabra cuanto se podía necesitar, dejando la obra muy avanzada al salir en aquellos días para España, de lo que pueden dar fe todos los contratistas de pintura, cantería, herrería, carpintería, etc., que con esos elementos pudieron desempeñar a satisfacción su trabajo”, véase MONTERO, C & MAYER, S., *Arquitectos e Ingenieros Poblanos del Siglo XX*, México, BUAP, CONACYT, CAPAC, Ayuntamiento de Puebla, 2006, pág.106. El mercado de la Victoria de Puebla, México, se inauguró en septiembre de 1915, en MONTERO PANTOJA, C., *Las Colonias de Puebla*, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2002, pág.70; sin embargo, hubo una inauguración previa, con el mercado sin terminar el 5 de mayo de 1913 (faltaba la estructura de hierro de uno de los pasajes y una de las torres), GARCÍA LINARES, Y., *Espacios públicos y transformaciones en la ciudad: el mercado de la victoria en Puebla. 1913-1986*, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2003, Tesis, pág.36. Esta situación hace pensar, que si el arquitecto dejó las obras muy avanzadas, se iría a España en 1912 ó 1913. En septiembre de 1913 (después de la inauguración del mercado de la Victoria) se instaló en Buenos Aires (Argentina), ESPINO de SERNA, C., “Las romerías de los españoles en la Argentina”, *España y América. Revista comercial ilustrada*, n°15, 1913, págs.230-231; FELIU LEJARRAGA, M.I., “Don Julio de Saracibar”, *La Baskonia: revista ilustrada euskaro-americana: historia, literatura y arte*, n° 718 de 10 de setiembre de 1913; págs. 518-519 en el *Heraldo Alavés* de 11 de noviembre de 1913. Siendo ésta la última literatura encontrada sobre la vida del arquitecto.
3. Registro Civil de Nacidos, 1841-1844. Partida de nacimiento de Julio de Saracíbar: “El 1 de julio de 1841 nació el niño llamado Julio de Saracibar a las 11.30 de la noche en la calle Santa Clara número 5. Hijo de Martín Saracibar, arquitecto, natural de Vitoria - Álava y de Serapia Gutiérrez de Rozas, natural de Bribiesca (escrito tal y como aparece en el libro) - Castilla la Vieja. Abuelos paternos Justo Saracibar y Teresa de la Fuente, ambos naturales de Vitoria - Álava. Abuelos maternos Martiniano Gutiérrez de Rozas, natural de Mirabeche (escrito tal y como aparece en el libro) - Castilla La Vieja y Martina María Calvo, natural de Burgos-Castilla La Vieja. Se le bautiza en la parroquia de Santa María”.
4. BAUTISTA DE LA CÁMARA, J., *Villa Bilbao. Resumen de arquitectura*, Madrid, 1 de octubre de 1893.
5. MAS, E., “Julio de Saracíbar”, *Bilbao*, n° 65, 1993, pág. 10.
6. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Archivo- Biblioteca. Relación general de académicos (1752-2013). URL: <http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/archivo-biblioteca/archivo/relacion-general-de-academicos> (Consulta 18/02/2015).
7. TWOSE, A., “L’Arquitecte Celestí Campmany a Lleida (1847-1914) Context històric, vida i obras”. *Quaderns de divulgació ciutadana*, n°29, 2001. URL: http://www.twosearquitectes.com/celesti_campmany.pdf

nombrado arquitecto municipal de Bilbao en 1876 y regresará a las tierras vascas⁸. En la capital vizcaína se constituirá como un importante personaje de la vida política y social siendo hasta 1888 arquitecto jefe de obras municipales formando parte entre 1887 y 1888, de la Comisión de monumentos históricos. Fue miembro de la Sociedad bilbaína y Concejal municipal de Bilbao en 1883 y 1885⁹. Durante estos años será reclamado por los emigrantes indianos de manera reiterada para construir viviendas en el ensanche de Bilbao, momento en el que conoció a Paulino de la Sota¹⁰ –quien fue determinante en su vida– y para quien promovió varios solares del ensanche.

Julio de Saracíbar en 1891 proyectó varias obras en Valladolid –aunque se desconoce si viviendo allí o si las ejecutó desde Madrid– ya que en 1893 él mismo manifestó que vivía en la capital, en la casa que era de su padre, donde tenía su estudio en ese momento¹¹. De nuevo, volvemos a conocer parte de su trabajo que se desarrolla entre 1901 y 1903 en su Vitoria natal¹² donde desarrollará una importante obra residencial entre la que se incluiría su propia vivienda hasta que finalmente en 1905 vuelve a Bilbao donde se ocupó de la dirección de obra de una vivienda promovida por Paulino de la Sota¹³. Se desconoce si fueron los contactos que este empresario pudiera tener en Puebla¹⁴ o si por el contrario, Saracíbar, por cuenta propia, se fue a vivir a esta ciudad mexicana en plena expansión. En cualquier caso, entre 1910 y 1911 allí proyectó el espectacular Mercado de la Victoria, que se inauguró en 1913. Además, también en la ciudad mexicana “*sería el arquitecto predilecto de la gente aburguesada y de gustos a la europea*”¹⁵ (aunque no se han encontrado más proyectos del arquitecto)¹⁶.

Hasta el momento, la investigación de la última obra de este arquitecto nos traslada a tierras americanas. Hay que considerar que Julio de Saracíbar tendría 65 años cuando viajara a España (según su hijo Antonio) y posteriormente a Buenos Aires donde realizaría una exposición sobre su obra construida. Según describía Manuel J. Feliú el arquitecto sería:

“Trabajador incansable, entusiasta de su carrera, aún ahora en que otros buscan el descanso a su espíritu, limitándose exclusivamente a la recomposición y copia de los antiguos trabajos, a sus sesenta y tantos años, vibrante y tenso, recorre el mundo, probando a llevar por doquiera la excelsa fertilidad de su talento y la portentosa fecundia de su tiralíneas. Ya ha inaugurado la serie de sus trabajos en la Argentina con un bri-

8. Se construiría su vivienda en 1883, MAS SERRA, E. “La primera casa del ensanche”, Bilbao, 2004, pág. 24.

9. Ayuntamiento de Bilbao. Organización del Ayuntamiento, Dependencias y Servicios. 1982. URL: http://www.bilbao.net/ArchivoDigital/Nomencladores/1982_esp.PDF

10. Paulino de la Sota y Ortiz (1831-1927) era vecino de Sopuerta (Vizcaya) e hizo fortuna en México. Se dedicó a la industria textil, siendo una de sus últimas empresas “el molino y fábrica de Santa Cruz Guadalupe, en el distrito de Cholula, Puebla” –que disolvió en 1870 para volver a su tierra natal en 1872-. En ese momento se casó y fue concejal del Ayuntamiento de Bilbao entre 1890-1893, PALIZA, M. “Los indianos y la construcción del ensanche de Bilbao”, *KOBIE. Serie Antropología Cultural*, n°10, 2001-2003. http://www.bizkaia.net/fitxategiak/04/ondarea/Kobie/PDF/5/Kobie_10_Antropologia_cultural_LOS%20INDIANOS%20Y%20LA%20CONSTRUCCION%20DEL%20ENSANCHE%20DE%20BIL.pdf

11. SARACÍBAR, J., *Descripción y vistas del Hotel “Villa Bilbao”*. Propiedad del arquitecto Don Julio de Saracíbar, Madrid, Imprenta y encuadernación de L. Miñón e hijos, 1893.

12. APRAIZ y BUESA, E., *Cosas de ayer. Algo más sobre los arquitectos Saracíbar*, Vitoria, Vida Vasca, Gráficas Marquínez, 1952.; MOZAS LERIDA, J., FERNÁNDEZ, A., *Vitoria-Gasteiz: guía de arquitectura*, Vitoria, Colegio Oficial de Arquitectos Vasco Navarro, 1995.

13. SANTIBÁÑEZ TEJERINA, B.E., “Sobre los empresarios españoles en Puebla y Tlaxcala en el porfiriato: un estudio a partir de los documentos notariales”, *Temas americanistas*, n°29, 2012, págs. 164-178.

14. VALDALISO, J., “Los orígenes del capital invertido en la industrialización de Vizcaya, 1879-1913”, *Revista de Historia Industrial*, n°4, 1993, págs. 159-172.

15. NÚÑEZ ORTIZ de ZÁRATE, D., MARTÍNEZ LÓPEZ, A.I., “D. Julio de Saracíbar y la popular “Casa de las jaquecas”, *Boletín de Información Municipal de Vitoria*, n°64, 1988, pág. 42.

16. MONTERO, C & MAYER, S., *Arquitectos e Ingenieros Poblanos...*, op.cit., pág. 105.

*llantísimo proyecto, expuesto a la admiración pública en una de las mejores vidrieras de nuestra city.[...] Miembro que honra a la colectividad baska en la Argentina, don Julio Saracibar sabrá hacerse el sitio a que tiene derecho por sus preclaros conocimientos y su efectivo valer.*¹⁷

Y así, con estas palabras, en Buenos Aires, se acaban las últimas referencias sobre este arquitecto, quien en teoría, estaría buscando una nueva vida en septiembre de 1913 en la capital argentina. Sin embargo, parece que no murió allí¹⁸. Tampoco lo hizo en Puebla (México), donde no regresó, ni consiguió ver finalizadas las obras del mercado de la Victoria¹⁹. Cabe la posibilidad de que muriera en 1918 ya que en esta fecha, su hijo, Antonio de Saracibar solicitó al ayuntamiento de Puebla que pusiera una placa en el mercado con su nombre de manera que quedara de manifiesto quién había sido el autor del mismo²⁰.

Dos publicaciones. Dos fuentes de influencia

Se conocen hasta el momento dos publicaciones de Julio de Saracibar: una a principios de su carrera y otra al final. Distan entre ellas 30 años aunque el tono de humildad con respecto a él mismo permanece en ambas, así como el valor que le profesa al arte, a la arquitectura, a las nuevas tecnologías y a los nuevos sistemas constructivos.

En la “*Memoria de los estudios practicados en la exposición universal de París de 1867*”²¹ permitan que sea él mismo el que las exponga:

“M.I.S

Comisionado por esa ilustre Corporación para estudiar en la actual Exposición Universal de París todos los adelantos que, siendo de una inmediata y fácil aplicación a esta localidad, se exhibieran en aquel inmenso y grandioso concurso de la inteligencia y del poder del hombre, no acertaría, en verdad, a expresar claramente la lucha que conmigo mismo sostuve, al verme honrado con tal distinción.

Pesaba, por un lado, mi ardiente deseo de ser en algo útil al país que me vio nacer, mi justo anhelo de corresponder con mis esfuerzos a la distinguida honra que me dispensaba ese Ayuntamiento, el afán con que durante toda mi vida he procurado ensanchar los límites de mi inteligencia, y la obligación, ya precisa, de responder de hecho a todas estas aspiraciones.

Pesaba, por otro, mi propia debilidad, la importancia de la empresa y la responsabilidad que con ella contraía, y, aun cuando la balanza cedía bajo la gravedad de estas últimas consideraciones, la misma confianza que este Municipio depositaba en mis pobres recursos científicos, y la gratitud y consideración a los que, con solícito y plausible desvelo, buscan siempre los medios materiales y morales de mejorar la con-

17. FELIU LEJARRAGA, M.I., “Don Julio de Saracibar...”, op.cit.

18. En el Consulado General de España en Argentina-Registro Civil-Sección Defunciones no les consta el fallecimiento de Julio de Saracibar Gutiérrez de Rozas en Buenos Aires (Consulta 23/03/2016).

19. MONTERO, C & MAYER, S., “Arquitectos e Ingenieros Poblanos ...”, op.cit., pág. 105.

20. A veces, estas acciones se hacen para “honrar” el trabajo de un ser querido que ya no vive. Por este motivo, quizás, Julio de Saracibar podría haber fallecido en esta fecha, aunque este dato lamentablemente no ha podido ser contrastado pese a los esfuerzos realizados.

21. SARACÍBAR, J., *Memoria de los estudios practicados en la Exposición Universal de París de 1867 por encargo del ilustre Ayuntamiento de la ciudad de Vitoria*, Vitoria, Viuda de Egaña e Hijos, 1868.

dición del pueblo, cuyos intereses les están recomendados, me decidieron a aceptar comisión tan espinosa y procurar corresponder de la manera más digna a la distinción que se me dispensaba.

No es un falso alarde de molestia lo que me hizo titubear entonces, y me obliga a hablar hoy así; ni trato de encubrir, bajo un modesto manto, grandes aspiraciones, ni pretenciosos resultados. Yo doy de antemano a esa Ilustre Corporación las medidas de mi talla, para que no le sorprenda, si mi brazo no alcanzó, donde llegó mi voluntad; y si los resultados son tan pequeños que haya defraudadas sus esperanzas, atenuará algún tanto mi profundo sentimiento la idea de que aquellos no han dependido de mis buenos deseos, sino de no poseer aquellas dotes especiales necesarias a tan delicado encargo.

Tengo, no obstante en mi favor la seguridad de vuestra indulgencia y la convicción íntima de que esa dignísima Corporación no será ahora exigente con quien antes fue tan bondadosa. Además, ¿podrá serlo conmigo que, a mis pocos años, a mi inexperiencia y a mi falta de méritos, reunía la circunstancia de ir por vez primera a aquella capital y tener para mis estudios el limitado plazo de un mes? Ciertamente que no, pues bien conoce el Municipio con su ilustrado criterio que es, sin exageración, ese tiempo, el que materialmente se necesita para recorrer para algún determinado detenimiento las galerías del Palacio de la Exposición.

Corto, muy corto era el plazo para estudiar, y vastísimo el campo de los estudios: por eso creí la imperiosa necesidad el detenerme en la capital del vecino imperio veinte días más, a mis propias expensas, con objeto de obtener los mejores resultados de la comisión: este corto plazo me permitía también fijarme en puntos concretos, después de haber explorado lo que se encerraba dentro del Palacio de la Exposición. [...]

El arquitecto, aunque reconoce que no forma parte del encargo, hace una reflexión sobre el palacio de la exposición que considera que:

“Efectivamente su aspecto es feo y anti-artístico y no responde, en verdad, ni a la grandiosidad del objeto, ni a la feliz disposición de su interior distribución. Siendo realmente grande, aparenta ser pequeño. Respecto a su construcción, preciso es confesar que no sólo no ha llegado a las exigencias de la época y de los adelantos de la ciencia y del arte, sino que ha quedado muy por debajo de otras construcciones de su especie que se han levantado años anteriores en la misma capital”. “Así es que no ha podido menos de impresionar desagradablemente a todo el que fundamente supuso hallar en este colosal edificio, la resolución definitiva y completa de las construcciones de hierro. Es menos tolerable y más graves estos resultados para quien tiene presente que en la misma capital existen los grandiosos mercados centrales de París, el del <<Temple,>> el Palacio de la Industria, y otros que se levantan con la gallardía y magnificencia que se puede imprimir a esta clase de construcciones...”

Hay que considerar que en 1845 se construyen *Les Halles* por Víctor Baltard, que causaron auténtico furor y tuvieron un papel fundamental e influyente en el resto de Europa, el autor se siente y así lo expresa, defraudado por lo que podría haber sido el pabellón de la exposición de 1867.

Además, en estas minuciosas y preciadas memorias, describe el estudio de las construcciones económicas dedicadas a la clase obrera y proletaria, casas de baños y lavaderos públicos, escaleras, aparatos, y una

interesante reflexión sobre las cubiertas: *“Además de la economía y la duración, dos son las condiciones necesarias para que una cubierta sea aceptable: 1º que el agua pueda deslizarse con facilidad y sin producir goteras: 2º que sea de poco peso, pues de lo contrario exige, para sostenerla, armaduras con piezas de grandes escuadrías, que obligan a aumentar los espesores de los muros y por consiguiente el gasto de la obra”*. Así como ideas generales concretamente sobre las cubiertas de metal:

“Este género de cubiertas viene empleándose desde la antigüedad, y prueba de ello son las magníficas cubiertas romanas de bronce que han llegado hasta nosotros. El hierro, el plomo y el zinc han sido igualmente empleados con este objeto. Las del último metal son las modernas, y el mucho uso, que de ellas se hace, se debe a su baratura y buenas condiciones. El zinc expuesto al aire libre se recubre de una capa de óxido que se adhiere perfectamente, conservándole, de ese modo, de los rigores de la intemperie. Es más tenaz y ligero que el plomo, si bien tiene el inconveniente de estar sujeto a dilataciones más sensibles, que lo son en los otros metales...”

Diseña y proyecta con minuciosidad numerosos elementos que sin duda influirán en su trayectoria profesional. Especialmente en lo referente a sus proyectos residenciales y de mercados donde aplicará lo referente a arquitectura de hierro.

En 1893, poco tiempo después de haber fallecido su padre, Julio de Saracíbar publica lo que él denomina un “álbum” sobre el Hotel²² “Villa Bilbao” donde también se hacía eco del artículo escrito por Juan Bautista de la Cámara para la *Revista Resumen de Arquitectura* sobre la Villa Bilbao que había pasado a ser de su propiedad tras el fallecimiento de su padre en 1891. Se describía la residencia con minuciosidad, publicaba no sólo fotos de su arquitectura, sino también de su propio padre Martín de Saracíbar en su estudio a quien le dedica unas bellas palabras al principio de la publicación *Descripción y vistas del Hotel “Villa Bilbao”. Propiedad del arquitecto Don Julio de Saracíbar. 1893:*

“Queridísimo padre:

Muchas veces, en ratos de ocio, ora tendido sobre cómoda hamaca, respirando el odorífero ambiente de nuestro jardín; ora cobijado bajo la bóveda de estalactitas de la gruta, mirando a través de sus informes aberturas la elegante silueta de la torre de su hotel; encerrado en mi hermoso estudio o trabajando en el tuyo en algunas de tus obras; siempre que he disfrutado estos goces de la comodidad y del lujo que nos ha proporcionado tu inmenso cariño y tu carácter espléndido y liberal, he sentido como primera y natural impresión de mi espíritu, gratitud inmensa hacia a ti y vehementísimo deseo de corresponder a tus bondades y a tu paternal amor.

No ha muchos días miraba con orgullo y admiración, colgados de los muros de tu despacho, los bien dibujados proyectos de tantas obras de arte por ti realizadas; veía en ellos el testimonio fehaciente de tu laboriosidad y de tu peregrino ingenio, toda la febril actividad de tu vida que, pasando por encima de sus miserias y de sus dolores, ha luchado noblemente por la gloria de tu nombre y el bienestar de tus hijos; leía entre los adornos con que has decorado aquel templo del arte, los nombres para ti venerados de aquellos que fueron tus Maestros, y consideraba que sería triste e injusto que aquellas notables lucubraciones de tu ingenio, en las que has derramado todas las galas de tu gusto y todo el entusiasmo por el arte que cultivas, quedasen, por tu modestia y por el retraimiento de tus costumbres, desconocidas o cubiertas por el velo del

22. Un “hotel” en la arquitectura vizcaína de finales del siglo XIX y principios del XX se refería a lo que hoy serían chalets o casas de campo.

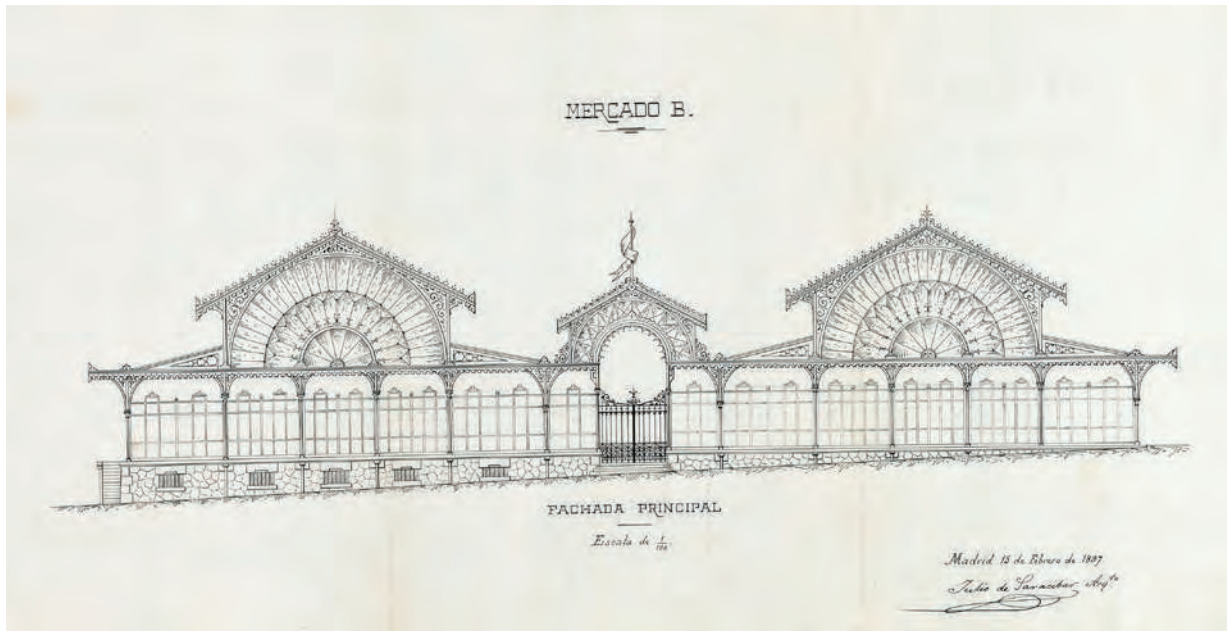


Fig. 1. Proyecto de mercados para Linares. Plano 9. Alzado del mercado B (el de mayor tamaño de los dos). AHML-Leg.0967-001.

olvido y de la indiferencia. De estas consideraciones brotó en mi mente la idea de publicar aquellas obras, dándolas a conocer a propios y extraños que supiesen hacer justicia a tus méritos y a tu valer, y acogiéndola con entusiasmo la empiezo a realizar hoy, dedicándote este primer Álbum que contiene varias vistas de tu Villa Bilbao.

Sé ciertamente que no es ésta ni la última ni la mejor de tus producciones; pero ha sido la preferida por mí, porque es aquella que has realizado con el fruto de tu honrado trabajo, por tu esfuerzo propio; porque es aquella en que todos vivimos bajo tu amparo y de cuya riqueza y confort todos disfrutamos, y porque es, finalmente, en la que recibimos todos tus hijos las bondades de tu hermoso corazón.

Acepta esta débil prueba de cariño inmenso y de la entusiasta admiración que por ti y lo tuyo siente tu hijo mayor.

*Madrid Agosto de 1893
Julio de Saracíbar”*

Muestra de nuevo el arquitecto de manera abierta, lo importante e influyente que fue su padre para él, y el valor que le daba a la difusión del arte y de la arquitectura de manera tremendamente humilde y expresada con una gran sutileza. La obra de Julio de Saracíbar es vasta, interesante, cuidada y muy diversa. Se puede enmarcar fundamentalmente en el eclecticismo, aunque buena parte de ella fue de inspiración renacentista. Escritos de la época destacaban su destreza como dibujante, su facilidad para componer y ornamentar, incluso modelando detalles escultóricos de los que estaban repletos sus obras, al parecer realizados personalmente por el arquitecto.

El papel de los mercados en su obra

Pocos son los datos que se conocen sobre la reforma que realizó Julio de Saracíbar en el Mercado de la Ribera (Bilbao) en 1882 (sustituido por el actual en 1929 por Pedro Ispizua). Lo que sí se sabe, es que se construyó para sustituir a pequeños cobertizos y puestos provisionales donde tenía lugar la actividad comercial a la intemperie con limitadas condiciones de higiene, a la ribera del río, junto a la Iglesia de San Antón²³. Este mercado presenta notorias similitudes con el proyecto de los mercados de Linares. Así lo manifestaba Julio de Saracíbar en las memorias del proyecto de la ciudad giennense que no se llegó a ejecutar²⁴: Mercados de hierro, de planta rectangular, divididos en naves de distinta luz que cubrirán con cubiertas a dos aguas un interior que albergaría espacios abovedados. (Fig.1). Hierro, y cristal, materiales de los que ya hablaba en la *Memoria de los estudios practicados en la exposición universal de París de 1867*, y que tras haber visitado Les Halles en la capital francesa, se pueden observar claramente las influencias y similitudes con esta nueva tipología edificatoria surgida tras la revolución industrial: los mercados de hierro.

Aunque en 1897 Julio de Saracíbar proyectó dos mercados para Linares²⁵, en 1902 aún no se habían construido. En ese año, el arquitecto municipal Francisco de Paula Casado y Gómez²⁶ presentó al Ayuntamiento un pliego de condiciones económicas reduciendo el precio del proyecto al máximo posible, pero aún así, a lo mínimo:

“Acordado por la Corporación Municipal se hagan todas aquellas reformas que sin alterar el proyecto presentado por el distinguido arquitecto D. Julio de Saracibar para la construcción de un mercado en esta ciudad, vengan a disminuir el importe del presupuesto, he verificado un detenido estudio, y a mi humilde opinión solo deben rebajarse del presupuesto pequeñas partidas para no alterar el conjunto de belleza y armonía que tiene este proyecto.”

Estas palabras honraban el trabajo del arquitecto que ocupa este artículo y que yo corroboro. El detalle al que está sujeto el proyecto es de una calidad sublime. Este está dibujado a mano, en tinta negra y en él, Julio de Saracíbar diseñó hasta el más mínimo detalle de la decoración, los aspectos constructivos y la definición geométrica del edificio. “Un todo” para que la ciudad de Linares tuviera más que un mercado, un verdadero espacio público que sirviera a la sociedad.

La memoria descriptiva del proyecto desprende no sólo la sabiduría y el conocimiento de un gran arquitecto, sino la más pura de las lógicas que bien podría aplicarse en muchas situaciones de la actualidad. Creo que él, de nuevo, por sí mismo, describe y transmite con acertadas palabras lo que son los mercados:

“Desde los tiempos más remotos hasta nuestros días, los mercados, edificios nacidos con la civilización y que, como todo establecimiento público, son muestra y señal del grado de cultura, del poder, de la riqueza de un pueblo, han venido sufriendo transformaciones importantes y esenciales, siendo reflejo siempre de los adelantos de esa civilización cuyas evoluciones han seguido paso a paso.”

23. MARTÍNEZ MATIA, A., APRAIZ SAHAGÚN, A., “La arquitectura del hierro en Bilbao y su relación con la pervivencia clásica”, *Sancho el Sabio*, nº17, 2002, págs. 31-54.

24. AHML-Leg. 0967-001. Proyecto de mercados para Linares.

25. PALOMARES, S., *Arquitectura Industrial: Mercado de abastos en la provincia de Jaén. Y otros ejemplos andaluces*, Jaén, Fundación Caja Rural de Jaén, 2013.

26. AHML-Leg. 1110-001. Proyecto de mercados para Linares.

Destinados en tiempos de los griegos y de los romanos, no tan sólo a proveer a las ciudades que los erigían, sino que también a ser punto de reunión, en el que se verificaban además transacciones mercantiles y la contratación de los asuntos y negocios públicos y privados entre los ciudadanos que concurrían a ellos, su uso se ha ido reduciendo más y más, y en nuestros días estos edificios solamente tienen el carácter de plaza de abastos, si distinto de aquel, de importancia grande no obstante, atendidas las relaciones, intimas y estrechas que un mercado guarda con la salubridad y la higiene públicas.

Limitado pues de manera tan enorme el objeto a que estos edificios se destinan, claro es que en su construcción los mercados de hoy tienen por necesidad, que diferenciarse notablemente de aquellos mercados el ágora y el fórum que levantaron respectivamente Grecia y Roma, los que por constituir el punto más principal, el lugar más interesante y de mayor importancia de la ciudad, la plaza pública en suma, se erigían con magnificencia y suntuosidad tales, que la pintura, la escultura, los mármoles y los bronce, completaban la obra arquitectónica embelleciendo los mercados y realzando su importancia ya con las estatuas de los dioses que en ellos se situaban, ora levantando en su recinto monumentos en honor de los más ilustres y esclarecidos ciudadanos romanos y griegos.

Pero si nuestros usos y nuestras construcciones han cambiado de manera tan radical las condiciones de los mercados en términos tales que estos edificios están consagrados hoy conscientemente al comercio de comestibles, no por eso entendemos que bajo el punto de vista artístico, han de reducirse así mismo de tal manera que se limiten tan solo a guarecer a modo de cobertizo a los mercaderes que a ellos lleven sus productos y en ellos tengan que permanecer largo espacio de tiempo. No, ni esto es motivo, si aún puede servir de pretexto, para que en su construcción sólo se atiendan la salubridad y la economía relegando al olvido la parte estética, la belleza, el arte que en ésta, como en toda clase de edificios públicos, deben resplandecer y brillar.

Varias y distintas han sido las formas que se han adoptado en la construcción de los mercados modernos a fin de que se respondan a las condiciones que deben en ellos concernir. Por nuestra parte y señalando que el carácter artístico, el sello de buen gusto que el arquitecto debe imprimir a su proyecto, creemos necesario asimismo que estudie a conciencia la solidez del edificio a fin de que la construcción que levante sea duradera y evite constantes reparaciones y arreglos en el porvenir.

Todo mercado exige además fácil circulación para el público y fácil e inmediata vigilancia a los encargados de hacer cumplir en ellos las leyes sanitarias y las ordenanzas de policía urbana a que deban sujetarse los expendedores de los artículos; y si fácil deber la circulación para el público no debe serlo menos para el aire y para la luz, elementos que deben ejercer su benéfica acción sin la molestia aquel de los vientos, sin la molestia esta de los ardores del sol abrasador de nuestro clima, lo que exige que la luz que el mercado reciba sea reflejada, sin que en el penetren directamente los rayos solares.

Entiende el autor de este proyecto que no responden en un todo a estas condiciones que tienen el carácter de imprescindibles la generalidad de los mercados construidos de cuarenta años a esta parte, inspirados casi todos en Les Halles centrales de Paris; y en su concepto ni las reúnen las imitaciones, ni las reúne el original ni puede reunirlos todo mercado cerrado, todo mercado cubierto puede decirse con una sola techumbre, todo mercado que presente grandes paños o lienzos verticales que a manera de colosales reflectores caldeen

el interior del edificio, todo mercado en fin, que reciba directamente los rayos solares siguiera este cuajado y cubierto de cristales raspados, persianas, etc, etc.

Esta opinión y estas ideas que procesa el autor del presente proyecto las ha visto confirmadas en los mercados que hace años construyó en Bilbao siendo en aquel entonces arquitecto jefe de la oficina de obras públicas del municipio bilbaíno. Aquellos mercados que merecieron la aprobación de la prensa y de cuantas personas pesitas y profanas los visitaron, reúnen de tal modo las condiciones apuntadas, que han venido a constituir un delicioso paseo al que acuden durante las horas de venta las clases todas de la sociedad, disfrutando allí de la animación propia de aquel lugar, sin que la más ligera molestia, ni el más insignificante olor desagradable, incomoden al transeúnte cual ocurre en los mercados cerrados, a lo que solo asisten las personas que por su profesión, están obligadas a frecuentarlos.

En los mercados de la invicta capital de Vizcaya está inspirado el proyecto a que esta memoria se refiere. Como en aquellos la construcción es de hierro. Este material además de la incompatibilidad y de la ventaja de su duración, tiene también la de exigir menos espacio que otros, y unido a la fundición, permite dar al edificio elegante y esbelta forma sin exigir para ellos grades desembolsos.

El proyecto adjunto reúne a juicio de su autor todas las condiciones consignadas anteriormente. En él no se presentan más paramentos verticales que los que ofrecen el cierre exterior de los puestos y las celosías con cruces de S. Andrés; ambos de tal manera dispuestos que aquel está resguardado por el vuelo de la marquesina que rodea el mercado y a este defendiendo el vuelo de la cubierta. Dispuesto así el edificio solo llegan a calentarse las cubiertas AA y BB, las que al enrarecer el aire inmediato a ellas producen las corrientes que indican las cuatro flechas del adjunto croquis, corrientes que vienen a purificar constantemente el aire interior, robando al mismo tiempo el calor a las cubiertas, y verificándose esta activa ventilación por la parte superior del edificio sin molestia alguna para los vendedores ni para el público.

El estudio definitivo del proyecto se ha hecho con estricta sujeción a las acertadísimas observaciones recibidas de la comisión de tres concejales nombrados para entender el asunto.

De acuerdo con ellos se han sustituido los puestos de madera primeramente proyectados por puestos en un todo de hierro, acuerdo tomado por indicación del ilustrado arquitecto municipal y que por sí sola expresa el acierto con que ha sido adaptado, pues que únicamente por razones de índole económicas, podría prescindirse de construirlos en la forma en que al fin se proyectan.

Restamos tan solo encarecer la necesidad absoluta e imprescindible en que se encuentra el Municipio de Linares de llevar a cabo las obras a que este proyecto se refiere.

Bastará a demostrarlo las frecuentes y repetidas indicaciones que en pro de la construcción del mercado ha hecho la prensa reflejando unánimemente la opinión de la localidad. Ya decir verdad ninguna obra de necesidad más apremiante puede acometer aquel Ayuntamiento pues que hoy en Linares los mercaderes que acuden a la plaza pública en donde en la actualidad tienen lugar las faenas del mercado, están expuestos a los rigores de las estaciones al descubierta, sin defensa ninguna contra las aguas y la intemperie, sufriendo

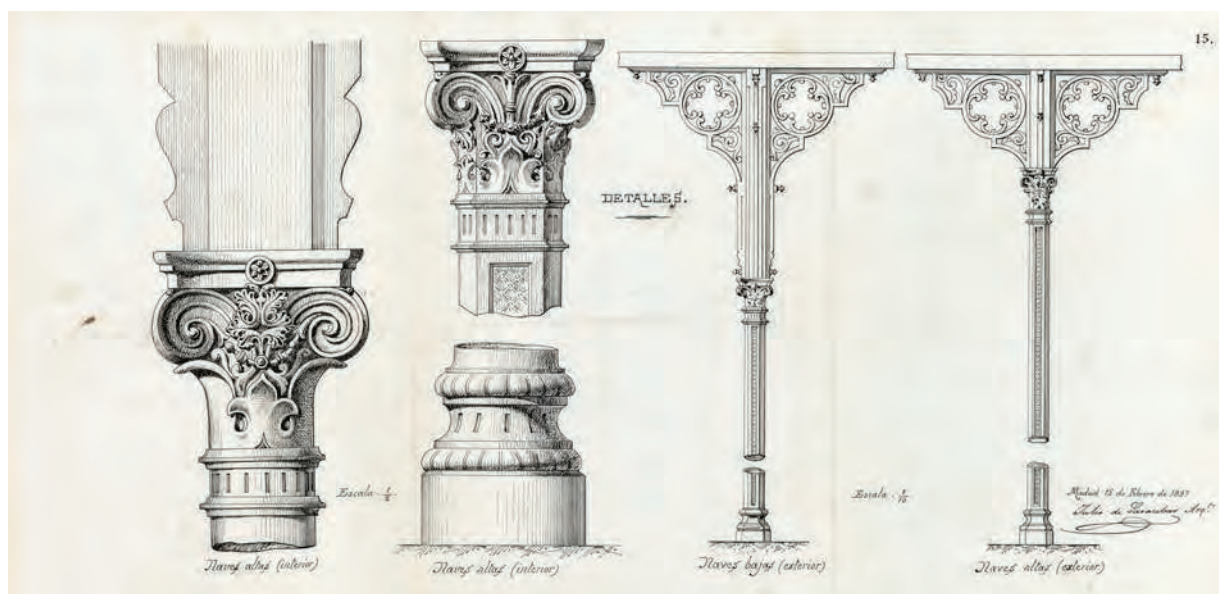


Fig. 2. Proyecto de mercados para Linares. Plano 15. Detalles (el de mayor tamaño de los dos). AHML-Leg.0967-001.

por consiguiente sus mercancías y el público los perjuicios consiguientes a las dificultades y molestias de un despacho realizado en tan difíciles condiciones de higiene y salubridad.

Así lo ha entendido el actual municipio de aquella culta ciudad que celoso de su engrandecimiento y en su deseo de colocar a Linares a la altura que reclama el creciente desarrollo a que han dado lugar su importante movimiento comercial y mercantil, trata de llevar a cabo, entre otras también urgentes y precisas, esta importantísima mejora interpretando así los vehementes deseos del vecindario cuyos intereses administra.

Para concluir consignaremos que el importe del presupuesto de las obras de ambos mercados se eleva a la cantidad de 491.719,45 ptas y midiendo estos una superficie de 3.381 metros cuadrados, resulta cada metro de construcción con inclusión de los sótanos y de todo gasto a 145 pesetas próximamente cifra bien exigua si se tiene en cuenta que en los mercados centrales de París, a pesar de levantarse en aquel centro industrial vino a resultar cada metro cubierto a ptas 300 o sea un doble, y los de Málaga recientemente construidos a ptas 246 próximamente, tipos entre lo que han fluctuado la generalidad de los mercados recientemente construidos.

Madrid, 15 de febrero de 1897

Julio de Saracibar. Arqto."

Finalmente, y probablemente por problemas económicos, no se ejecutará este mercado. A pesar de haber reducido su presupuesto de 491.719,45 ptas a 453.998,95 ptas, en su lugar, Francisco de Paula quien dedicaba bellas palabras a Julio de Saracibar, será quien proyectará en 1903 el mercado de abastos de Linares, que ejecutará en 1906²⁷, de una sola nave, de estructura metálica de gran altura, de estilo regionalista y marcado carácter industrial (Fig. 2).

27. CASUSO QUESADA, R., "Arquitectura ecléctica en Linares en el primer tercio del siglo XX", I Congreso de Historia de Linares, Linares, Centro de Estudios Linarenses, 2008.

Pocos años más tarde, en Puebla (México), el 17 de diciembre de 1909 el Ayuntamiento y la Compañía Bancaria de Fomento y Bienes Raíces S.A.²⁸, firmarían el contrato para la construcción de un nuevo mercado bajo la proyección y dirección del arquitecto Julio de Saracíbar. Se han podido localizar planos de junio de 1910²⁹ y de septiembre de 1911. Y, dado que el 8 de septiembre de 1910 se puso la primera piedra, este desfase de fechas muestra que el arquitecto estuvo desarrollando la labor de director de las obras. El mercado se inauguró el 5 de mayo de 1913 sin acabar (faltaba parte de la estructura de hierro del pasaje principal y de una de las torres), posteriormente, en mayo de 1915 se inauguró la torre, según una placa descriptiva en la fachada.

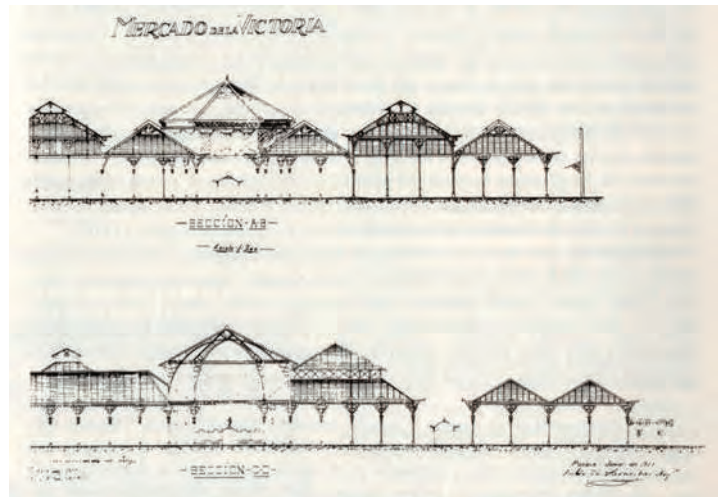


Fig. 3. Proyecto de reconstrucción del mercado de la Victoria. Secciones. Junio de 1911, en MONTERO PANTOJA, C. Las Colonias de Puebla, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2002, pág.71.

*“El arquitecto encargado de la construcción de un mercado debe buscar las disposiciones más sencillas y económicas, siempre estéticas poniendo especial cuidado en satisfacer cumplidamente la higiene, la limpieza y la viabilidad”*³⁰. Estas palabras del proyecto del mercado de Puebla, recuerdan a lo expresado por el arquitecto en el mercado de Linares. Sin embargo, este mercado sí se ejecutará. La construcción ocupó 17.670 m² organizada en 8 secciones y tenía 9 accesos distribuidos por diferentes fachadas y calles, ya que además de ocupar una esquina, estaba atravesado por dos callejones (Fig. 3 y 4).

La fachada principal tiene 183 m de largo, dos pisos y engloba una torre de especial interés adornada por una alegoría del trabajo y del comercio labrada en piedra, rodeando un hermoso reloj suizo de tres campanas³¹. Los muros de las fachadas serían de ladrillo revocados con cemento, y de este material se hicieron todas las molduras. El tejado de la torre tendría cubierta de plomo, en las entradas, las puertas serían de hierro ornamentales y las ventanas tendrían grandes vitrinas de cristal emplomado. El estilo arquitectónico utilizado recuerda las últimas obras residenciales de Saracíbar en las que también utiliza el lenguaje ecléctico: diversos detalles decorativos, ritmo de huecos verticales armoniosos en planta baja y primera, combinación de varios materiales y torres, especialmente de trazado curvo en las esquinas.

Este mercado ha tenido y tiene una gran popularidad. En los años 80 del siglo pasado continuaba siendo el mayor centro comercial de Puebla aunque su vida se comenzó a extinguir y se desalojó para reali-

28. La estructura de hierro la construyó la Compañía fundidora de hierro y acero Monterrey, S.A. MONTERO PANTOJA, C., *Las Colonias ...*, op.cit., págs. 70.-71.

29. DE LAS RIVAS, J.L., *Aprendiendo de Puebla: conservación del patrimonio urbano para una ciudad habitable*. LLILAS. Visiting Resource Professor Program 2008, Austin (Estados Unidos), págs.1-14. URL: <http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/vrp/puebla.pdf> (Consulta 18/02/2015).

30. Julio de Saracíbar Proyecto de reconstrucción del mercado de la Victoria, 24 de junio de 1910 en MONTERO, C & MAYER, S., *Arquitectos e Ingenieros Poblanos...*, op.cit, pág. 107.

31. GARCÍA LINARES, Y., *Espacios públicos y transformaciones en la ciudad: el mercado de la Victoria en Puebla. 1913-1986*, Puebla, BUAP, 2003. Tesis.



Fig. 4. Mercado de la Victoria, Puebla. México. Interior. Fotografía: Cecilio Blasco.

que ayuden a forjar la monografía completa de Saracibar, en lo que se refiere al tema principal de esta investigación, hemos podido observar que el arquitecto inició su interés por los mercados de abastos en 1867 en su viaje a París y continuó esta inclinación a lo largo de toda su vida.

Durante las últimas décadas del s. XIX y la primera del XX, periodo coincidente con ese fantástico momento de la historia en el que estalla la arquitectura de hierro, Julio de Saracibar la estudiará y aplicará.

Podríamos reparar en que fue al final de su carrera, con el Mercado de la Victoria en Puebla, cuando realmente pondrá en práctica tanto el eclecticismo detallado que había caracterizado su trabajo, como la nueva arquitectura de hierro y cristal que había estudiado y proyectado previamente en los mercados de Linares. Por lo tanto, y hasta momento, se podría considerar que el Mercado de Puebla es la obra culmen de su carrera³⁴.

zar un Proyecto de Restauración del centro de Puebla. Fue restaurado en 1994³² por la Fundación Amparo. Está en activo en la actualidad³³.

Conclusiones

Dado que tal y como se ha expresado con anterioridad son escasas las publicaciones sobre el arquitecto Julio de Saracibar y su obra, con este artículo se ha intentado contribuir a la puesta en valor y a la difusión del trabajo de este gran arquitecto.

Esperando que este texto pueda propiciar nuevas investigaciones en un futuro

Fecha de recepción: 18/04/2015

Fecha de aceptación: 13/06/2015

32. DIRK BÜHLER, "Recorridos Monumentales: Reflexiones sobre el Centro Histórico de Puebla (1982-2008)", en: AA.VV.: *El Patrimonio edificado en Puebla a veinte años de su inscripción como patrimonio mundial –opiniones y reflexiones–*, BUAP, Puebla, 2009, pág. 22.

33. SANTÍN NIETO, S., *El mercado Guadalupe Victoria*, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1999.

34. Mi más profundo agradecimiento a Stella Blasco Sánchez, Dirk Bühler, Carlos Montero Pantoja y Humberto Morales Moreno.

ANUNCIO.

La Comision encargada por la Academia de Bellas Artes de esta Ciudad de la Esposicion de objetos artísticos que se ha de verificar en el local del Museo de Pinturas de la misma en los dias desde el 15 al 30 de Abril próximo, previene á todos los Artistas de esta Capital lo siguiente:

1.º Desde el dia 1.º hasta el 12 de Abril próximo, se admitirán los objetos artísticos de Pintura, Escultura y Arquitectura en el local del Museo de Pinturas desde las diez de la mañana á las tres de la tarde, dándose el correspondiente recibo que acredite la entrega de aquellos.

2.º Todos los objetos que se reciban se espondrán al público, á no ser que por no considerarse dignos ó por inferirse ofensa á las buenas costumbres, no sea posible el verificarlo.

3.º Para mayor estímulo de los espositores, se previene que la Academia ha acordado conceder tres medallas de premio, una de oro y dos de plata, cuya adjudicacion se hará por la Corporacion oyendo préviamente el parecer de las tres Secciones en que está dividida la misma.

Sevilla 27 de Marzo de 1856.

El Vocal encargado por la Comision de recibir los objetos.

Antonio Cabral Bejarano.

Las primeras exposiciones de artistas vivos en el Museo de Bellas Artes de Sevilla

Rafael de Besa Gutiérrez

Doctor en Historia del Arte

Resumen

El presente artículo da a conocer como se inició el fenómeno de las exposiciones temporales en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Se abarca desde la primera apertura de la colección del Museo por petición del pintor Rafael Benjumea a exhibir obras de un artista vivo, hasta las dos grandes exposiciones de la mitad del siglo XIX, las celebradas en 1849 y 1856.

Palabras clave: Museo de Bellas Artes de Sevilla, Real Academia de Bellas Artes de Sevilla, exposición temporal, Museología, siglo XIX.

Abstract

This article disclose how started the phenomenon of temporary exhibitions at the Museum of Fine Arts of Seville. It covers from the first opening of Museum's collection by request of the painter Rafael Benjumea, until the two major exhibitions of the mid-nineteenth century, celebrated in 1849 and 1856.

Keywords: *Museum of Fine Arts of Seville, Royal Academy of Fine Arts of Seville, temporary exhibition, Museology, nineteenth century.*

Apertura del Museo a las exposiciones temporales de artistas vivos

Al poco tiempo de conseguirse el asentamiento del Museo de Bellas Artes en el antiguo edificio de la Merced, se empezó a forjar de forma progresiva una estrecha relación entre la colección artística y el pueblo sevillano. Muchas de aquellas obras ya poseían una gran devoción desde antes de haber pasado al Museo, por lo que formaban parte de la identidad de la ciudad. La entrada en esta segunda mitad del siglo XIX trajo

una evolución en la concepción artística hacia la sacralización de las obras contenidas en el Museo, algo que quizás se debiera al paso del tiempo y a la generación de nostalgia tras la mirada al pasado por parte de espectadores o artistas.

Sea como fuere, la realidad es que ningún artista de aquel periodo consiguió acercarse al altísimo nivel de calidad que quedó como testimonio de la Academia de Murillo. Desde entonces siempre se ha tratado aquello como el ideal de perfección al que aspirar. La progresiva sacralización de estas obras de arte llegó a su culminación una vez que fueron expuestas en el Museo. Unas piezas que se consideraban en su gran mayoría como “salvadas” debido a las enormes pérdidas que se habían producido desde principios de siglo, ya fuesen por los expolios o el descontrol desamortizador; consiguieron alcanzar una gran veneración a nivel internacional. El concepto de templo del arte se aplicaría aquí de forma clara y acertada, ya que estas muestras de los antepasados eran sagradas y el mayor honor de cualquier artista era el acercarse a ese perímetro.

De ahí que el avance más importante tras la creación del Museo fuera su apertura a las exposiciones temporales de artistas vivos. La tradición del arte de la fiesta era algo inherente al espíritu de la ciudad de Sevilla, la cual estaba tremendamente familiarizada con el despliegue que engalanaba calles y monumentos durante los periodos de celebraciones. Aquello en esencia resultaba una exhibición temporal que contribuía al decoro de unos espacios para el disfrute del público y que constituía todo un reclamo para los visitantes.

El principal precedente es el de los certámenes artísticos de la Academia de Bellas Artes, los cuales se celebraban de forma periódica exponiendo en el salón de juntas las mejores obras ejecutadas por los estudiantes durante el curso. Tras la celebración del acto y exposición, un profesor daba una clase magistral que precedía al reparto de premios, los cuales iban desde diplomas honoríficos, material de estudio o medallas. Esto es algo con lo que los artistas han estado familiarizados desde tiempos de Bruna y los actos en el salón del Alcázar, resultándoles uno de los principales estímulos para aplicarse en los estudios. El poder ver sus obras expuestas entre las riquezas que decoraban aquel salón del Alcázar debía ser de un prestigio sin parangón en la ciudad.

El punto de partida llegó con la solicitud del profesor de pintura de la Academia de Bellas Artes, Rafael Benjumea, mediante la cual pedía que se le permitiese exponer al público en los días que se encontrase abierto el Museo, dos cuadros de grandes dimensiones que acababa de terminar. Benjumea es un pintor bastante desconocido del que se sabe que se formó en la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Sevilla entre 1845 y 1847, años en los que logró conseguir el primer y segundo premio de la clase del natural. Con una producción eminentemente costumbrista, se conoce que presentó tres obras a la exposición celebrada por la Academia de San Fernando del año 1850, así como su participación en las Exposiciones Nacionales celebradas entre 1856 y 1864¹. Como demuestra su activa presencia en certámenes y exposiciones de bellas artes, su interés por exponer en el museo sevillano no fue algo casual.

La Comisión en la sesión del 16 de junio de 1848 acordó aceptar su petición con dos condiciones importantes. La primera se refería a la temática, que debía ser decorosa y no ofendiese a la moral; y la

1. PIÑANES GARCÍA-OLÍAS, M., “Rafael Benjumea, Pintor Costumbrista”, *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, n° 7, 1994, págs. 367-378.

segunda condición era que aquellas obras no se colocasen en salones del Museo en los que ya hubiese pinturas². Aquí es donde entra el juicio al que se aludió anteriormente acerca de la sacralidad del recinto. Las salas en las que habitaban los grandes maestros debían permanecer herméticas frente a cualquier presencia artística contemporánea.

Con esto se dio el primer paso hacia la apertura expositiva, la cesión de un espacio neutro en el que no se intuyese resultó ser un paso agigantado y, sobre todo, un reclamo para el resto de artistas de Sevilla que observaron aquella muestra de tan solo dos obras como una valiosa ocasión para solicitar también la presencia de sus obras en aquellos muros vacíos:

“Se leyó una solicitud firmada por la mayor parte de los principales pintores de esta Ciudad en que pedían à la Comision se sirviese invitar á los artistas de pintura de la misma p^a que acudiesen á ofrecer sus trabajos y con ellos se verificase una esposicion publica bajo las bases que indicaban.”³

Aquella misiva resultó ser el gran canal para la apertura de la colección a la actualidad del momento, además bastante temprano en comparación con el mismo fenómeno en la Europa de la industrialización, donde la exposición temporal empezó a ganar popularidad y sistematizarse tras las grandes exposiciones universales de Londres en 1851 o la de París en 1855.

La primera gran exposición de artistas sevillanos

Tras la importante movilización de los artistas sevillanos, la Comisión acordó en la sesión del 21 de octubre de 1848 aceptar las numerosas peticiones, *“determinado el que se haga una esposicion publica de pinturas en los Salones del Museo”*, marcando el día 1 de abril como el que el Museo empezaría a admitir obras, matizando que habría que cumplir unas condiciones que se darían a conocer más adelante⁴. Estas bases fueron acordadas y publicadas tras la sesión del 23 de diciembre de 1848:

- “1^a. Desde el dia 1^o al 15 del proximo Abril se admitirán por el Conserje del Museo (dando el resguardo correspondiente) todos los cuadros que se presenten con la idea de ser espuestos al publico =*
- 2^a. Una comision de personas entendidas é imparciales, que se nombrará con la debida anticipacion, hará la clasificacion oportuna de cuales cuadros, son ó no dignos de la esposicion =*
- 3^a. Clasificados los cuadros por la Comision especial, los que sean considerados merecedores de esponerse al publico, se colocaran sin orden alguno de preferencias, y atendiendo solo al tamaño, y demas circunstancias que ecsijan una colocacion adecuada, para que tengan la mejor luz posible; los que se reputen como no dignos, serán devueltos à sus dueños cuando los reclamemos. =*
- 4^a. Colocados los cuadros, se abrirán los Salones al público por el espacio de tiempo que se juzgue suficiente, lo cual se anunciará con la debida anticipacion. =*
- 5^a. Los gastos todos serán de cuenta de la Comision de Monumentos y por consecuencia nada tendrán que abonar los Artistas que lleven alli sus cuadros. =*
- 6^a. Durante los dias de esposicion publica, no podrá retirarse ningun cuadro de los espuestos, y sí podrán*

2. Archivo de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Sevilla, Real Academia de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas I, 16-VI-1848.

3. *Ibid.*, 21-X-1848.

4. *Idem.*

verificarlo sus dueños desde el día siguiente de concluida aquella, con solo el requisito de la presentación del resguardo que les dió el Conserje. =

7ª. Se adoptarán las disposiciones convenientes para que nadie pueda tocar ni perjudicar en manera alguna à las pinturas. =

8ª. Al anunciar al público la apertura de los Salones, se señalará el número de días y horas que habrán de permanecer abiertos, así como las reglas de buen orden que se crean conducentes. =”

El personal del Museo tras efectuar el anuncio de esta exposición hizo gala de un enorme entusiasmo por ofrecer “uno de los espectáculos más gratos de los que pueden ofrecer”⁵, algo que chocaba con la lectura de los cronistas de la Sevilla de aquel momento, siempre cargada de desilusión por la degeneración del arte y la progresiva pérdida de los talentos que protagonizaban el arte sevillano de tiempos de Murillo.

Quizás el que los principales artistas de Sevilla se movilizasen para exponer sus mejores obras en el santuario del arte tradicional de la ciudad resultó como un nuevo atisbo de esperanza por conseguir alcanzar la vieja gloria hasta ahora no alcanzada: “la feliz circunstancia de haber sido solicitada por varios de los principales artistas de la Capital, nos hace presumir que à porfin van à esuerverse estos en presentar todo cuanto su ingenio y saber les sugiera. Háganlo así y den con ello una preseña de que no en valde se conservan aun en este privilegiado suelo, las Cenizas de Bartolomé Esteban Murillo, y que sus favorecidos hijos no pierden nunca de vista el noble ejemplo de emulación que aquel les diera”⁶. Aquellas palabras no podían resultar más optimistas y, sobre todo, gratificantes para el colectivo de artistas que desempeñaban sus trabajos en Sevilla.

Llegado el mes de marzo de 1849 y teniendo la esperada exposición muy cerca, se celebró una junta con el fin de ajustar los últimos detalles, siendo las conclusiones las que siguen⁷:

“1º.- La Comisión para examinar los cuadros y determinar los que eran aptos para ser exhibidos en públicos debía ser mixta, incluyendo tanto individuos propios como ajenos al Museo. La composición fue la siguiente, como miembros de la corporación a López Cepero y Andrés Carvajal, mientras que los externos serían Julián Williams, Pedro García y Jorge Diez Martínez.

2º.- Que se coloque una baranda en el salón designado para la exposición, de forma que pueda impedirse al público el acercarse a las obras y perjudicarlas.

3º.- Que la inauguración sería el 17 de abril, permaneciendo abierta la exposición diariamente hasta finales del mes.

4º.- Que se den a conocer estos acuerdos al público, señalando como días de admisión de obras para la exposición los comprendidos entre el 1 y el 15 de abril.

5º.- Que el secretario se encargue de mandar imprimir recibos para entregarlos cuando se lleven los cuadros, así como los membretes con el título de las obras y autor, para que el público pueda saber quién es el autor de cada obra.”

5. *Ibíd.*, 23-XII-1848.

6. *Ídem.*

7. *Ibíd.*, 21-III-1849.

8. *Ibíd.*, 11-IV-1849.

Comenzado el periodo de recogida de obras se acordó que el conserje admitiese directamente cualquier obra de los artistas pertenecientes a la Academia de Bellas Artes, así como que durante la exposición se permitiera la entrada al público al resto de salones del Museo⁸.

A pesar del gran éxito que tuvo esta primera exposición de 1849, el intento de repetirse al año siguiente no tuvo éxito debido a la compleja situación que el edificio experimentaba. Durante 1850, el Museo pasó a depender de la Real Academia de Bellas Artes, algo que fue producto de la importante reorganización que implicó el Real Decreto de 31 de octubre de 1849 para las academias provinciales. Aquella nueva reestructuración afectaba tanto al título de la Academia (se alternaba entre Real Academia de Bellas Artes de Sevilla y *“Academia de Bellas Artes de 1ª Clase de Sevilla”*), como a los planes de estudio de la Escuela o a los nuevos nombramientos de personal.

Con la instalación de la Escuela de Nobles Artes se integró en el edificio del Museo la tradición de la celebración de eventos en los que se repartían premios y menciones honoríficas a los estudiantes. Unos actos que funcionaban a la perfección como método para motivar a los alumnos de la Escuela de cara a destacar frente al resto de jóvenes artistas. Este sistema de reparto anual de premios siguió vigente, gracias a los cuales se tiene información sobre los alumnos más destacados, pasando un gran porcentaje de estos a convertirse en el futuro en importantes artistas de la ciudad o profesores de la escuela. Los premios entregados no se limitaban a diplomas o medallas, sino que cuando la situación económica lo permitía, también incluía material escolar, destacando dentro de este la literatura artística empleada. De esta manera, el reparto de menciones y diplomas se celebró anualmente durante el primer lustro de la presencia de la Escuela en el edificio del Museo, destacando como curiosidad que en el primer año y tras estar los fondos económicos fatigados debido al traslado e instalación, se ofreció Antonio Cabral Bejarano a costear de su bolsillo aquellos premios¹⁰.

El importante impacto de la “Exposición Pública de Objetos Artísticos” de 1856

Los certámenes organizados en la Escuela con sus respectivos repartos de premios incrementaban el esfuerzo de los estudiantes, pero fue la integración en el edificio del Museo lo que consiguió potenciar estos eventos convirtiéndolos en exposiciones públicas con un gran impacto mediático en la ciudad. Teniendo como precedente la primera exposición celebrada en el Museo en el año 1849, resultaba lógico que en algún momento aquellos actos de reparto de premios limitados a la Escuela evolucionasen en una experiencia a mayor escala. De ahí que se siguiese la estela de la exposición anterior, sobre todo contando con el gran movimiento de artistas potenciales y estudiantes que se reunían en el edificio.

La propuesta se hizo en la junta del 8 de febrero de 1856, cuando se trató de *“lo útil y conveniente que sería verificar una exposición pública de objetos artísticos la cual podría tener efecto en el local del Museo, en los días de la próxima feria”*¹¹. Aquello fue aceptado por unanimidad con gran entusiasmo y acordándose fuese anunciada al público de inmediato. Se encuadró entre el 15 y el 30 del mes de abril, dejando vía libre a la junta de

9. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas II, 6-VI-1850.

10. *Ibid.*, 7-III-1851.

11. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas III, 8-II-1856.

ANUNCIO.

La esposicion de objetos artísticos que se halla de manifiesto en el Museo de Pinturas de esta ciudad y debia cerrarse el dia 30 del corriente, se há prorrogado hasta el 15 de Mayo próximo. Lo que se previene al público para su conocimiento.

Sevilla 29 de Abril de 1856.

Fig. 2. Cartel para el anuncio de la prórroga de la Exposición de 1856 en el Museo, Archivo de la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría.

gobierno para cualquier medida que garantizase el éxito de la misma. Se acordó establecer unos premios para las obras expuestas, siendo este de tres medallas, una de oro y dos de plata. Para contribuir al mejor criterio de las adjudicaciones se propuso que cada una de las secciones eligiese el objeto que en su concepto fuese merecedor del premio, siendo la corporación la encargada de designar la medalla a entregar¹².

En la selección de personal para la exposición se acordó que se debía establecer una comisión formada por un individuo que representase a cada una de las secciones, un consiliario que hiciese de presidente y el director de la Escuela, Cabral Bejarano. De esta forma se nombró a Miguel de Carvajal como presidente, por la sección de pintura a Manuel Barrón, por la de escultura a Vicente Luis Hernández y por arquitectura a Joaquín Fernández¹³.

El siguiente asunto fue el encargo de las medallas para los premios, para lo que se efectuó la petición al director de la Casa de la Moneda de la ciudad, tras la que, al ser aceptada solo quedó formar el proyecto del diseño¹⁴. Se acordó que el cordón fuese azul y oro, quedando en suspenso el dibujo y la leyenda, sobre los cuales no se llegó a un acuerdo hasta haberse celebrado la exposición. Se presentaron dos proyectos para la medalla, uno de Demetrio de los Ríos y otro de Ángel Ayala, quedando aprobado el dibujo del primero. Sobre la leyenda se suscitó un largo debate acerca de si debía grabarse en castellano o en latín, por lo que se procedió a votación con 17 votos a favor de la propuesta de Ayala de grabarse en castellano frente al único voto de Demetrio de los Ríos de que fuese en latín. Tras esto se encargó el nuevo modelo de la medalla a José Sarasola¹⁵.

Llegados los días previos a la inauguración de la exposición, se acordó que estuviese abierta todos los días desde el 15 al 30 de abril de 1856, desde las once de la mañana hasta las cuatro de la tarde, así como que *“una comisión compuesta de los Señores D. Manuel Cano, Marques de la Motilla, D. Miguel de Carvajal y el Ynfrascrito se presenten à S.S.A.A.R.R. para invitarlos à que concurran à visitar la mencionada esposicion”*¹⁶.

El transcurso de la exposición resultó ser todo un éxito con una enorme afluencia diaria de público, viéndose obligados a prorrogarla hasta el día 15 de mayo de 1856 para que pudiera ser visitada por más público, anunciándose en periódicos y en lugares transitados de la ciudad. La fecha señalada para el reparto de premios fue el 12 de mayo¹⁷.

Listado de Obras Presentadas¹⁸

Pintura

- D. Manuel Cabral y Aguado = seis cuadros, cinco de ellos originales y uno copia de asunto sagrado =
- D. Andrés Cortes; cuatro originales de costumbres andaluzas =

12. Ibid., 22-II-1856 (Junta de Gobierno).

13. Ibid., 11-III-1856.

14. Ibid., 8-IV-1856.

15. Ibid., 10-V-1856.

16. Ibid., 12-IV-1856 (Junta de Gobierno).

17. Ibid., 29-IV-1856 (Junta de Gobierno).

18. Ibid., 15-V-1856

- D. *Leonardo de Santiago Rotalde* = Diez cuadros originales, dos de ellos de paisés y los ocho restantes de *Marinas* =
- D. *José María Escazema y Daza* = Dos cuadros originales de costumbres de los Moros =
- D. *Manuel Barreras*, uno original de costumbres andaluzas =
- D. *José María Roldán* = Ocho cuadros = Cinco originales, dos de ellos que representan retratos, otros dos asuntos sagrados y uno un florero. Dos copias de asuntos sagrados y una cabeza, estudio de Rivera =
- D. *Joaquín D. Becquer* = Cinco originales. Uno un retrato, otro de asunto sagrado y tres de costumbres =
- D. *José Roldán y Garzon*, Dos copias de paisés =
- D. *Francisco Carrillo y Flores* = Uno copia de un retrato =
- D. *Francisco Barón y Mora* = Uno a la aguada copia de San Pedro =
- D. *Rafael Cabral y Aguado* = Tres copias, Estudios a la pluma =
- D. *Antonio Lara y Torres* = Tres copias = Una de ellas de asunto sagrado y dos de costumbres =
- D. *Manuel de la Portilla y García* = Dos copias de asuntos sagrados =
- D. *José Asprer y Granara* = Uno copia de un retrato =
- D. *Andrés Ferry y Álvarez* = Uno copia de un San Antonio de Murillo =
- D. *Ventura González y Costa Corradí de los Reyes y Monterroso* = Uno copia de un San Juan de Dios =
- D. *Joaquín Díez* = Dos originales = paisés. =
- D. *Francisco Cabral y Aguado* = Tres originales, uno de ellos un retrato y dos de costumbres del País =
- D. *Francisco de Paula Escribano* = Tres cuadros, uno de ellos original representando la sacra familia y dos copias de asuntos sagrados =
- D. *Manuel de Burgos y Massa* = Un retrato =
- D. *Antonio Galves y Redondo* = Uno Retrato de cuerpo entero =
- D. *José Antonio Barraca*, Unas miniaturas =
- D. *José Nieto y Chamorro* = Dos copias de paisés =
- D. *Antonio Lozada* = Uno copia de un país =
- D. *José María Arlegui* = Tres copias. Una de un pastor de Marruecos y dos de cuadros de Murillo. =
- D. *Juan Antonio Camacho* = Un dibujo a la pluma =
- D. *Carlos Calderón* = Uno. Vista del Alcazar de Sevilla =
- *Señorita D^a. Josefá Monge* = Uno, copia de una Virgen =
- *Señorita D^a. Enriqueta Leigoimier* = Un retrato =
- *Señorita D^a. Cipriana Álvarez de Machado* = Cuatro copias, una de un florero, dos de paisés a la aguada y la restante de una Concepción =
- D. *Gumersindo Díaz* = Uno original representando una granada =
- D. *Federico Eder y Gatteus* = Dos copias de paisés =
- D. *Manuel Barrón* = Uno original, País =
- D. *Juan Benito González Pérez* = Dos copias = Dolorosa y Magdalena =
- D. *Javier de Urutia* = Dos retratos =
- D. *Enrique Aguado* = Uno copia. Restos de una batalla =
- D. *José María Vázquez* = Un cuadro copia de una Concepción de Murillo =
- *Señorita D^a. Salud Pimentel* = Dos copias de asuntos sagrados =
- D. *Gines María Noguera* = Uno que representa el retrato de una familia =
- D. *José María Castellote* = Un retrato =

- *Señorita D^a. Maria Teresa Nogueroles = Tres copias, dos de paisés y otra de asunto de familia = Total noventa y cuatro cuadros =*

Escultura

“- *D. Vicente Luis Hernandez = Un boceto de escultura en barro que representa una Virgen =*
 - *D. Miguel Dominguez = Una rosa de caoba =*
 - *D. Pablo Gonzalez = Una cuchara de madera labrada con una navaja =*”

Arquitectura

“- *D. Demetrio de los Rios, = Un proyecto de monumento y fuente dedicado á San Fernando =*”

Fotografía

“- *D. Francisco Leygonier = Varios cuadros de retratos y de vistas de Edificios =*
 - *D. G. Ortiz = Dos retratos.*”

Debido a la inexperiencia del jurado en el proceso de valoración de obras de cara al reparto de premios, hubo una sucesión de acuerdos y correcciones de última hora para intentar conseguir el mejor resultado posible, algo que generó alguna polémica. La sección de pintura solicitó no tomar parte en la valoración de las obras, ya que miembros de ella habían presentado sus pinturas a concurso. Así propuso a la junta que se encargasen de aquello los cinco académicos no profesores restantes, propuesta que fue denegada por la delicadeza del asunto. En cambio, la junta propuso como solución que los profesores que hubiesen presentado obras a concurso, estuviesen en su derecho de pedir ser excluidos del juicio de la adjudicación de premios¹⁹.

La primera respuesta a aquella medida vino de parte del presidente de la sección de escultura, manifestando no poder seleccionar ninguna obra para ser premiada puesto que solo se había presentado un boceto de una escultura por parte del profesor de aquella disciplina, Vicente Luis Hernández, el cual declaraba que exponía la obra sin ninguna pretensión ni ánimo de entrar en concurso. De forma idéntica, Demetrio de los Ríos expuso que él había sido el único en presentar un dibujo para la sección de arquitectura, dejando claro que deseaba quedar fuera del concurso.

En lo relativo a la sección de pintura y siguiendo el ejemplo de las otras secciones, notificaron la retirada de sus cuadros del concurso los profesores José Escazena y Daza, Manuel Barrón y José Roldán. Sin embargo, la participación en pintura sí fue muy numerosa, siendo el dictamen el que sigue: Para primer premio el nº 31 ejecutado por Joaquín D. Bécquer, para segundo el nº 2 pintado por Manuel Cabral y Aguado y como tercero el nº 45, obra de Joaquín Díez. Frente a este veredicto, la Academia acordó entregar así una medalla de oro al primero y dos de plata para cada uno de los restantes seleccionados. Tras esto se acordó fechar la ceremonia de adjudicación de premios en la junta pública del día 15 de mayo a las 1 de la tarde, invitando al acto tan solo a las autoridades, diputación provincial y ayuntamiento²⁰.

19. *Ibid.*, 8-V-1856 (Junta de Gobierno).

20. *Ibid.*, 10-V-1856.

Llegado el día se celebró la junta presidiendo Manuel Cano junto a las autoridades políticas de la ciudad y el rector de la Universidad Literaria, procediéndose a la lectura de una memoria de todo el proceso de gestación y desarrollo de la exposición. Al quedar desiertas las candidaturas de escultura y arquitectura solo se procedió a la entrega de premios en la relativa a la pintura, siendo los premiados los anteriormente citados, de los cuales solo se presentó Manuel Cabral y Aguado²¹.

La polémica vino tras el noble gesto de los profesores de retirar del concurso sus obras con la excepción de Joaquín Domínguez Bécquer, el cual casualmente resultó ser el ganador de la medalla de oro del primer premio de pintura. Acto que, según distintos oficios, levantó duras críticas contra el profesor debido a que acabó con la posibilidad y el empuje profesional que ese premio podría acarrear a la carrera de alguno de los estudiantes de la Escuela. La respuesta vino dada por Joaquín Domínguez Bécquer en junio de aquel año 1856, cuando en un oficio expuso varias razones con *“el obgeto de hacer ver à la Academia que nunca fué su ánimo al presentar sus obras à la esposicion pública, el entrar en concurso para optar al premio acordado à la pintura si otros Profesores separaban las suyas del indicado certamen”*²². Alegó que no tenía intención de concurrir desde un principio y que su ausencia a la gala de entrega de premios no hizo sino avivar el conflicto, ya que, al no estar presente, no pudo renunciar al premio. Finalmente dejó la decisión de la resolución en manos de la junta académica dentro de un extenso escrito a través del cual trató de lavar su imagen dejando claro que todo fue producto de una serie de confusiones.

De entre los detalles novedosos a destacar en la participación de la exposición fue la presencia de fotografías del célebre Leygonier, uno de los primeros fotógrafos en retratar la Sevilla decimonónica, siendo la temática de las expuestas vistas de edificios y retratos. También señalar la participación de mujeres entre los candidatos por pinturas, siendo esta la primera vez que tienen presencia no solo en una exposición, sino en un certamen artístico organizado por la Academia de Bellas Artes.

El éxito de la exposición motivó a que a lo largo del siguiente año de 1857 se repitiese la celebración, esta vez respetando el mismo personal nombrado, pero ahora con una mayor experiencia en la organización. Fue tanta su repercusión que justo tras la clausura se publicó en los tablones la edición del año siguiente de cara a que los artistas fuesen preparando sus obras con suficiente antelación. El caso del año 1858 si que difiere de las anteriores, pero no sería por falta de expectación, sino porque se anunció una exposición pública de objetos en la ciudad de Sevilla por parte del Ayuntamiento para la semana de la feria. Tras este anuncio, la Academia decidió suspender la suya propia y centrarse en ayudar a las autoridades, así como de seguir el encargo de que *“coadyudara al pensamiento de la Comision enunciada dirigiendose la Corporacion à todos los artistas de conocido mérito invitandolos para que concurren con sus obras al mayor esplendor del acto público, cuya realizacion se intenta”*²³. No solo contribuyeron movilizandolos a los artistas de la ciudad, sino que incluso facilitaron el material necesario, tales como mesas, banquetas, caballetes y demás útiles que no pudieran sufrir deterioro²⁴.

21. Ibid., 15-V-1856.

22. Ibid., 14-VI-1856.

23. Ibid., 8-II-1858.

24. Ibid., 12-III-1858 (Junta de Gobierno)

La importancia de estas exposiciones es que fueron derivando progresivamente en la normalización de exhibir obras de estudiantes, profesores o artistas vivos de la ciudad en los espacios del Museo. En décadas posteriores se llegaron a reservar espacios en la planta alta para estos artistas y, entrado ya el siglo XX, derivó en la formación de las salas de “arte moderno” que tanta importancia y reconocimiento han conseguido en la representación artística de la ciudad de Sevilla.

Fecha de recepción: 01/09/2016

Fecha de aceptación: 07/11/2016

GARANTIAS QUE OFRECE LA
EXPOSICION DE BARCELONA
A LAS ENTIDADES RELIGIO-
SAS O CABILDOS PARA LA
EXHIBICION DE OBJETOS DE
SU PROPIEDAD O CUSTODIA



Fig. 5. Cuadernillo de garantías de la Exposición Internacional de Barcelona 1929. Leg.11195, expte.40003ACS.

Aportaciones a la historia del patrimonio catedralicio de Sevilla y su participación en exposiciones artísticas, litúrgicas y culturales: una investigación de archivo (1888-1958)

Ana Galán Pérez

Miembro Grupo de Investigación HUM673 SOS Patrimonio
Universidad de Sevilla, España

Resumen

En una investigación patrimonial, la Historia del Arte y las Bellas Artes son el punto de partida para la construcción de la Historia del Patrimonio, si bien requiere de otras disciplinas y herramientas de investigación, complementarias. La Antropología, la Arquitectura, la Sociología, etc. son necesarias para poder enfocar el estudio interdisciplinar que tenga como eje el significado mismo de patrimonio cultural y su gestión. Bajo esta premisa se ha investigado el patrimonio catedralicio de Sevilla, su identificación, documentación, procesos de conservación-restauración, valorización y difusión, como eslabones de la cadena de gestión del patrimonio en el periodo que abarca desde el año 1888-1958. A través de la investigación sobre el pasado de estos procesos, obtenemos como resultado una Historia del Patrimonio catedralicio, del que exponemos en el presente artículo la participación en exposiciones artísticas, litúrgicas y culturales a través del archivo histórico de la Catedral de Sevilla.

Palabras clave: Historia del Arte, historia del patrimonio cultural, bellas artes, catedral de Sevilla, exposiciones, archivo histórico.

Abstract

On a Cultural Heritage research, History of Art and Fine Arts are the first starting to build the History of Heritage, but as happens with the History of the Museums and Museology, requires other complementary disciplines and research tools, that belongs to Anthropology, Architecture, Sociology, etc. All of them are necessary to focus on the interdisciplinary study, as the same meaning as the axis of cultural heritage and its management. In this context, the main focus has been the heritage management: the heritage documentation process, the conservation-restoration process, the valorization and dissemination in a period between the year 1888 to 1958. Through a research about the past time of these processes we can obtain a History of the Cathedral Cultural Heritage. We present in this paper the involvement in artistic, cultural and religious exhibitions by studying the historical archives.

Keywords: History of Art, history of cultural heritage, fine arts, Seville cathedral, exhibitions, historic archive.

1. La Investigación sobre el patrimonio: de la Historia del Arte a la Historia del Patrimonio cultural y su gestión

La Historia es una narración de sucesos y explicar los eventos del pasado nos ayudan a entender el presente. Es una disciplina atenta al cambio constante y a la transformación, por tanto, fundamental para entender el patrimonio, siempre y cuando camine pareja de otras disciplinas sociales que le otorguen una perspectiva antropológica, sobre todo dirigida al reconocimiento, preservación y a la función social. Pero ¿es muy diferente la línea de trabajo desde la historia del arte a la patrimonial?. Para responder a esta pregunta, debemos definir Arte. Atendiendo a la Teoría y función del Arte: *“La obra de arte es una manifestación del espíritu, hecha por el hombre. Mediante la técnica, la idea que surge en la mente humana se hace realidad sensible. Se ha de considerar pues, en la obra de arte el procedimiento seguido para su ejecución, la forma con que se nos manifiesta, la intencionalidad o finalidad, y el efecto que produce en nuestro espíritu. Arte es expresión”*¹. En la Historiografía del Arte, comprobamos cómo se ha atendido a la contextualización histórica, cultural, social, económica y política, levantando teorías y corrientes artísticas sobre una tabla cronológica, determinando periodos artísticos. Estos objetos artísticos se estudian desde el momento en el que fueron creados, y la historia se estudia desde el momento en el que se establecía una manera concreta de clasificar. Pero respondiendo a la pregunta planteada, la línea de investigación patrimonial resulta más amplia. Estudia y cataloga el arte desde la perspectiva antropológica. El hombre, el ciudadano, es el principal heredero de este legado. Por ello, la Historia de los estilos artísticos debe dar paso a la Historia de los hechos realizados por el hombre para el hombre, la Historia del Patrimonio Cultural y su gestión: documentación, conservación-restauración, puesta en valor y museología, difusión y comunicación, así como programas didácticos y experiencia del patrimonio por parte de la sociedad².

De la misma manera que la Historia del Arte y las Bellas Artes, ambas motores de conocimiento y conservación de los bienes culturales, han sido el punto de arranque necesario para la comprensión del concepto de patrimonio, la institución museística ha sido clave por ofrecer un sistema de gestión global: colecciones, ciudadanos, institución, son los tres vértices del triángulo museológico³. El museo tiene su sentido en cuanto que investiga, acrecenta, conserva y difunde su colección. Atiende de esta manera al objeto por el que fue constituido y tiene su sentido, la colección, atiende al espacio museístico en el que se expone pero también se almacena y se trabaja, y ofrece y propone las herramientas necesarias para que los visitantes hagan suyo el sentido de la exposición, tanto en el sentido educativo como en el de experiencia significativa a través de todos los sentidos. Y tanto dentro del espacio museístico (comunicación del museo) como en el exterior (difusión del museo). Para lograr una correcta gestión del museo, y la consecución de los objetivos a conseguir respecto de la colección, el espacio y los visitantes resulta imprescindible elaborar un plan de gestión museológico, considerando así el museo como piedra angular en el desarrollo metodológico de la gestión del patrimonio⁴. Respecto a la difusión patrimonial, el desarrollo de la Museología y Museografía ha contribuido en gran manera a analizar y sistematizar cómo dar a conocer el patrimonio cultural⁵. Desde la Museografía se ha experimentado cómo comunicar este patrimonio, y también se ha constituido como un precedente en el desarrollo de la difusión, la didáctica a

1. AZCÁRATE RISTORI, J.M et al., *Historia del Arte*, Madrid, Anaya, 1995.

2. BALLART HERNÁNDEZ, J., TRESSERRAS, J.J., *Gestión del patrimonio cultural*, Barcelona, Ariel patrimonio, 2001, págs. 13-23

3. LORD&LORD, B., *Manual de Gestión de Museos*, Barcelona, Ariel Patrimonio Histórico, 1997, pág. 27.

4. CHINCHILLA GÓMEZ, M., *Criterios para la elaboración del Plan Museológico*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales. Subdirección de Museos Estatales, 2005.

5. ALONSO FERNÁNDEZ, L., *Museología y Museografía*, Madrid, Del Serbal, 2006.

través de la manera de exponer y el aparato comunicador en forma de cartelas y trípticos, catálogos, audioguías, etc., y a través de la realización de actividades formativas para el público⁶.

Es por ello, que consideramos las colecciones patrimoniales en su contexto de origen, en nuestro caso en la Catedral de Sevilla, y el estudio de su difusión, comunicación y participación en aquellas exposiciones en las que fueron solicitadas obras concretas por parte de otras instituciones culturales, y todo ello bajo el prisma de la historia del patrimonio, lo que supone un cambio en la metodología de investigación en el Archivo Histórico, que por otra parte constituye patrimonio documental en sí mismo⁷, tal y como expondremos a continuación. Asimismo, se parte de los últimos estudios sobre patrimonio catedralicio como fuente de información complementaria⁸.

2. La investigación de la Historia del Patrimonio en el Archivo Histórico de la Catedral de Sevilla

Los archivos catedralicios son fuente inagotable de documentación patrimonial, y en este caso el archivo de la catedral de Sevilla destaca por su sistematización y accesibilidad propiciando los medios de la investigación, bajo una perspectiva museística y patrimonial contemporánea. Por ello, desde una visión del siglo XXI es posible por tener una perspectiva histórica y conocer en qué punto nos encontramos hoy, en cuanto a la consideración de patrimonio gracias a la aplicación de las nuevas tecnologías en la gestión de los archivos⁹.

Se deben cambiar las formas de investigar en la documentación de dichos archivos históricos. Es decir, la búsqueda de la información está condicionada por todas las disciplinas mencionadas anteriormente, y no sólo por la Historia del Arte. Actualmente, entendemos que los sistemas de clasificación y catalogación son mucho más complejos, puesto que ya no sólo se valora el patrimonio desde una perspectiva histórico-artística e iconográfica, sino que tiene que ver con la gestión plural de la información desde todas las disciplinas que estudian el patrimonio cultural, y su investigación: el origen de un patrimonio cultural en concreto, su conservación y restauración, su difusión y finalmente su puesta en valor.

Para sistematizar este nuevo proceso y establecer las pautas de investigación, hay una cuestión fundamental y trata de la fórmula seguida para llevar a cabo el estudio en los Archivos Históricos, donde los términos contemporáneos que hacen referencia a Patrimonio Cultural tal y como lo entendemos hoy, difícilmente coincide. Por ello, se debe buscar el concepto que nos dirija al término. El punto de partida es el Tesoro de términos patrimoniales¹⁰, pero la búsqueda es por conceptos, términos cuyo significado pueda ser similar. Este

6. RICO, J. R., *Montaje de Exposiciones. Museos-Arte-Arquitectura*, Madrid, Editorial Sílex, 1996.

SANTACANA MESTRE, J., SERRAT ANTOLÍ, N., *Museografía Didáctica*, Barcelona, Ariel, 2005.

7. CASQUETE DE PRADO, N., "El patrimonio Bibliográfico de la Institución Colombina", *PH. Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, nº 28, 1999, págs.186-188.

8. BALLESTER, J.Mª., "La gestión de los Conjuntos Catedralicios. Su dimensión Europea", *La conservación del patrimonio catedralicio, Actas del Coloquio internacional Madrid*, Madrid, Instituto de Patrimonio Histórico Español, 1993, págs. 13-20.

BONET CORREA, A., "La Catedral y la Ciudad histórica", *Las Catedrales españolas en la Edad Moderna, Encuentros sobre Patrimonio*, Madrid, Colección Debates sobre Arte, Edita Fundación BBVA y Antonio Machado Libros, 2001, págs. 11-26.

CARRASCO TERRIZA, M.J., "Catedrales para el siglo XXI", *PH, Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, nº 47, 2004, págs. 43-53.

9. GALÁN PÉREZ, A.M., "Iniciación a la investigación de patrimonio cultural en archivos históricos. Las nuevas tecnologías como herramienta fundamental", *Actas I Congreso Internacional. El patrimonio Natural y Cultural como motor de desarrollo: investigación e innovación*, Jaén, Universidad de Jaén, 2011, págs. 222-223.

hecho supone una nueva manera de investigar sobre el Patrimonio, esto es: buscar, identificar, tratar y obtener la información adecuada.

Aunque no hay mención sobre el término “patrimonio” a través de afirmaciones, definiciones, descripciones y los hechos en sí mismos ha sido posible obtener un dato que nos comienza a hablar de su significado en esta época, el expediente de 1918¹¹ en el que queda patente una afirmación totalmente actual: *“Inventariar, catalogar, conservar y difundir, atender a la custodia artística de las alhajas según lo pide el valor de las mismas y la cultura de los visitantes es una necesidad”*.

Ahora bien, ¿qué áreas del archivo pueden proporcionar estos conceptos patrimoniales? En nuestro caso, hemos acudido a dos en concreto. Por una parte, al “Fondo Histórico General”¹², es decir, el respaldo documental que servía de comprobante y en el que se asentaban los numerosos trueques, compras, censos, donaciones, testamentos, memorias, misas, enterramientos, obras y restauraciones. Y por otra, también bajo un prisma antropológico, hemos acudido a “Secretaría. Parte de Correspondencia”, donde se conserva la documentación producida o gestionada por el secretario del Cabildo en el desarrollo de cada una de las funciones que desempeña dentro de la institución capitular. En nuestro caso, se ha acudido a la correspondencia recibida y emitida por los agentes sociales que hemos definido como “culturales”, que contactaron con el cabildo catedralicio por un interés concreto en la colección patrimonial, así como la respuesta obtenida. Mediante el intercambio de la correspondencia entre el Cabildo y las instituciones, aparecen los conceptos que nos hablan de patrimonio cultural sin aún existir el término como lo entendemos hoy día, y que por tanto no lo vamos a encontrar explícito en un archivo histórico. Para ello ha sido de vital importancia el acceso a la base de datos informática WINISIS del Archivo¹³, una herramienta útil y ágil para una primera fase de búsqueda, obteniendo información sobre el patrimonio cultural¹⁴, qué tipo de elementos han pasado a formar parte del mismo desde su concepción artística o litúrgica, quién lo ha intervenido, cómo lo ha llevado a cabo, quien lo ha solicitado para exposiciones de arte, quién lo ha visitado, etc. Sin duda, en el siglo XIX se comenzaron a gestar las maneras de trabajar en el patrimonio cultural y lo que es más relevante, salieron a la luz una gran diversificación de agentes sociales, relaciones institucionales y entre agentes públicos y privados¹⁵ que constituyeron un rico entramado de actuaciones encaminadas a generar, conservar y conocer el conjunto patrimonial catedralicio. Se trata, en definitiva, de entender la vida interna del patrimonio y de las instituciones que lo salvaguardan.

10. Se han consultado los Tesoros del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. <http://tesoros.mecd.es/tesoros/tesoros> [12-9-10], así como el Tesoro de Patrimonio Histórico Andaluz del Instituto de Patrimonio Histórico de la Junta de Andalucía: <http://www.iaph.es/web/canales/conoce-el-patrimonio/tesauro-pha/> [12-9-10].

11. A.C.S. Secretaría. Correspondencia. 11191. Exp. 16.

12. AMIGO VALLEJO, C., “El Patrimonio de la Diócesis de Sevilla en el Aniversario de los 500 años de Culminación de las obras de la Catedral”, *Ars Sacra, Revista de Patrimonio Cultural, archivos, artes plásticas, arquitectura, museos y música*, n° 39, Especial Sevilla. Gráficas Minaya, Guadalajara, 2006. CARRASCO TERRIZA, M.J., “Veinticinco años de la Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural”, *Revista Patrimonio Cultural. Documentación - Estudios - Información*, n° 42, 2006, págs.7-72.

13. CASQUETE, N., “El otro tesoro de la Catedral de Sevilla: Su patrimonio bibliográfico y documental”, *Ars Sacra, Revista de Patrimonio Cultural, archivos, artes plásticas, arquitectura, museos y música*, n° 39, Especial Sevilla. Gráficas Minaya, Guadalajara. 2006, págs. 53-55.

14. GALÁN PÉREZ, A.M., “El patrimonio cultural. Una investigación sobre el patrimonio cultural y su gestión en los Archivos de la Catedral de Sevilla”, *Actas V CONGRESO Grupo Español del I.I.C. Patrimonio Cultural, Criterios de calidad en intervenciones*, Madrid, Salón de Actos Conde Duque, 2012.

15. GALÁN PÉREZ, A.M., “Relaciones institucionales y Conservación del Patrimonio en el Siglo XIX. El Caso de la Comisión de Restauración de La Visión de San Antonio de Murillo”, *ASCIL, Anuario de Estudios Locales. Asociación Provincial Sevillana de Cronistas e Investigadores Locales (ASCIL)*, vol. 1, 2012, págs. 116-122.

3. La Catedral y las exposiciones de su patrimonio

El proceso investigador descrito anteriormente, ha generado valiosa información sobre los sistemas de acrecentamiento, catalogación, conservación y restauración¹⁶, así como difusión del patrimonio catedralicio en el periodo abarcado¹⁷. En este último apartado, el de difusión, se integran las exposiciones del patrimonio, así como el devenir de visitas y turismo en la catedral de Sevilla. Atenderemos a continuación las exposiciones del patrimonio catedralicio bajo el prisma interdisciplinar que comentábamos en apartados anteriores, fruto de la metodología expuesta.

Además de custodiar, conservar y difundir su patrimonio, la catedral de Sevilla adquiere un papel como institución activa en la generación de cultura hace que sea testigo y parte fundamental de su contexto contemporáneo, espejo de los acontecimientos sociales, económicos y culturales y forma parte del acontecer vital de la ciudad de Sevilla, con un gran alcance tanto estatal como internacional. Es un organismo que interactúa con su entorno, no es estático, no mira hacia sí sin devolver una revisión. A estos resultados obtenidos a través de documentación de archivo se le une la búsqueda bibliográfica sobre el tema de las exposiciones y la catedral, obteniendo información de exposiciones contemporáneas tal y como hemos comprobado¹⁸. Pasado y presente de la historia del patrimonio catedralicio con diversas fórmulas de valorización y difusión, entre ellas en la participación de exposiciones y cesiones temporales como veremos a continuación.

Exposición IV Centenario del Descubrimiento de América, 1888

La primera fecha sobre exposiciones temporales es del año 1888, sobre la Exposición IV Centenario del Descubrimiento de América. En el presente expediente: *Carta del Ministro de Gracia y Justicia en la que en nombre de la Sociedad Geográfica de Madrid solicita fotografiar los dos libros de Cristóbal Colón para los actos del IV Centenario del Descubrimiento de América*¹⁹, queda recogido el interés de colaboración del cabildo catedralicio. La carta del Ministro de Gracia y Justicia dice así:

“La Sociedad Geográfica de Madrid, en la que no mucho tuve el honor de ocupar la primera Vicepresidencia, se propone tomar parte activa y muy principal en las solemnidades científicas y literarias con que ha de festejarse el cuarto centenario del descubrimiento de América. proyecta además, reproducir por medio de la ‘fototocin-ingrafía’²⁰ los tres libros que fueron propiedad de Colón y se custodian en esa Biblioteca Colombina. En dichos libros hay notas marginales escritas por el primer Almirante de las Indias y que demuestran que D. Cristóbal Colón era hombre muy versado en las Ciencias físico-matemáticas de su tiempo.”

16. GALÁN PÉREZ, A.M., “Agentes, acciones y redes patrimoniales en la Historia de la Conservación y Restauración del patrimonio Catedralicio de Sevilla a través de los Archivos Históricos”, *Revista UNICUM, Conservación y Restauración*, nº 14, 2015, págs. 41-50.

GALÁN PÉREZ, A.M., “Nuevas aportaciones a la Conservación y Restauración decimonónica en la Catedral de Sevilla”, *GE-Conservacion, Publicación digital hispano-lusa de conservación y restauración*, vol. 1, nº 4, 2013, págs. 35-47.

17. El siglo XIX y la primera mitad del siglo XX.

18. FALCÓN MÁRQUEZ, T., “Una Exposición con argumento”, *Catálogo Magna Hispalensis. El Universo de una Iglesia*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla y Diócesis de Sevilla, 1992, págs. 28-50; JIMÉNEZ MARTÍN, A., JIMÉNEZ SANCHO, A., *Guía breve de AEDIFICARE, EVANGELIZARE, SERVARE. Cinco siglos de arquitectura en la Catedral de Sevilla*, Sevilla, Caja Madrid, 2010; LÓPEZ DÍAZ, M., “La Catedral de Sevilla como modelo particular de gestión Museística”, *Revista RDM de Museología*, nº 13, 1998, págs.71-73; LUQUE CEBALLOS, I., “La exposición temporal: “Magna Hispalensis” Catedral de Sevilla 1992”, *Atrio: Revista de Historia del Arte*, nº 7, 1995, págs.113-126; LUQUE CEBALLOS, I., “La Catedral de Sevilla: ¿Museo o Catedral?”, *Atrio: Revista de Historia del Arte*, nº 8/9, 1996, págs. 223-232.

19. A.C.S. Fondo Capitular. Secretaría. Correspondencia. Num. Leg. 11176. Nº Exp. 7.

20. Se ha transcrito el término de la carta tal cual, si bien no se ha identificado en ninguna de las técnicas fotográficas, quizás se trate de un término contemporáneo y en aras de una futura investigación se ha considerado interesante mantenerlo.

“A persona tan docta como usted y tan amante de las glorias nacionales no he de encarecer la importancia que tendría divulgar los citados libros en honra y mayor prestigio del nombre de aquel que llevó a ignotas tierras la Cruz y la Civilización. En nombre pues, de la Sociedad Geográfica ruego a Ud. encarecidamente que coadyude al fin que esta persigue y nos conceda autorización para reproducir por el procedimiento indicado los tres libros que pertenecieron al ilustre navegante.”

La primera Exposición Histórica en la que participa el Cabildo de Sevilla, y de la que se tiene noticia en el Archivo Catedralicio es la que se llevó a cabo en Madrid bajo los auspicios del IV Centenario del Descubrimiento de América. Es el Ministro de Gracia y Justicia la institución pública que solicita la participación a través de dos cartas, la primera emitida en 1888 y la segunda en 1891. Sabemos que el Episcopado Español y la Sociedad Geográfica de Madrid también participaron en dicha Exposición, ofreciendo un mapa de variadas instituciones que intervinieron en el evento. El espíritu con el que el Ministro se dirige al Cabildo, es el de propiciar dicha reproducción de los libros siempre bajo la consideración de Cristóbal Colón como un agente evangelizador, además de hombre de ciencias y navegante. De esta manera, el Ministro ofrece una doble justificación por la cual acota las posibilidades de negación del Cabildo ante dicha solicitud. Esta justificación se apoya en el estudio de viabilidad del proyecto expositivo, que tanto en este ejemplo como en la actualidad valora por una parte los aspectos culturales (oportunidades y necesidades, calidad del contenido, idoneidad, colaboradores, etc...) como por otra parte los aspectos económicos, los recursos y aportaciones²¹. Le sigue a este expediente, una segunda parte en 1891, en el que continúa la participación del Cabildo en el anterior evento con este expediente: *Petición de alhajas y objetos de Arte del Ministro de Gracia y Justicia para la exposición que ha de conmemorar el IV Centenario del descubrimiento de América*²². Está compuesto por dos documentos, una carta solicitando que el Cabildo participe, y otro con un listado genérico que se debió enviar a las Iglesias más significativas. Expone que aunque tendrá noticia por la invitación emitida al Episcopado Español por la celebración del Cuarto Centenario del Descubrimiento de América, se dirige:

“rogándole muy especialmente se sirva mirar con interés tan plausible proyecto de una Exposición Retrospectiva.” Ha solicitado la organización que participe con “las alhajas y objetos de arte que la Catedral posea, o con cuanto pueda engrandecer el pensamiento de la Comisión organizadora del Centenario.” “Notas sobre la exposición de “Objetos Antiguos” procedentes de las Iglesias. Comprende objetos artísticos y arqueológicos de la Época Antigua, Edad media y Renacimiento, hasta fines del siglo XVIII, a saber: Piezas de orfebrería cinceladas, esmaltadas, repujadas, nikeladas, etc..en plata y oro; Alhajas, Objetos con engastes de pedrería; Relicarios; Esmaltes sobre oro, plata y bronce. Imágenes, arquetas, frontales, cruces procesionales, etc.; Imágenes chapeadas de plata; Objetos de cristal de roca, ágata, jaspe, etc.; Piezas trabajadas en bronce: relieves, cincelados y vaciados; Piezas artísticas trabajadas en hierro; Marfiles: trípticos, dípticos, porta-paces, arquetas cristianas y arábicas, etc.; Trabajos en madera: tallados e incrustaciones.; Cerámica: vasos antiguos, figuras y relieves en barro cocido (terras-cottas), piezas de loza y porcelana; Piezas de cristal y vidrio; Encajes; Tapices; Bordados; Tejidos; Miniaturas y cuadros importantes; Autógrafos, libros iluminados y manuscritos raros; Encuadernaciones notables por la materia o por su carácter artístico; Armas; Instrumentos músicos; Relojes; Objetos de mobiliario; Objetos de carácter o representación históricos.”

21. FARIÑAS LAMAS, A., *Exposiciones Temporales, Organización, gestión, coordinación*, Madrid, Subdirección General de promoción de las Bellas Artes. Ministerio de Cultura, Gráficas Palermo, 2006.

22. A.C.S. Fondo Capitulario. Secretaría. Correspondencia. Num. Leg. 11177. N° Exp. 10.

Resulta interesante observar cómo bajo la denominación de objetos antiguos, se engloban objetos artísticos y arqueológicos de la Época Antigua, Edad Media y Renacimiento, hasta fines del siglo XVIII. Los objetos generados en el siglo XIX no son dignos de mención, quizás porque todavía no tenían la consideración de “antiguos”, y por otra parte comprobamos cómo no establece ningún término historiográfico para denominar la época histórico-artística del siglo XVIII. La cronología de este evento también es digna de mención, puesto que el lapso de tiempo que existe entre ambos expedientes 1888-1891 es de tres años. Podemos afirmar que la Exposición se comenzó a elaborar con un margen de tiempo amplio, lo que puede indicar una planificación a largo plazo²³.

Exposición Colombina de Chicago del Consulado de los EEUU en España, 1892

El siguiente caso de exposiciones está relacionado además con el movimiento de la colección catedralicia fuera de las fronteras españolas, como es en 1892 la Exposición Colombina de Chicago del Consulado de los EEUU en España. La consideración de la Catedral de Sevilla y su papel en la difusión de la cultura queda patente en el siguiente documento: *Carta el Cónsul de los EEUU en la que solicita a la Biblioteca Colombina el préstamo de documentos para exhibirlos en la Exposición Colombina que está organizando su país en Chicago*²⁴. Es la primera nota recogida en el Archivo Catedralicio por el cual una entidad supraestatal se pone en comunicación con el Cabildo Catedralicio para solicitar parte de su Colección catedralicia, en este caso de documentos.

Exposición Histórica Europea, 1892

Del mismo año le sigue la Exposición Histórica Europea del Gobierno Civil de la Provincia de Sevilla, en 1892. La primera carta de la que se conoce este evento aparece en el expediente: *Solicitud de inventario de los objetos de arte pertenecientes a la Catedral y que se van a solicitar para llevarlos a Madrid para la Exposición Europea, del Gobierno Civil de la Provincia*²⁵. Se trata de una exposición de tipología histórica y de ámbito estatal de la que tendrá lugar también en Madrid. En este caso, es el Gobierno Civil de la Provincia el que solicita la participación del Cabildo Catedralicio. Le sigue la carta del Cabildo respondiendo a la solicitud en 1892. En este expediente queda recogida la respuesta del Cabildo Catedralicio, que emite una carta: *Sobre los objetos con que esta Iglesia Católica contribuirá a la Exposición Histórica Europea de Madrid*²⁶. Es un documento formado por tres cartas. En la primera de ellas se solicita al Deán del Cabildo que devuelva un sobre con indicaciones en su interior. *“Para resolver lo conveniente en la adjunta Exposición que nos ha reunido el Sr. D. res “Beneficiada ---“ de esta Santa Iglesia esperamos se sirva informarnos por lo que le enviamos un sobre para devolución” Firmado, Benito Arzobispo de Sevilla.*” A la derecha aparece la siguiente nota: *“Conforme al acuerdo del 12 de Abril de 1892 se contestó en 18 del mismo devolviendo la Exposición y certificación facultativa”*. En la segunda de ellas, también firmada por el Arzobispado de Sevilla, pero dirigiéndose al Sr. Presidente del Cabildo en vez de al Deán del Cabildo, dice lo siguiente:

“El Sr. Nuncio Apostólico en carta circular fecha 8 de los corrientes, dirigida a nuestro Sr. Arzobispo dice lo que sigue: La conveniencia de que una serie de canónigos sean dispensados y acudan a la exposición con el objeto de custodiar los objetos artísticos procedentes de la Iglesia. “La conveniencia de que los venerables cabildos que enviarán a la próxima Exposición de Madrid objetos artísticos pertenecientes a las respectivas Iglesias Catedrales, estén representados en esta Corte por algunos de sus individuos con el fin de que cuiden de esos mismos

23. De nuevo se debe hacer alusión a los cronogramas u organización de los tiempos en la preparación de una exposición temporal, y que debido a la sucesión de actuaciones de distintas disciplinas requieren una planificación (Bermúdez, Giralt, Vianney, 2004; Ministerio de Cultura, 2006).

24. A.C.S. Fondo Capitular. Secretaría. Correspondencia. Num. Leg. 11177. N° Exp. 19.

25. A.C.S. Fondo Capitular. Secretaría. Correspondencia. Num. Leg. 11177. N° Exp. 17.

26. A.C.S. Fondo Capitular. Secretaría. Correspondencia. Num. Leg. 11177. N° Exp. 15.

objetos, ha movido el ánimo del Padre Santo a dispensar a estos Señores Canónigos de asistir a ----. Así pues, su Santidad se ha dignado autorizar a V. Exma. para que conceda tal dispensa a la Comisión Capitular que se nombre a aquel efecto por el tiempo que crea necesario y previo el consentimiento del Cabildo. Lo que tengo el honor de trasladar a V. para su conocimiento y efecto consiguientes. Firmado: Francisco Bermúdez de Cañas.”

En la tercera carta, el Gobernador Civil de la Provincia en carta de oficio le comunica al Arzobispo lo siguiente: “Habiendo sido aprobado el presupuesto de gastos de embalaje de objetos con que la Iglesia Catedral concurre a la Exposición Histórica Europea de Madrid, según me participa el Exmo. Sr. Delegado General, para dicho certamen, lo ponga en conocimiento de Ud a fin de que se sirva manifestar las horas en que pueda verificarse el embalaje de los citados objetos para que pueda efectuarlo el carpintero encargado de dicha operación. Firmado: Francisco Bermúdez de Cañas.” En este interesante documento atendemos a la labor encomendada a miembros del Cabildo, por la cual los canónigos cumplen un papel casi de “correo”²⁷ de exposiciones actual. Respecto a los recursos humanos y materiales, observamos cómo hay un presupuesto aprobado por el Gobernador Civil para los gastos de embalaje²⁸ que va a realizar un carpintero.

Exposición del Primer Congreso Eucarístico Nacional, 1893

Intrínsecamente vinculado a la gestación de los museos eclesiásticos en España y Andalucía, se coordinan exposiciones litúrgicas²⁹ como la que presentamos a continuación. En el año 1893, comprobamos la solicitud de participación en la Exposición del Primer Congreso Eucarístico Nacional. En el expediente: *Primer Congreso Eucarístico Nacional: carta de la comisión organizadora en la que pide al cabildo participe en la exposición de objetos de culto y las instrucciones para esa participación*³⁰, y a diferencia de las exposiciones anteriores cuyo fin era histórico, esta exposición es de tipología litúrgica. Le sigue con el mismo espíritu, el siguiente caso. En el año 1904 tenemos constancia de la existencia de un Museo Arqueológico Diocesano³¹ en la ciudad de Sevilla, ya que lo hemos encontrado en el Archivo Histórico con este documento. Sin embargo, no se ha encontrado huella alguna de su existencia en otras fuentes³². En este expediente: *Se agregan papeles sueltos con una nota de los objetos remitidos al Museo Arqueológico Diocesano*³³, comprobamos cómo hay un movimiento de la colección catedralicia hacia un museo de gestión eclesiástica. Por otra parte, desconocemos si la cesión de los objetos fue temporal o permanente. La siguiente participación en una exposición fue en el año 1908, a través del expediente: la *Exposición Mariana Universal*³⁴ de con finalidad litúrgica y de ámbito estatal, ya que se llevó a cabo en Zaragoza. Comprobamos cómo la colección catedralicia es solicitada por otra institución eclesiástica, siguiendo así su finalidad litúrgica.

27. Sobre la figura de correo podemos comentar que se trata de la persona supervisora de los trabajos de manipulación, embalaje y transporte de los objetos que se ceden para una exposición, para que se realicen en las condiciones óptimas para su conservación preventiva (Fariñas, 2006:89)

28. En la actualidad, el capítulo de embalajes en un Proyecto Expositivo forma parte de la programación económica, y es un aspecto determinante en la conservación de los objetos en movimiento, por ello se ha de tener especial cuidado y estudiar los sistemas más adecuados para cada tipo de obra, e intentar disminuir el riesgo de deterioro en la manipulación. Sobre este aspecto de conservación, en: CALVO, A., Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos. De la A a la Z, Barcelona, Editorial Serbal, 1997.

29. LÓPEZ DÍAZ, M., “La Catedral de Sevilla como modelo particular de gestión Museística”, *Revista RDM de Museología*, nº 13, 1998, págs.71-73.

30. A.C.S. Fondo Capitular. Secretaría. Correspondencia. Num. Leg. 11178. Nº Exp. 3.

31. Los museos diocesanos surgen bajo el espíritu de la ilustración, haciendo accesible al público sus bienes, es decir, todos aquellos objetos de arte, cultura e historia que entran en el concepto de res pretiosas que contempla el Derecho Canónico. Véase BOLAÑOS, M., *Historia de los Museos en España. Memoria, Cultura, Sociedad*, Gijón, Trea, 1997, págs. 297-300.

32. LÓPEZ RODRÍGUEZ, J.R., *Historia de los museos en Andalucía (1500-2000)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2010.

33. A.C.S. Fondo Capitular. Secretaría. Correspondencia. Num. Leg. 11184. Nº Exp. 15.

34. A.C.S. Fondo Capitular. Secretaría. Correspondencia. Num. Leg. 11186. Nº Exp. 12.

Exposición de retratos antiguos del Ayuntamiento de Sevilla, 1910

El año de 1910 nos muestra otra vía de difusión de la colección catedralicia, esta vez desde un organismo local como son el Ayuntamiento de Sevilla y posteriormente el Ayuntamiento de Cádiz. En el primer caso, el expediente: *Solicitud de algunos cuadros de la Catedral de la Alcaldía de Sevilla para la Exposición de retratos antiguos que está organizando*³⁵. Carta emitida por la Alcaldía de Sevilla, Sección 3ª, Negociado Festejos, Numero 180 y dirigida al Deán de la Catedral. Expone que se va a llevar a cabo una Exposición de Retratos Antiguos en los Reales Alcázares, en los Salones de Carlos V (cedidos por el rey). Desde el siglo XVI hasta el reinado de Fernando VII inclusive. Se inaugurará el 3 de abril, y se clausurará el 31 de abril, con 1 mes de duración. Y se explicita que lo que se rescate de las entradas se destinará a la Asociación de Caridad. En nombre de la Comisión Organizadora, solicita: "(...) *la valiosa y eficacísima cooperación, atendiendo a los estímulos surgidos del Cabildo por los sentimientos en pro del desvalido y por vehemente amor por los intereses artísticos y el renombre de la ciudad.*" "Posee la Catedral entre sus admirables joyas pictóricas, algunos retratos notabilísimos en los retablos sitos en las capillas que fueron patronos: Los del Mariscal Don Dugo Caballero y su familia. El Chantre Juan de Medina El Jurado Francisco Gutiérrez. El Capellán Diego de Bolaños"; "Las dos primeras bastarían para asegurar el éxito de la exposición, figurando a la cabeza de todas las muchas ofrecidas ya por ilustres sevillanos". Además, otra circunstancia ha movido a la comisión para dirigirse al Cabildo y es la escasez de retratos con que cuenta del siglo XVI, por lo tanto, "si ejemplares tan inapreciables no pudiesen figurar al lado de sus congéneres de posteriores centurias, la serie iconográfica que tanto interés despierta entre críticos y estudiosos quedaría incompleta y falta de sus más gloriosas páginas."; "También en el Colegio de San Miguel, hay una curiosa colección de retratos de Seises ilustres entre los cuales hay algunos que por su importancia histórica o curiosidad de su indumentaria merecen figurar en la Exposición." "El que suscribe se felicita de que el cabildo cooperará al éxito de la proyectada Exposición con la generosidad y esplendidez proverbiales de la cultísima Corporación Capitular Eclesiástica que tan dignamente preside, facilitando las obras mencionadas, el excelentísimo señor José Gestoso y Pérez cuyas garantías de seguridad las ponen a cubierto de todo riesgo." La justificación del Ayuntamiento de Sevilla para solicitar los cuadros al Cabildo es para obtener la mayor brillantez posible en dicha exposición, que va a durar un mes y que se efectúa en pro de la Caridad y la cultura de la ciudad de Sevilla. Por otra parte, solicitan esta serie de retratos por diversas cuestiones: importancia artística, histórica, personajes ilustres de una época determinada, y por la curiosidad de su indumentaria. Desde el punto de vista de la seguridad y conservación preventiva, ofrecen garantías de seguridad, aunque no especifican cómo se llevaría a cabo el traslado de los cuadros³⁶. Esta frase: "Despierta interés a críticos y estudiosos." Nos orienta para quién estaba dirigida la exposición, que lejos de plantearse atendiendo a la democratización de los museos actual, se ideó para personas ilustradas y apunta una línea muy interesante sobre quién es el público de los museos en el siglo XIX y primera mitad del siglo XX, y para quién están organizados este tipo de eventos³⁷.

Nuevo Museo Iconográfico e Histórico en Cádiz, 1910

Siguiendo con la iniciativa procedente de un organismo de gestión local, nos consta en 1910, el origen del Museo Iconográfico e Histórico de Cádiz. En este segundo expediente: *Solicitud la cesión de un retrato de D. Pedro del Castillo de la Comisión del Centenario de la Constitución de 1912 para exponerlo en un nuevo Museo Iconográfico e Histórico en Cádiz*³⁸, del cual sabemos que el "Museo Iconográfico e Histórico de las Cortes y

35. A.C.S. Fondo Capitular. Fondo Histórico general. Num Leg. 11187, N° Exp. 11.

36. Sobre cuestiones de seguridad en exposiciones temporales en la actualidad se contrata el seguro que se denomina "De clavo a clavo", y se incluye en los protocolos de préstamo temporal para exposiciones temporales. LORD&LORD, B., *Manual de Gestión de Museos*, Barcelona, Ariel Patrimonio Histórico, 1997.

37. BOLAÑOS, M., *Historia de los Museos en España. Memoria, Cultura, Sociedad*, Gijón, Trea, 1997.

los Sitios de Cádiz” se inauguró en 12 de octubre de 1912, el año del centenario de la Constitución³⁹. La Comisión del centenario se dirige al Deán y expone lo siguiente: “Entre los festejos que se van a organizar para conmemorar el centenario de la independencia en el sitio de Cádiz, figura la creación de un Museo Iconográfico e Histórico, de retratos y preseas de aquellos invictos caudillos. Teniendo en conocimiento que el Cabildo conserva un retrato al óleo del famoso guerrillero D. Pedro del Castillo, que fue seise en la Catedral, solicita que tan hermoso lienzo figure en el aludido Museo. A tal efecto, la Comisión ofrece todo género de garantías si el cabildo accede a la pretensión, bien para que sea expuesto el retrato en el Museo permanentemente o sólo en la época que se realicen los festejos.” Es decir, asistimos a la intención de creación de un Museo en Cádiz y solicitud al Cabildo para que contribuya al crecimiento de la colección con un retrato que se guarda en la Catedral. Se vuelve a repetir la fórmula encontrada en el expediente anterior en el que el Ayuntamiento de Sevilla ofrece garantías, respecto a condiciones de conservación preventiva y seguridad. Las instituciones son conscientes de los riesgos que conlleva el movimiento de la obra en una exposición de estas características.

Respecto a la permanencia o temporalidad de las obras, se plantea la posibilidad de decidir que el cuadro permanezca en la colección permanente o se ceda sólo de manera temporal. Es decir, que parte de la colección catedralicia se disperse siendo su fin formar parte de una nueva colección que dicho Museo custodiará.

Exposición del IV Centenario del Descubrimiento del Mar del Sur, 1913

Le sigue a continuación el expediente del año 1913, en el que la monarquía es la impulsora de la Exposición del IV Centenario del Descubrimiento del Mar del Sur. Por primera vez en nuestro estudio de los documentos del archivo catedralicio aparece una Real Orden por la que se pide directamente al Cabildo su participación. Es el expediente: *Traslado de la Real Orden: que Cabildo aporte todos los documentos, Planos y cartas geográficas referentes*

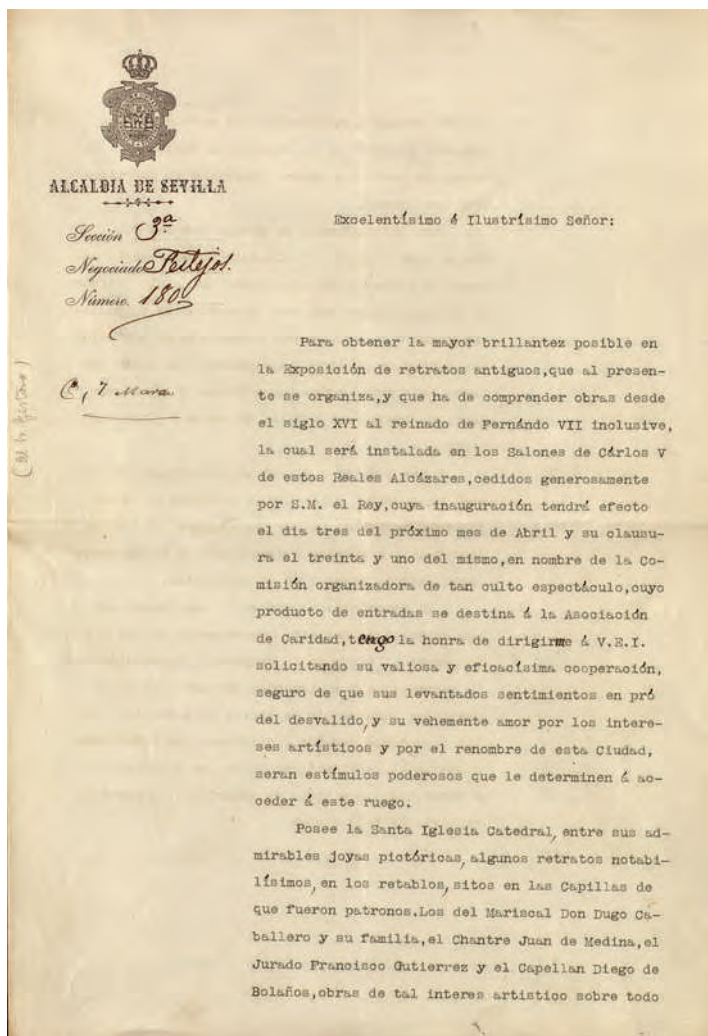


Fig. 1a. Carta de solicitud del Ayuntamiento de Sevilla para su exposición de retratos. Leg.11187, expte.110004ACS

38. A.C.S. Fondo Capitular. Fondo Histórico General. Num. Leg. 11187, N° Exp. 11.

39. LÓPEZ RODRÍGUEZ, J.R., *Historia de los museos en Andalucía (1500-2000)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2010.

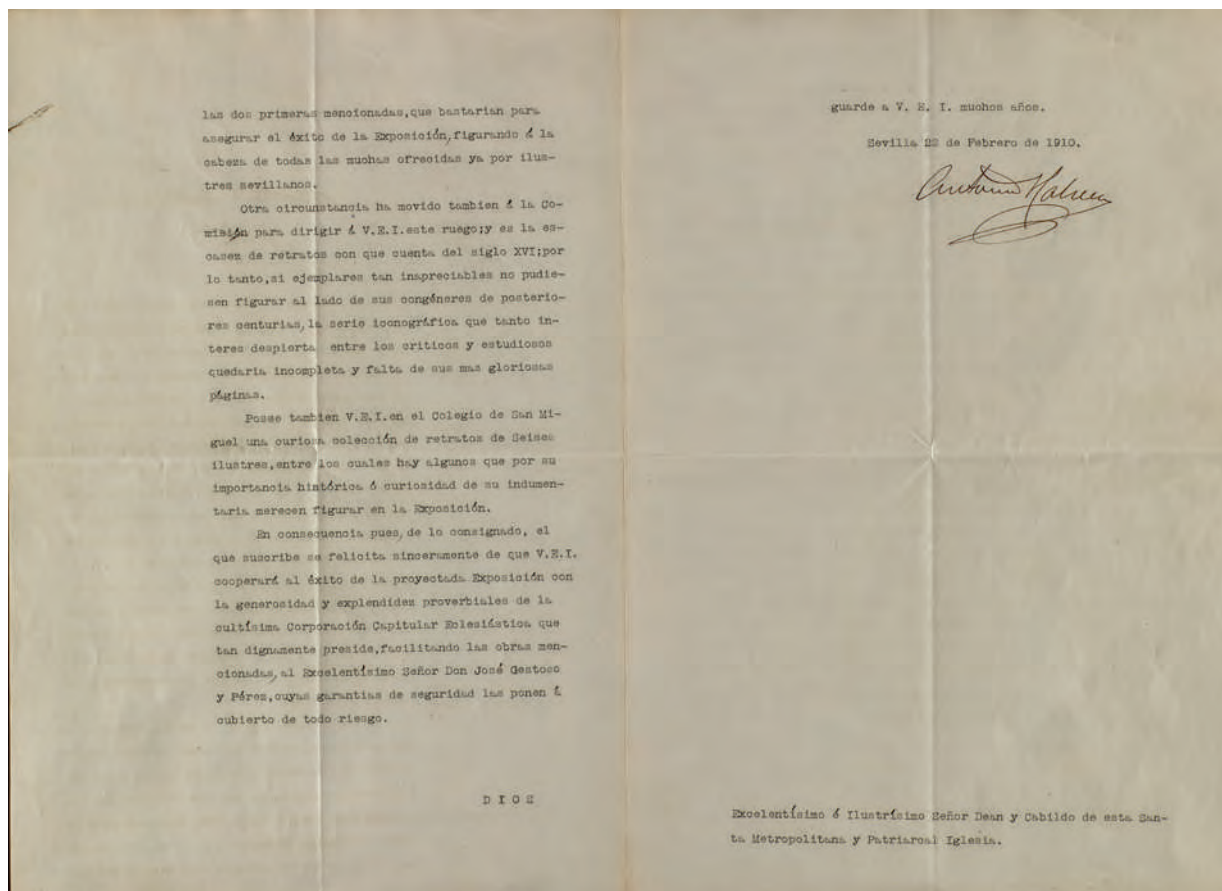


Fig. 1b. Carta de solicitud del Ayuntamiento de Sevilla para su exposición de retratos. Leg.11187, expte.110005ACS

a América que existen en la Biblioteca Colombina para la Exposición del IV Centenario del Descubrimiento del Mar del Sur en la Casa Lonja de Sevilla bajo custodia del Archivo Indias⁴⁰. En este caso, si bien la iniciativa parte de la monarquía, la exposición va a estar ubicada en el edificio que hoy conocemos como Archivo de Indias.

Exposición Concepcionista de la catedral de Sevilla, 1917

Años más tarde, y procediendo la iniciativa del entorno eclesiástico, identificamos en 1917, una exposición en los espacios de la misma Catedral de Sevilla. En esta carta sin destinatario ni entidad firmante: *Relación de cuadros y joyas de la Catedral para el adorno del Salón donde va a tener lugar una Exposición*⁴¹, encontramos un listado con objetos muebles de la colección catedralicia. Por sus características parece que se trate de una exposición interna con fines litúrgicos, en los que se elabora un listado con la ubicación donde se encuentran las obras: *“Santa Iglesia Catedral.: Concepción de Murillo (Sala Capitular). Cuadro de la Concepción (Capilla de los Dolores) Cuadro de la Concepción (Capilla de los Cálices) Cuadro de la Concepción, (Idem idem); Sacristía Mayor: Cuadro de la Concepción. Esculturas id. Escultura de Plata de la Custodia. Cuadro de la Concepción (Capilla Bautismal).*

40. A.C.S. Fondo Capitular. Secretaría. Correspondencia. Num. Leg. 11189. N° Exp. 4.

41. A.C.S. Fondo Capitular. Secretaría. Correspondencia. Num. Leg. 11191. N° Exp. 10.

Id id (Capilla de las Doncellas. Relieve con la Concepción de Alonso Vázquez. Cuadro de la Concepción de Zurbarán (Capilla de San Pedro). Escultura de la Concepción (Capilla de San Pablo); Mayordomía: Escultura de la Concepción. Cuadros idem; (En otro apartado: Capa Antigua. Capas, casullas y dalmáticas (celestes). Palió de altar celeste. Lerno bueno (moderno?). Alfombra grande (celestes). Par de platas. Paño ---¿. Libros de coro números 20 y 33.- Y cuantas telas, colgaduras y paños sean preciosos para el adorno de dichos Salones donde la Exposición tenga lugar.” En dicho listado observamos el tratamiento de los objetos de la colección catedralicia. Se distingue por una parte la consideración hacia cuadros y escultura, y por otra se contemplan otro tipo de objetos litúrgicos. Por ello podemos decir que probablemente se trate de una exposición religiosa sobre la Inmaculada Concepción, organizada por la propia Catedral de Sevilla⁴².

Exposición conmemoración del centenario del nacimiento del Rey Alfonso X, el Sabio del Ayuntamiento de Sevilla, 1921

El Ayuntamiento de Sevilla vuelve a ser un agente vinculado con la difusión de la colección catedralicia en el año 1921, y lo hemos averiguado gracias al expediente: *Solicitud de la Alcaldía de Sevilla de objetos artísticos para la Exposición debida a la conmemoración del centenario del nacimiento del Rey Alfonso X, el Sabio*⁴³. En dicha carta emitida por la Alcaldía de Sevilla, Sección Archivo y Biblioteca, Número 142 y dirigida “*al Deán y Cabildo de esta Santa, Metropolitana y Patriarcal Catedral de Sevilla*”, expone la cuestión y especifica que se va a realizar en local del Ayuntamiento y custodiado por el mismo. Dicha exposición está organizada por el Ateneo de Sevilla, bajo el Patronato del Ayuntamiento de Sevilla. “*y a fin de que resulte con mayor brillantez y lucimiento posible, se solicita colaboración y concurso, rogando que se sirva facilitar a este Ayuntamiento con todas las garantías que conven-*gan: *Las Tablas y Candelabros Alfonsíes, Algunos de los demás objetos y documentos que bajo la custodia del Cabildo*

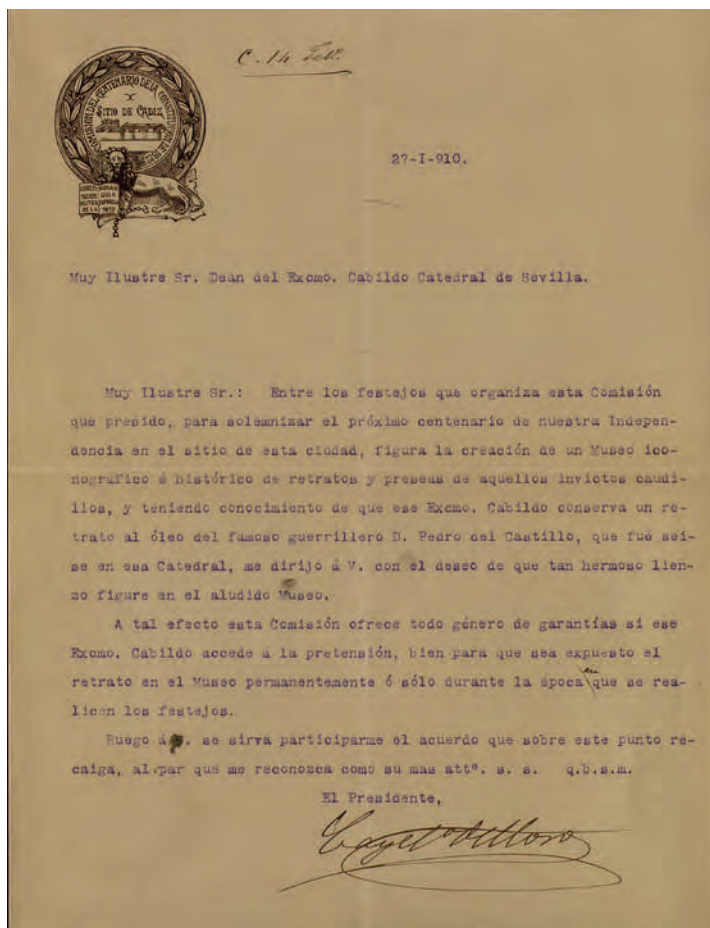


Fig. 2. Carta emitida por el Ayuntamiento de Cádiz para el cabildo. Leg.11187, expte.110001ACS

42. Al respecto de la organización de exposiciones que dan a conocer el patrimonio de la Catedral, tenemos constancia que se organizan en la actualidad bien con temas monográficos en ocasión de celebraciones y efemérides, o bien para mostrar piezas restauradas, NAVARRO RUIZ, F., “La gestión de un monumento vivo: La Catedral de Sevilla”, *Actas del Simposio Internacional La Europa de las Catedrales. Conservación y Gestión*, Valladolid, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, Gráficas Andrés Martín, 2008.

Con motivo de la Exposición Iberoamericana de 1992, se llevó a cabo la exposición “Magna Hispalensis” cuyo argumento estaba apoyado en la realidad de la Catedral de Sevilla en su historia a través de su patrimonio, y su relación con otros pueblos y culturas.

43. A.C.S. Fondo Capitular. Fondo Histórico General. Num. Leg. 11192, N° Exp. 18.

existen en el Archivo y en la Biblioteca Colombina, referentes al monarca Alfonso X. A estos efectos, podría designarse un Señor Capítular u otra persona, que en su representación se entendiera y pusiera de acuerdo con el Ayuntamiento para la ejecución de lo pretendido.” Es decir, estamos ante la solicitud por parte del Ayuntamiento de una serie de obras para una exposición, aunque se determinan muy someramente y en la que además se ofrecen todas las garantías. De nuevo aparece la figura del responsable del movimiento de las obras, puesto que proponen un intermediario a instancias del Cabildo que se encargue de las salidas y entradas de las obras de arte⁴⁴.

Exposición de Códices y Documentos Miniados Españoles, 1924

En 1924, comprobamos cómo además de instituciones administrativas, aparecen documentadas solicitudes de colectivos culturales para la colaboración del Cabildo con su Colección catedralicia. De esta manera, en expediente: *Sociedad Española de Amigos del Arte: petición de obras a la Colombina para Exposición de Códices y Documentos Miniados Españoles*⁴⁵, cuentan con la Biblioteca Colombina como posible donante temporal y solicitan dichos objetos para su exposición.

Exposición Internacional de Barcelona de 1929, y la Exposición Iberoamericana de Sevilla

En el año 1928, en vísperas de dos grandes eventos como son la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, y la Exposición Iberoamericana de Sevilla⁴⁶, ambas comisiones organizadoras se ponen en contacto con la Catedral para solicitar su participación. Disponemos una amplia información procedente de Barcelona en la que se adjuntan una serie de documentos sobre la organización y la justificación de la misma, así como el sentido de hacer partícipe a la Catedral de Sevilla en tal acontecimiento que se materializará en el palacio de Montjuic⁴⁷. El primero de los casos, se trata del expediente en el que consta la: *Solicitud de obras para la Exposición Internacional de Barcelona, del Presidente del Comité Ejecutivo de la Exposición Internacional de Barcelona, “El Arte en España”*⁴⁸. El Presidente del Comité Ejecutivo Delegado, Marqués de Foronda se dirige al Ilmo. Cabildo Metropolitano de Sevilla a través de un Conjunto de dos cartas y dos documentos. Por una parte, la Carta de exposición de motivos y justificación de la Exposición 1929, y solicitud de obras a los cabildos para dicha exposición. Firmada el 14 septiembre de 1928. Por otra parte, la carta por la que han recibido la negativa del Cabildo de Sevilla, y se sienten apenados por ello. Firmada el 25 de octubre de 1928. Les acompañan los dos dossieres, por una parte el Dossier-reglamento de la sección especializada “El Arte en España”, y por otra, el Dossier de garantías que ofrece la Exposición de Barcelona a las entidades religiosas o cabildos para la exhibición de objetos de su propiedad o custodia. En la primera carta, el Marqués de Foronda expone lo que propone conseguir la Exposición Internacional de Barcelona de 1929. “*A tal fin se ha erigido el soberbio Palacio Nacional en el mismo centro de la Exposición. Palacio construido como ‘precioso relicario’*”. Expone además, qué organización va a llevar la exposición, y qué tipo de obras serán expuestas, entre ellas se llevará a cabo una reproducción del pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela “*La Iglesia española puede ufanarse de haber conservado, a través de los siglos, las mejores flores de nuestra cultura*”. “*Numerosos prelados, miembros ilustres del Venerable Episcopado español y prestigiosos cabildos catedrales y entidades religiosas*

44. De la misma manera que pudimos comprobar en la exposición Histórica Europea de Madrid.

45. A.C.S. Fondo Capítular. Secretaría. Correspondencia. Num. Leg. 11193. N° Exp. 18.

46. Las Exposiciones Universales nacen con el espíritu de ofrecer a la contemplación colectiva los adelantos en industria, transporte y comunicación, artes aplicadas y objetos exóticos procedentes de las colonias. La primera en España tuvo lugar en Barcelona en 1888, y a partir del siglo XX las exposiciones se convierten en celebraciones folclóricas y tradicionalistas como la Iberoamericana de Sevilla en 1929.

BOLAÑOS, M., *Historia de los Museos en España. Memoria, Cultura, Sociedad*. Gijón, Trea, 1997.

47. Actual Museo de Arte Nacional de Cataluña (MNAC).

48. A.C.S. Fondo Capítular. Fondo Histórico General. Num. Leg. 11195, N° Exp. 4.

se aprestan a concurrir con lo más selecto de los tesoros que la Iglesia y la Patria han confiado a su discreta y ejemplar vigilancia”. Dirigiéndose a la Catedral de Sevilla: “Esa santa Iglesia posee indudablemente maravillosas riquezas artística Conservadas con ejemplar y providente solicitud por esa ilustre entidad” “Para tratar directamente con ese Ilmo. Cabildo, el Comité ejecutivo de la Exposición ha nombrado representante suyo al Ilmo. Sr. Dr. Francisco Sureda Blanes, Capellán del Ejército con destino en el Vicariato General Castrense”. Interesantísimo expediente que trata la Exposición Internacional realizada en Montjuic, en el Palacio que hoy es Museo Nacional de Arte de Cataluña, de Barcelona. Resulta relevante para nuestro estudio por varios motivos fundamentales: por la trascendencia del propio evento, que se constituyó en la vanguardia de Muestras y Exposiciones internacionales y cuyo testigo ha seguido recogiendo la ciudad de Barcelona en la actualidad. Por el significado que adquiere la Catedral de Sevilla y su colección catedralicia, la cual es solicitada para participar en el discurso museológico por su importancia y riqueza histórico-artística. Por el protocolo establecido por el Marqués de Foronda al respecto de la justificación museográfica y los documentos

adjuntos constituyendo los precedentes de los protocolos actuales en la cesión temporal de obras para participación en exposiciones temporales⁴⁹. Respecto a la participación de la Catedral en el evento anterior de Barcelona, y en la Exposición Iberoamericana de Sevilla del mismo año 1929, si bien no disponemos de un expediente tan profundo como el anterior, sí sabemos que la Catedral declinó su colaboración con el Marqués de Foronda, a favor de su presencia en la Exposición de Sevilla porque así consta en la carta que se emite desde Barcelona, lamentando esta decisión. En el presente documento se recoge la: *Solicitud de la cesión temporal de códices y otros objetos de Arte Comité Ejecutivo de la Exposición Iberoamericana para ser expuestos en la sección de Historia*⁵⁰. Entendemos que el esfuerzo en el movimiento y difusión de su colección iba a ir encaminada hacia la Exposición Iberoamericana de Sevilla.



Fig. 3. Presentación del catálogo de la Exposición Internacional de Barcelona 1929. Leg.11195, expte.40001ACS.

49. Dichos protocolos están recogidos en la publicación del Ministerio de Cultural sobre Exposiciones Temporales, si bien los Museos e instituciones, tanto estatales como extranjeras disponen de un documento adaptado a los requerimientos particulares que exigen ante la solicitud externa de cesión temporal de una obra, atendiendo a su óptima conservación. FARIÑAS LAMAS, A., *Exposiciones Temporales, Organización, gestión, coordinación*, Madrid, Subdirección General de promoción de las Bellas Artes. Ministerio de Cultura, Gráficas Palermo, 2006.

50. A.C.S. Fondo Capitular. Fondo Histórico General. Num. Leg. 11195, N° Exp. 10.

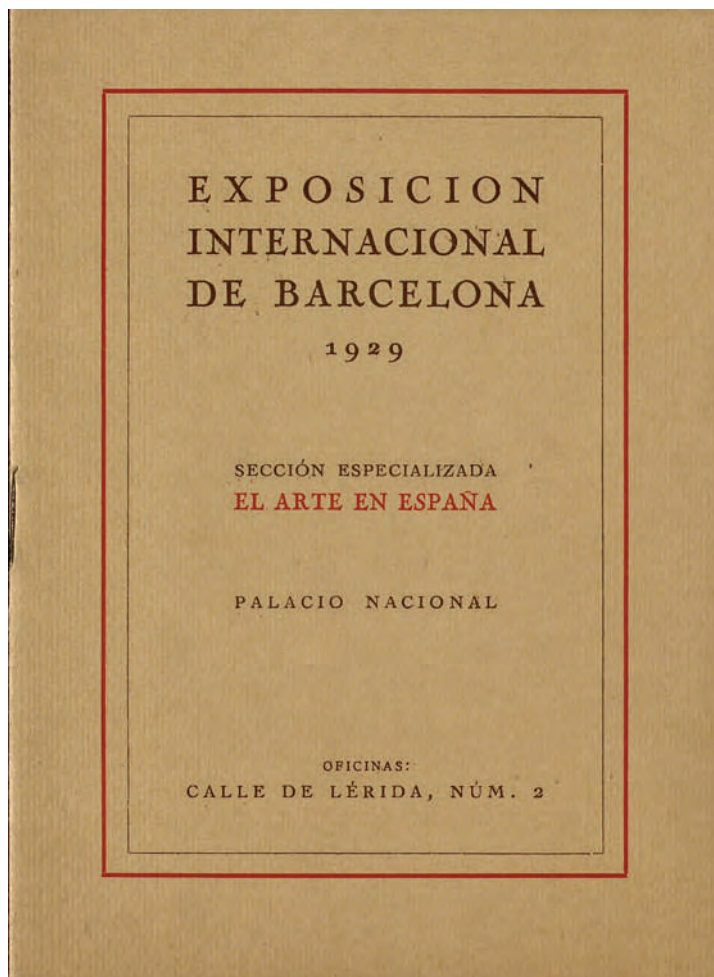


Fig. 4 Cuadernillo de garantías de la Exposición Internacional de Barcelona 1929. Leg.11195, expte.40002ACS.

Exposición de objetos de Arte y fotografías de edificios destruidos y saqueados por los marxistas, 1937

Avanza el siglo, el devenir histórico cambia y el objeto de las exposiciones también lo hace. En el año 1937, procede de una institución pública, la Junta de Cultura Histórica y Tesoro Artístico. Dicha solicitud queda recogida en el expediente: *el Estado Español, Junta de Cultura Histórica y Tesoro Artístico: inauguración de exposición de objetos de Arte y fotografías de edificios destruidos y saqueados por los marxistas*⁵¹. En este caso es de objetos que han sufrido una agresión durante la contienda de la Guerra Civil.

Exposición Homenaje a Martínez Montañez, 1937

En el mismo año de 1937 se genera otra exposición auspiciada por parte de un agente local: *Real Academia de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría de Sevilla: solicita préstamos de obras de Martínez Montañez para una Exposición Homenaje*⁵². En este caso, se trata de una exposición monográfica y se apoya más en el valor artístico que litúrgico como podemos comprobar por ser solicitada por una Institución cultural.

Exposición de Arte Italiano, 1939

También procedente la iniciativa de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría aunque dos años más tarde, en 1939 encontramos el expediente: *Petición de obras en préstamo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría para la celebración de una Exposición de Arte Italiano*⁵³. Comprobamos con el estudio de estos dos expedientes, de 1937 y 1939 cómo esta institución se va definiendo como un agente relevante en la difusión de la Colección catedralicia. Dirigida al Deán y Cabildo Metropolitano de Sevilla, consta de dos cartas, una de solicitud y otra de agradecimiento por colaborar. En la primera carta: *“La Academia de Bellas Artes proyecta celebrar en la presente primavera y en el local del Museo provincial de Bellas Artes, una Exposición de Arte Italiano.”* *“Como en esta Santa Iglesia Metropolitana existen cuadros y esculturas pertenecientes a dicha escuela Artística mucho*

51. A.C.S. Fondo Capitular. Secretaría. Correspondencia. Num. Leg. 11197. N° Exp. 20.

52. A.C.S. Fondo Capitular. Secretaría. Correspondencia. Num. Leg. 11197. N° Exp. 20.

53. A.C.S. Fondo Capitular. Secretaría. Correspondencia. Num. Leg. 11198. N° Exp. 9.

le agradecería tuviese a bien ordenar sean facilitadas dichas obras de arte para la exposición citada.” “Inmediatamente serán devueltas al ser clausurada aquella.” “Firmado por el presidente y el secretario general. (1939, Año de la victoria).” En este expediente no se especifican las obras de la colección catedralicia que se solicitan (solamente que es arte italiano) y tampoco se dice nada de garantías, seguros etc... como si pudimos comprobar en casos anteriores. En la segunda carta, la de agradecimiento, se especifica que la exposición no será en primavera, sino durante el otoño. Está firmada a 7 de junio. Así, observamos un desfase en la planificación de inauguración: al planear las fechas de la exposición, no planificaron demasiado bien (firmada en abril y se pretendía hacer en primavera), puesto que en la segunda carta ya ha habido una modificación, proyectándose en otoño. Desde el punto de vista histórico, es la primera carta de todas las registradas y estudiadas en el Archivo Catedralicio en la que se lee, *1939 Año de la victoria*.

Exposición de Códices y Documentos de la Biblioteca Colombina, 1939

De la participación de las Reales Academias en la difusión de la colección catedralicia consta en el siguiente expediente de 1939. A través del presente expediente la solicitud de una institución Sevillana: *Real Academia Sevillana de Buenas Letras celebra el IV Centenario de la muerte de D. Hernando de Colón y una Exposición de Códices y Documentos de la Biblioteca Colombina, relacionados con él*⁵⁴, se prepara una exposición documental. Así, advertimos cómo la Real Academia se dirige al Deán y Cabildo Metropolitano de Sevilla, y le propone una serie de eventos *“para honrar dicha figura.” “Esta Academia tiene acordada la celebración de un solemne homenaje a la memoria del insigne bibliófilo D. Fernando Colón, con motivo del IV centenario de su muerte. No puede faltar a este homenaje la valiosa cooperación del Cabildo, ligado a por estrechos vínculos al hijo del Descubridor. Celebración de un solemne funeral ante la Virgen de los Remedios, del trascoro de esta santa Iglesia, imagen que presidió las exequias de D. Fernando Colón. Fecha el 12 de julio. Exposición de códices y documentos relacionados con D. Fernando Colón en la Biblioteca Capitular-Colombina”*. Todo ello en forma y manera que *“más conveniente le pareciera al Cabildo.” “Se espera que el cabildo participe, tomando en consideración este proyecto de homenaje y prestarle su valioso concurso, con lo que la Ciudad pagaría algo de lo mucho que le debe al insigne D. Fernando Colón.”* La finalidad que plantea la organización para llevar a cabo estos eventos, es homenajear a un personaje insigne. Para ello, está solicitando a la Catedral que colabore con la cesión de parte de su colección catedralicia, esto es patrimonio documental, códices y documentos que se custodian en la Biblioteca Colombina. Asimismo, las condiciones de organización están en manos del Cabildo, quien decide la selección de las piezas y de cómo ha de ser la exposición, que además se realizaría en la misma Biblioteca Colombina.

Exposición del Libro del Caballo, 1944

El siguiente documento de 1944, trata la exposición del Libro del Caballo de la *Alcaldía de Sevilla: Agradecimiento por los ejemplares de la Biblioteca Colombina cedidos para la Exposición del Libro del Caballo (incluye folleto explicativo)*⁵⁵, comprobamos la diversidad de los temas en los que se tiene en consideración al Cabildo como agente cultural. En este caso, la finalidad trasciende de lo litúrgico e histórico-artístico, hacia las Ciencias Naturales en esta exposición sobre el caballo y los libros que tratan del mismo.

Exposición Retrospectiva del Libro Impreso en Sevilla

Sigue la iniciativa del Ayuntamiento de Sevilla en el año 1948, a través de este expediente: *Petición del Ayuntamiento de Sevilla para que la Biblioteca Colombina contribuya con algún ejemplar a la Exposición Retrospectiva del Libro Im-*

54. A.C.S. Fondo Capitular. Secretaría. Correspondencia. Num. Leg. 11198. N° Exp. 9.

55. A.C.S. Fondo Capitular. Secretaría. Correspondencia. Num. Leg. 11200. N° Exp. 14.

preso en Sevilla⁶⁶. De la misma manera que en el documento anterior, el Ayuntamiento de Sevilla encuentra en la Colección catedralicia documental custodiada por la Biblioteca Colombina una fuente importante de información.

Muestra Colombina Internacional de Génova, 1950

En el año 1950, el “Ente Provincial de Turismo de Génova” se pone en contacto con una serie de instituciones españolas para solicitar su colaboración en una exposición sobre Cristóbal Colón. De esta manera, la Catedral de Sevilla es considerada como agente cultural y patrimonial e incluida en una lista, de la que esta entidad quiere obtener los préstamos temporales. En el primer expediente: *la Muestra Colombina Internacional de Génova solicita obras al Cabildo, el Ente Provincial para el Turismo*⁵⁷, firmado por Ettore Miraglia se dirige al Cabildo. Se trata de una carta impresa en la que se expone la Muestra y se solicita al Cabildo colaboración con la cesión de parte de la colección catedralicia.

“En el mes de Junio de 1950, con ocasión del Año Santo a la vigilia del aniversario del V Centenario del nacimiento de Cristóbal Colón que puntualizan en Génova entre fines de Agosto y fin de Octubre de 1451, documentos indisputables, va a ser organizada una muestra Colombina con carácter nacional, acogida en el antiguo “Palacio de San Jorge”. La manifestación tendrá carácter sobre todo documentario y bibliográfico. Se propone ilustrar particularmente los méritos que en el primer descubrimiento y colonización de las tierras americanas tienen España, y la ayuda de las Naciones de Europa y cooperación de navegantes y exploradores y estudiosos de todos los Países al conocimiento de América. Buscará también subrayar uno de los aspectos más característicos del descubridor, ser apóstol de Cristo. Al mismo tiempo ofrecerá elementos de interés artístico y curiosidades singulares. La “Mostra colombiana Internazionale di Génova” está promovida y organizada por el “Ente Provinciale per il Turismo di Génova” con la colaboración científica del centro Genovese di Studi Colombiani. Comprenderá:

- Documentos de Archivo (en original o en copia fotográfica)
- Manuscritos varios y estampas raras (en original o en copia)
- Instrumentos náuticos del siglo XV y principios del Siglo XVI (en original o modelos)
- Reproducciones, en modelos o en fotografías de navíos y barcas.
- Retratos, cuadros de varios asuntos, estatuas, monumentos, grabados varios relativos a Cristóbal Colón y a los miembros de su familia, a Pablo Dal Pozzo Toscanelli, Amerigo Vespucci, Juan y Sebastian Caboto, Juan de Verrazzano, y otros navegadores y exploradores terrestres, y a estudiosos de los varios campos (geógraphos naturalistas, históricos) como también a cartógrafos, descriptores, cronistas del último decennio del siglo XV y los siete primeros decennio del siglo XVI.
- Representaciones cartográficas en negro y a colores: croquis de Cristobal y Bartolomeo Colón, mapas marinos y terrestres, planisferios y globos.
- Publicaciones posteriores a 1891, relativas a Cristobal Colón y al primero descubrimiento de América.
- Publicaciones varias sobre todo de los siglos XV y XVI (entre las cuales colecciones de viajes).

Encargados de la Muestra. El profesor Paolo Revelli de la Universidad de Génova, Presidente del “Centro Genovese di studi colombiani”, y Vicepresidente de la Comisión Internacional para el estudio de los grandes descubrimientos geográficos “. El profesor Orlando Grosso, Director de las Galerías Brignile Sale Deferrari

56. A.C.S. Fondo Capitular. Secretaría. Correspondencia. Num. Leg. 11201. N° Exp. 18.

57. A.C.S. Fondo Capitular. Secretaría. Correspondencia. Num. Leg. 11202, N° Exp. 15

del “Palacio Blanco” y del “Palacio Rojo”.

Los trabajos recientes, italianos y extranjeros, expuestos en la Muestra van a ser insertos en el tomo “Bibliografía Colombiana 1892-1951” de carácter internacional que se publicará en el “Centro genovese di studi Colombiani”.

El material estará amparado de cualquier peligro de daños.

El de rarísimo aprecio (originales de documentos de archivo, manuscritos y estampas, figuraciones artísticas) podrá ser devuelto dentro de los límites de tiempo fijados por el Ente o la Persona que expone.

Los gastos de expedición, remisa, seguro y de reproducción en fotografía y en blanco y negro estarán a cargo del Ente Provinciale per il Turismo di Genova.

Los expositores recibirán copia del Catálogo a imprenta de la Muestra. Al término de la Muestra todo el material expuesto vendrá devuelto.

Firmado Il presidente dell Ente Provinciale per il turismo di Genova.”

Se trata de la exposición de motivos del montaje de la Mostra o exposición en Génova. Así mismo su justificación para que el Cabildo ceda temporalmente dichas obras, siendo significativo cómo se especifica el proceso de solicitud, los tiempos, los seguros, etc. de las obras cedidas temporalmente, lo que nos recuerda al Expediente del Marqués de Foronda sobre la Exposición de Barcelona de 1928 vista anteriormente. Esta Exposición o muestra tiene una trascendencia especial. A través de este expediente: *El Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, del Ministerio de Asuntos Exteriores, del Embajador en Roma, solicita cuadros para la “Mostra Colombina Internazionale”*⁵⁸, que es emitido por Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, Sección 9ª y dirigido al Sr. Deán del Capitular de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla notifica una delicada cuestión que deja entrever un fin eminentemente propagandístico de Génova.

“Con fecha de 13 del presente mes el Sr. Subsecretario de este Ministerio me da traslado de un Oficio del Ministerio de Asuntos exteriores, en el cual se adjunta una copia del siguiente despacho de nuestro embajador en Roma: Excmo. Sr. Tengo el honor de remitir adjunta a V.e. una nota informativa redactada, hasta cierto punto en castellano, en la que se da noticias de la Exposición que bajo el título “Mostra Colombina Internazionale” se está tratando de organizar en Génova con motivo del V Centenario del nacimiento de Cristóbal Colón. Los organizadores de la exposición se han dirigido al Director del Museo Naval, D. Julio F. Gillén y a los organismos españoles que a continuación se detallan, para solicitar que se les presten para ser expuestos en la “Muestra” diversos cuadros y documentos y objetos que recuerden al Almirante y su gloriosa gesta. Los organismos a los cuales se ha dirigido son: Archivo de la Corona de Aragón, Barcelona. Biblioteca Nacional, Madrid. Palacio Real, Madrid. Archivo de la Duquesa de Alba, Madrid. Archivo Histórico Nacional, Madrid. Academia de la Historia, Madrid. Archivo General de Indias, Sevilla. Biblioteca Capitular Colombina, Sevilla. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid. Oficina de Publicaciones, Madrid. Estudios Americanos, Sevilla. Escuela de estudios Hispanoamericanos, Sevilla. Instituto “Diego Velázquez”, Madrid. Ente Nacional Turismo, Sevilla; Me permito señalar a V.E. por si tiene a bien tomar alguna decisión sobre el particular y hacérsela saber a los organismos mencionados, que mucho me temo que la “Mostra Colombina Internazionale” esté dedicada principalmente a exaltar la nacionalidad italiana del descubridor minimizando la importancia de la intervención española en la empresa, como suele suceder en cuantas actividades conmemorativas del Descubrimiento de América se llevan a cabo en este país. El embajador de España, Marqués de Desio. Lo que comunico a V.I. para su conocimiento y demás efectos. El director General.”

58. A.C.S. Fondo Capitular. Secretaría. Correspondencia. Num. Leg. 11202, N° Exp. 15.

Por tanto, a través de esta carta se expone la comunicación del Embajador de España en Roma respecto a la Mostra que se va a realizar en Génova, y su gran carga política.

Exposición Histórica del Libro Español e Hispanoamericano

La siguiente exposición sobre libros vendrá dos años más tarde, se solicita al Cabildo de la Catedral la participación. En 1952, y vinculada a un congreso, dicha exposición requiere de colección documental de la Catedral de Sevilla. En el expediente: *Comunicación de la Comisión Ejecutiva del I Congreso Iberoamericano de Archivos y Bibliotecas, que paralelamente se quiere realizar una Exposición Histórica del Libro Español e Hispanoamericano para lo cual solicitan en préstamo ejemplares de la Biblioteca Colombina (selecc)*⁵⁹, dirigido al Deán de la Catedral de Sevilla se presenta la Exposición: “Un milenio de libros españoles”. Se trata de un breve documento en el que se especifica uno de los Códices existentes en el archivo de la *Santa Iglesia Catedral de Sevilla*, que pueden figurar en el certamen: “*Uno de los libros de Coro, especialmente en de Escuela flamenca titulado: ‘Del Maestro de los Cipreses’*”.

Exposición Bibliográfica de la Universidad Literaria de Salamanca, 1953

También de tema documental, es la exposición del año 1953. El Rectorado de la Universidad emite la siguiente carta: *Universidad Literaria de Salamanca. Con motivo del VII Centenario de la Fundación de la Universidad se realizará la Exposición Bibliográfica para lo que se solicita a la Biblioteca Colombina préstamo de cuadro de Fray Diego de Deza*⁶⁰, *dirigida al Ilmo. Sr. Deán y Cabildo de la S.I.B.C. de Sevilla*. La Universidad Literaria de Salamanca va a celebrar el VII Centenario de su Fundación y por este motivo ha proyectado una “Magna Exposición Bibliográfica” en la Biblioteca Universitaria. El Director, a través del Rectorado, solicita: “*Para que formen parte integrante de la citada Exposición se ha considerado interesante el envío a título de préstamo de: Cuadro en que aparece pintado Fry Diego de Deza y que se conserva en la Biblioteca Colombina; Nebrija, Libro de elegancias Romançadas, Alcalá, 1517; En el caso de atender dicha petición de préstamo y envío, sería conveniente llegara a este Centro antes del 5 de Octubre. Firmado en Salamanca, a 26 de Septiembre*”. Indican el interés de solicitud de un cuadro y un libro de la colección catedralicia para formar parte de una exposición temporal. En este caso, el préstamo y el envío parece que sean responsabilidad del prestador, y se comprueba, por otra parte, que apenas hay un margen de días para el envío, del 26 de septiembre al 5 de Octubre.

Exposición Internacional de Arte Persa, 1956

En el año 1956, somos testigos de cómo la Catedral de Sevilla es considerada una vez más agente cultural y patrimonial por entidades internacionales. A través de este expediente: *El Presidente del Instituto Italiano para el Medio y Extremo Oriente, comunica la próxima realización de una Exposición Internacional de Arte Persa, para lo que solicita el préstamo del terliz llamado “de montería” que se encuentra en la Biblioteca Colombina*⁶¹, queda recogida otra muestra patente de la importancia de la Catedral de Sevilla y de su Colección. El objeto en este caso es un terliz de montería, una tipología de objeto textil que no había sido solicitado hasta el momento en nuestro estudio de los expedientes. Resulta muy interesante comprobar el alcance que tiene dicha Colección, que es solicitada en cesión para un tema artístico como el Arte Persa, y convocada por una Institución Italiana.

59. A.C.S. Fondo Capitular. Secretaría. Correspondencia. Num. Leg. 11202/B. N° Exp. 25.

60. A.C.S. Fondo Capitular. Fondo Histórico. N° Leg. 11202/B. N° Exp. 31.

61. A.C.S. Fondo Capitular. Secretaría. Correspondencia. Transferencias N° 13. N° Exp. 7.

Exposición “Carlos V y su ambiente”, 1958

Para finalizar este grupo de expedientes que trata las solicitudes y colaboraciones de la Catedral de Sevilla en las exposiciones temporales, hemos querido incluir la que sigue de 1958, Exposición “Carlos V y su ambiente”, si bien la información en el Archivo todavía está protegida consideramos que puede ser objeto de estudio cuando pasen los años requeridos. Con el siguiente expediente: *Préstamo del lienzo “El descendimiento” de Pedro de Campaña, Exposición “Carlos V y su ambiente” Toledo*⁶². La Dirección General de Bellas Artes, se constituye como un agente socioeconómico procedente de la administración pública, que investiga y promueve la cultura considerando a la Catedral como un organismo parejo a sus mismos objetivos e inquietudes.

4. Identificación de términos relacionados con las Exposiciones del patrimonio catedralicio

- 1888, “(...) *petición de alhajas y objetos de arte que la Catedral posea, o con cuanto pueda engrandecer el pensamiento de la Comisión Organizadora del evento.*”
A.C.S. Secretaría, Correspondencia, 11170, exp. 10.
- 1892, “(...) *la conveniencia de que una serie de Canónigos sean dispensados y acudan a la exposición con el objeto de custodiar los objetos artísticos procedentes de la iglesia (...) la conveniencia de que los venerables cabildos que enviarán a la próxima Exposición de Madrid objetos artísticos pertenecientes a las respectivas Iglesias Catedrales estén representados en esta corte por algunos de sus individuos con el fin de que cuiden esos mismos objetos.*”
A.C.S. Secretaría, Correspondencia, 11177, Exp. 17.
- 1892, “*Habiendo sido aprobado el presupuesto de gastos de embalaje de objetos con que la Iglesia Catedral concurre a la Exposición (...) se sirva manifestar las horas en que pueda verificarse el embalaje de los citados objetos para que pueda efectuarlo el carpintero encargado de dicha operación.*”
A.C.S. Secretaría, Correspondencia, 11177, Exp. 17.
- 1910, “*Exposición de retratos antiguos (...) escasez de retratos con que cuenta del siglo XVI, por lo tanto si ejemplares tan inapreciables no pudiesen figurar al lado de sus congéneres de posteriores centurias, la serie iconográfica que tanto interés despierta entre críticos y estudiosos quedaría incompleta y falta de sus más gloriosas páginas.*”
A.C.S. Fondo Histórico, 11187, Exp. 11.
- 1910, “(...) *curiosa colección de retratos de Seises ilustres entre los cuales hay algunos que por su importancia histórica o curiosidad de su indumentaria merecen figurar en la Exposición.*”
A.C.S. Fondo Histórico, 11187, Exp. 1.
- 1910, “(...) *facilitando las obras mencionadas (...) y cuyas garantías de seguridad las ponen a cubierto de todo riesgo.*”
A.C.S. Fondo Histórico, 11187, Exp. 11.
- 1910, “*Exposición (...) despierta interés a críticos y estudiosos.*”
A.C.S. Fondo Histórico, 11187, Exp. 11.
- 1910, “*Museo de retratos y preseas de aquellos invictos caudillos.*”
A.C.S. Fondo Histórico, 11187, Exp. 11.
- 1910, “*La comisión ofrece todo tipo de garantías, bien para que sea expuesto permanentemente o sólo en la época en que se realicen los festejos.*”
A.C.S. Fondo Histórico, 11187, Exp. 11.

62. A.C.S. Fondo Capitular. Fondo Histórico General. Num. Leg. Transferencias 13 B N° Exp. 25.

- 1910, “(...) *relación de cuadros y joyas de la Catedral para adorno del Salón donde va a tener lugar una Exposición.*”
A.C.S. Secretaría, Correspondencia, 11191, Exp. 10.
- 1921, “(...) *y a fin de que resulte con mayor brillantez y lucimiento posible, se solicita colaboración y concurso, rogando que se sirva facilitar a este Ayuntamiento con todas las garantías que convengan (...) a estos efectos podría designarse un Señor Capitular u otra persona que en su representación se entendiera y pusiera de acuerdo con el Ayuntamiento para la ejecución de lo pretendido.*”
A.C.S. Fondo Histórico, 11192, Exp. 18.
- 1928, “*La Iglesia Española puede ufanarse de haber conservado a través de los siglos las mejores flores de nuestra cultura.*”
A.C.S. Fondo Histórico, 11195, Exp. 4.
- 1928, “(...) *prestigiosos cabildos catedrales se aprestan a concurrir con lo más selecto de los tesoros que la Iglesia y la Patria han confiado a su discreta y ejemplar vigilancia.*”
A.C.S. Fondo Histórico, 11195, Exp. 4.
- 1928, “(...) *maravillosas riquezas artísticas conservadas con ejemplar y providente solicitud por esa ilustre entidad (Catedral de Sevilla).*”
A.C.S. Fondo Histórico, 11195, Exp. 4.
- 1939, “*Exposición de Arte Italiano (...) como en esta Santa Iglesia Metropolitana existen cuadros y esculturas pertenecientes a dicha escuela artística mucho le agradecería tuviese a bien sean facilitadas dichas obras de arte. (...) Inmediatamente serán devueltas al ser clausurada aquella.*”
A.C.S. Secretaría, Correspondencia, 11197, Exp. 20.
- 1950, “(...) *el material (artístico) estará amparado de cualquier peligro de daño. (...) podrá ser devuelto dentro de los límites de tiempo fijados por el Ente o la persona que expone. (...) los gastos de expedición, remisa, seguro y de reproducción en fotografía y en blanco y negro estarán a cargo del Ente Provincial de Turismo de Genova. (...) los expositores recibirán copia del Catálogo. (...) al término de la muestra todo el material expuesto vendrá devuelto.*”
A.C.S. Secretaría, correspondencia, 11202, Exp. 15.
- 1953, “(...) *quienes demuestren conocimiento suficiente del Tesoro Artístico, bellezas naturales, atractivos locales, informaciones prácticas sobre comunicaciones, alojamientos y demás datos de interés turístico del territorio donde se aspire a actuar.*”
A.C.S. Secretaría Correspondencia, 11202/B, Exp. 25.
- 1953, “(...) *la complicidad con comerciantes y mercaderes para atribuir un supuesto valor histórico o artístico a determinados objetos en venta, con el propósito de elevar su precio.*”
A.C.S. Secretaría Correspondencia, 11202/B, Exp. 25.

Fecha de recepción: 15/09/2015

Fecha de aceptación: 08/12/2015

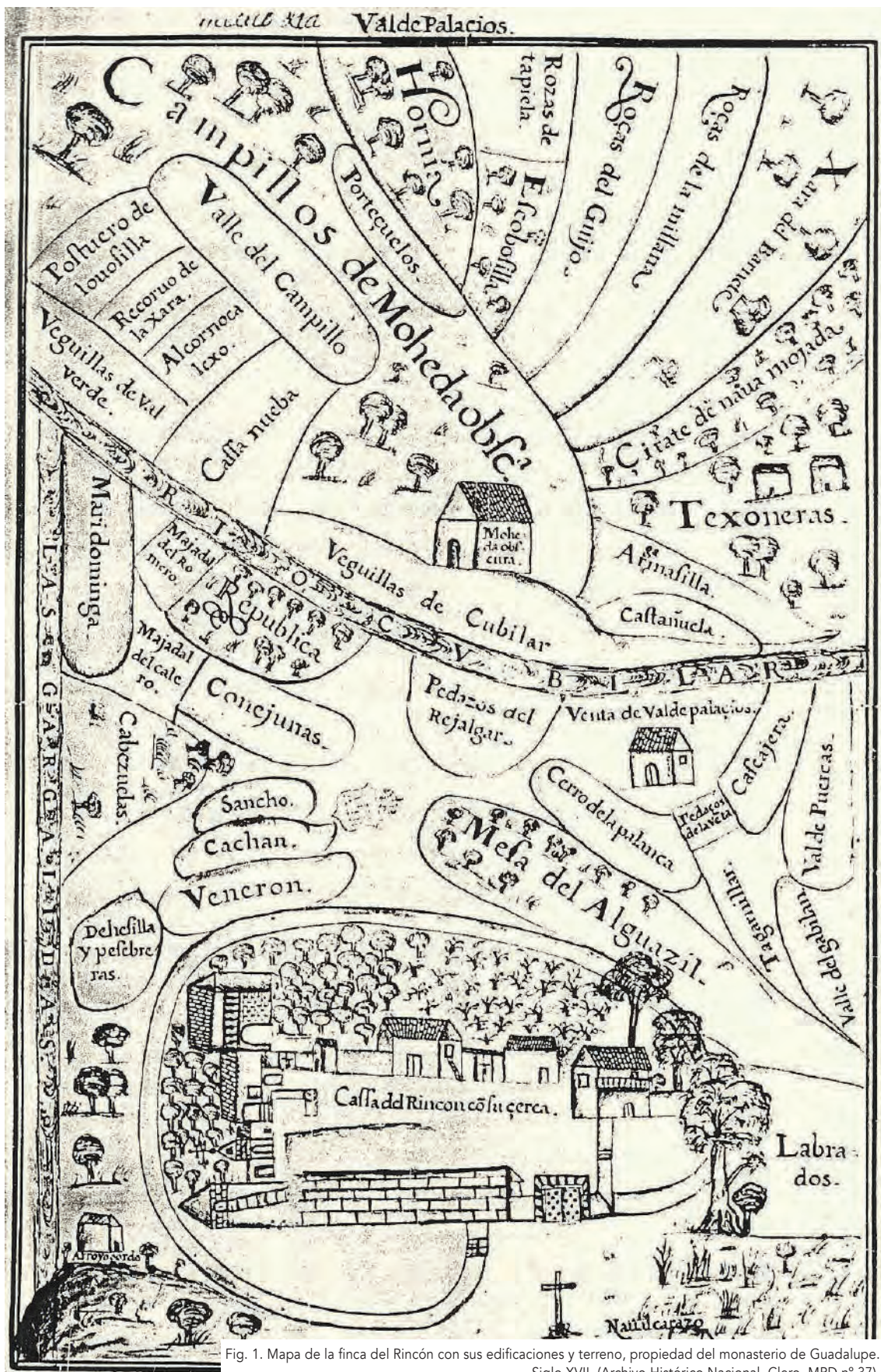


Fig. 1. Mapa de la finca del Rincón con sus edificaciones y terreno, propiedad del monasterio de Guadalupe. Siglo XVII. (Archivo Histórico Nacional. Clero, MPD nº 37).

El Cortijo del Rincón, en el paisaje agrícola del Monasterio de Guadalupe¹

José Maldonado Escribano

Universidad de Extremadura, España

Resumen

Enmarcado dentro del proyecto de investigación nacional “*La patrimonialización de un territorio: conformación de paisajes culturales entre el Tajo y el Guadiana*”, analizamos el proceso de creación y desarrollo del Cortijo del Rincón, dentro del paisaje agrícola del Monasterio de Guadalupe. A lo largo de la Edad Moderna dicha institución religiosa se abasteció del aceite sacado de su olivar, así como obtuvo importantes rentas gracias a su explotación. Incluso le sirvió como residencia campestre temporal para monjes e invitados, completándose con las viviendas estables de los trabajadores del latifundio. Destacan de él la capilla construida en la segunda mitad del siglo XVI, que presenta un excelente retablo de azulejos talaveranos que cubre toda la cabecera con una rica iconografía religiosa, de buena calidad y conservación. Por otro lado, la bodega, de planta rectangular y gran capacidad, es de las más atractivas que conocemos

en Extremadura. Estudiamos este complejo desde su origen hasta la actualidad, utilizando fuentes inéditas de la Edad Moderna que se ocupan de él, libros de contabilidad propios, además de mapas y planos realizados ya en el siglo XVII.

Palabras clave: Patrimonio rural, arquitectura residencial y agropecuaria, casas de campo, Monasterio de Guadalupe, Cortijo del Rincón, Paisaje agrícola, Extremadura.

Abstract

Framed within the national research project “The patrimonialization of a territory: shaping cultural landscapes between the Tagus and Guadiana” analyze the process of creation and development of the Farmhouse of Rincón, within the agricultural landscape of the Monastery of Guadalupe. Throughout the modern age religious institution that supplied the oil taken from his olive grove and obtained significant revenues through

1. Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación “La patrimonialización de un territorio: conformación de paisajes culturales entre el Tajo y el Guadiana en Extremadura” (HAR 2013-41961-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

its exploitation. It even served as a temporary residence for monks and guests, completed with stable housing estates workers. It highlights the chapel built in the second half of the sixteenth century, which presents an excellent altarpiece of Talavera tiles covering the entire head with a rich religious iconography, good quality and conservation. On the other hand, the cellar, rectangular and large capacity, is the most attractive we know in Extre-

madura. We study this complex from its inception to the present, using unpublished sources of the Modern Age dealing with it, own accounting books, plus maps and plans made in the seventeenth century.

Keywords: Rural patrimony, residential and agricultural architecture, country houses, Monastery of Guadalupe, Farmhouse of Rincon, agricultural landscape, Extremadura.

Introducción

El Monasterio de Guadalupe, además de ser uno de los principales centros religiosos, artísticos y culturales de Extremadura, poseyó durante la Edad Moderna y comienzos de la Contemporánea importantes complejos rurales diseminados por las cuencas de los ríos Tajo y Guadiana, utilizando en la mayoría de sus ejemplos estos cauces y los de sus afluentes para desarrollar una intensa explotación agropecuaria, al mismo tiempo que se sirvió de tales edificios para alojar a monjes, invitados y trabajadores durante temporadas concretas o de manera continuada.

Este paisaje agrícola está formado por la conexión de tales cortijos, granjas y casas de labor, en relación con las fincas donde se enclavan, haciendo partícipe un binomio extraordinario entre naturaleza y construcción, a la vez que hizo enriquecer las arcas guadalupenses y abasteció de productos a dicha institución religiosa, permitiendo una complejidad muy interesante que vemos en pocas casas de campo de esta comunidad autónoma².

Granjas como las de Mirabel o Valdefuentes, más próximas al núcleo urbano de Guadalupe han sido ya analizadas y son verdaderamente conocidas por su riqueza artística que desde sus inicios conecta con el mecenazgo de los Reyes Católicos, convirtiéndose en conjuntos rurales muy en consonancia con el desarrollo directo del propio Monasterio³.

No obstante, el resto hasta hace unos años era menos explorado. Poco a poco, hemos ido estudiándolos y asegurando la calidad de los mismos⁴, descubriendo un panorama riquísimo de un patrimonio rural ligado a prósperos latifundios tanto en la Alta⁵ como en la Baja Extremadura.

2. MALDONADO ESCRIBANO, J., *Arquitectura en las dehesas de la Baja Extremadura*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2010.

3. Sobre ellas puede verse: ANDRÉS, P., *Guadalupe, un centro histórico de desarrollo artístico y cultural*, Institución Cultural "El Brocense", Cáceres, Institución Cultural "El Brocense", 2001, págs. 221-234: "'Locus Amoenus': Las granjas de descanso para monjes e invitados", donde se estudian básicamente los ejemplos de la Granja de Mirabel y la de Valdefuentes, así como se citan otras; vid. igualmente sobre ellas: MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, P., "El mudéjar guadalupense", *Norba Arte*, nº 6, Cáceres, 1986, págs. 29-41; MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, P., "Guadalupe: el histórico Palacio de Mirabel", *Revista Guadalupe*, nº 705, año 1900-1993, págs. 123-124.

4. MALDONADO ESCRIBANO, J., "El paisaje rural del Monasterio de Guadalupe. Sus granjas, cortijos y casas de campo diseminados por las cuencas de los ríos Tajo y Guadiana en Extremadura", *Paisajes culturales del agua*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, Ministerio de Economía y Competitividad (HAR2011-14107-E), Vicerrectorado de Investigación, Transferencia e Innovación de la Universidad de Extremadura, 2017, págs. 101-123.

5. MALDONADO ESCRIBANO, J., "La cuenca del río Tajo y sus casas de campo en la Alta Extremadura", *Patrimonio cultural vinculado con el agua. Paisaje, urbanismo, ingeniería y turismo*, Cáceres, Editora Regional de Extremadura, Universidad de Extremadura, Ministerio de Economía y Competitividad (HAR2011-14107-E), 2014, págs. 171-188.

Entre estos últimos recordamos ahora el Cortijo de San Isidro⁶, de amplias dimensiones y con capillas para la oración hoy desaparecidas, y la Casa de la Vega⁷, que aún conserva en su interior la talla medieval de una Virgen de la misma advocación dentro de una capilla remodelada a finales del siglo XVIII. Además, otros que existieron pero que hoy día se hallan perdidos en el término municipal de Don Benito⁸: la Casa del Palacio, próxima a la desembocadura del arroyo Matapeces en el río Rucas, y la Casa del Arroyo de las Puercas, en las inmediaciones donde este caudal se une al del río Guadiana.

Del primer bloque, por otro lado, conocemos la Casa de la Burguilla⁹, en cuya ermita continúa venerándose hoy la imagen de Nuestra Señora de Burguilla, con gran parecido formal a la patrona de Extremadura, celebrándose su fiesta igualmente el 8 de septiembre; el Caserío de Malillo, en ruinas y con su lavadero de lanas asociado a una presa en la que todavía campea un blasón decorado con un jarrón con flores flanqueado por dos leones rampantes, emblema de la Virgen María y la Orden Jerónima; y el Cortijo del Rincón, que estudiamos en el presente artículo.

Se trata éste de un complejo de edificios organizados con una planta general rectangular alargada en torno a un patio central, ubicándose la vivienda principal de dos alturas, así como la capilla, la bodega y el molino de aceite hacia su lado norte, constituyendo todos ellos la parte principal del cortijo. Se completa con otras residencias secundarias y dependencias para la explotación agroganadera más otros inmuebles menores dispersos por la finca, que queda bien regada por los arroyos Cachán, Carbonilla, Gordo, de los Trampales y del Arcornocal, todos ellos pequeños cauces conectados a su vez con los ríos Gargáligas y Cubilar, afluentes del Rucas y, por ende, del Guadiana.

Queda situado a unos 12 kilómetros hacia el sudeste del núcleo urbano de Logrosán, en el sitio denominado “La Raña”, dentro del Geoparque de Villuercas - Ibore - Jara, llegándose a él gracias a una pequeña carretera que sale del cruce de la EX-116 con la CC-22.6 y a justo 30 kilómetros al sur del de Guadalupe.

Como decimos, destacan de él las estancias residenciales, que fueron ocupadas por monjes, invitados y trabajadores de esta heredad, a pesar de que pensamos que se hallan alteradas debido al cambio de propiedad que, como veremos, sufre en el siglo XIX debido a la desamortización, siendo a partir de entonces desligado de las manos religiosas, pasando a civiles hasta el día de hoy.

La vivienda principal posee dos plantas, cuyos vanos adintelados fueron resaltados con piedra de granito tanto en las ventanas de ambas plantas como en la puerta de acceso, que se abre al patio que describíamos. En su interior sobresale algún salón más amplio con chimenea y habitaciones para el descanso, que completan esta pieza con otras estancias regulares. El resto son más sencillas, siendo igualmente tejadas a dos aguas, donde normalmente vivían núcleos individuales de unidad familiar.

6. MALDONADO ESCRIBANO, J., “Fundación y levantamiento del Cortijo de San Isidro por el Monasterio de Guadalupe: 1733-1737”, *Norba Arte*, n.º 27, 2008, págs. 111-122.

7. MALDONADO ESCRIBANO, J., “La Casa de la Vega (Villar de Rena, Badajoz): un cortijo del Monasterio de Guadalupe”, *XXXV Coloquios Históricos de Extremadura*, Trujillo, C. I. T. Trujillo, 2007, págs. 333-359.

8. MALDONADO ESCRIBANO, J., *Vivir en el campo extremeño. Cortijos y casas de labor en Don Benito*, Don Benito, Ayuntamiento de Don Benito, 2008, págs. 74-80.

9. MALDONADO ESCRIBANO, J., “Dominios del Monasterio de Santa María de Guadalupe en la cuenca del Tajo: la dehesa y Casa de la Burguilla”, *Las Artes y la Arquitectura del Poder*, Castellón, Universitat Jaume I, 2013, págs. 1052-1064.

La capilla es sin duda el espacio más cuidado artísticamente, a pesar de que asimismo su aspecto exterior también ha sufrido cambios. Se nos presenta con planta de una nave con doble altura, a la que se accede por una puerta resaltada también en granito y precedida por un pequeño pórtico soportado por dos sencillas columnas del mismo material. En lo alto se alza una espadaña rematada con un frontón y cruz superior.

Una vez que accedemos a su interior descubrimos lo más sobresaliente del Cortijo del Rincón: un retablo de azulejería talaverana interesantísimo de rica iconografía que se conserva bastante bien y que cubre la cabecera de la capilla tanto en su frente como en el remate de las paredes laterales, muy semejante a los que conocemos en el propio Monasterio diseñados en las últimas décadas del siglo XVI, pintado al estilo Pisano.



Fig. 2. Vivienda principal del Cortijo del Rincón.

Queda presidido por una magnífica crucifixión en la calle central flanqueada a ambos lados por el arcángel San Miguel y San Juan Bautista, todo ello enmarcado por una estructura de corte clásico, columnas corintias, motivos vegetales y cabezas de ángeles alados, cerrándose en el ático con el Padre Eterno, que bendice desde el cielo y abraza la bola del mundo, acompañado por el Espíritu Santo. A sus lados observamos ya fuera del retablo el emblema de los Jerónimos, leones rampantes, en cartelas de cueros recortados sobre azulejos de color azul cobalto. En el piso bajo se abre una hornacina donde vemos una escultura copia de Santa María de Guadalupe, apareciendo San Bonifacio en el lado de la epístola, que completa el retablo en esa zona y que fue nombrado patrón desde la construcción de esta capilla en 1574, y habiéndose perdido la imagen que ocupó el lado del Evangelio. La predela se decora con motivos geométricos azules, amarillos y naranjas, los mismos tonos, junto al verde, que vemos en dicho conjunto a nivel general.

Las paredes laterales de la cabecera, que queda cerrada por bóveda de arista, están decoradas con azulejos semejantes a los anteriores, formando en cada caso tres pisos, con ocho figuras de santos en cada lado, conservándose prácticamente en su totalidad, entre los que vemos a los cuatro evangelistas (San Mateo, San Marcos, San Lucas y San Juan), San Pedro, San Pablo, San Andrés, Santiago, San Ildefonso, San Gregorio, Santa Inés, Santa Magdalena, Santa Bávula o Bárbara, Santa Catalina de Alejandría o Santa Paula, cada uno con sus atributos y en algún caso detallando su nombre encima de la cabeza del representado.

En cuanto a sus dependencias agropecuarias, destaca una de las mejores bodegas históricas de aceite que conocemos en Extremadura, de planta rectangular con 24 columnas graníticas de orden toscano que soportan arcos de medio punto rebajados formando bóvedas de arista en ladrillo. Como decimos, es probablemente un ejemplo de los mejor diseñados, con más capacidad y mejor conservados en nuestra co-



Fig. 3. Fachada principal de la capilla del Cortijo del Rincón.

munidad de los que se diseñaron durante la Edad Moderna. La justificación excepcional le viene, como veremos a continuación, debido a que El Rincón fue el que abasteció de aceite durante siglos al Monasterio de Guadalupe, además de venderse el excedente oleícola y aumentar sus rentas con dichas transacciones¹⁰. Asociado a ella posee un buen molino, también bastante bien conservado, que se sitúa al otro lado de la vivienda principal, en una zona más baja y al que se accede desde un lateral del patio.

Primeros documentos, siglo XVI

Los primeros datos que conocemos de esta finca son un sello y un pergamino de mediados del siglo XVI. El primero de ellos está fechado en Roma a 20 de agosto de 1554 y se refiere a tres compulsorias de las resoluciones dadas a favor de las percepciones de las décimas de la dehesa del Rincón por el Monasterio de Guadalupe, por Federico Santucio, auditor de la Rota del pontificado de Julio III¹¹.

El segundo, firmado por Lorenzo Sablone, notario apostólico, en la misma ciudad a 17 de junio de 1555¹². En este caso el citado jurisconsulto del palacio apostólico, Federico Santucio, ordena que los diezmos del Rincón y de Valdepalacios que “*están secuestrados*” los desembarguen y los den libres al Monasterio de Guadalupe y los recauden los frailes en tanto que el pleito se concluye, y si se resisten a su cumplimiento comparezcan en Roma dentro de sesenta días a dar cuenta de su actitud.

Por su parte, las cuentas del Oficio del Rincón comienzan asimismo a registrarse por el Monasterio en la misma centuria, según conocemos por el legajo más antiguo conservado en Guadalupe referido a este ejemplo rural¹³.

Tales testimonios dan fe de que durante la etapa del Renacimiento ya estaba funcionando dicho cortijo, hecho que nos lo confirma el libro titulado *Instrucción de un Pasajero para no errar en el camino* publicado en 1697 donde su autor, Diego Martínez Abad, dedica un capítulo extenso a nuestro complejo¹⁴, afirmando, entre otras cosas que “*El año de 1574, siendo Prior Fray Juan del Corral, a 30 de Abril se mandó hacer la Iglesia y Capilla decente para San Bonifacio, respecto de haberle tomado por abogado del Rincón, y en*

10. De esto nos informa, entre otros, LLOPIS AGELÁN, E., *Una gran “empresa” agraria y de servicios espirituales: el Monasterio jerónimo de Guadalupe, 1389-1835*, Documento de Trabajo nº 9518, Facultad de Ciencias Económicas, Universidad Complutense de Madrid, 1995.

11. Archivo Histórico Nacional. Sellos 96/33.

12. Archivo Histórico Nacional. Clero. Perg. 413/1.

13. Archivo del Real Monasterio de Guadalupe. Legajo 143. Cuentas de la administración del Oficio del Rincón con estados de cosechas, principalmente de granos y algunas cartas de poder (1502-1764). Faltan bastantes años intermedios (en adelante citado como *Cuentas de la Casa del Rincón*).

14. Archivo del Real Monasterio de Guadalupe. MARTÍNEZ ABAD, D., *Instrucción de un Pasajero para no errar en el camino*, Madrid, 1697.

honor de nuestra Señora, por haber sacadose por suerte entre todos los santos en la celda baja". Años antes "Siendo Prior Fray Sebastian de Ciudad Real, año de 1568, y mayordomo Fray Alonso de Talavera, por acto Capítular de 28 de mayo, se determinó hacer el molino del Rincón". Dos espacios sobresalientes y necesarios para entender la complejidad que antes analizábamos de este tipo de granjas guadalupenses.

El punto 3 del capítulo que decimos lo dedica a explicar el origen de la adquisición de la finca allá por el siglo XIV. Transcribimos su texto:

"Esta gran dehesa, con casa, y pertenencias, se compró a retazos y a maravedíes; la primera fue en setecientos maravedíes el año de 1372, sobre un embargo de grano en que se tasó la fanega de trigo a veinte maravedíes, el centeno a diez y seis y la cebada a ocho, y esta fue una gran parte que coge desde la casa, por aquellos montes hasta el camino de las casas; Todos los montes, casa y tierra de Gonzalo Martín, costaron 1.200 maravedíes, de esta suerte y de este modo se compró hasta la Aldea de Valdepalacios, con su señoría, tributos, y privilegios del Rey Don Enrique Segundo otros, que todo se verá largamente en el libro de las escrituras."

No obstante, su consolidación vendría dada ya en la siguiente centuria, tal y como nos explica Fray Pablo de Alhobera, en su *Libro de hacienda*¹⁵, obra de capital importancia para conocer el patrimonio de Guadalupe y sus extensas propiedades, en este caso publicada en 1641. En él que se recogen las tierras, dehesas, casas de labor y más posesiones que por entonces le pertenecían. Sobre El Rincón dice:

"Rincón de P^o Hernández.

Esta Dehesa es en los Aguijones de Trujillo y buena tierra, linda con la Dehesa de Heruz y con la Dehesa de la Trinidad y con la heredad de Miguel Gómez y con la heredad de la Torre de Gonzalo Díaz; Hace 900 ovejas, son del Monasterio 700 ovejas que son siete novenos (7/9) de toda la dehesa, la cual parte ubo de las personas siguientes:

Pedro Hernández, clérigo beneficiado en la iglesia de Santa María, hizo donación a este Monasterio de ciertos bienes, y porque tenía un hermano que pretendía todos sus bienes, se concertó con dicho hermano con este Monasterio que le dio la tercera parte de la Dehesa del Rincón de Pedro Hernández y unas casas porque desistiese este monasterio de los demás bienes de su hermano. Pasó ante Alonso de Santa Cruz, escribano en Trujillo a 15 de Marzo de 1449.

Fernando Alonso, vecino de Trujillo, clérigo en nombre de Cervantes, vendió a este Monasterio 1/18 de toda la dehesa, por el precio de 18.000 maravedíes. Pasó ante Alonso Httez, escribano en Guadalupe a 30 de Abril de 1496.

Benito de Aguilar, vecino de Trujillo vendió a este Monasterio en 8 de julio de 1496 un sesmo del tercio de toda la dehesa, por el precio de 18.000 maravedíes. Pasó ante Alonso Httez. Escribano en Guadalupe. Isabel de Vargas, mujer de García de Paredes, vecina de Cáceres, vendió a este monasterio un tercio de toda la dehesa por el precio de 120.000 maravedíes. Pasó ante Juan Rodríguez escribano en Cáceres a 21 de septiembre de 1496.

Esta dehesa se midió el año de 1588, por Alonso Hernandez, medidor, vecino de La haba y por Lorenzo Velázquez a petición del Padre Fr. Martín de Montánchez, con juramento que hicieron ante la Justicia, y hallaron en toda ella 7200 cordeles de 25 varas, y dieron a cada oveja 8 cordeles y hace 900 ovejas paridas."

15. Archivo del Real Monasterio de Guadalupe. Códice-Manuscrito 128. Libro de la hacienda que... Guadalupe tiene en heredades, dehesas, rentas, juros, y otros aprovechamientos. Ordenado en 1641 por fr. Pablo de Alhobera.

Por último, de estos primeros momentos, es necesario recordar un hecho muy relevante para su historia, así como para el conocimiento de su desarrollo inicial: la muerte del último Maestre de la Orden de Alcántara, Arzobispo de Sevilla y Primado de España, Don Juan de Zúñiga, acaecida en este cortijo, de camino al Monasterio, en 1504¹⁶.

Incluso hay quien afirma que los propios Reyes Católicos pernoctaron aquí los días 2 y 3 de abril de 1502 durante el viaje que hicieron desde Sevilla a Guadalupe: “*En el mes de Febrero del año 1502 los Reyes Católicos se encontraban en Sevilla y quisieron hacer el viaje por el camino Real de Sevilla hasta Guadalupe... El miércoles 30 de Marzo partieron..., y el viernes siguiente llegaron..., a las casas del Rincón de los Frailes de Guadalupe que están cerca de la Venta de Valdepalacios. Estuvieron en El Rincón el sábado y el domingo, y el lunes siguiente 4 de abril atravesaban las rañas de Logrosán y Cañamero...*”¹⁷.

Siglo XVII

Pocos años después de la edición del libro del padre Alhobera, según apunta Llopis Agelán en su obra, comenzaron a ampliarse en la segunda mitad del siglo XVII las labores agrícolas de las granjas de El Rincón, La Vega, Madrigalejo y La Burguilla¹⁸.

Quizás este hecho llevó a que desde el Monasterio se mandasen realizar unos excelentes planos de algunas de estas posesiones rurales, entre los que se encuentran el *Mapa de la finca del Rincón con sus edificaciones y terreno*¹⁹. Se conserva en el Archivo Histórico Nacional y en él vemos que ya por entonces estaba cercada, con una cruz en el exterior y una torre vigía, mientras que hacia el interior daban distintos edificios, como la iglesia o un granero. Se aprecia asimismo su cercanía al río Cubilar y la existencia de otros inmuebles en su paisaje, como la Venta de Valdepalacios, la casa de Moheda Oscura o las pequeñas construcciones de las *Texoneras*, más próximas a dicho caudal. Otras viviendas que completan el complejo son las de Navalcarazo o Arroyogordo, hartamente citadas en la documentación de la Edad Moderna que hemos manejado.

Asimismo, de la segunda mitad de esta centuria son las cuentas realizadas por el administrador del Rincón, organizadas todas ellas en un libro manuscrito fechado entre 1666 y 1694, en el que se incluyen detalladamente todos los ingresos y gastos por año de este cortijo y que será completado por otros que iremos citando en sucesivo²⁰.

De esta manera, entre 1679 y 1708 se realiza otro, también guardado hoy en el Archivo del Real Monasterio de Guadalupe, pero que en este caso recopila información no sólo del “*Oficio del Rincón*” sino

16. Archivo del Real Monasterio de Guadalupe. Códice 13, *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe* (H. 1700-1710), cap. 10, ff. 587 r y vº: “*Por el mes de Julio de este año (1504) murió en nuestra casa del Rincón el Arzobispo y Cardenal de Sevilla, Don Juan de Zúñiga. Tráxose a nuestra casa y se enterró en la capilla de San Martín*”. Citado por GARCÍA, S., “*Isabel I de Castilla, Fernando V de Aragón y Juan de Zúñiga en Guadalupe*”, *Actas del V Centenario D. Juan de Zúñiga (1504-2004)*, Badajoz, Asociación para la protección del patrimonio de La Serena “Don Juan de Zúñiga”, 2006, págs. 159-192.

17. GIL MONTES, J., “*Historias de aquí. El último viaje de los Reyes Católicos por las Villuercas*” en <https://logrosanaldia.net/2014/03/03/la-historia-de-aqui-el-ultimo-viaje-de-los-reyes-catolicos-por-las-villuercas/> (Consultado 17-6-2016).

18. LLOPIS AGELÁN, E., *Una gran “empresa” agraria...*, op.cit., pág. 20.

19. Archivo Histórico Nacional. Dibujos y planos, núm. 37.

20. Archivo del Real Monasterio de Guadalupe. Códice-Manuscrito 135. *Cuentas del administrador del Rincón, propiedad del Monasterio de Guadalupe, desde 1666 a 1694*.

también de otras propiedades y casas de aquel²¹.

De los últimos años del XVII conocemos ya otra obra vital para nuestro cortijo: *Instrucción de un Pasajero para no errar en el camino* (1697). En ella, como ya decíamos, podemos leer el capítulo XV dedicado por completo a este complejo agropecuario guadalupense, desarrollando 24 puntos diferentes a modo de consejos del autor sobre cómo debían administrar los frailes ordenadamente dicha finca²².

Así, en su punto 2 nos comenta que *“La Casa está cercada de toda la Dehesa de Valdepalacios, en que está la aldea, el criadero de puercos, la quesera de Navalcarazo, y Moheda Escura, las Tejoneras, y Maxadillas de Casado, la Casa de Arroyo Gordo, y más de treinta y seis pedaços de pan llevar, las viñas y olivar de Casa, un molino de azeyte, un granero grande, un esquileo, lonja y encerrados, una gran bodega, y un corral con su casa à parte criar gallinas, y la Dehesa haze 8000 ovejas, 400 vacas, 700 puercos, 4000 cabras, sin otras muchas cosas que sustenta entre años.”*



Fig. 4. Interior de la capilla del Cortijo del Rincón.

En los siguientes, 4 y 6, señala su autor que esta dehesa tiene, entre otras cosas: *“Gañanías (casa donde se recogen los gañanes o mozos de labranza) que se quitaron por ser mas las costas que el provecho, dar muchas huebras (tierra de labor que ara un par de bueyes al día), haciendo las haciendas ajenas. A esta peste se figuran los pegujales (pequeña extensión de terreno que da el propietario) que hacen los criados y que se deberían desterrar por ley común y por dañosos. Hay en esta casa un grandísimo olivar, (...) que bien cuidada es una gran alhaja y para coger 2.000 arrobas de aceite en un año con otro, aunque los libros de la hacienda solo se extienden a mil arrobas.”*

Se queja, por otro lado, en el punto 10 de que *“un trabajo tiene este caserío (entre otros) muy penoso, que es la abundancia de huéspedes que a ella acuden de todos los estados.”*

Otros puntos se refieren a la perrera, número de empleados, producción de grano (cien fanegas al año) y el consumo del mismo, estimado por Diego Martínez en 850 fanegas de trigo, 200 de centeno y 300 de cebada para el consumo humano y de animales, recalando, como se ve una vez más, el mal gobierno de la finca.

21. Archivo del Real Monasterio de Guadalupe. Legajo 150. Cuentas del Oficio del Rincón, así como de otras propiedades y casas del Monasterio (1679-1708).

22. Archivo del Real Monasterio de Guadalupe. MARTÍNEZ ABAD, D., *Instrucción de un Pasajero para no errar en el camino*, op.cit.

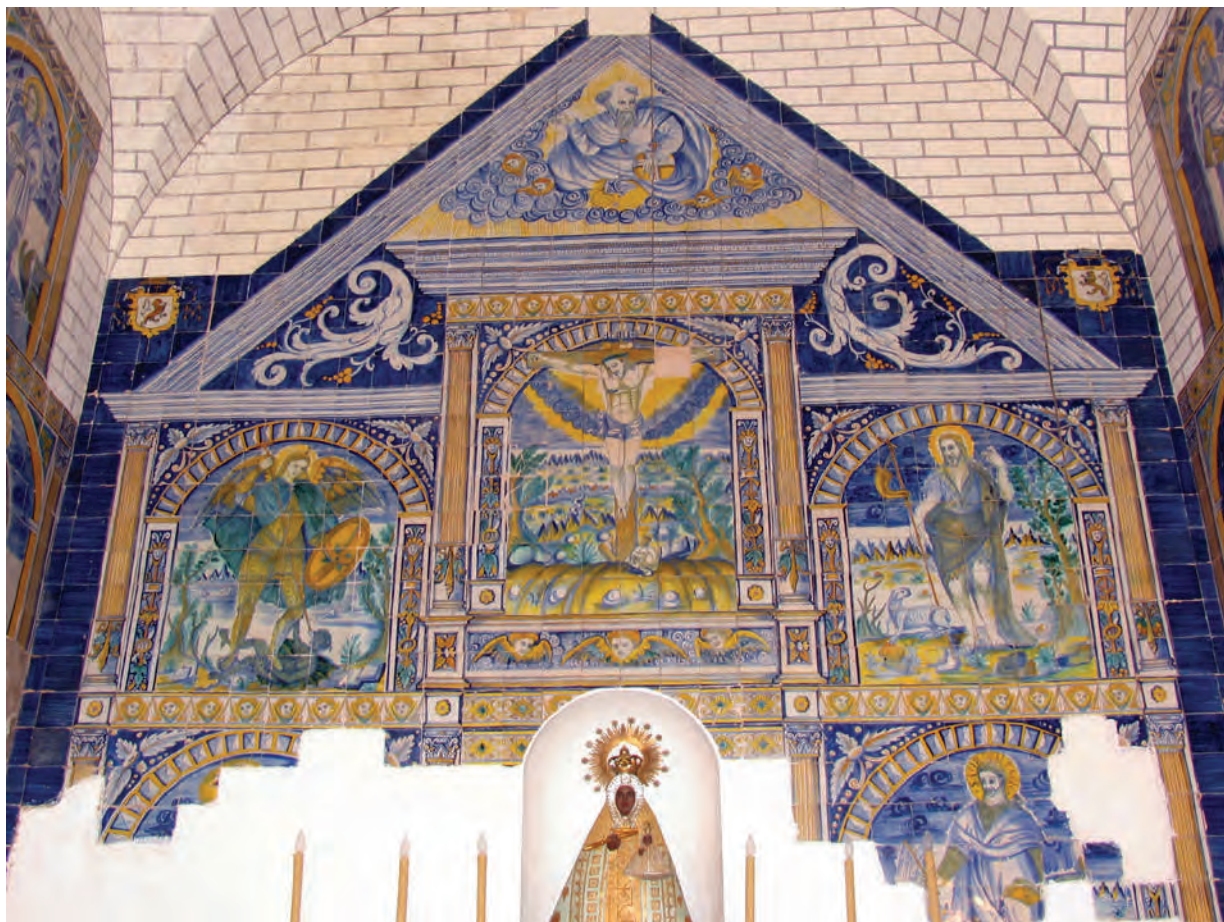


Fig. 5. Interior de la capilla del Cortijo del Rincón.

Siglo XVIII

Durante el siglo XVIII, el Cortijo del Rincón supone una gran explotación para el Monasterio, principalmente de productos agrícolas destacando su obtención de aceite, que hizo incrementar sus rentas y abastecer no sólo a dicha institución religiosa sino también a otros cortijos de su propiedad, así como a compradores externos. Fruto de este hecho había sido la construcción de la bodega que comentábamos antes, desde donde se llevó el control de dicho producto, además de servir como almacén de alta capacidad si lo comparamos con otros conjuntos de este tipo en Extremadura. En este sentido tal espacio va a constituir uno de los principales ejemplos de su categoría en nuestra comunidad autónoma, siendo diseñado, como apuntábamos, de una manera regular y utilizando un orden y calidad bastante adecuados.

Así lo recoge Llopis Agelán en sus publicaciones cuando afirma que el cultivo de este gran olivar constituyó la principal actividad agrícola de El Rincón, sumándose a esta el molino de aceite, un granero grande, un rancho de esquila, una bodega, una lonja y un corral²³. Lo ubica todo dentro del despoblado de

23. Archivo del Real Monasterio de Guadalupe. Cuentas de la casa de El Rincón, Legajo 143 y código 152. Citado por: LLOPIS AGELÁN, E., *Una gran "empresa" agraria...*, op.cit., pág. 41.

Valdepalacios, término de Logrosán, donde el Monasterio tenía por entonces la casería del mismo nombre más la que nos ocupa, distanciadas entre sí una legua y media de distancia. Insiste este investigador en que las granjas eran regidas por los monjes, quienes además vivían temporalmente en ellas, al igual que en las centurias anteriores y cuya figura de “monje-granjero” había sido adoptada por el Monasterio en la segunda mitad del XVII, que explotaba directamente buena parte de sus terrenos de labor²⁴. Así, por ejemplo, en 1752 sumaban en total 94 dispersos entre todos sus cortijos extremeños, alcanzando la cantidad de 15 en el del Rincón, mientras que en otros era algo más elevada, como 18 en San Isidro o 32 en La Burguilla²⁵. A su vez, para explicar el aumento de la producción oleícola de estos jerónimos en la Edad Moderna, Llopis Agelán incluye dos comparativas: 1.322,72 arrobas de aceite entre 1690-1699 frente a las 1.893,81 en 1733-1740; siendo la media anual del producido con su cosecha de 1.103,18 arrobas en 1733-1740 hasta 1.210,75 en 1779-1786²⁶.

En cuanto a los mapas históricos que recogen nuestro ejemplo durante la segunda mitad del siglo XVIII incluimos ahora el *Mapa realizado para el deslinde desde Logrosán a las Villuercas*²⁷, dibujado por Juan Ruiz Arenas, comisionado del Real Acuerdo, donde leemos “Rincón Caserío” en uno de sus extremos, comunicado mediante camino con “Valdepalacios Despoblado”, próximo al río Ruecas y al núcleo poblacional de Logrosán.

Semejante es el firmado por Tomás López en 1766²⁸, en el que se puede leer con claridad “Rincon”, conectado en esta ocasión con “Navalcazazo”, fincas bien regadas por el río Cubilar, afluente del anteriormente mencionado. Este geógrafo incluye, además, dentro de la Sargentía de Trujillo²⁹ estos datos sobre lo que estudiamos: “Rincón, oy sólo casería de los Padres de Guadalupe, a 9 leguas de Trujillo, a 2 de Logrosán y a 1 legua de otra casería llamada Malillo de dichos padres de Guadalupe y a otra ½ legua de la casería de Nabal Carazo de los mismos padres, en llano pero entre montes y pasa a sus ymediaciones el río Cubillar y el lugar de Zorita a 3 leguas.”

E igualmente sobre “Valdepacios”³⁰: “(...) Por lebante hai dos caserías propias del Real Monasterio expresado, una distante de la yglesia de Valdepalacios una legua y se llama Navalcarazo, la otra casería se llama Rincón distante de dicha yglesia media legua. Al mediodía, distante dos leguas, está el lugar de Navalbillar de Pela y al poniente, otras dos leguas buenas, el lugar de Madrigalejo; entre mediodía y poniente el lugar de Azedera, distante otras dos leguas mui largas y dos regulares a otra casería que llaman el Cortijo, propia de dicho Real Monasterio, que está en el mismo camino para Azedera de la que dista media legua corta. Alrededor todo es monte de enzina y jara, madroño y romero y mui abundante de todo género de caza. (...)”

24. Instrucción de un passagero para no errar el camino... (1697), op.cit., págs. 222-223. Citado por LLOPIS AGELÁN, E., Una gran “empresa” agraria ..., op.cit., pág. 42.

25. Archivo del Real Monasterio de Guadalupe. Legajo 44: “Razón de los bienes de este Real Monasterio, según comprende para dar relación de ellos cuando el Catastro”.

26. Archivo del Real Monasterio de Guadalupe. “Hojas de Gracias” y Legajo 143: Cuentas de la Casa de El Rincón. Citados por LLOPIS AGELÁN, E.: Una gran “empresa” agraria..., op.cit., págs. 45, 99.

27. Archivo Histórico Provincial de Cáceres. MPD nº 33. Procede de Real Audiencia, Leg. 572, nº 46.

28. Servicio Geográfico del Ejército. Cartoteca Histórica. Mapas de Extremadura, nº 5. Mapa de la provincia de Extremadura realizado por Tomás López, basado en el mapa manuscrito de Luis Joseph Velásquez y del Maestre de campo Luis Venegas, 1766.

29. Biblioteca Nacional de España. Manuscrito MS 20241-125. Tomás López: “Trujillo”.

30. Biblioteca Nacional de España. Manuscrito MS 20241-127. Tomás López: “Valdepalacios”.

Por su parte, desde el *Interrogatorio de la Real Audiencia*, conservado en el Archivo Histórico Provincial de Cáceres, conocemos según la respuesta nº 1 para el término de Logrosán³¹ las mismas propiedades guadalupenses que venimos citando en los anteriores documentos, incluyéndose además ahora también en el mapa realizado para acompañar los legajos referidos al partido judicial de Trujillo de finales de la centuria dieciochesca³².

Siglo XIX

Ya en el publicado en 1819, firmado por el conocido Tomás López³³, continuamos localizando el “Rincón” de manera semejante a los precedentes, en una ideal ubicación distante del Monasterio, pero al mismo tiempo lo justamente próximo a él para el control de su explotación y el desarrollo de estancias temporales de sus monjes.

El siglo XIX va a ser decisivo para el declive del Cortijo del Rincón debido a la desamortización practicada en su primera mitad. Antes de desarrollarse ésta, hemos analizado pormenorizadamente un libro de cuentas fechado entre 1819 y 1834 guardado en el Archivo Histórico Nacional, en el que quedan detallados según ingresos y gastos todas las partidas económicas realizadas al año en este complejo agropecuario y residencial que estudiamos³⁴, semejante a los que ya citábamos para siglos pasados. Así ahora sabemos, gracias a su lectura, de los gastos que tenía anualmente la casa (vino, vinagre, aguardiente, bacalao, chocolate, azúcar, bizcochos, jabón, vasos de cristal, cuchillos, limonada, azafrán, carne, verduras, sábanas de lienzo, calabazas, bota para el vino, almendras, limones, miel, papel...), su cuenta de aceite y sal, de los bueyes, del rebaño lanar, de cerdos, en relación con los criados, herrar y esquilar la caballería, colmenas, muebles, molineros, pastores, lana comprada..., además del dinero destinado a obras de reparación y mejoras que en cada anualidad se registraban en este libro contable por el administrador del Rincón.

Así, Fray Felipe de Belalcázar, durante 1819 y 1820, en primer lugar, y desde 1830 a 1832, en segundo, se encargó de dicha labor, recogiendo en su primera etapa el arreglo de las puertas de Moheda Oscura por un valor de 83 reales, ascendiendo a más de 427 los pagados a los albañiles que “hicieron cuanto ocurrió en la casa” y a 136 los que se llevaron “los maestros que compusieron la tenada e hicieron otros reparos”.

En los años de 1824, 1826 y 1833 es Fray Sebastián de Villanueva el administrador y durante su gestión se pagaron 340 reales “al maestro vidriero, por vidrios para poner todas las vidrieras de esta casa”, “en levantar el terrado de las Necesarias, componer la cocina, vaciadero y tenada” otros 136, “por dos piedras de molino traídas desde La Haba” unos 180 y por “11000 tejas a 7, 8 y 10 el 100, 905 reales”.

Otro administrador fue Fray Vicente del Baterno, quien justo en 1825 recoge como obras en El Rincón “hacer dos cubos nuevos, componer otros, garrucha y cadena de la noria” por un valor de 34 reales y 17

31. Archivo Histórico Provincial de Cáceres. Interrogatorio de la Real Audiencia. Partido de Trujillo, Logrosán, respuesta 1.

32. Archivo Histórico Provincial de Cáceres. MPD nº 6. *Plano del Partido de Trujillo*. Procede de Real Audiencia, Leg. 10, nº 30.

33. Servicio Geográfico del Ejército. Cartoteca Histórica. Mapas de Extremadura, nº 12. *Mapa de la provincia de Extremadura*, realizado por Tomás López, 1819.

34. Archivo Histórico Nacional. Clero. Libro 1576. *Libro de cuentas de la Casa del Rincón* (1819-1834).



Fig. 6. Bodega para el almacenamiento de aceite del Cortijo del Rincón.

maravedís, además de otros 118 reales que costó “*levantar la casa de Moheda Oscura y gallinero*” y que fueron entregados al albañil y su peón que se encargaron de hacerlo.

Y el cuarto, Fray Agustín Gómez, que firma la contabilidad en 1827, recoge varias obras como el arreglo de la viga del molino, que costó 56 reales; “*componer la cañería y Pilar llamado de Sevilla*” unos 12; y otras diversas que sumaron 103.

Todas ellas se repiten en los borradores de cuentas de arrendadores, caseríos, ganados, memoria de la música, pan y cuentas de procuración³⁵, que se hacen por los mismos años y quedan firmados por los citados padres administradores.

De manera puntual, entre otras muchas acciones, en el de 1824 el citado Fray Sebastián de Villanueva recoge el ingreso de 2000 reales por el arrendamiento y molino del Rincón por parte de Julián Fernández Marquina, cuyo cauce fue limpiado cuatro años más tarde.

35. Archivo Histórico Nacional. Clero. Leg. 1426 (1-17).

Entre 1827 y 1834, por último, se hacen en otro libro distintas cuentas de ganados, colmenas, molinos, dehesas, casas y recreaciones del Monasterio³⁶. En ellas, por ejemplo, localizamos el arreglo del molino antes incluido en 1831 y otras tantas obras coincidentes con las recogidas en el libro de contabilidad principal del cortijo que ya veíamos.

Por su parte, después de todo este tiempo, la desamortización del XIX va a suponer, tal y como ya apuntábamos, el final del Cortijo del Rincón de la manera en que había sido ideado desde su origen por el Monasterio de Guadalupe, ya que como consecuencia de tales hechos va a ser vendido a manos civiles, transformándose radicalmente su concepción primigenia que había durado varios siglos de la Edad Moderna. En relación con este proceso conocemos algunos legajos que se refieren al Rincón, entre los que sobresalen los inventarios realizados para su subasta como bienes nacionales.

De tal manera, en el que firman Manuel Berenguer, de la Comisión de la Contaduría de Arbitrios de Amortización de la provincia de Cáceres, Miguel Santoja y el mayordomo de la extinguida comunidad, Fray Felipe Rosado, en cumplimiento de la orden del intendente de 12 de marzo de 1836, leemos en relación con las fincas rústicas y en particular con la nuestra³⁷: *“Un olivar que dentro de sus muros contiene 500 fanegas de tierra poblada de 16000 olivos y una pequeña Alameda, una casa de donde toma su nombre este cortijo y un Molino de Aceite; todo administrado por la comunidad, situado en termino de Trujillo, fue vendido”*.

Mucho más interesante es el que realiza el prior Fray Cenón de Garbayuela el 29 de abril de 1836 donde se describe tanto el Monasterio, su sacristía, el camarín de la Virgen, la capilla del Cortijo de San Isidro, la del Rancho de Malillo, la del Hospital, la de la Granja de Valdefuentes o la de Mirabel, entre otras³⁸. Este hecho nos acerca al estado en que, por entonces, se encontraba la ya conocida capilla del Cortijo del Rincón, descrita en dicho documento de la siguiente manera en la que se detallan particularmente los enseres y bienes muebles que poseía:

“Altar principal.

No tiene retablo y sí la pared vestido de azulejos se halla un nicho.

Una efigie de San Bonifacio sin ninguna particularidad que sea notable.

Tres sacras.

Un atril de bronce con su misal.

Un pequeño crucifijo de bronce.

Dos candeleros de bronce.

Una campanilla.

Un ostiario de cobre.

Un par de vinageras y platillo de estaño.

Un caliz con copa y patena de plata y árbol de hierro.

Otros dos altares con dos cuadros por retablo de buena pintura, uno de Nuestra Señora de Guadalupe y otro de la asunción, son grandes con marcos de madera pintados y estropeados y forman arco.

Un atril de bronce con su misal.

36. Archivo Histórico Nacional. Clero. Leg. 1425.

37. Archivo Histórico Nacional. Clero. Leg. 1429 / 2 – a).

38. Archivo Histórico Nacional. Clero. Leg. 1431-2º/5. Copia del mismo también lo encontramos en el legajo 1429 / 1-e) localizado en el mismo archivo.

Unas porta santos de madera viejas.
Un facistol idem.
Un confesionario viejo.
Una campana pequeña, o esquilon bueno.
Una mesa con cajón que contiene las ropas siguientes:
Dos manteles regulares.
Dos casullas blanca y encarnada.
Otra id. Negra.
Dos alvas.
Dos amitos.
Dos cíngulos.
Tres estolas.
Tres manípulos.
Una bolsa de corporales con dos pares de estos.”

No hemos localizado en el Archivo Histórico Nacional, por otro lado, un inventario citado en otros documentos³⁹, y que de poderlo leer nos haríamos una idea cercana de otras partes y estancias del cortijo, así como de otros. Nos referimos al *“Inventario general de ganado, bienes y efectos de los caseríos de San Isidro, Rincón, Malillo, Vega y otros en averiguación de ocultaciones y dilapidaciones, compuesta por 211 folios útiles”* y al *“Estado comparativo de los inventarios de los Cortijos de San Isidro, el Rincón y Malillo (129 folios útiles)”*, cuyos originales se encuentran lamentablemente perdidos hasta el momento.

A pesar de que el proceso desamortizador impulsado por Mendizábal fue el que realmente hizo vender los bienes del clero regular entre 1836-1837, aún unos años después, incluso después de la desamortización de Espartero en 1841, continuamos leyendo en el *Viaje del Capitán Samuel Edward (Cook) Widdrington* (1843), que El Rincón *“pertenece al convento de Guadalupe”*⁴⁰. Se refiere a esta casa de campo como espaciosa y cómoda, con un amplio terreno cultivado a su alrededor y abundancia de pastos, hallando en su paisaje el *“Quercus quexigo”*, *“Quercus cookii”* y el *“Teucrium”* bicolor, una preciosa especie que tiene las hojas de color verde mar y las flores azules y que él dice haberla visto por vez primera aquí en estado silvestre. Por aquellos años parece ser que el famoso olivar del Rincón constaba de 14.800 pies cuando se llevó a cabo el proceso de venta señalado en la cuarta década del siglo XIX⁴¹, algunos menos de los contados antes.

Ya Pascual Madoz en su *Diccionario* de mediados de siglo sí que afirma que *“perteneció a los monjes de Guadalupe”*⁴², añadiendo que se sitúa a dos leguas de la villa de Logrosán, bajo la siguiente descripción: *“Tiene muchas habitaciones admirables, en particular la destinada para bodegas, cuyas tinajas, que son muchas y grandes, están puestas con mucho orden, simetría y firmeza. De unos vasos a otros hay un conducto para recibir el*

39. Archivo Histórico Nacional. Clero. Leg. 1431 – 2º/5.

40. MAESTRE, Mª D., 12 Viajes por Extremadura (en los libros de viajeros ingleses desde 1790 a 1843), Plasencia, 1990, págs. 530-531: Viaje de Capt. Samuel Edward (Cook) Widdrington (1843).

41. MERINO, J. P., La desamortización en Extremadura, Madrid, 1976, pág. 105.

42. MADDOZ, P., *Diccionario Geográfico-histórico-estadístico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid, 1845. Citamos la edición para Extremadura: *Diccionario histórico-geográfico de Extremadura*, Cáceres, 1955 (4 tomos), Tomo IV, pág. 100: “Rincón (Caserío del)”.

aceite. Tiene además un lagar, que se emplea exclusivamente en labrar la aceituna de 16000 olivos cercados que hay al pie.”

Poco después debió realizarse el *Mapa de la provincia de Cáceres*⁴³, firmado por Emilio Valverde Álvarez, comandante graduado y capitán de infantería, donde ubicamos perfectamente el “*Caserío del Rincón*” entre los cauces del río Rucas y el de Gargáligas.

Por último, en los *Nomencladores* de la segunda mitad del XIX leemos sobre el “*Rincón de Valdepacios*” como una casa de labor a 13,3 kilómetros del Ayuntamiento de Logrosán, compuesto por una vivienda de dos pisos habitada constantemente en el publicado en 1863⁴⁴; mientras que en el de 1892 se refiere como un conjunto de 7 edificios de un piso más otro de 2, albergando una población a 31 de diciembre de 1887 de 108 personas⁴⁵.

De esta manera, como hemos ido analizando, se fue formando un paisaje particular, un paisaje agrícola transformado por la ubicación en la finca de El Rincón de un cortijo que lo varió, que lo hizo cambiar para siempre, evolucionando a lo largo de los últimos siglos y que nos llega poco alterado hasta el día de hoy. Bien merece ser reconocido, por tanto, al igual que otros estudiados en dos recientes libros publicados por la Junta de Extremadura⁴⁶ y que esperamos sea el comienzo de muchos futuros.

Fecha de recepción: 20/06/2016

Fecha de aceptación: 15/09/2016

43. Archivo Histórico Provincial de Cáceres. MPD n° 49.

44. Biblioteca Nacional de España. *Nomenclátor que comprende las poblaciones, grupos, edificios, viviendas, albergues, etc., de las cuarenta y nueve provincias de España; dispuesto por riguroso orden alfabético entre las provincias, partidos judiciales, ayuntamientos y entidades de población*, Madrid, Imprenta de José María Ortiz, 1863, Tomo 1, Nomenclátor de la Provincia de Cáceres, Logrosán, pág. 169.

45. Biblioteca Nacional de España. *Nomenclátor de las ciudades, villas, lugares, aldeas y demás entidades de población de España en 1° de Enero de 1888, formado por la Dirección General del Instituto Geográfico y Estadístico*, Madrid, Imprenta de la Dirección General del Instituto Geográfico y Estadístico, 1892, Cuaderno décimo, Provincia de Cáceres, Logrosán, pág. 17.

46. CANO RAMOS, J. et al., *Paisajes culturales de Extremadura I y II*, Mérida, Dirección General de Bibliotecas, Museos y Patrimonio Cultural, Junta de Extremadura, 2016.



Fig.3. Ideoesena fidelísima. Marco Aurelio hace un sacrificio a Júpiter Capitolino. Museos Capitolinos, Roma. Foto © Musei Capitolini. Roma.

El poder de la imagen: la formación de la idea de Monumento

Javier Verdugo Santos

Arqueólogo Conservador de Patrimonio de la Junta de Andalucía, España

Resumen

La idea de monumento está unida a determinadas imágenes, objetos y construcciones cargadas de intención. Consecuentemente ello nos conduce a dos conceptos, primero al de la *imagen* y su poder sobre la mente humana; a su valor simbólico, a su capacidad de transmisión de valores religiosos, cívicos o de permanencia y a su poder de seducción y atracción como objetos en función de su valor económico, cualidades artísticas o su carácter de reliquia. Y en segundo lugar a la idea de *monumento intencionado* tanto público como privado, que se distingue de la obra de arte.

Palabras clave: Imagen, intención, valor simbólico, significado, monumento.

Abstract

The idea of the monument is linked to certain images, objects and buildings full of intention. Consequently this leads to two concepts, first image and its power over the human mind; to its symbolic value, their transmission capacity of religious, civic or permanence values and their power of seduction and attraction as objects based on their economic value, artistic qualities or character of relic. And secondly the idea of intentional public and private monument, which is distinguished from the artwork.

Keywords: *Image, intention, symbolic value, meaning, monument.*

I. El poder de la imagen

Por imágenes debemos entender toda “*figura, representación, semejanza y apariencia de algo*” (DRAE) que son creadas por el ser humano en su afán de representar ideas o símbolos, manifestaciones de sus creencias, imitando unas veces a la propia naturaleza o dando rienda suelta a su fantasía. Hay pues muchas clases de imágenes y múltiples intenciones en su formalización. Pero, ¿por qué las personas recurren a las imágenes?

I.1. El valor simbólico de la imagen

Los seres humanos, a través de su sistema nervioso, interpretan el mundo por medio de objetos significativos y emotivos. La persona posee un pensamiento simbólico, es un “*animal simbólico*”¹. Nada hay en el intelecto que antes no haya estado en los sentidos. De esta manera la percepción visual se convierte en pensamiento visual, tras procesar la información en bruto que el mundo refleja sobre la mente, que es probado, examinado, reorganizado y almacenado². Pero el ser humano no sólo interpreta y da sentido a lo perceptible, sino que también da forma perceptible a lo imperceptible, a través de la simbolización. De este modo el hombre recurre al símbolo para expresar realidades abstractas, sentimientos o ideas. Estas expresiones de lo imperceptible o de lo perceptible, a través de símbolos, constituyen lo que conocemos por imágenes. La imagen es la formalización material de un símbolo, de una idea.

En el mundo de las imágenes y de los símbolos está presente la llamada *pulsión icónica* que nos hace ver formas figurativas en contornos o perfiles absolutamente casuales o aleatorios –nubes, manchas de las paredes, entre otras– lo que pone de manifiesto una tendencia natural en el ser humano a dar un sentido a sus percepciones imaginarias (Fig. 1). Este orden dependerá de cada cultura, que asignará, de acuerdo con sus concepciones y simbologías, un puesto y un sentido a lo informe, dotando de orden al desorden y tratando de “*semantizar los campos perceptivos aleatorios, imponiéndoles un sentido figurativo*”³. A la inversa se producen las llamadas *ideoescenas* que es el resultado de convertir ideas o teologías en imágenes (Fig. 2). La religión o el poder se sirven de *ideoescenas* para actuar directamente sobre el hombre por medio de la imagen. Siguiendo nuevamente a Gubern⁴ la producción de imágenes en Occidente ha estado dominada por una doble intención y una ambigüedad esencial. De un lado, el deseo de conseguir una “*copia fidelísima de las apariencias ópticas del mundo visible tan criticado por Platón*”, quién lo consideraba un engaño (Fig. 3). Y por otro lado, frente a aquélla, basada en el doble, en el simulacro o imitación realista, se alza la del carácter críptico de la imagen (Fig. 4). Esta última no dice lo que muestra o aparenta. Hay en ella un deseo de ilusión, de transmitir mensajes, pero que sólo unos pocos pueden entender. Esta doble intención se halla también en el significado de las palabras. *Imago*, en latín, se utiliza tanto para designar la imagen, como la sombra y el alma y en griego, *eidós*, significa proyecto o modelo y apariencia.

La imagen simbólica o hermética es una llamada de atención selectiva, que debe reunir dos características: una, ser claramente definible por la pureza de su color y la simplicidad de su forma y dos, distinguirse lo bastante de todo lo que sea comúnmente visible en el medio circundante, tal como ocurre con las pirámides, los templos egipcios y griegos, los obeliscos u otras formas arquitectónicas simbólicas, que además de

1. CASSIRER, E., *Antropología filosófica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1968, pág. 27.

2. ARNHEIM, R., *El pensamiento visual*, Buenos Aires, Paidós Ibérica, 1986, págs. 27-28.

3. GUBERN, R., *Del bisonte a la realidad virtual*, Barcelona, Anagrama, 1996, págs. 11-12.

4. *Ibid.*, págs. 8-10.



Fig. 1. Pulsión icónica. Peña de los Enamorados. Antequera, España © Dominio público.



Fig. 2. Ideoscena. Los Tetrarcas abrazándose por parejas. Parece que procedían de una columna gigantesca erigida sobre el *Forum Tauri* de Constantinopla, de donde fueron traídas a Venecia tras el saqueo de 1204. Popularmente fueron considerados *guardiani* del Tesoro y también imágenes de ladrones en el acto de concertar un delito. ©Javier Verdugo.

destacar del resto del mundo visual, deben responder a las necesidades del espectador. Palacio, tumba y templo serán los espacios o arquitecturas donde se manifiestan principalmente la representación de imágenes simbólicas. Con Grecia y Roma asistiremos también a la representación de imágenes en los espacios públicos: ágora o foro, y en ellos veremos las primeras muestras de monumentos cívicos. El ágora y el foro serán lugares privilegiados para desarrollar imágenes de propaganda que de manera pedagógica inculquen a los ciudadanos principios y hazañas que los conecten con la sociedad de la que forman parte y con el poder que las genera. Al mismo tiempo esas imágenes por el carácter simbólico, ejemplar y patriótico se considerarán sagradas y dignas de respeto y conservación para las generaciones futuras, serán “*monumentos cargados de intención*”.

1.2 Las imágenes con significado

La imagen se expresa, pues, por medio de signos y éstos constituyen el fin de la comunicación. Ahora bien, el ojo humano no es neutro sino un instrumento condicionado y sujeto a un aprendizaje cultural, a una serie de convenciones culturales. ¿Cuáles son esas convenciones culturales? El hombre desde el momento que alcanza la razón se ha venido planteando preguntas sobre su existencia, sobre el mundo en el que habita o sobre su futuro: el destino y la muerte. El resultado es la necesidad de construir un armazón de ideas y convicciones que den respuesta al sentido de la vida.

De este modo en las sociedades arcaicas y primitivas el mundo es concebido como una realidad física “*en torno a*

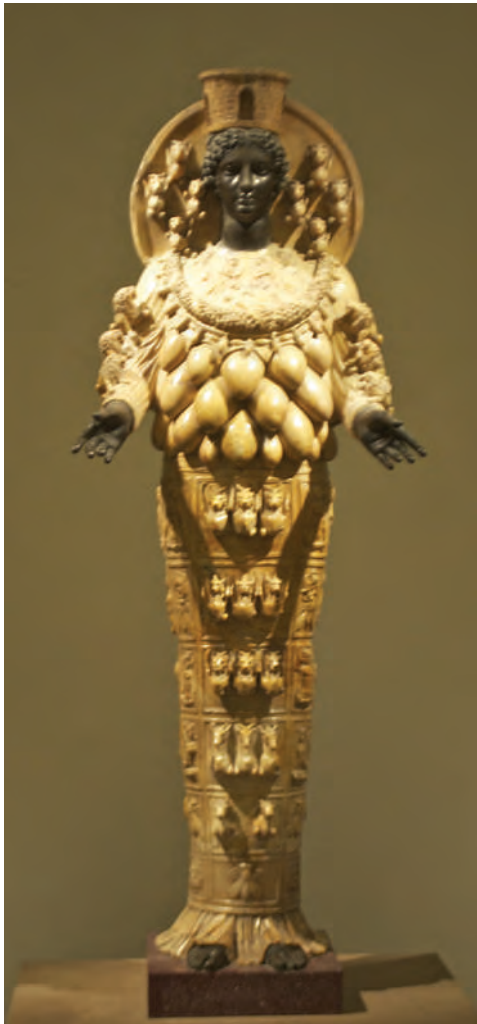


Fig.4. Ideoescena hermética. Artemis Efesia. Museo Nazionale, Nápoles ©Javier Verdugo.

un centro”; un espacio hecho cosmos, habitado y organizado, mientras que el exterior de ese cosmos está formado por “*una región desconocida y temible de los demonios, de las larvas y de los muertos*”⁵. Ese mundo exterior al microcosmos de la existencia es hostil, y a menudo el hombre establece una serie de defensas que ahuyenten esos peligros, a través de la magia, de los ritos y de la divinidad. En este caso recurre a los símbolos mágicos que hace representar por medio de imágenes. Otra derivación de este mundo bipolar: cosmos frente a caos, será la creencia en la existencia de *centros* o lugares sagrados en las regiones habitadas, y en esos centros se manifiestan las distintas formas religiosas, dando como resultado una geografía sagrada y mítica, donde el espacio sagrado es el espacio real por excelencia. La idea de centro, concebido como espacio sagrado, está presente en las civilizaciones más primitivas. Además, ese *centro* es un lugar de confluencia del Cielo, la Tierra y el Infierno, donde se produce la comunicación entre estas tres regiones cósmicas, y cuyo concepto lleva a lo absoluto, a la divinidad y es el punto de partida del movimiento de lo oculto a lo manifiesto, de lo eterno a lo temporal. Junto al centro otra idea-símbolo es el *círculo* que reúne las propiedades de perfección; el sentido cíclico del tiempo, a la vez que se identifica con el cielo y es el “*símbolo del mundo espiritual trascendente*”⁶. El círculo está asociado en la Antigüedad a los muertos, al fuego, a los héroes, a las divinidades y a las fuentes; los templos *heroa* dedicados a honrar la memoria de los héroes son circulares, como también lo serán los *martyria* cristianos. Junto al *círculo* aparecerá el *cuadrado*, que simboliza la tierra. Servirá también como planta de templos, ciudades o campamentos. En él se reúnen los cuatro elementos: el agua, el fuego, la tierra y el aire. También la *cruz* forma parte de los símbolos primordiales, y está estrechamente relacionada con los otros elementos. De este modo, la intersección de sus brazos coincide con el *centro*; se inscribe en el *círculo* al que divide en cuatro partes y también engendra el *cuadrado*. La *cruz* simboliza la tierra y posee una orientación espacial, los ejes Este-Oeste y Norte-Sur, asimismo ordena espacios sagrados, como templos y ciudades, y por último posee el carácter de símbolo ascensional por el que las almas llegan a Dios⁷.

Para el hombre, el cielo es el lugar donde habitan los dioses, donde toma forma un mundo distinto al terrenal, a veces paralelo. En sus creencias y convicciones, el cielo es un lugar al que se asciende. De esta *ascensión* deseosa y deseada se derivan múltiples imágenes como la montaña o la escalera. En la iniciación religiosa y/o mística, los peldaños de una escalera simbolizan las distintas fases del neófito en su ascensión

5. SEBASTIÁN, S., *Mensaje simbólico del arte medieval*, Madrid, Encuentro, 1996, págs. 24-25.

6. *Ibid.*, págs. 26-27.

7. *Ibid.*, págs. 28-29.

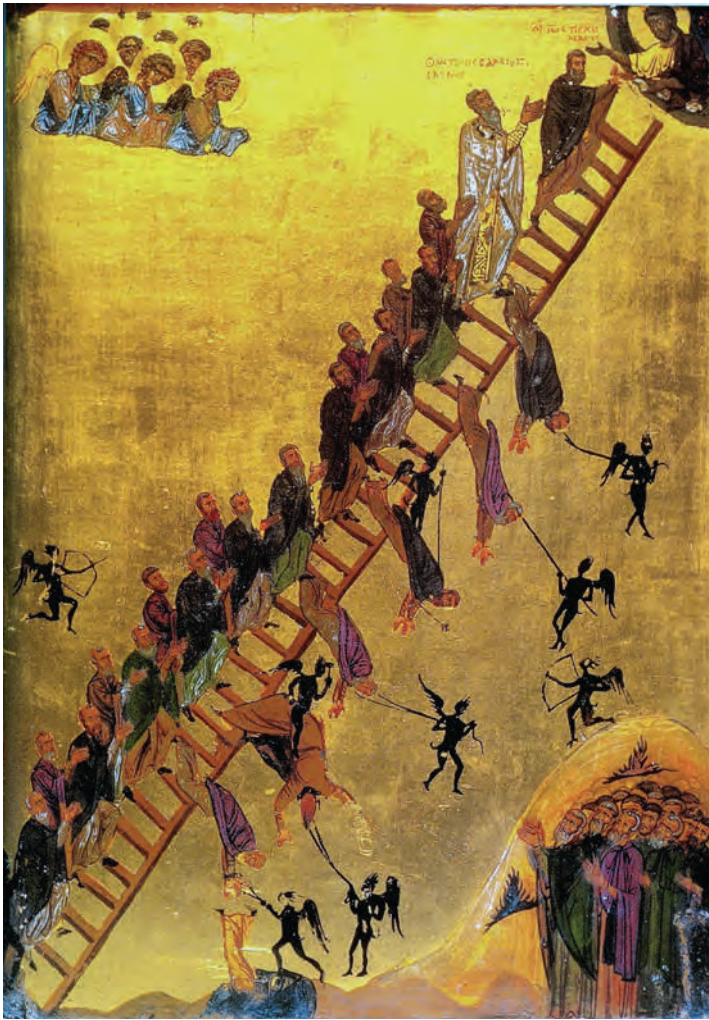


Fig. 5. Icono del siglo XII del Monasterio de Santa Catalina del Sinaí, que representa la Escalera de la Ascensión Divina de Juan Climaco autor de un tratado de ascetismo escrito en el 400 d. C. En él se aprecia a los monjes subiendo por la escalera al encuentro de Jesús. ©Biblioteca Nacional de Francia (BnF).

a los misterios (Fig. 5). La escala o escalera es un símbolo de constante y gradual perfección. También la montaña reúne esa idea de centro y ascensión⁸, aproxima a los cielos y es punto de encuentro entre lo terrenal y lo celestial. Este carácter de lugar de encuentro entre el hombre que sube y el dios que desciende, ha convertido a la montaña en la forma más perfecta de concebir un edificio templario. Los *zigurats* son montañas artificiales, que representan el mito bíblico de Babel: el castigo a la soberbia humana en su afán de ascender. Los templos mayas de Kukulcán de Chichén Itzá (Fig. 6) o el azteca de Tenochtitlán, representan la idea de *kuxam sum*, o “cuerda viviente”, un camino que conecta a los reyes con el cielo, una especie de cordón umbilical que une a los linajes reales con sus antepasados⁹. La pirámide también es un edificio ascensional, que además es la tumba de un dios-hombre, que forma una figura perfecta que reposa sobre una base cuadrangular. También en el imaginario humano las piedras cumplen un cometido preciso. Las piedras por sus colores y texturas fascinan y atraen la atención de los hombres. Y a ellas se les atribuyen poderes y caracteres mágicos o sagrados, que hacen que se utilicen como altares o como objeto de culto. Precisamente el altar, es también

otro elemento simbólico que sirve para “poner en comunicación los diferentes pisos o niveles del mundo [...] el altar está en comunicación con el mundo de los muertos [...] un mundus que pone en relación lo subterráneo con lo terrestre y lo celeste”¹⁰. También los conceptos de espacio y de lugar forman parte de las convicciones del hombre, el primero es concebido como un sistema relativamente estable de <imágenes> del medio que rodea al hombre, y que indica que este espacio circundante es una parte necesaria de la estructura de la existencia y el lugar hace referencia a dimensión como espacio que cada organismo reclama como característicamente suyo y por tanto inalienable”¹¹. También los emblemas pueden constituir un lenguaje específico de poder, que es también utilizado sacra-

8. Ibid., pág. 31.

9. RIVERA DORADO, M., *El pensamiento religioso de los antiguos mayas*, Madrid, Trotta. Colección Paradigmas, 2006, pág.177.

10. SEBASTIÁN, S., *Mensaje simbólico...*, op.cit., pág.34.

11. Ibid., pág. 41.



Fig. 6. Templo de Kukulcan ("El Castillo") de Chichen Itza. Mérida. México © Javier Verdugo.

lizadamente, por el aparato eclesiástico, y que en su versión más antigua son los jeroglíficos, que revelan la inclinación del pensamiento religioso hacia la elocuencia silenciosa de la imagen simbólica¹².

Todas estas convicciones, se ven reflejadas en imágenes. El ojo del espectador es una avanzadilla entre el cerebro y el mundo. Y esa relación esta condicionada por su capacidad perceptiva y por esas convicciones, por los afectos y las creencias, modeladas estas últimas en función de su pertenencia a una época de la historia, a una cultura. En definitiva, como veremos a lo largo de todo nuestro trabajo, la percepción de las imágenes varía según las circunstancias de lugar y de tiempo, y como no podía ser menos por la ideología y el imaginario del momento. Además en todo ello influye la propia intención primera de la imagen. Como afirma, Aumont¹³, *"en todas las sociedades se han producido la mayor parte de las imágenes con vistas a ciertos fines de propaganda, de información, religiosos, ideológicos en general.... pero [...] una de las razones esenciales de que se produzcan las imágenes (es) la que deriva de la pertenencia de la imagen en general al campo de lo simbólico y que, en consecuencia, la sitúa como mediación entre el espectador y la realidad"*. La imagen se presenta ante el espectador de dos maneras, una inmediata que hace referencia a lo que ella representa en sí, y que se manifiesta por su forma, textura y color, y otra por lo que representa. A esto se le llama *"doble realidad de las imágenes"*. La *representación* de la imagen está unida a la *identificación*, lo que presupone que el espectador posee un capital gnósico acumulado en el pasado, una memoria semántica que sirve para el reconocimiento (Fig. 3). El individuo descifra de este modo los significados de la imagen, captando lo que ha venido en llamarse el halo verbal: aquello que nos revela la imagen, lo que da cuenta de su alcance significativo¹⁴. De

12. FLOR, F., *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza Forma, 1995, pág. 17.

13. AUMONT, J., *La imagen*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1992, pág. 82.

14. FLOR, F., *Emblemas...*, op.cit., pág. 11.

este modo el sujeto descubre el código de la significación de la imagen, que aparece como “*arquitectura plástica del imaginario*”¹⁵. La imagen es un soporte físico de información y a la vez una representación icónica, es decir una categoría perceptual, cognitiva y de representación que transmite información acerca del mundo percibido visualmente, en un modo codificado por cada cultura:

“La imagen icónica es una modalidad de comunicación visual que representa de manera plástico-simbólica, sobre un soporte físico, un fragmento del entorno óptico –percepto–, o reproduce una representación mental visualizable –ideoescena–, o una combinación de ambos, y que es susceptible de conservarse en el espacio y/o en el tiempo para constituirse en experiencia vicarial óptica: es decir, en soporte de comunicación entre épocas, lugares y/o sujetos distintos, incluyendo entre estos últimos al propio autor de la representación en momentos distintos de su existencia”¹⁶, es una convención plástica motivada –no arbitraria–, que combina en diferente grado el principio del isomorfismo perceptivo y ciertas aportaciones simbólicas de tipo intelectual, propias de cada cultura, que plasman propiedades de los sujetos u objetos representados”¹⁷.

Convención, es decir un pacto o un convenio, un entendimiento e incluso un trato; plástica, con forma y textura, motivada, es decir razonada, justificada. Que plasma propiedades, es decir atributos, naturalezas o esencias. Finalmente debemos tener en cuenta que la lectura de una imagen es cosa de tres: del productor, del texto icónico y de su lector. Pero, se pregunta Gubern¹⁸ ¿dónde reside la soberanía semántica del texto icónico: en la intención de su productor o en el desciframiento de su lector? El resultado es incierto, sin duda muchas veces la intención no será entendida con toda la intensidad con que hubiese querido el inductor, otras veces el espectador interpretará de una forma diferente la intención, o desconocerá las claves semánticas de las *ideoescenas*. Y sobre todo con el paso del tiempo el texto icónico puede ser absolutamente opuesto a la intención del inductor. Y al igual que el imaginario común de la Humanidad, se expresa de forma diversa en cada cultura, cada época buscará formas y diálogos diferentes para sus textos icónicos, y asistiremos a formas plásticas superestructurales –arte oficial egipcio o romano– frente a las expresiones individuales no del todo contaminadas con este oficialismo. Y cuando esas imposiciones desaparecen el arte individual o popular resurge, como el arte plebeyo romano¹⁹.

La imagen es un producto social e histórico, que sólo puede ser entendida por medio de códigos que descifran la intención de sus creadores. Las mutaciones diacrónicas o sincrónicas que la imagen sufre, normalmente preservan su significado primitivo, pero sin el conocimiento de los códigos no podremos interpretarla adecuadamente, por lo que a veces resulta indescifrable para espectadores de otras culturas o épocas, que se enfrentarán a la imagen con actitudes diversas, de admiración, miedo o mero afán utilitario, de reaprovechamiento.

No todas las imágenes formalizadas se incorporan a la memoria y se hacen *eternas*. Cuando estas materializaciones simbólicas dejan de tener interés para los contemporáneos, por cambio cultural o nuevas creencias, son expulsadas del imaginario y postergadas de la memoria colectiva, convirtiéndose en nada, en algo

15. *Ibid.*, págs. 16-17.

16. GUBERN, R., *Del bisonte...*, op.cit., pág.21.

17. *Ibid.*, pág.25.

18. *Ibid.*, pág.26.

19. BANDINELLI, B., *Del Helenismo a la Edad Media*, Madrid, Akal, 1981.

amorfo, destruible o aprovechable. Otras, por el contrario, se insertan en la memoria convirtiéndose en algo eterno, atemporal, llenas de plenitud y sentido para los seres humanos de cualquier tiempo. Estas imágenes poseen un significado que las hace merecedoras de la consideración general, asumiendo el papel de *herencia*, de patrimonio de todos. Veremos como a lo largo de la historia determinadas imágenes se convierten en memoria, en monumento. Unas veces lo serán por su espectacularidad, como las *Septem Orbis Spectaculis* del mundo antiguo, o las maravillas del medioevo. Otras estarán cargadas de intención reconocible y serán dignas de respeto por su simbología, ya sea ésta política, histórica o religiosa, como las reliquias de los santos. También algunas pertenecerán al *recuerdo* como presencia simbólica de una ausencia y destinada a exhortar visualmente con sus formas, texturas y colores la función semántica de su observador. Nos referimos a aquellas imágenes icónicas que tienen un carácter conmemorativo o funerario.



Fig. 7. Septem Orbis Spectaculis. Zeus de Olimpia. Moneda de Alejandro el Grande (336-323 a.C.). Tetradracma de plata. Cabeza de Hércules y Zeus en su trono de Olimpia. La estatua fue llevada a Constantinopla por Lausus, praepositus sacri cubiculi, en época de Teodosio II (406-450) tras la supresión de los festivales olímpicos en el 394. También sabemos que el templo de Zeus en Olimpia se incendió en el reinado de Teodosio II. En cuanto a la escultura fue destruida por un incendio del palacio de Lausus en el 475, con toda su colección © Javier Verdugo.

1.3 El carácter edificante de la imagen

Determinadas imágenes infunden sentimientos de piedad o virtud, entendida la primera como amor y devoción por las cosas santas y objetos venerandos, que son respetados por lo que representan o recuerdan y están presentes en la memoria colectiva; y la segunda por la virtud, concebida ésta última como una disposición del espíritu hacia las acciones conformes con la ley moral tendentes a obrar rectamente. Las imágenes al infundir sentimientos sobre los espectadores ejercen un importante poder sobre ellos, llegándose en muchos casos a producirse una identificación entre quienes las miran y lo que ellas representan²⁰. Así mismo, las imágenes como signos se convierten en la encarnación viva de lo que significan. Si el espectador cree en la divinidad que está representada en la imagen aquélla se hace presente y se produce lo que Freedberg²¹, denomina: fusión de la imagen con el prototipo. Un testimonio acerca de ello nos lo ofrece Dión de Prusa²² refiriéndose a los efectos que causaba la contemplación de la estatua de Zeus de Fidias (Fig. 7): “todo aquel que se encuentre en el estado de agotamiento después de apurar desgracias y tristezas a lo largo de su vida y de no poder ni siquiera conciliar un sueño agradable, al ponerse delante de esta imagen, se olvidará, creo yo, de todas las cosas terribles y duras que se sufren en la vida humana”²³. Posteriormente en el Renacimiento italiano veremos cómo se continúa esa percepción. Esta vez será Leon Battista Alberti²⁴ quién dice que la pintura “hace presentes los ausentes [...] representa como vivos a los que murieron hace siglos [...] el que la pintura haya representado a los dioses que

20. FREEDBERG, D., *El poder de las imágenes*, Madrid, Cátedra, 1992, pág. 23.

21. *Ibid.*, págs. 46-48.

22. DIÓN CRISOSTOMO o DE PRUSA, *Discursos XII-XXXV. XII. Discurso Olímpico. Sobre el primer concepto de Dios*. Traducción, introducción y notas de Gonzalo de Cerro Calderón., Madrid. B.C.G. 127, 1989, XII, 51, págs.33-34.

23. DESIDERI, P., “Lo Zeus di Olimpia emblema di pace secondo Dione di Prusa”, *ARYS*, n° 11, 2013, pág. 245.

24. ALBERTI, L. B., *De Pictura* (1435). *De la pintura y otros escritos sobre el arte*. Introducción, traducción y notas Rocio de la Villa, Madrid, Tecnos, 2007, Lib. VIII, 25, pág. 89.

veneraba la gente, debe considerarse que es el máximo don concedido a los mortales, pues la pintura ha contribuido a la piedad que nos une a los seres superiores y a preservar el ánimo con la religión". Estas palabras de Alberti son válidas para cualquier imagen o construcción cargada de intención:

1. Vuelve presente al ausente.
2. Mantiene vivo al difunto. Prolongando la presencia de quienes han muerto.
3. Ayuda a no perder la memoria. Mantiene vivo un acontecimiento o un hecho histórico, o una hazaña. Y es un instrumento al servicio de la educación y conformación de virtudes cívicas.
4. Expresa un reconocimiento.
5. Puede inspirar miedo o admiración sobre el espectador. La mirada de la imagen, cautiva al espectador, pareciendo que te "habla" "qué te sigue con "su" mirada.
6. Despierta la piedad.

1.4 El carácter lúdico de la imagen

Siguiendo a Huizinga²⁵, el arquitecto, el artista, el escultor o pintor, en general el artista decorador, lleva a cabo la producción de imágenes por medio de un trabajo aplicado y lento. Su creación tiene una vocación de perdurabilidad. Su manufactura no depende de una ejecución especial "por otros" como en la música o en la poesía. Una vez terminada la obra de arte –inmóvil y muda– ésta ejerce su "acción", mientras haya gente que dirija su mirada sobre ella. En principio, Huizinga llega a una primera conclusión: no hay nada lúdico en la creación de la obra de arte o en el monumento, pero seguidamente lo niega, pues lo lúdico está presente, en muchos casos, desde el momento de la contemplación o goce de la imagen. Así, cuando la obra de arte o el monumento se asocia al rito, a la fiesta y a los acontecimientos sociales, su *fruizione* está vinculada al *ludus*, al espectáculo. Cuando la obra de arte se asocia al culto o participa en el mundo sagrado está cargada de una serie de potencias: fuerza mágica, significación sagrada, identidad representativa con seres cósmicos o divinos, valor simbólico, o carácter sacro o representativo de valores cívicos o sociales. En estos casos las imágenes tienen un componente lúdico. Los certámenes o la celebración de misterios o ritos, se hacen en torno a un santuario, donde la imagen cultural o los edificios vinculados a las distintas fases místicas o de culto, focalizan la atención, convirtiéndose en parte esencial del espectáculo, del *ludus*. Pero no solo en el "uso" de la obra de arte o del monumento apreciamos el espectáculo, sino muchas veces en la propia ejecución de una obra o de un edificio, aparece la idea de "concurso", de competición. Un impulso agónico en el que los artistas o los arquitectos ponen en práctica su espíritu competitivo, es decir lúdico. Un ejemplo al respecto de esta idea de certamen, la tenemos en la "competición" a la que se vieron avocados, según Plinio²⁶, los escultores Cresilas, Fidias y Policleto que participaron en Éfeso en el concurso de representar una amazona o la competición artística incitada por Eris, la Porfía, a la que fueron castigados por Zeus y Hera, Polycetenos y su esposa Aedon, quienes se vanagloriaban de amarse más que los dioses. Esta idea del concurso es una constante hasta hoy día, en la que la cuestión de buscar una utilidad práctica no nos deja ver la verdadera intención que no es otra que la viejísima función lúdica de la competición. Muchos ejemplos tenemos en la historia en la que la función agonística se impone al sentido utilitario. Nadie se deja sorprender por la verdadera intención del concurso de la ciudad de Florencia en 1418, para la cúpula de la catedral, que ganó Brunelleschi, contra trece rivales. Nada más lejos de la utilidad que esta cúpula, o la moda de construir torres por las familias

25. HUIZINGA, J., *Homo ludens*, Madrid, Alianza 30 aniversario, 1998, págs. 284-293.

26. PLINIO CECILIO, Segundo el Viejo. *Textos de Historia del Arte*. Edición de Esperanza Torrego, Madrid, Antonio Machado Libros, La Balsa de la Medusa, 13, 2001, Libro XXXIV, 53, pág. 52.



Fig. 8. Detalle del fresco de las estancias sistinas de la Biblioteca Vaticana, con escena del traslado del obelisco Vaticano. Al fondo se aprecia la cúpula de San Pedro en construcción © Musei Vaticani. Roma.

florentinas que tenían una clara función de ostentación. También algunas “hazañas” como el traslado del *Obelisco* (1586) a la Plaza del Vaticano (Fig. 8) corresponde al criterio de ostentación y clara intencionalidad simbólica, es decir lúdica²⁷.

También en la peregrinación pagana o cristiana está presente la faceta lúdica, la diversión, como ocurre también en la procesión donde además de rendir homenaje y culto a una imagen, se busca la diversión en el contacto con los demás sujetos. Una mezcla de alegría y esperanza, en la que, además, juegan un importante papel dos espacios fundamentales: el santuario, en la peregrinación y la vía de la procesión, es decir el camino sobre la que aquella transcurre. La peregrinación puede buscar la ayuda ante un problema, pero también puede significar un viaje gozoso, alegre para dar gracias por un favor recibido. Y en el transcurso del viaje la gente además de rendir pleitesía a la divinidad procura divertirse en el camino. Y ambas, peregrinación y procesión, tienen un elemento focal: el papel mediador de la imagen. Tal es el caso de las *Erótidas* y las *Museia* que celebraban los habitantes de la ciudad beocia de Tespías, cada cuatro años, y a la que acudían muchos peregrinos, como Plutarco quién con ocasión de asistir junto a su esposa a estas fiestas nos ha dejado su libro *Amatorius*²⁸. El Helicón era un monte “alegre” que cada cuatro años en estas fiestas dedicadas a Eros y a las Musas congregaba a una multitud que gozaba y se divertía en torno al santuario de Eros y a su imagen.

27. Doménico Fontana, el arquitecto que ganó el concurso para el traslado fue considerado un héroe por su hazaña, recibiendo el sobrenombre de *cavaliere della guglia* (*guglia*, obelisco) recibió de Sixto V (1585-1590) el título de *cavaliere dello sperone d'oro*, la ciudadanía romana y una pensión de 2.000 escudos, junto a otros regalos y prebendas y una medalla en su honor, véase VERDUGO SANTOS, J., “La reinterpretación cristiana de los monumentos de la Antigüedad en la Roma de Sixto V (1585-1590)”, *Archivo Español de Arqueología*, nº90, 2017, págs.68-72, doi: 10.3989/aespa.090.017.003.

28. PLUTARCO, *Obras morais. Diálogo sobre o amor. Relatos de amor*, traducción, introducción y notas Carlos A. Martins de Jesús, Coimbra, Centro de Estudios Clásicos e Humanísticos (CECH), 2009, pág. 117.

Precisamente de las esculturas de Eros que se conservaban en Tespias nos hace una descripción Pausanias²⁹: “Para los de Tespias hizo [...] Lisipo un Eros de bronce, y antes que aquél Praxiteles uno en mármol pentélico [...] el Eros de nuestro tiempo lo hizo Menodoro de Atenas imitando la obra de Praxiteles”. Lo que nos muestra una prueba de la calidad e importancia de la imagen que de Eros se quería transmitir a los peregrinos.

Pero sin duda, la peregrinación más importante de la Antigüedad fue Eleusis. Una peregrinación iniciática cuyos contenidos no conocemos, pero en la que parece que los sacerdotes participantes sometían al iniciado a una representación³⁰, consistente en la visión beatífica de la propia imagen de Coré, que surgía del propio suelo del Telesterión. Un ritual lúdico que se iniciaba con la procesión anual de Atenas a Eleusis, que se hacía entre el 27 o 28 de septiembre (*Boedromión*) y celebraban en Eleusis la noche santa en honor de la Madre y de la Hija. Un rito de obligado cumplimiento para todos los hombres, de tal manera que, cuando aquéllos no pudieron acudir, según nos relata Heródoto³¹, como ocurrió el 27 o 28 de septiembre del 480 a.C., víspera de la Batalla de Salamina, fueron los mismos dioses los que lo realizaron, apoyando así a los griegos combatientes que vencieron en la batalla naval. Un ritual dotado de tanta fuerza, que hizo desobedecer a Vecio Agorio Pretextato, Procónsul de Grecia, la orden de Valentiniano del 364 por la que se prohibía cualquier celebración nocturna, porque ello habría hecho inviable la vida en Grecia. Los ritos de Eleusis y su gozosa peregrinación formaban parte de la vida griega. Una iniciación misteriosa que hizo decir a Cicerón³²: “Así por ellos hemos llegado a conocer en realidad los principios de la vida, y hemos aprendido una pauta no sólo para vivir con alegría, sin también para morir con una esperanza mejor.”

Las peregrinaciones han sido y continúan siendo una iniciación, una búsqueda de cierta verdad. Y constituyen también, un testimonio de cómo las imágenes y los lugares a ellas asociadas ejercen una importante atracción sobre las personas. En la peregrinación ya hemos afirmado que hay un componente de iniciación, de renovación, pero también de diversión, incluso de juego. Ya nos hemos referido al papel importante del santuario en toda peregrinación. Pero no debemos olvidar el de la imagen. Todo el recorrido de una peregrinación está lleno de estaciones, de paradas, donde el peregrino o el viajero se vuelven a encontrar con la imagen que persigue³³. En cada parada, hay un elemento, una imagen, a la que se rinde oración, y se prende un recuerdo, para seguir el camino. Son imágenes sencillas, colocadas muchas veces en los árboles. Otras veces son pequeñas capillas o templos de divinidades, que nos van propiciando el camino. Y en cada parada también está presente lo lúdico y lo competitivo. No todos alcanzan la meta, muchos perecen o se retiran, lo que nos muestra, nuevamente, la presencia de lo agónico en la peregrinación. La historia está llena de peregrinaciones. Desde Eleusis a los Santos Lugares, desde el Camino de Santiago, a las peregrinaciones a las tumbas de Pablo y Pedro en Roma. Y también tenemos testimonios de peregrinaciones a lugares milagrosos, como la milagrosa Virgen de Ratisbona cuya iglesia fue construida tras la demolición de la sinagoga judía, cuyo icono hizo que miles de peregrinos se acercaran a ella con el deseo además de llevarse una copia de recuerdo. Pero lo que nos importa resaltar es como alrededor de estas imágenes o santuarios se produce el efecto de la diversión, asociada a la imagen que se pretende adorar, como la fiesta de la Virgen del Arco,

29. PAUSANIAS, *Helladós Periegesis (Descripción de Grecia)*, Madrid, B.C.G., edición María Cruz Herreo Ingelmo, 1994, Libro IX, 27.3-4, págs.302-303.

30. KERÉNYI, K., *Eleusis. Imagen arquetípica de la madre y la hija*, Madrid, Ediciones Siruela, 2004.

31. HERÓDOTO DE HALICARNASO, *Los nueve libros de la Historia*. Ed. Elaleph.com, 2000, Lib. VIII, 54, págs. 51-53.

32. CICERÓN, M.T., *De las leyes*, traducción, introducción y notas de Carmen Teresa Pabón de Acuña, Madrid, B. C. G., 381, 2009, Lib. II, XIV, 36, pág. 92.

33. FREEDBERG, D., *El poder...*, op.cit., págs. 127-167.

pintada por Caetano Gigante (1825) o la feria del día de San Jorge, pintada por Bruegel en 1560-1570. Una actitud de la gente hacia las imágenes que aún perduran como las peregrinaciones a Lourdes en Francia o las vírgenes de La Cabeza y del Rocío en España.

I. 5 Las imágenes intencionadas

La imagen es la representación de una idea cargada de intención en un proceso comunicativo del emisor al receptor. Es una persuasión que pretende comunicar un mensaje al espectador³⁴. Por otro lado, el efecto de las imágenes sobre quiénes las contemplan no es unívoco. No es idéntica la respuesta del iniciado que el de una masa inculta, aunque ambos participan de una percepción interna similar: miedo, excitación. Las “respuestas” o el “intercambio” con las imágenes están condicionadas por la cultura – no es igual la percepción de una imagen en Heródoto, Pausanias o Petrarca, que en un campesino o una persona no ilustrada-, pero también es cierto que todos tienen respuestas similares propias de los procesos psicológicos que las imágenes provocan en todos los hombres, que conducen a dotarlas “*con poderes que las hacen funcionar*”³⁵. Tal es el caso del testimonio de Valerio Máximo³⁶, del siglo I. d.C., relativo a la reacción de la gente que contemplaba una pintura que representaba la escena de Pero, alimentando con la leche de sus pechos a su padre en prisión. Valerio hace el siguiente comentario: “*Los ojos humanos miran con atención y se quedan atónitos cuando contemplan un cuadro que representa un hecho semejante y renuevan, con la admiración de un espectáculo que tenemos ante la vista, la escena de un acontecimiento antiguo y les parece ver en aquellas figuras de mudos miembros cuerpos que aún viven y respiran.*”

Las imágenes están codificadas de forma que comunican determinadas cosas a culturas o grupos concretos, culturas o grupos de los que nacen tales imágenes³⁷. Ello hace difícil interpretarlas o entender su significado adecuadamente, en la medida que los principios o esquemas culturales evolucionan con el paso del tiempo, ya que al aplicar los esquemas de representación, o lo que es lo mismo, de percepción de un momento temporal posterior a esas formas del pasado o de otras culturas, éstas aparecen “inadecuadas” para los nuevos criterios de representación o son confundidas con representaciones equívocas al personificar en ellas otros “seres” o “ideas” del nuevo imaginario evocando, de este modo, a través de imágenes del pasado seres, divinidades o ideas del presente. Lo que puede llevar a su “veneración” o “destrucción” según qué casos. Son “reinventadas” o “resacralizadas”. Cargándolas de una nueva “intencionalidad”. Las imágenes evocan poderosas respuestas en el espectador que las contempla –el mensaje que la imagen transmite, a veces no coincide con “la intención” de su “creador”– y otras produce un “intercambio” con la del espectador, que de este modo recrea una nueva intención, que sustituye a la inicial. Así, la estatua ecuestre de Marco Aurelio en Roma, que un principio responde a la intención de una estatua honorífica al Emperador (Fig. 9), va “intercambiando” su intención inicial con la de los espectadores sucesivos hasta convertirse en la representación de Constantino o en el “villano” salvador de la ciudad³⁸. Esta “reversión” de la intención la hace merecedora de respeto y la convierte en icono “valorado” y “venerado” y en emblema del poder primero religioso y después civil de Roma. Ello trasciende la racionalidad y se convierte en divino e eterno, a la vez que la “preserva” por ser parte del “patrimonio” de todos.

34. AUMONT, J., *La imagen...*, op.cit., pág.15.

35. FREEDBERG, D., *El poder...*, op.cit., pág. 67.

36. MÁXIMO, V., *Hechos y Dichos Memorables*. Ed. Fernando Martín Acera, Madrid, Gredos, 1988, Lib. V, IV, págs. 311-312.

37. FREEDBERG, D., *El poder...*, op.cit., pág. 41.

38. LA ROCCA, E., “L’imperatore a cavallo”, Milano, *FMR*, 51, 1987, págs. 24-31.

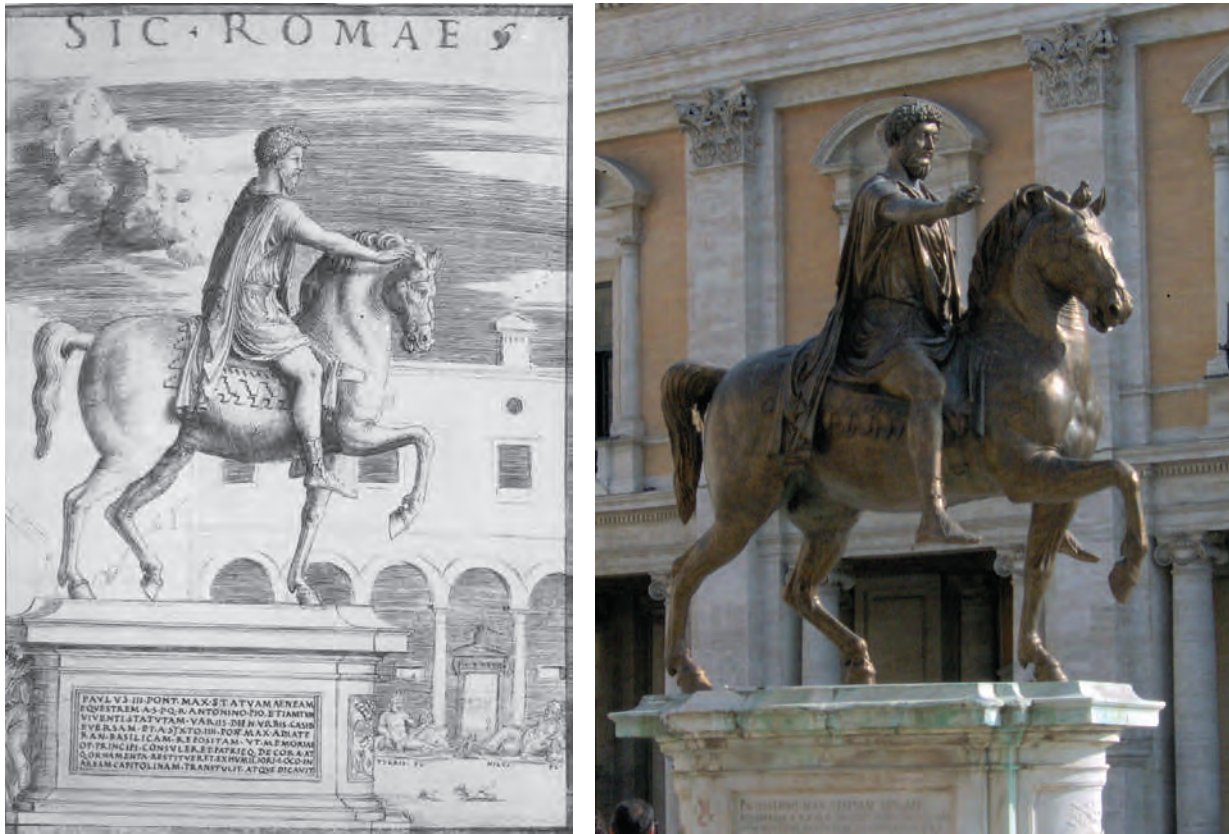


Fig. 9. A la izquierda de Francisco de Hollanda, estatua de Marco Aurelio sobre el pedestal proyectado por Miguel Ángel. Escorial © Ackermann, J. (L'Architettura di Michelangelo, Torino, Einaudi, 1968, figura 62). A la derecha estado actual de la copia instalada en el Campidoglio © Javier Verdugo.

II. La idea de monumento

Las imágenes icónicas que cargadas de intención son asumidas por el imaginario colectivo como algo merecedor del respeto y la veneración, son los llamados monumentos, a los que a continuación intentaremos analizar conceptualmente. Según Riegl³⁹, “*por monumento, en el sentido más antiguo y primitivo, se entiende una obra realizada por la mano humana y creada con el fin específico de mantener hazañas o destinos individuales o un conjunto de éstos siempre vivos y presentes en la conciencia de las generaciones venideras*”. Estos monumentos tienen una clara intencionalidad: la de transmitir e inmortalizar un acontecimiento con deseo de perdurabilidad, de ahí el mandato implícito a las generaciones venideras de la exigencia de su conservación. La idea de monumento va unida a la del *pensamiento evolutivo*⁴⁰ entendido como que lo que ha existido no sólo no puede volver a existir, sino que además constituye un eslabón imprescindible e indesplazable de una cadena evolutiva. Por consiguiente, todo hecho o resto del pasado tiene derecho a reclamar para sí un valor histórico. Ello nos lleva a la idea de memoria colectiva es decir al imaginario: concebido como el conjunto de valores ideológicos que caracterizan una determinada fase cultural. De este modo el monumento es un legado a dicha memoria colectiva. Es la expresión material de la memoria. Como afirma Le Goff⁴¹:

39. RIEGL, A., *El culto moderno a los monumentos*, Madrid, Visor, 1987, pág. 23.

40. *Ibid.*, pág. 24.

“La palabra latina monumentum está ligada a la raíz indoeuropea men que expresa una de las funciones fundamentales de la mente (mens), la memoria (memini). El verbo monere significa hacer recordar, de donde avisar, iluminar, instruir. El monumentum es un signo del pasado. El monumento si nos atenemos a los orígenes filológicos, es todo aquello que puede reclamar el pasado, perpetuar el recuerdo, por ejemplo, los actos escritos. Cuando Cicerón habla de los monumenta huuis ordinis (Philippicae, XIV, 41) indica los actos conmemorativos, es decir los decretos del Senado. Pero desde la antigüedad romana el monumentum tiende a especializarse en un doble sentido: 1) una obra de arquitectura o de escultura con intencionalidad conmemorativa: arco de triunfo, columna, trofeo, pórtico... 2) un monumento fúnebre destinado a transmitir el recuerdo en un campo en el que la memoria tiene un valor particular, la muerte”.

El monumento tiene un sentido educador, que rememora acciones o ideas, o pone sobre aviso al espectador sobre algo, a la vez que pretende llevar la luz a la mente sobre cosas y conceptos que sus constructores querían transmitir o instruir. El monumento nos lleva a la relación entre historia y memoria (Le Goff, 1997:9). Son testigos de una determinada concepción de la cultura y de la realidad, ejemplos de la memoria de los pueblos, que nos transmiten sus intereses y sus conceptos vitales. Otra característica fundamental es la relación entre monumento y poder. Las imágenes que se materializan a través de los monumentos son símbolos pétreos del poder. Representan los valores de una determinada sociedad y son producidas o monopolizadas por los círculos de poder de esas sociedades. El monumento es una pieza de propaganda destinado a manifestar el poder o su representación. Pero no todas las piezas de propaganda pueden ser consideradas monumentos. La diferencia estriba en que mientras las piezas de propaganda son temporales y van dirigidas a convencer de forma mediática a los súbditos de la bondad de un determinado y concreto ejercicio del poder, los monumentos manifiestan creencias o ideologías realizados con la intención de perdurar en la memoria de la sociedad, manteniéndose siempre vivos y presentes en la conciencia de las generaciones venideras, que están obligadas a su conservación como expresión eterna y perdurable. Este último sentido cobrará especial importancia con la aparición del monumento civil, que se inicia en Grecia y que tiene su máxima expresión en Roma. A partir del final de la república, Roma y las ciudades romanas se distinguen por una extraordinaria profusión de imágenes. Tanto en los espacios públicos como en los privados. Ello parece responder a dos factores, el primero viene determinado por los cambios sociales y económicos que propiciaron que los sectores altos de la sociedad necesitaran propagar y escenificar su poder, a la vez que los segmentos medios –libertos principalmente–, también deseaban proclamar su nuevo *status* social. El segundo factor sería la recepción en toda su plenitud de la cultura helenística adoptando el modo de representación de la cultura griega, de la que es receptiva la aristocracia senatorial y el propio poder imperial, el cual además abre poco a poco el carácter divino del *princeps* con la aparición del culto imperial y la veneración del emperador⁴². Esta traslación del concepto de monumento cívico estará presente durante la Edad Media y Moderna en el sepulcro cristiano⁴³.

II.1.- Monumento y obra de arte: más allá de la estética

La obra de arte es *“toda obra humana apreciable por el tacto, la vista o el oído que muestra un valor”*⁴⁴. Una pieza destinada al disfrute estético, que manifiesta determinados valores simbólicos de la cultura y del gusto de una

41. LE GOFF, J., “Documento/Monumento”, *Revista de Archivistica II*, IRARGI, 1989, págs. 104-131, para la cita pág. 104.

42. ZANKER, P., *Un’arte per l’impero. Funzione e intervensione delle immagini nel mondo romano*, Milano, Electa, 2002, págs. 7-28.

43. HERKLOTZ, I., *Sepulcra e Monumenta del Medioevo. Studi sull’arte sepolcrale in Italia*, Roma, Edizioni Rari Nantes, 1985.

sociedad y de sus estamentos de poder. Aunque monumento y obra de arte cumplen un cometido de comunicación no verbal reafirmando convicciones o manifestaciones espirituales, podemos establecer que la diferencia entre monumento y obra de arte consiste en que el primero tiene una intención de transmitir creencias o ideologías de una manera perdurable, lo que le confiere un valor histórico, mientras que la segunda sólo busca el placer estético. Hegel⁴⁵ afirma que el hombre se ha servido siempre del arte como un medio para tener conciencia de las “*ideas e intereses más sublimes del espíritu*” y que los pueblos han depositado sus concepciones más elevadas en las producciones del arte, manifestándolas y tomando conciencia de ellas a través del mismo. Incluso, nos dice, que muchas religiones se han servido de él como medio de expresión de las ideas nacidas del espíritu.

¿Qué concepción ha existido de los objetos bellos? ¿Podemos decir que un monumento entra en la categoría de lo bello? Ello es inexacto, pues no todo monumento es bello. Más bien ese concepto se correspondería con obra de arte. Siguiendo de nuevo a Hegel⁴⁶, los objetos bellos son variados: escultura, pintura, arquitectura, entre otras, y varían según las culturas y las épocas. Ello nos llevaría a considerar qué objetos han sido considerados bellos según qué épocas y qué pueblos. Lo que según Hegel nos llevaría a una ciencia de lo bello, pero inmediatamente niega tal posibilidad, pues al ser el arte tan variado y múltiple sería imposible constituir sobre él una ciencia de lo bello. No nos sería posible saber lo que es bello y lo que no lo es. Siempre se utilizó el criterio de que lo bello es aquello que produce en nosotros “*sensaciones agradables*”⁴⁷, y a la ciencia que lo estudia se le llamó estética⁴⁸.

La belleza artística se dirige pues a los sentidos, a la sensación, a la intuición, a la imaginación y puede adoptar una gran variedad de formas, lo que nos llevaría a reconocer en la naturaleza humana un instinto de lo bello, que está presente en la propia naturaleza, y que hay que descubrir, interpretando su lenguaje.

El espíritu se ve así mismo reflejado en la obra de arte. “*La obra de arte, en la cual el pensamiento se enajena de sí mismo, forma parte del terreno del pensamiento conceptual, y el espíritu, al someterla al examen*

44. RIEGL, A., *El culto moderno...*, op.cit., pág. 24.

45. HEGEL, G. W. F., *Introducción a la estética*, Barcelona, Península, 2001, pág.14.

46. *Ibid.*, pág. 24.

47. *Ibid.*, pág. 26.

48. Con el humanismo se produce un cambio de actitud frente al mundo y la vida, que vemos reflejado en la siguiente expresión de Poggio Bracciolini: “Dejarán de edificarse templos y pórticos; desaparecerán todas las artes: tanto nuestra vida como la cosa pública se verán trastornadas, si cada uno de nosotros acaba contentándose con lo necesario” (*De avaritia*, XII, 6-7, BRACCIOLINI, Poggio (1428-1429 [1994]): *De Avaritia: dialogus contra avaritiam*, trad. Giuseppe Germano, Livorno: Belfore Editore). Las primeras teorías sobre la belleza de las cosas pueden retrotraerse a Petrarca con su concepto de lo bello en la poesía y con Boccaccio, teorías que se continuarán con Nicolás de Cusa. Alberti o Ficino entre otros (TATARKIEWICZ, W., *Historia de la estética. III. La estética moderna 1400-1700*, Madrid, Akal, 2004, págs. 11-45, 79-85), esto supone la aparición de una “estética nueva,” aunque en el Renacimiento no hay un concepto de estética, sino una “poética” humanista, en el sentido aristotélico con un culto a la belleza y a las artes (CASTELLI, P., *La estética del Renacimiento*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2011, pág. 14). El primero en introducir el término estética es BAUGARTEN. AG., (*Aesthetica*, Francfort, Gottlieb, 1750, 1758), y aunque no puede considerarse fundador de la estética como ciencia si señaló un camino a la investigación en el ámbito filosófico y alcanzó amplia difusión. Debemos a Kant en 1764 la primera formulación entre “lo sublime” y “lo bello” (KANT, E. *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*, Madrid, Alianza, 1990, págs. 29-37), o la elaboración en 1790 de su obra fundamental para entender el gusto como la capacidad de juzgar lo bello y el “juicio estético” (KANT, E., *Crítica del Juicio*, Madrid, Tecnos, 2017, pág. 113 y ss.) que va unido a la sensación de satisfacción, referida al sujeto, al sentimiento de la vida del mismo -como placer o dolor- añadiendo una forma particular de discernir y de juzgar que no añade nada al conocimiento, sino que se limita a poner la representación dada en el sujeto frente a la facultad total de las representaciones. Este juicio, afirma Kant es totalmente referido al sujeto y es siempre estético, a diferencia de aquel que se realiza solo sobre el objeto, en cuyo caso es lógico. Si analizamos un monumento exclusivamente respecto a sus características y funcionalidad estaremos haciendo un juicio objetivo, empírico y lógico, y será estético cuando lo hacemos respecto a la sensación que nos causa es decir subjetivo. Una sensación de satisfacción que viene determinada por el gusto (como capacidad de juzgar lo bello) y que es desinteresada. Basada en una mera contemplación. Finalmente, Kant en la obra citada de 1790 definirá la “emoción”, el “ideal de belleza”, lo “bello” o el “gusto” como facultad de juzgar una representación mediante una satisfacción o un descontento, sin interés alguno. Años más tarde, en 1832, aparecerán las Lecciones de estética de Hegel, que fueron escritas en 1819, diversas publicaciones sobre estética entre las que destacan: Zimmermann en 1858, Schlaser en 1872 o Bensaquet en 1892. Y finalmente la de Tatarkiewicz en 1970.

*científico, no hace más que satisfacer la necesidad de su naturaleza más íntima*⁴⁹. De acuerdo con Venturi⁵⁰, para entender el arte hay que recurrir a la estética, que “*como todo tipo de conocimiento espiritual, sólo puede ser histórico*”. La estética vista así tiene como objetivo definir el “concepto” del arte. En la obra de arte, el artista se mueve por sensaciones e impulsos, pero está, lógicamente, condicionado por el ambiente en el que vive. Un concepto asociado a la obra de arte es del “gusto”. Ahora bien, el gusto es una *preferencia contingente*⁵¹, que está condicionada por el tiempo y el lugar. El gusto siempre ha perseguido la belleza, que también ha sido el centro de la estética. Pero la belleza puede ser concebida de formas distintas y lo que es bello para unos no lo es para otros. En conclusión ¿qué diferencia el monumento de la obra de arte? ¿Puede tener un objeto ambas cualidades? Naturalmente que sí, puede existir un monumento cargado de intención, que a su vez sea una obra de arte, es decir que cause una sensación agradable a nuestros sentidos. A su vez hay obras de arte, pinturas, esculturas o arquitecturas, que como afirma Venturi⁵² son *interesantes* porque constituyen “*los documentos históricos de los sentimientos, la voluntad y las ideas de las respectivas civilizaciones y representan los denominados valores ilustrativos*”.

El monumento está vinculado al pasado, a la memoria, mientras que la obra de arte, sólo al placer estético, al gusto. Y no todos los objetos del pasado son monumentos, en el sentido de transmitirnos una intencionalidad de sus hacedores o constructores; cualquier reliquia u objeto del pasado forma parte de nuestro patrimonio histórico, pero no todos son monumentos. Éstos son los que nos interesa estudiar, averiguar qué es lo que los hace únicos, y sobre todo cómo es posible que muchos de ellos a pesar del esfuerzo de sus constructores y de la fascinación que produjeron en sus contemporáneos y en muchas generaciones sucesivas, de repente dejaron de interesar y fueron dejados a su suerte o destruidos intencionadamente. La idea del pasado y de la memoria cambia con el tiempo, es también un fenómeno contingente.

II.2 Las construcciones con significado

Se ha afirmado que la arquitectura es un acto social. Es el resultado de un trabajo en equipo y está ahí para ser usada por grupos de personas –una tumba, una familia o clan, una casa, un panteón, un dolmen– o por toda la sociedad –el Coliseo de Roma–. Los sistemas sociales generan un tipo de arquitectura, y un tipo de monumentos, que responden a una ideología oficial, que convierte algunos edificios en “trascendentes”, pertenecientes a todos, y que cumplen una función política o religiosa: son los monumentos intencionados. Este sistema, si desaparece, arrastra consigo al monumento por la pérdida de interés, de motivación social, cuando no se busca su destrucción intencionada, por representar algo que se considera incompatible con el nuevo imaginario. Es necesario analizar en qué *contexto* ha sido producido un determinado monumento, pues como afirma Kostof⁵³, cada edificio representa un artefacto social con su específica energía, impulso y compromiso. De ahí que tengamos que buscar el *significado* de aquellos que están cargados de una especial intención, escrutando su peculiar naturaleza, pues constituyen nuestra herencia, nuestro patrimonio histórico material. Deben estudiarse los monumentos dentro de su contexto y como algo indivisible. Ningún edificio es un objeto aislado y autosuficiente, sino que forma parte de un

49. HEGEL, G.W. F., *Introducción a la ...*, op.cit., pág.34.

50. VENTURI, L., *Historia de la crítica de arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, pág. 22.

51. *Ibid.*, pág. 30.

52. *Ibid.*, pág. 38.

53. KOSTOF, S., *Historia de la Arquitectura I*, Madrid, Alianza Forma, 1988, pág. 23.

marco más amplio: su entorno natural o artificial que lo contiene. Los edificios del pasado o del presente “no son cuerpos permanentes en el vacío”⁵⁴, sino componentes de una ordenación variada sujeta a constantes cambios. Todo monumento aparece vinculado a un territorio y a un paisaje. Ello se aprecia de modo especial en los templos egipcios⁵⁵ y en la configuración del espacio en la arquitectura griega, que constituyen un rito de iniciación para el espectador que se acercaba por la vía de las procesiones hacia el santuario o templo. Todo ellos estaban enmarcados en el ambiente natural que les servía de escenario buscando acrecentar el carácter sagrado del lugar⁵⁶.

El monumento como algo que se perpetúa en el tiempo está sujeto al devenir histórico y es una imagen que se transmite, tanto al imaginario de sus habitantes contiguos como a los viajeros. Los monumentos son también reinterpretados dependiendo de la carga ideológica del espectador, pues la impresión que produce sobre cada uno se ve condicionada por la predisposición del observador. Un ejemplo de esto nos lo ofrece la doble interpretación que del Partenón hicieron James Stuart y Nicholas Revert (1760-1830) en 1751, cuando Atenas era una ciudad turca y la Acrópolis era la residencia del gobernador; lo aprecian desde una doble perspectiva, la contemporánea y la arqueológica. Sitúan al templo entre casas modestas apiñadas de forma desordenada, y se aprecian las bóvedas de una iglesia bizantina, en el interior del templo⁵⁷. Estas interpretaciones contrastan con la realizada en un dibujo por Ciriaco de Ancona en su primer viaje a Atenas (1443), que se centra sólo en el aspecto concreto del monumento, no exenta de cierta ingenuidad, pues no la pone en relación ni con su entorno, ni con el paisaje, lo que constituye una visión claramente anticuaria, frente a la arqueológica y arquitectónica de los viajeros británicos.

Al igual que hemos establecido una distinción entre obra de arte y monumento debemos también distinguir entre arquitectura monumental y construcción. La primera va más allá de los criterios funcionales o estructurales y responde a un interés estético, político, simbólico, posee un significado: “una construcción [...] que trasciende los requisitos prácticos de función y estructura”⁵⁸. Responde en parte, aunque sólo en parte, a la cualidad, que Vitruvio llamó *venustas* (belleza), distinguiéndola de otros dos componentes prácticos de la arquitectura: *utilitas* (función) y *firmitas* (estructura). Sin embargo, sería un error si sólo apreciáramos las construcciones monumentales en función del criterio de su belleza y consideráramos que la historia de los monumentos está ligada a las de las obras de arte excluyendo su cualidad más importante: la intencionalidad política, religiosa, personal, es decir la intencionalidad simbólica. Los monumentos hay que estudiarlos sin aislarlos de su contexto social y político ni de su entorno, y sobre todo hay que valorar el esfuerzo social que los mismos han requerido y la fuerza ideológica que hizo posible dicho esfuerzo: como ocurre con las pirámides que exigieron la construcción de verdaderas ciudades para los trabajadores que hicieron posible su edificación, que tienen el mismo valor que el edificio monumental. Y junto a ello no debe olvidarse que muchos monumentos responden a una significación política que deseaba simbolizar su poder a través de ellos. En el significado del monumento juegan dos ideas: tiempo y finalidad⁵⁹. El *tiempo* implica sucesión, proceso evolutivo pues todo edificio se basa o aprovecha una experiencia constructiva anterior, y una vez erigido se convierte en paradigma, en otro elemento de la tradición.

54. *Ibid.*, pág. 28.

55. GIEDION, S., *El presente eterno: los comienzos de la arquitectura*, Madrid, Alianza Editorial, 1986, págs. 331-408.

56. MARTIENSSEN, R., *La idea de espacio en la arquitectura griega*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1967.

57. KOSTOF, S., *Historia de la...*, op.cit., pág. 30, figura 1.13.

58. *Ibid.*, pág.33.

Se incorpora al continuum, a la memoria e, incluso, al imaginario. Si además la intención o significado por el que se erigió sigue en la *mens* de los contemporáneos, ora por que aún los comparten –intención viva en el imaginario, ora porque les evoque el pasado, más o menos glorioso o incluso terrible, –monumento simbólico–, el edificio alcanza la categoría de *monumentum*, de memoria. Otras veces los edificios surgen buscando una finalidad, ser un ideal, un deseo convertido en piedra: así el imperio de Carlomagno vuelve conscientemente a la arquitectura de Roma y Rávena con el fin de inspirar que estaba reviviendo el Imperio Romano. Posteriormente, el propio Renacimiento procurará diseñar sus aspiraciones basándose en el modelo de la antigüedad clásica. También responden a la necesidad de construir edificios o monumentos que eclipsen el esplendor o superen el tamaño de otros monumentos legendarios del pasado, evocando también, a veces, no su forma física, sino la fama del prototipo. Así el templo de Salomón influirá como estereotipo, como paradigma, en otros monumentos como Santa Sofía o El Escorial, de este modo Justiniano pudo decir el 27 de diciembre de 537, “*Nekika se Solomon*”, “*He superado a Salomón*”.



Fig. 10. Pirámide de Keops en Gizeh © Dominio público

Posteriormente, el propio Renacimiento procurará diseñar sus aspiraciones basándose en el modelo de la antigüedad clásica. También responden a la necesidad de construir edificios o monumentos que eclipsen el esplendor o superen el tamaño de otros monumentos legendarios del pasado, evocando también, a veces, no su forma física, sino la fama del prototipo. Así el templo de Salomón influirá como estereotipo, como paradigma, en otros monumentos como Santa Sofía o El Escorial, de este modo Justiniano pudo decir el 27 de diciembre de 537, “*Nekika se Solomon*”, “*He superado a Salomón*”.

La *finalidad* es para Kostof⁶⁰ la forma en que un edificio se acomoda a la *función* que la ha sido pre-establecida, aunque él prefiere mejor la palabra *ritual*, porque “*función puede aminorar y mecanizar el concepto de finalidad*”. De este modo, continúa diciendo, aunque la función de una tumba es alojar al muerto, ello hasta qué punto es válido para la tumba-pirámide de Keops (Fig. 10), dónde se ve desbordada la función. ¿Para qué tanto esfuerzo, tantos ladrillos, para la tumba de un hombre? ¿Por qué una Basílica tan descomunal como Santa Sofía, si sólo se necesitaba un espacio grande para albergar grandes congregaciones? Cuando la función excede de la proporción surge la intención, ligada al símbolo y al ritual, pretendiéndose de este modo comunicar algo más importante. Es a lo que se refería Ruskin⁶¹ en su *lámpara del sacrificio* cuando habla del empleo de materiales preciosos en una obra arquitectónica religiosa o conmemorativa, no porque éstos sean útiles y necesarios, sino porque son excepcionales, porque son expresión perdurable de la ofrenda o del testimonio. Es entonces, y sólo entonces, cuando el edificio supera la escala de lo funcional y se transforma en mensaje, en algo eterno, en memoria, en monumento.

Tal es el caso de la pirámide de Keops cuya función es la seguridad y depósito del cadáver, pero que, sin embargo, a través del ritual de su construcción, hace tangible para el pueblo la esperanza en que allí reside algo perpetuo, eterno. Y de igual manera, Santa Sofía, expresa en su ritual el misterio cristiano y aunque su función es el culto en el que el hombre es simple usuario, también es la casa de Dios: un usuario invisible e

59. *Ibid.*, pág.39.

60. *Ibid.*, pág. 40.

61. RUSKIN, J., *Las siete lámparas de la arquitectura*, Barcelona, Alta Fulla, 2000, págs. 8-24.

impredecible⁶². Quizás por esa razón van más allá de la mera utilidad y se convierten en función de ese deseo, de esa intención, en algo distinto, en algo monumental.

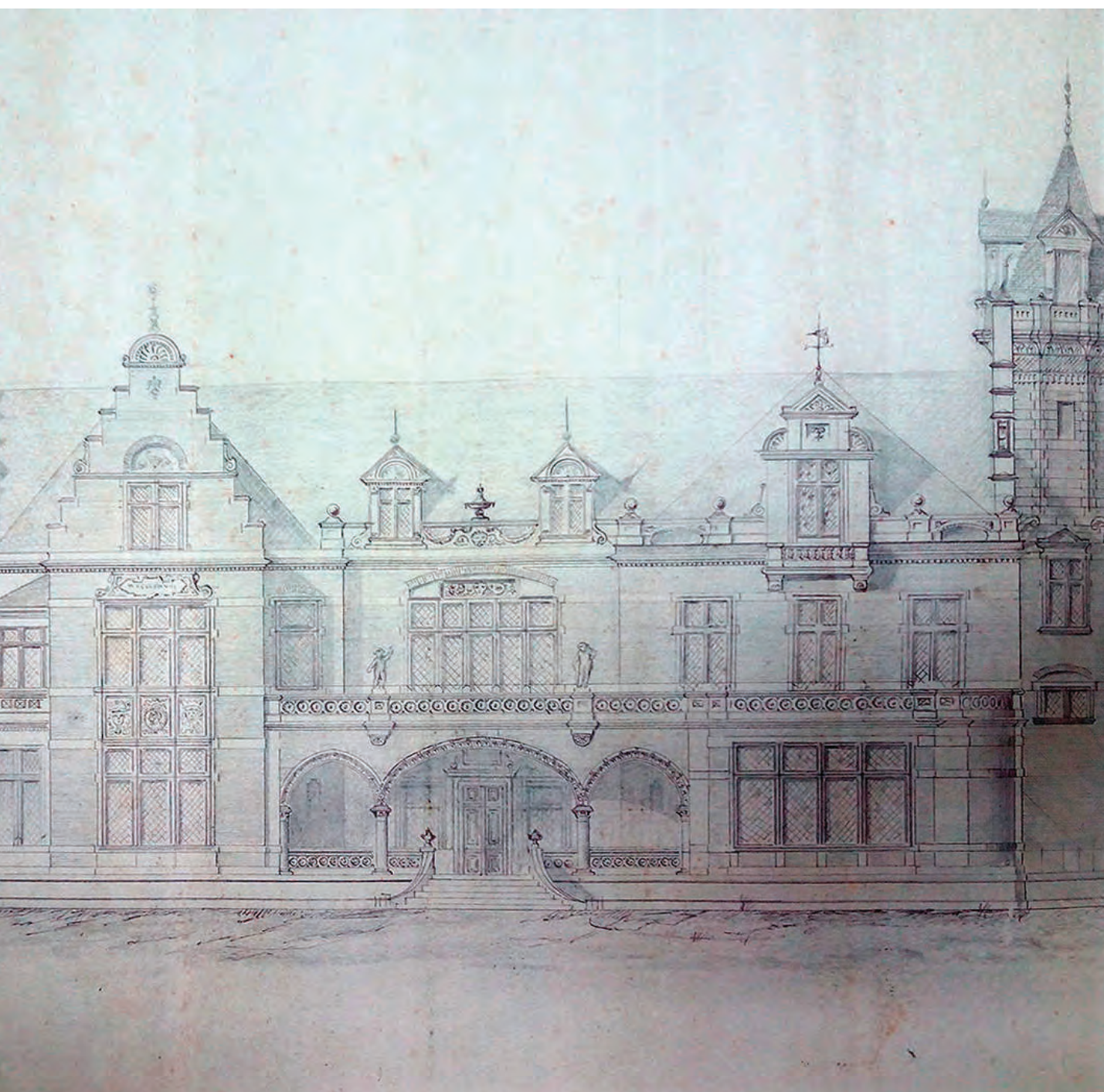
Conclusiones

1. Las imágenes producen diversas respuestas en la mente del espectador desde la veneración al miedo según sean capaces de entender su significado o de compartirlo.
2. Los poderes políticos y religiosos se han valido de la imagen para comunicar mensajes y manifestar su poder. Ello se realiza utilizando elementos figurativos o ideoscenas en soportes de diversos tamaños que van desde las simples monedas, estelas, esculturas o pinturas hasta la utilización de formas arquitectónicas complejas a las que se les suele denominar monumentos.
3. La idea de monumento está referida a la de “memoria” como recordatorio de principios válidos que se pretenden perpetuar en el imaginario colectivo. Son formas cargadas de intencionalidad dirigidas a la propaganda política o la plasmación de valores religiosos.
4. La aceptación por parte del espectador de las ideas y valores comunicados a través del monumento lleva consigo la aceptación de su conservación y la idea de sacrilegio en el caso de destrucción y el oportuno castigo por su infracción.
5. Mientras los valores que se expresan a través de los monumentos, continúan vigentes y por tanto aceptados y reconocidos en la conciencia del espectador, aquéllos son respetados y tutelados formando parte de su imaginario.
6. Por el contrario, cuando los valores transmitidos son desconocidos, ajenos u opuestos a los contemporáneos, se produce un rechazo de las antiguas expresiones, que son ignoradas o demonizadas, llevando aparejado en todo caso su abandono, reutilización de los materiales o su destrucción intencionada.
7. A lo largo de la historia percibimos la aparición de monumentos que responden a dos categorías: una religiosa o sagrada y otra pública. Cada una de ellas son respetadas, conservadas y admiradas por sus contemporáneos, pero causan distintas reacciones a las generaciones posteriores, pasando desde el respeto, porque conocen su significado y sus valores, a la admiración, aunque desconozcan su significado o a la destrucción por el temor que les suscitan. Así mismo se produce también un interés por averiguar por qué y por quiénes fueron construidas generándose así un interés por el pasado.

Fecha de recepción: 21/09/2016

Fecha de aceptación: 18/11/2016

62. KOSTOF, S., *Historia de la...*, op.cit., pág.41.



Detalle del plano del proyecto "victoriano" con vista de la fachada principal (Archivo Fundación González Byass Jerez).

La Finca Recreo “El Altillo” de Jerez de la Frontera: origen, proyectos y estado actual.

Maribel Serrano Macías

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España

Resumen

La finca Recreo “El Altillo” es una de las últimas fincas suburbanas fundadas a finales del siglo XIX en Jerez de la Frontera (Cádiz) que se mantienen en pie y no ha sido víctima, al menos en su totalidad, de transformaciones urbanísticas. Desde su compra por Don Manuel María González y Ángel, propietario y fundador de la actual bodega González Byass, hasta hoy en día, se ha mantenido con leves cambios en su composición. No obstante, se realizaron proyectos de ampliación y remodelación de la mano de arquitectos experimentados, que han quedado plasmados en planos hasta ahora inéditos. En esta investigación se hace un breve recorrido a través de la historia arquitectónica de la finca, desde las primeras remodelaciones, proyectos de ampliación y estado actual, poniendo especial énfasis en los recursos estilísticos utilizados provenientes del estilo victoriano inglés. De este modo, se pone en valor parte del patrimonio histórico de Jerez de la Frontera en el que hasta ahora no se había profundizado, consecuencia de una etapa en el que el vino de Jerez atrajo a una colonia británica que se estableció en la zona y trajo consigo sus gustos y costumbres.

Palabras clave: recreo, arquitectura, victoriano, patrimonio, neomudéjar.

Abstract

“El Altillo” is one of the last country houses founded at the end of the nineteenth century that still exists and which has not been victim, at least totally, of a town planning. Since Mr. Manuel Maria Gonzalez y Angel bought the country house, landlord and founder of the cellar González Byass, until today, “El Altillo” has kept its composition only with a few changes. However, were made some enlargement and renovation projects for experimented architects which are drawn in unpublished construction plans. This research is an overview through the architectural history of “El Altillo” from the first renovations, enlargement projects to current situation, with especial focus in elements used of Victorian style. This research enhances the historic heritage of Jerez de la Frontera in a period where the English colony went to the south of Spain with their style and traditions, attracted for the sherry wine.

Keywords: country house, architecture, Victorian, heritage, neomudejar.

Introducción

El Recreo “El Altillo” forma parte de un conjunto de fincas suburbanas repartidas por toda la periferia jerezana, donde la alta burguesía y la nobleza de la ciudad de finales del siglo XIX disfrutaban de su tiempo de ocio y de un entorno relajado fuera del bullicio del casco urbano. De todas las zonas de la ciudad, el antiguo Paseo de Capuchinos¹ en los últimos años del siglo XIX, en el norte, fue la más cotizada. En ella se ubicaron los principales recreos, la mayoría propiedad de los dueños de las bodegas más importantes, de personalidades influyentes o de aristócratas. Una de estas familias bodegueras, que a la vez se convirtió en una de las más influyentes de la ciudad, fue la fundada por Don Manuel María González y Ángel, propietario de la bodega González Byass & Cia, que mantiene su producción hoy en día. En el Paseo de Capuchinos no sólo tenía su finca Recreo “El Altillo”, sino que con el tiempo sus hijos también disfrutaron allí de magníficos palacetes rodeados de bosques y jardines. De todos ellos, uno de los pocos ejemplos que quedan en Jerez es “El Altillo”, ya que las demás fincas han sido absorbidas por la especulación urbanística y por ello desaparecidas.

La mayoría de estas fincas poseían elementos influenciados por el estilo victoriano inglés imperante durante el siglo XIX. Aunque no se aplicaba un estilo puramente victoriano, sí se plasmaban elementos propios de este en cubiertas, vanos, revestimientos e incluso en la proyección de jardines. Mezclados con estilos historicistas, los detalles al gusto inglés hacen de estas construcciones ricos palacetes de estilo ecléctico. En el caso de la finca “El Altillo”, estos detalles se ven principalmente en el uso de materiales traídos de Inglaterra y en el estilo arquitectónico elegido para la capilla, el neogótico. La relación de la familia de Don Manuel María con Reino Unido era muy estrecha debido a las actividades comerciales que llevaban a cabo en la bodega con la exportación del vino de Jerez. Por ello, no es de extrañar, que la familia González tuviera una especial predilección por todo lo que viniera de allí y quisieran vivir lo más cercano al modo anglosajón posible.

Orígenes de la finca

La finca Recreo “El Altillo” se encuentra a un kilómetro aproximadamente del centro de la ciudad. En su origen, estas tierras estaban plantadas de viñedos, y poseían un lagar en el mismo lugar donde hoy se encuentra la casa. En la zona del actual porche se encontraba el tinglado de la casa de viña, donde se dejaba secar la uva sin que le diera el sol directamente. Don Manuel María, que tenía su residencia oficial en la calle Tornería de Jerez, compró estos terrenos con el fin de tener un lugar de recreo donde disfrutar de la naturaleza y pasar allí su vejez lejos de la ciudad.

Esta finca estaba atravesada por la carretera de Espera y las vías del ferrocarril en dirección a Sevilla, ya inaugurado este tramo de Sevilla a Jerez en 1860². Está situada en unos terrenos también conocidos como Arroyo del Membrillar, Valle de San Benito, Buenavista y Pie de Rey, en una zona elevada, de ahí su nombre “El Altillo”³.

La fecha de compra de los terrenos donde se ubica la finca no está muy clara, ya que no existen catalogados documentos en el archivo de la Fundación González Byass que lo constaten. Henry Vizetelly en su libro

1. Hoy es la actual Avenida Álvaro Domecq.

2. SÁNCHEZ MARTÍNEZ, F., “Historia del Ferrocarril de Sevilla a Jerez y de Puerto Real a Cádiz (1856-1861)”, *Vía Libre*, 2013, pág. 2. URL: <http://www.vialibre-ffe.com/pdf/11319_HISTORIA_CADIZ.pdf> (Consultado 15/12/2016).

3. GONZÁLEZ DE LA BLANCA, P., *El invierno de las rosas. “Recreo el Altillo”: Historia de una familia jerezana*, Jerez, Edhasa, 2006, pág. 36.

*Facts about Sherry*⁴ cuenta que en su recorrido por Jerez visitan, en los alrededores de la ciudad en dirección norte, los viñedos del señor González, y que en sus tierras hay una casa palaciega descuidada, rodeada por amplios y bonitos jardines, que doce años atrás estaba en ruinas. Teniendo en cuenta que esta obra se escribe en 1875 y se publica en 1876, doce años atrás se remontarían a 1863, por lo que en estos años las tierras de la finca estarían sin reformas, pero no se dice si ya pertenecían a Don Manuel María. En las minutas cartográficas del Instituto Cartográfico Nacional, correspondientes a 1874, aparecen nombrados estos terrenos como propiedad de Don José de Cala y no de D. Manuel María. En el libro de González de la Blanca⁵ se expone que Don Manuel María González compró la finca en 1876 a Don José de Cala y Hernández. Por lo tanto, según las fuentes referidas, la finca “El Altillo” podría haber sido comprada entre los años 1860 y 1876.

Las obras de ampliación y reforma de Don Manuel María González

Con el fin de pasar allí los últimos años de su vida, Don Manuel María comienza una serie de proyectos de obras y ampliaciones en la casa y en los terrenos del entorno. El encargado fue Miguel Palacios Guillén, un arquitecto jerezano con el que ya había trabajado en otras ocasiones. Miguel Palacios desarrolló gran parte de su trabajo en el Puerto de Santa María aunque en Jerez de la Frontera también realizó importantes proyectos. En Jerez se le atribuye el plano de la Guía de Jerez de 1892⁶ además de otros trabajos encargados también por la firma González Byass. La misma familia de Don Manuel María González encargó a Miguel Palacios varios proyectos como la Finca El Cuco⁷ o las obras realizadas en la Finca Recreo “El Altillo” “destacando, la realización de planos de viñas y las obras en “El Altillo”, especialmente en la capilla”⁸. En el diario personal de Don Manuel María González⁹, del que sólo se conservan los tres últimos años de su vida, podemos leer el seguimiento que hizo personalmente de las obras de remodelación y ampliación. Los diarios comienzan el día 1 de enero de 1884, un par de meses antes de que se fuera a vivir a “El Altillo”, y terminan el día 21 de octubre de 1886, tres meses antes de su fallecimiento el día 6 de enero de 1887.

El plano de 1884, elaborado por el arquitecto Miguel Palacios¹⁰ (Fig. 1), refleja la planta de la casa y los terrenos colindantes de la finca en el momento en que la familia se traslada a “El Altillo”. En este plano se deja constancia de que la finca posee un total de ocho hectáreas y veintiséis áreas, de las cuales seis estaban plantadas de naranjos, una eran jardines y el resto era viña, huerta y edificios. La vivienda era de una sola planta en forma de T invertida, con unas veinte habitaciones y dos largos pasillos. Las funciones originales de

4. VIZETELLY, H., *Facts about sherry: gleaned in the vineyards and bodegas of the Jerez, Seville, Moguer & Montilla districts during the autumn of 1875: with numerous illustrations from original photographs and sketches*, London, Jas. Wade, 1876. Se hace un recorrido por los viñedos y bodegas de Jerez de la época para verificar *in situ* que el vino de Jerez era beneficioso para la salud y no contenía elementos perjudiciales para esta. Este libro se edita después de una campaña en contra del vino de Jerez surgida en Inglaterra en 1873 y que ponía en duda la elaboración de este vino. Su autor, Henry Vizetelly, era un erudito en vinos y fue el encargado de realizar el recorrido y posteriormente de escribir el libro.

5. GONZÁLEZ DE LA BLANCA, P., *El invierno de las rosas...*, op.cit., pág. 36.

6. RODRÍGUEZ GAY-PALACIOS, J.M., “Miguel Palacios. La obra de un arquitecto jerezano”. URL: <<http://www.gentedejerez.com/?p=4264>> (Consultado 18/11/2016).

7. CABALLERO RAGEL, J., *Exposiciones y artistas en el Jerez del siglo XIX: Las exposiciones de la sociedad económica jerezana*, Jerez, Centro de Estudios Históricos Jerezanos, 2006, pág. 20. En este artículo, Caballero Ragel confunde el nombre y lo llama Manuel, confundiéndolo con el hijo del arquitecto, que se llamaba Manuel Palacios Winthuysen.

8. PACHECO ALBALATE, M., BUHIGAS CABRERA J., ACALE SÁNCHEZ, F., *Itinerarios portuenses de la arquitectura del siglo XIX: Miguel Palacios Guillén*, El Puerto de Santa María, Ayuntamiento de El Puerto de Santa María, 2004, pág. 13.

9. Diario personal de D. Manuel M. González y Ángel conservados en el Archivo de la Fundación González Byass de Jerez (AFGB).

10. Plano PGB0108 (AFGB).

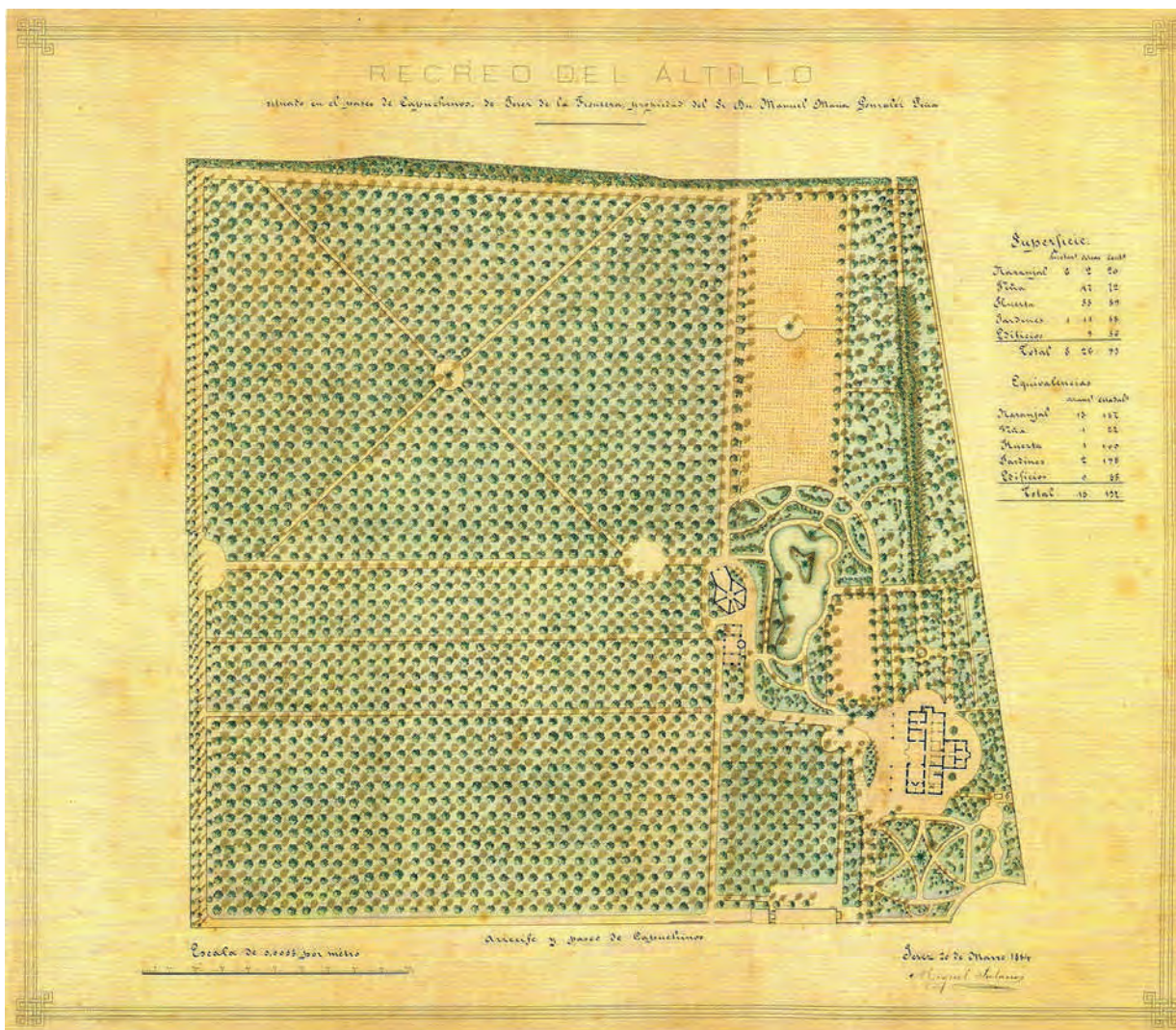


Fig. 1. Plano de la finca Recreo El Átillo elaborado por el arquitecto Miguel Palacios Guillén en 1884 (Archivo Fundación González Byass Jerez)

cada habitación no las conocemos con seguridad aunque en el diario se mencionan, por ejemplo, un cuarto de vestir, una clase (para la enseñanza), la alcoba principal o un oratorio. Todas las habitaciones poseían ventanas al exterior y estaban comunicadas entre sí o con los pasillos. En la fachada principal se encontraba el tinglado, que pasó a ser posteriormente el porche de la vivienda, y daba sombra a toda la fachada excepto a la zona central, donde se encontraba una habitación de grandes dimensiones con un ventanal en forma de ábside. Alrededor de la vivienda, había un gran jardín y frente a ella una zona plantada de naranjos. Además había un gran estanque y otras zonas recreativas que pasaremos a describir más adelante.

A partir del día 3 de diciembre de 1885 comienzan las obras de ampliación de la vivienda, que se centran sobre todo en la realización de la nueva capilla y de un cuarto nuevo, aunque también se mencionan obras en varias habitaciones cercanas.



Fig. 2. Imagen del exterior de la capilla en la actualidad (Web Jerez Siempre).

La obra del cuarto nuevo a la que se refiere es la de la habitación que separa la parte primitiva de la vivienda de la nueva capilla. Esta habitación estaría posteriormente destinada a habitación principal y comunicaría con la capilla. En este dormitorio se proyectó un patinillo de luces con una montera de cristal por la que entraría luz natural. Según los diarios, en un principio se optó por un cristalero de Cádiz, llamado Toro, pero al proponer un elevado presupuesto, se optó por otro profesional llamado Matos. El gusto por un hogar bien ventilado y luminoso es uno de los conceptos que se desarrollaron en Inglaterra durante el siglo XIX y que se fue extendiendo por los hogares decimonónicos de la burguesía y aristocracia europea. Según Kerr, en sus consideraciones generales sobre cómo proyectar casas inglesas, toda habitación debe estar ventilada e iluminada desde el exterior¹¹. En "El Altillo", no sólo en esta primera reforma, sino en todas las sucesivas, veremos como se van adoptando estos conceptos y se consigue una casa luminosa y ventilada gracias a numerosas ventanas y lucernarios abatibles que permiten que circule el aire en el interior de la casa procedente del exterior.

El proyecto de la nueva capilla fue una de las actuaciones más importantes realizadas en la vivienda por Miguel Palacios (Fig. 2). La primera vez que se hace mención a ella en los diarios fue el 18 de enero de 1886 y unos días más tarde, el 21 de enero, se coloca la primera piedra de esta, de manos del nieto de Don Manuel María González, Cristóbal de la Quintana. De esta capilla, Don Manuel María escribe sobre las obras del techo, el tejado, las paredes del oratorio, el altar, el suelo, la puerta de entrada y las ventanas. Para el techo, hubo un primer intento de contratar a un carpintero de Sanlúcar llamado Morillo (aunque en la transcripción del diario se le menciona también como Murillo o Morilla, quizás por problemas al interpretar la escritura de Don Manuel María), pero finalmente se optó por otro llamado Ramírez que era más económico. Para el tejado, según consta en los diarios, se mandaron a pedir las tejas a Barcelona a través de una persona llamada Huelin. Quizás se refiera a Guillermo Huelin Reissig, integrante de una familia de comerciantes e industriales de ascendencia británica afincados en Málaga. Según Farré-Escofet¹², Guillermo Huelin era el inversor externo más importante de la Casa Escofet, fundada en 1886 en Barcelona por Jaume Escofet i Milá. Pero la Casa Escofet estaba especializada en materiales derivados del cemento y la realización de suelos hidráulicos y no de la cerámica, por lo que puede ser que Huelin estuviera también relacionado con la *Fábrica al vapor de productos cerámicos J. Romeu Escofet*, que fabricaba entre otras cosas tejas planas vidriadas y comunes, aunque esto de momento está en proceso de comprobación por parte de esta investigación.

11. KERR, R., *The gentleman's house: or, how to plan English residences*, London, J. Murray, 1871, pág. 78. Idioma original: "Let every Room in the house and every Passage be sufficiently lighted from the external atmosphere, and sufficiently ventilated from the external atmosphere."

12. El Sr. Emili Farré-Escofet es investigador y presidente de la actual Casa Escofet 1886 y ha colaborado en esta investigación aportando datos sobre la fundación de su empresa.



Fig. 3. Imagen del interior de la capilla en la actualidad (Web Universo Santi).

Sobre el interior de la capilla, se detallan en el diario las actuaciones realizadas en paredes, suelos y ventanas, así como sobre la distribución del interior y la realización del altar (Fig. 3). Las paredes se enlucieron imitando la piedra y para el suelo se eligió un entarimado de roble y pino de tea, con dos escalones en las esquinas del presbiterio que elevaban al altar y donde se colocaron unos reclinatorios de roble y caoba en estilo gótico¹³. Este altar tenía una estantería de roble con ornamentos y estaba construido en piedra de Martelilla¹⁴, piedra caliza dura y resistente, procedente de unas canteras próximas a la Cartuja de Jerez, más cara que las extraídas de las canteras de El Puerto de Santa María pero de mejor calidad¹⁵. Además, el altar tenía elementos de cerrajería, elaborados por el taller de cerrajería de don Antonio González¹⁶. Según la información recogida en el diario personal, Don Manuel María solicitó varios proyectos a diferentes personas para la realización del altar, como Palacios o Pelli (no tenemos más datos sobre este) pero ninguno le convenía. Incluso hizo el intento de comprar el altar del Recreo Pemartín, actual Recreo de las Cadenas, propiedad de Walter J. Buck en esos años, situado en la capilla del palacio, que también era neogótica.

Según anota en su diario, para las ventanas de la capilla encargó a su hija Doña Josefa González de Soto y a una persona llamada Graham que compraran los cristales en Londres, donde vivía su hija. Estas vi-

13. Factura dirigida a la testamentaria de Don Manuel María del 27 de abril de 1887 (AFGB).

14. La piedra de Martelilla se usó, por ejemplo, en las antiguas Casa Capitulares de Jerez (s. XVI) o la fachada de la iglesia de la Cartuja (s. XVII).

15. ROMERO BEJARANO, M., "La construcción de la capilla de la Limpia Concepción del Monasterio de San Francisco de Jerez de la Frontera", en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F.J., *Actas del Simposium La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte*, San Lorenzo del Escorial, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2005, pág. 1018.

16. Factura dirigida a la testamentaria de Don Manuel María González del 14 de mayo de 1887 (AFGB).

drieras se pidieron a la firma alemana Mayer & Co.¹⁷, que tenía sucursal en la capital inglesa. La compañía, fundada por Josef Gabriel Mayer en 1863, estaba considerada como el paradigma de las firmas de vidrieras en el siglo XIX y era muy demandada por clientes católicos romanos¹⁸.

El resultado de esta ampliación de la casa fue una capilla neogótica y una habitación nueva con cubierta almenada, realizada con excelentes materiales y donde se observan elementos típicos de la arquitectura inglesa como la teja plana de la cubierta, ventanas de arcos ojivales, vidrieras traídas de Londres y acastillado del cuarto nuevo. No es casualidad que se eligiera elementos neogóticos para esta reforma. Durante la época victoriana, en Inglaterra, se tomó el gótico perpendicular inglés como parte de un arte nacional, y se aplicaba tanto para edificios religiosos como para otras tipologías¹⁹. Los arquitectos europeos de la época conocían estas corrientes, que eran difundidas por publicaciones especializadas, y las adaptaban a sus proyectos.

Los proyectos encargados por Josefa González de Soto

En enero de 1887 fallece Don Manuel María a causa de una enfermedad que llevaba sufriendo varios años y hereda la finca su hija Josefa González de Soto, su tercera hija de un total de nueve. Josefa González se casó en 1873 con Ricardo de la Quintana Murrieta, de origen vasco y de profesión banquero, y tenían su residencia en Londres, donde vivían a la muerte de Don Manuel María. Al parecer, en un primer momento, Josefa González renuncia a la herencia, ya que pensaba que los trámites burocráticos iban a ser más costosos que las ganancias obtenidas por la finca²⁰, pero finalmente cambió de opinión y aceptó²¹.

Durante los años en que Josefa González y Ricardo de la Quintana fueron los propietarios de "El Altillo", se encargaron unos proyectos de remodelación de la vivienda a varios arquitectos. Josefa González, en cierto momento de su vida, se encaprichó del Recreo Pemartín²², un magnífico palacio jerezano mandado construir por José Pemartín y que por entonces era propiedad de Walter J. Buck. Pero, según testimonios de sus descendientes, al ver truncados sus planes de adquirirlo decidió reformar "El Altillo"²³.

En el archivo de la Fundación González Byass se conservan tres proyectos que podrían corresponderse con estos encargos y en los que pueden apreciarse grandes planes de reforma de la casa. Ninguno está fechado, pero teniendo en cuenta que Don Manuel María falleció el 6 de enero de 1887, y su yerno y su hija tuvieron una muerte temprana en 1892 y 1896, respectivamente, estos proyectos podrían encuadrarse entre esos nueve años. Para identificarlos en esta investigación, y teniendo en cuenta sus características, se les ha nombrado como Proyecto Victoriano, Proyecto Ecléctico y Proyecto Neomudéjar.

17. GONZÁLEZ DE LA BLANCA, P., *El invierno de las rosas...*, op.cit., pág. 37.

18. LITTLE, J., *Stained Glass Marks and Monograms*, London, National Association of Decorative and Fine Art Societies, 2002, pág. 84.

19. PALIZA MONDUATE, M.T., "La importancia de la arquitectura inglesa del siglo XIX y su influencia en Vizcaya", *Kobie (Serie Bellas Artes)*, n° 4, 1987, págs. 66-67.

20. GARCÍA GONZÁLEZ-GORDON, B., *Las niñas del Altillo*, Jerez, Los papeles del sitio, 2007, págs. 20-21.

21. Debido al reciente fallecimiento de la última propietaria de la finca, Blanca de la Quintana, los documentos relativos al Recreo El Altillo aún están en proceso de catalogación por parte del archivo de la Fundación González Byass, por lo que este dato está pendiente de comprobar.

22. Actual "Recreo de las Cadenas". Según GONZÁLEZ DE LA BLANCA, P., *El invierno de las rosas...*, op. cit., pág. 82, Josefa González dejó escrito en su diario "Mal empieza para mí el año de 1872. Todas mis ilusiones se han desvanecido", refiriéndose al "Recreo Pemartín".

23. GARCÍA GONZÁLEZ-GORDON, B., *Las niñas del Altillo...*, op.cit., págs. 20-21.

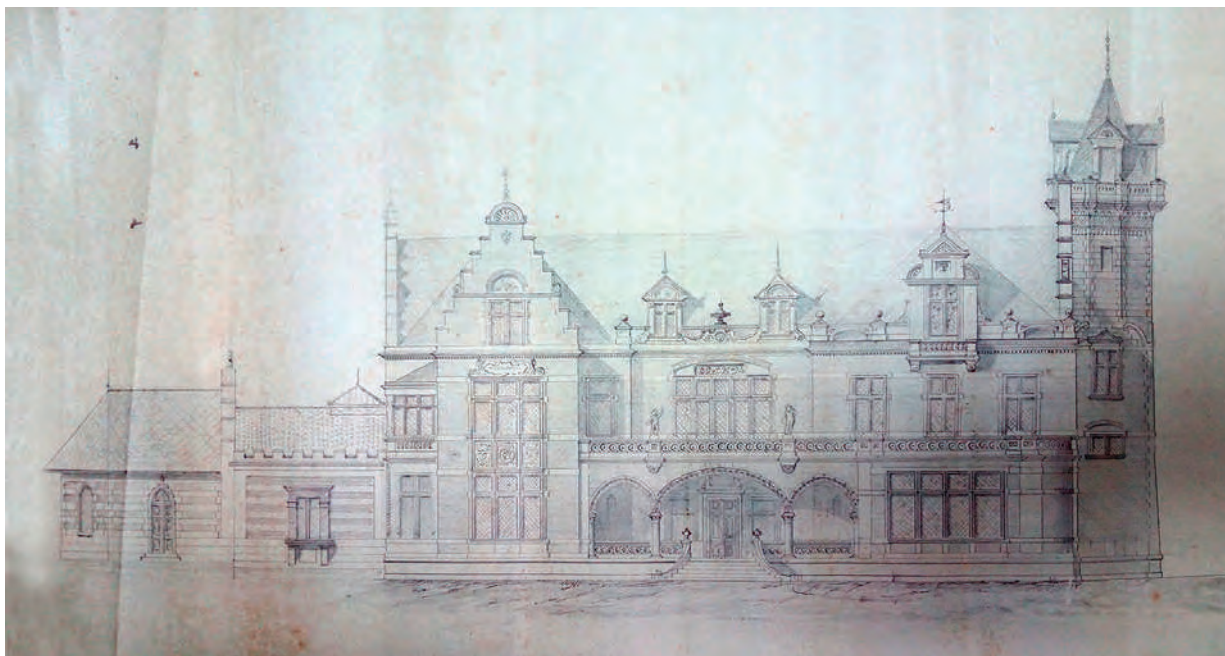


Fig. 4. Plano del proyecto "victoriano" con vista de la fachada principal de El Altillo, sin fecha ni firma (Archivo Fundación González Byass Jerez).

El Proyecto Victoriano²⁴ consta de un solo dibujo hecho a lápiz de la fachada principal de la casa (Fig. 4). Llama la atención la grandiosidad del edificio, no sólo por la elevación en altura del cuerpo principal sino por la diversidad de volúmenes nuevos que aporta, quitando protagonismo al recién estrenado cuarto y a la capilla e insertándolos dentro de una idea de palacio que podría encajar más con los deseos de Josefa González. La disposición de la capilla neogótica anexa al cuerpo principal de la vivienda recuerda al Recreo Pemartín, que era el palacio que ella anhelaba.

Aunque no está firmado, sí se puede leer una fecha escrita en la parte superior del ventanal de cristal del primer piso, justo debajo del hastial triangular escalonado. Esta fecha está escrita en números romanos aunque no de una forma muy ortodoxa. Se puede leer MVCCVIIIIVIII que interpretamos como 1888, aunque en realidad la forma correcta de poner esta fecha sería MDCCCLXXXVIII. Desconocemos el por qué de esta peculiar forma de escribir la fecha, aunque esto hace pensar que la persona que lo puso no conocía la forma de expresar estos números en romanos. No obstante, esta fecha sería un año después del fallecimiento de Don Manuel María y podría ser orientativa de cuándo se encargó el proyecto.

En el dibujo vemos la capilla neogótica junto a la nueva habitación principal con la montera de cristal, con techo almenado. En esta habitación se cambia la cubierta por una que parece ser a dos aguas y de teja curva, quedando esta casi a la misma altura que el tejado de la capilla. En la actualidad, este espacio tiene un techo adintelado, en el que las almenas tienen el principal protagonismo, aunque no sabemos si en origen este tejado existía o no.

24. Plano PGB0100 (AFGB).

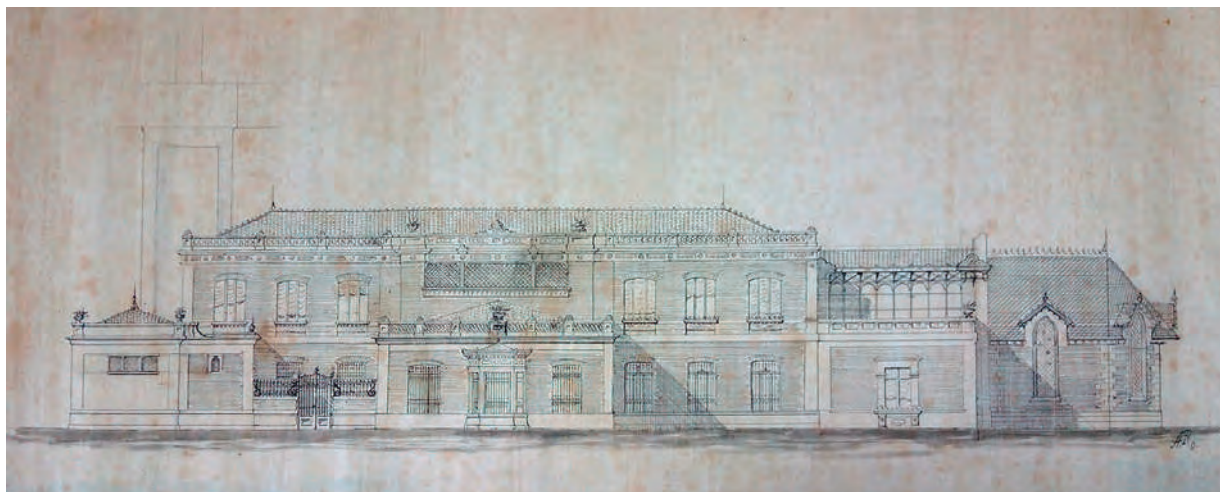


Fig. 5. Plano del proyecto "eclectico" con vista de la fachada trasera de El Altillo, sin fecha ni firma (Archivo Fundación González Byass Jerez).

Con respecto a la vivienda original, el proyecto hace una gran ampliación en el número de cuerpos y un cambio en el estilo arquitectónico de la vivienda. Antes de este proyecto, la vivienda contaba con una sola planta y esta quedaba a ras de suelo. La entrada a la casa se hacía por un ábside de tres vanos que quedaba en medio del tinglado o porche²⁵. En el proyecto victoriano, se eleva la planta de la vivienda y se accede por una escalinata de seis peldaños. Esta puerta se encuentra dentro de un soportal de tres arcos, apuntados los laterales y ligeramente rebajado el del centro, sobre columnas cerrado por un antepecho decorado con tondos, por lo que el ábside de la vivienda primitiva desaparece. Por otro lado, se añaden dos cuerpos más a la vivienda, correspondiendo el último piso al cuerpo abuhardillado. Además se añade una torre mirador en el extremo derecho que consta de cuatro cuerpos rematados por un chapitel.

Aunque este proyecto de gran casa palacio posee una mezcla de estilos propia de las corrientes del siglo XIX, podemos observar influencias claras de la arquitectura realizada en Inglaterra en los últimos años de este siglo. En el revestimiento de la fachada, según el dibujo, parece que deja constancia de un revestimiento a base de ladrillo visto, elemento muy usado tanto en el estilo Old English como en el Reina Ana, sobre todo en la zona que corresponde al gran cuerpo central de la vivienda, entre la torre mirador y el cuarto nuevo. Algunas ventanas están enmarcadas por lo que podría ser piedra, y usa este mismo recurso en la cantonera de la torre mirador. El uso de una torre mirador es un recurso muy utilizado en las construcciones inglesas del periodo victoriano, dándole verticalidad al conjunto y conectando la casa con el entorno, proporcionándole inaccesibles vistas de este. El arquitecto, además, hace uso de arcos apuntados, tanto en la capilla como en la galería de entrada, de ventanas con paneles de cristal sobre montantes y ventanas abuhardilladas en el piso superior, elementos típicamente anglicistas. Las cubiertas inclinadas, el gran hastial triangular escalonado con pequeñas volutas del cuerpo lateral izquierdo y el retranqueo de parte de la fachada producen una asimetría de la planta y una variedad de volúmenes que de nuevo, le dan al conjunto un aire de palacete inglés.

Aunque el arquitecto también hace uso de elementos propios de estilos diferentes a la corriente inglesa, como pináculos con bolas, frontones triangulares y mixtilíneos o uso de figuras escultóricas decora-

25. Según plano de 1884 del arquitecto Miguel Palacios (AFGB).

tivas, la influencia del estilo inglés queda patente. No sabemos la autoría de este proyecto, ni el origen del arquitecto, pero lo que está claro es que estaba al tanto de las corrientes imperantes de la época y del gusto por ellas que poseía la burguesía del momento. Y posiblemente conocía el proyecto del palacio Miramar que se estaba construyendo en esa época en San Sebastián, en el año 1888 por el arquitecto Selden Wornum. La composición de elementos como la torre en el lado derecho, la terraza en el primer piso, el hastial triangular y la galería de arcos recuerdan levemente a este palacio donostiarra.

El Proyecto Ecléctico²⁶ corresponde al dibujo de la fachada trasera de la finca en otro estilo completamente diferente al anterior (Fig.5). También fue realizado a lápiz y tampoco posee fecha, aunque al igual que el anterior podría encuadrarse entre 1887 y 1896. Sin embargo, sí que está firmado en la parte inferior derecha con las iniciales A.R. aunque hasta la fecha no hemos averiguado de quién podría tratarse. En este caso, se proyecta la vivienda como un palacete de dos plantas incluyendo el cuarto nuevo y la capilla. La torre mirador que se proponía en el proyecto anterior, en esta ocasión, se deja esbozada intuyéndose que podría existir una torre en el mismo lugar, aunque no se realiza el dibujo de la misma. Con respecto a la capilla, en este caso se eleva la altura de las ventanas de arcos ojivales usando el recurso de ventana abuhardillada en su parte superior, rompiendo la estética de la cubierta, pero manteniendo el estilo neogótico. En el cuarto nuevo también se duplica la altura quedando la cubierta al mismo nivel que la de la capilla, pero el arquitecto idea lo que podría ser una terraza cerrada con una galería de paneles de cristal rectangulares y de medio punto sobre montantes metálicos o de madera. Las almenas se sustituyen por un antepecho que parece ser abalaustrado rematado en su esquina con un jarrón floral.

El cuerpo principal de la vivienda se piensa con un estilo más ecléctico. Líneas horizontales, adintelados, balaustradas, vanos rectangulares rematados por arcos de ladrillos, rejas metálicas en ventanas, teja curva, jarrones florales, son los aspectos más característicos de este proyecto. Los detalles típicos ingleses que hemos visto en el proyecto anterior se diluyen, aunque se siguen apreciando en algunos aspectos como el antepecho de tejas curvas entre pequeños pilares del cuerpo central o la crestería de la cubierta.

No disponemos de ningún plano adicional que complete este proyecto y que nos aporte más información sobre cómo solventaría el arquitecto la reforma de la fachada principal. Los dos proyectos analizados podrían corresponder al mismo arquitecto pero con planteamientos arquitectónicos diferentes, quizás a petición de doña Josefa González de Soto con el fin de barajar varias opciones de estilo.

El Proyecto Neomudéjar²⁷ nos ofrece una visión completamente diferente a los dos expuestos anteriormente, aunque hay nexos comunes en cuanto a composición (Fig. 6). Contamos con la imagen de la fachada principal y el plano de la planta alta de la vivienda. Aunque el proyecto no está firmado, en el archivo de la Fundación González Byass lo atribuyen al arquitecto Francisco Hernández Rubio. Lo que si posee la imagen de la fachada principal es el título *Proyecto de una Casa-recreo en Jerez de la Frontera*. Tampoco está fechado, pero su cronología debe situarse sobre los últimos años del siglo XIX, al igual que los dos anteriores. Si tenemos en cuenta esto, por estos años el arquitecto Hernández Rubio trabajaba tanto en proyectos públi-

26. Plano PGB0101 (AFGB).

27. Planos PGB0102 y PGB0103 (AFGB).

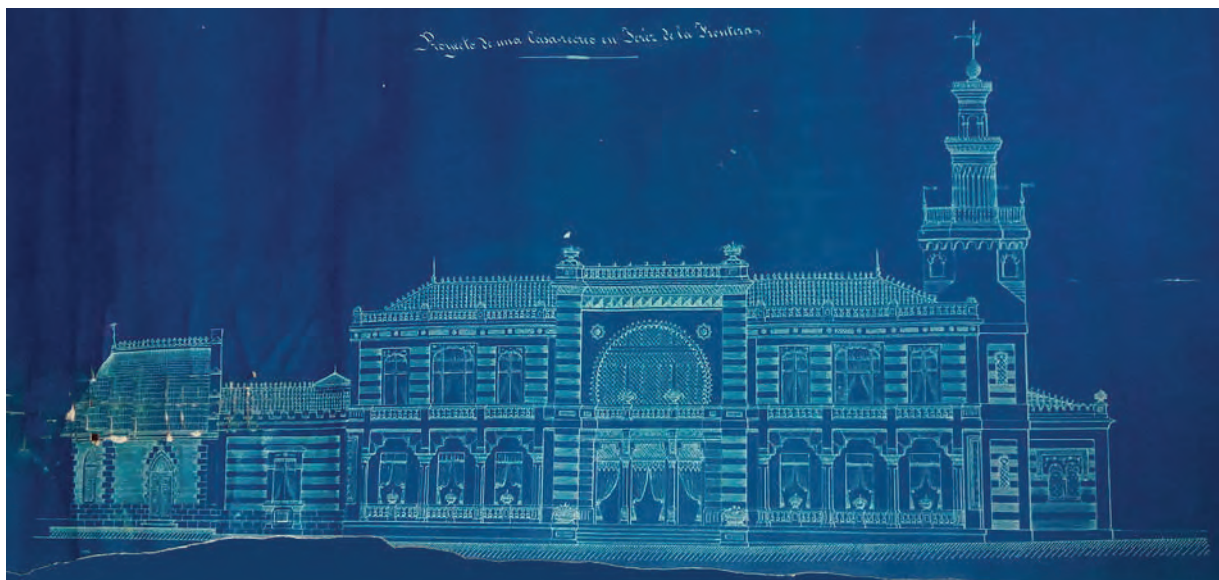


Fig. 6. Plano del proyecto "neomudéjar" con imagen de la fachada principal de El Altillo, sin fecha ni firma (Archivo Fundación González Byass Jerez).

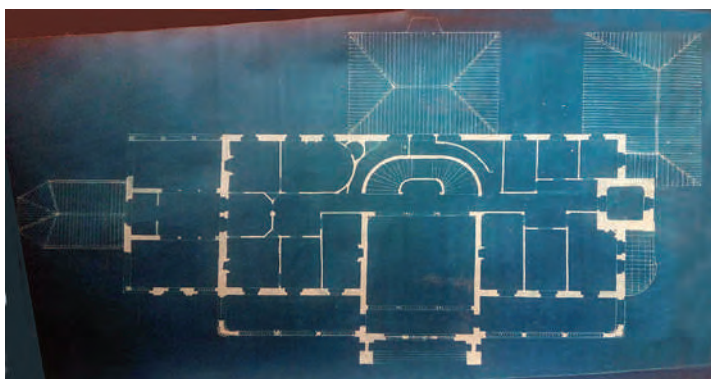


Fig. 7. Plano de la planta alta del proyecto "neomudéjar", sin fecha ni firma (Archivo Fundación González Byass Jerez).

cos como encargos particulares²⁸, por lo que puede ser que este fuera uno de ellos. En estos años, el arquitecto Miguel Palacios Guillén seguía realizando trabajos arquitectónicos para la familia González, por lo que puede ser que él realizara también este proyecto para ampliar el abanico de opciones ofrecido a Josefa González de Soto.

El plano de la fachada principal se plantea como un edificio de dos plantas, al que se le añaden en el lado izquierdo la capilla

y el cuarto nuevo, y en el lado derecho una torre mirador. Esta composición es similar a los dos proyectos anteriores aunque en esta ocasión se recurre al estilo neomudéjar para el cuerpo principal y la torre. La capilla y el cuarto nuevo son bastante similares a los del proyecto victoriano, sólo se diferencian en la crestería elegida para las cubiertas y el revestimiento de la fachada de la capilla. En tipo de ventanas y puertas, almenado y montera son casi iguales. El cuerpo principal de la vivienda, sin embargo, lo resuelve con una fachada de dos plantas, con escalinata de cinco peldaños para acceder al piso inferior donde se encuentra una galería de arcos trilobulados cuadrados dentro de encuadres sobre columnas, con un antepecho abalaustrado decorado con jarrones florales que recorre la fachada longitudinalmente. El cuerpo central del piso inferior posee tres vanos adintelados con columnas adosadas a pilares decorados con lo que parece una celosía con dibujos geométricos. El cuerpo superior lo preside un gran arco de herradura polilobulado con dos estrellas decorando sus

28. MERINO CALVO, J.A., *El arquitecto jerezano Francisco Hernández-Rubio y Gómez: 1859-1950*, Jerez de la Frontera, Ayuntamiento, Biblioteca de Urbanismo y Cultura, 1995, págs. 18-19.

enjutas. En los laterales del piso superior hay tres ventanales respectivamente con arcos rebajados decorados con motivos vegetales y una balaustrada con jarrones florales igual que la del piso inferior. La cubierta se plantea con teja curva, crestería y, de nuevo, una balaustrada.

En este proyecto, al igual que los dos anteriores, se recurre a la torre mirador como elemento que rompe la horizontalidad del edificio, pero en este caso está inspirado en el minarete, un recurso muy utilizado en el siglo XIX debido a la influencia de estos elementos orientales²⁹. Este minarete es de tres plantas coronado con un mirador de otras dos, con vanos con arcos de herradura y arcos polilobulados adintelados.

En la fachada parece que el arquitecto ha optado por la opción bicolor, aunque no sabemos cuáles son los que eligió, no obstante, este recurso le daría más espectacularidad si cabe al proyecto.

De este proyecto, también se conserva el plano del piso superior con la distribución de las habitaciones (Fig. 7). Tal como se expresa en el plano, a esta planta se accede a través de una gran escalera en forma de media luna, que culmina en un pasillo longitudinal alrededor del cual se organizan trece habitaciones. De estas habitaciones destaca el tamaño de una de ellas, la más grande, que es la que preside el piso superior y asoma al exterior a través del gran arco de herradura que destaca sobre la fachada. Se aprecia también el tamaño de la terraza abalaustrada del primer piso a donde asoman los 6 ventanales y el gran arco de herradura, siendo casi tan ancha como muchas de las habitaciones. Además, en el plano vemos la planta cuadrada del minarete y los tejados de la capilla y otras dos habitaciones del piso inferior, así como el techo con la montera del cuarto nuevo anexo a la capilla.

Aunque en esta ocasión el arquitecto opta por un estilo típicamente español como es el neomudéjar, el uso de elementos de origen árabe en las construcciones también está conectado con las corrientes historicistas imperantes en el siglo XIX, y en concreto estos elementos orientales son usados en la decoración de interiores y exteriores de la arquitectura victoriana³⁰.

Otras actuaciones sobre la finca y estado actual

Tras el fallecimiento de Josefa González (1896) y de su marido Ricardo de la Quintana (1892), hereda la finca su hijo Cristóbal de la Quintana González, que siendo menor de edad tiene a su tío Ricardo González de Soto como tutor.

En 1902, Cristóbal de la Quintana González encarga al arquitecto Manuel Palacios Winthuysen³¹ la creación de un jardín. El jardín se proyectó según el Paisajismo inglés, mezclando zonas de bosque con un jardín que conectaba con la vivienda principal. Se plantaron árboles de numerosas especies, que completaban el bosque con los 300 ya plantados por Manuel María en 1878. Poseía una gran alberca que almacenaba agua de lluvia, de un metro y medio de profundidad, con forma irregular y un islote en el centro, lugar de reclamo para aves como flamencos o patos³².

29. PALIZA MONDUATE, M.T., *La importancia de la arquitectura inglesa...*, op.cit., pág. 100.

30. PALIZA MONDUATE, M.T., *La importancia de la arquitectura inglesa...*, op.cit., pág. 100.

31. Hijo de Miguel Palacios Guillén, el arquitecto de la primera reforma de la casa.

32. GARCÍA GONZÁLEZ-GORDON, B., *Las niñas del Atillo...*, op.cit., pág.19.



Fig. 8. Vista de la fachada principal de El Altillo a mediados del siglo XX. (Fototeca Fundación González Byass Jerez).

cuarto de cepillar, una carbonera y una lumbrera que aportaba luz del exterior, conectados por tres pasillos y junto al comedor de la familia. Todas las estancias tenían salida al exterior con su propia ventana. De esta manera la vivienda quedaría con dos zonas diferenciadas, una para la familia y otra para el servicio doméstico, siguiendo el criterio inglés de profesionalización de los espacios y la conveniencia de tener *"un sitio para cada cosa"*³⁴.

Tras el fallecimiento de Cristóbal de la Quintana, heredaron la casa las siete hijas que este tuvo con su esposa Margarita González Gordon. Allí vivieron hasta que falleció la última de las hijas, Blanca de la Quintana González en el año 2012 con 98 años de edad³⁵. A pesar de tantos proyectos de reforma y ampliación, la casa quedó como una vivienda de una sola planta, con la capilla y el cuarto nuevo de la primera reforma y una pequeña ampliación en el lado noroeste para la zona de servicio. La entrada principal se hacía a través de una gran cristalera que daba acceso al *hall* o vestíbulo y que quedaba justo en medio del porche (Fig. 8). Este porche recuerda a los *verandahs* heredados de la India que los ingleses adaptaron a sus construcciones en las colonias. La vivienda adopta un cierto modelo de *bungalow* inglés, que se adaptaba muy bien a los climas cálidos, como el del sur de España. En el interior, tenía un total de 29 habitaciones, entre las que se encontraban un salón de estilo francés, el comedor familiar, un escritorio o despacho, habitaciones con chimeneas, cocina, dependencias del servicio y aseos. Los pasillos y muchas de las habitaciones contaban con monteras de cristal que se abrían y proporcionaban luz y ventilación a toda la casa³⁶. La capilla estuvo en funcionamiento hasta el último día, dándose misa y celebrándose allí diversos eventos familiares.

En la actualidad, "El Altillo" continúa en pie y forma parte de un proyecto social que va a transformarlo en un restaurante de alta cocina, para lo que se están adaptando las estancias pero respetando lo máximo posible la distribución original y los jardines³⁷. Parte de la finca ha sido víctima de expropiaciones que han culminado con la creación de parques públicos, como el Jardín Escénico, y un entorno urbanizado de viviendas unifamiliares³⁸.

33. Plano PGB0104 (AFGB).

34. KERR, R., *The gentleman's house...*, op.cit., pág. 71.

35. "Fallece Blanca Quintana a los 98 años", *Diario de Jerez*, 11 de agosto de 2012.

36. GONZÁLEZ DE LA BLANCA, P., *El invierno de las rosas...*, op.cit., pág. 39.

37. Información disponible en <http://universosanti.com/proyecto/>

38. Simó, J.P., "Goodbye 'Altillo'", *Diario de Jerez*, 9 de septiembre de 2012.

Fecha de recepción: 14/04/2016

Fecha de aceptación: 28/06/2016



Fig. 6. Nadia Granados. *Chupada antiimperialista* (Video)

El Cuerpo como símbolo de emancipación política: dos casos relevantes en el arte contemporáneo colombiano

María Evelia Marmolejo y Nadia Granados.

Sandra Patricia Bautista Santos

Universidad de Pamplona, Colombia

Resumen

En este artículo se plantea un análisis en cuanto a la repercusión del cuerpo como territorio de acción política y al performance como medio de reacción frente a la injusticia e impunidad sobre algunos acontecimientos suscitados en Colombia ligados a la violación de los derechos humanos, tales como: desapariciones forzadas, masacres, desplazamientos, violencia sexual y explotación ecológica, en el marco temporal de 1980 hasta la fecha, a partir de las obras de María Evelia Marmolejo y Nadia Granados. A lo largo de este texto se establece una reflexión acerca de la manera en que estas artistas asumen su cuerpo como un elemento discursivo de alto impacto, capaz de cuestionar y confrontar aspectos relevantes de la realidad sociopolítica del país.

Palabras claves: arte contemporáneo colombiano, Cuerpo femenino, performance, empoderamiento político, reacción poética frente a la impunidad.

Abstract

This article proposes an analysis regarding the repercussion of the body as a territory of political action and performance as a means of reacting to injustice and impunity about some events in Colombia linked to the violation of human rights, such as: forced disappearances, massacres, displacements, sexual violence and ecological exploitation. In the time frame of 1980 to date, from the works of María Evelia Marmolejo and Nadia Granados. Throughout this text a reflection is established about the way in which these artists assume their body as a discursive element of high impact, capable of questioning and confronting relevant aspects of the sociopolitical reality of the country.

Keywords: Contemporary Colombian art, feminine body, performance, political empowerment, poetic reaction against impunity.

Introducción: El cuerpo femenino y el discurso político

Como punto de partida, es importante destacar que dada la convulsa situación de violencia en Colombia, ha sido constante la reacción de los artistas respecto a sus causas y consecuencias. Un referente fundamental en relación a la transmisión de un posicionamiento político a través del arte en este contexto sería la antioqueña Débora Arango, quien ha sido reconocida como una de las primeras en el siglo XX en encarnar por medio de desgarradoras imágenes, la crudeza de la situación del país producto de altos niveles de violencia y desigualdad social. En muchas de sus obras, la representación corporal femenina va simbolizar la imagen del pueblo colombiano abatido y afectado por estos sucesos, obras como *Madonna del Silencio*, *Maternidad en la violencia* y *Justicia* son señal clara de ello.

Como marco introductorio le doy prioridad al enfoque crítico y transgresor de sus planteamientos para destacar que los casos que abordare en este artículo, permiten dar continuidad respecto a la presencia de este tipo de intenciones subversivas y emancipadas en las obras de María Evelia Marmolejo y Nadia Granados en las que el cuerpo es nuevamente asumido como un símbolo de posicionamiento político que busca subvertir su papel como accionante pasivo, para que sus actos y las imágenes que provoca sean emitidas como una reacción frente a la realidad socio-política en la que está inmerso.

María Evelia Marmolejo: el cuerpo como territorio político para rebasar la opresión.

Cecilia Fajardo Hill ha planteado que la artista María Evelia Marmolejo en sus performances nos presenta un “cuerpo político” abordando incisivamente temas como *“la opresión política en Colombia durante los setenta y ochenta, las condiciones socioeconómicas en Colombia y Latinoamérica, problemas del medio ambiente, y la situación y el rol de la mujer, incluidos aspectos relacionados con la representación, las funciones y los significados simbólicos del cuerpo de la mujer”*¹.

Para comenzar haré mención a la obra *Anónimo 1: Homenaje a los desaparecidos y torturados dentro de los hechos violentos* (Fig. 1) que realizó en la Plazoleta del Centro Administrativo en Bogotá, en el año 1981. Según registró Sebastián Vidal Valenzuela en el artículo “La sangre de Antígona: tres casos de arte, violencia y género en Latinoamérica” esta nació en respuesta a los *“diversos actos de tortura y represión”* sucedidos durante el gobierno de Julio Cesar Turbay Ayala *“al fragor del aparente progreso macroeconómico que vivía el país”* teniendo en cuenta que es en esta fecha cuando se dio inicio a *“una escalada de violencia entre las guerrillas, lideradas principalmente por las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia), el ELN (Ejército Libertador Nacional), el movimiento M19.”*²

En esta ocasión se presentó en el exterior de este recinto administrativo con el cuerpo cubierto con una túnica impecablemente blanca, su cabeza con un gorro de goma, su rostro y sus pies vendados. Después de sentarse sobre un gran lienzo de *“70 metros de largo”* que había extendido previamente en el espacio, empe-

1. FAJARDO HILL, Cecilia. “El cuerpo político de María Evelia Marmolejo”, *ArtNexus #85 - Arte en Colombia #131*, Jun - Ago 2012. Recuperado de: <https://www.artnexus.com/Notice_View.aspx?DocumentID=24747&lan=es&x=1> [Consultado el 10 de Agosto 2017]

2. VIDAL VALENZUELA, Sebastián. “La sangre de Antígona: Tres casos de arte, violencia y género en Latinoamérica” en *Revista arteycritica.Org*, auspiciada por Consejo Nacional de cultura y artes de Chile, Octubre de 2012. Recuperado de <http://www.arteycritica.org/la-sangre-de-antigona-tres-casos-de-arte-violencia-y-genero-en-latinoamerica/> Fecha de consulta: Marzo 16 de 2012.



Fig. 1. María Evelia Marmolejo. Anónimo 1, 1981.

zó “a quitarse las vendas” y a “cortarse la punta de sus dedos” y finalmente emprendió una larga caminata sobre la extensa superficie “dejando huellas de sangre”, como testimonio de su transitar “ante la mirada atónita de los espectadores”. Con respecto a las motivaciones personales que tuvo la artista para realizar esta obra, comenta Vidal que la misma Marmolejo le afirmó que las consecuencias de la violencia política le habían tocado directamente: “muchos familiares y amigos había aparecido en fosas comunes” sin ninguna explicación, ni responsable, incluso sostuvo “por ese entonces que ella corría el riesgo de ser detenida” y aunque sabía que “Exponer una obra política en un espacio administrado por el gobierno implicaba un gran riesgo”, debía hacerlo. Para ella era necesario mostrar su rechazo ante esta situación, desde su acción plástica donde se convertía en la principal protagonista de una “penitencia automutilativa”³.

A través de esta obra, vemos como Marmolejo decide vincular la poética artística, el ritual y su sangre para sanar las heridas de las víctimas. Además señala Vidal que: “La huella del corte se reproduce aquí como un testimonio metonímico, emulando con su propia sangre la derramada por la persecución y la tortura”⁴. Intentando constituir en el espectador un despertar de su conciencia social y un llamado a la movilización contra la violencia.

3. Ibidem.

4. Ibid.

Por otro lado es significativo destacar, que la artista ha señalado que su obra también tiene implícitos cuestionamientos de género, por ejemplo en la obra *Anónimo 1* se denota “*la impotencia frente al estado político patriarcal, respuesta del miedo*” en un país cuya violencia ha sido “*liderada por hombres*” y la mujer ha estado destinada a permanecer “*en estado de letargo*”⁵.

Ahora bien para finalizar la alusión a esta obra, es importante señalar que se puede ver en ella, con frecuencia elementos discursivos como: 1) un cuerpo afectado por las características de su contexto, cuyas acciones no solo expresan los efectos de la violencia, sino su posición crítica ante estos; 2) materias orgánicas como la sangre en este caso símbolo del impacto interno que ocasionan estas circunstancias, impacto que no se reprime, ni se calla, si no que se exterioriza y se expone en la escena pública. A continuación haré mención de otras de sus obras que manejan esta dinámica.

Anónimo 4 (Fig. 2). Performance realizado en el año 1982 cerca del río Cauca (segunda arteria hídrica de importancia en el país), en la que buscaba establecer una alegoría acerca de la cruda sensación de impotencia y paranoia de nacer en un país donde se está en riesgo constante, donde la violencia está legalizada y reglada desde las mismas medidas opresoras del gobierno de turno.

En esta oportunidad utilizó un material poco convencional, pero de alto valor simbólico como: las placentas humanas, Según expone Cecilia Fajardo Hill, la artista “*escarbó un triángulo de 1,50 metros*” similar a su altura y lo lleno con estas placentas que obtuvo el mismo día de nacimientos recientes en hospitales de



Fig. 2. María Evelia Marmolejo. *Anónimo 4*, 1982.

5. Testimonio concedido por María Evelia Marmolejo en entrevista realizada el día 30 de Agosto de 2017.

6. FAJARDO HILL, Cecilia. “El cuerpo político de María Evelia Marmolejo”, op.cit.

7. María Evelia Marmolejo. “Entrevista”, op.cit

8. FAJARDO HILL, Cecilia. “El cuerpo político de María Evelia Marmolejo”, op.cit.

9. María Evelia Marmolejo. “Entrevista”, op.cit

la ciudad de Cali, posteriormente creo “tres triángulos más pequeños contiguos que fueron llenados con agua de drenaje. La artista amarró placentas a su cuerpo con pedazos de plástico y se paró sobre las placentas del triángulo grande, donde reflexionó” y revivió la experiencia de permanecer en un lugar desahuciable, cuyo fétido olor “de las placentas pudriéndose” junto “con sus meditaciones, produjo una reacción de vómito y llanto en ella”⁶. Demostrando dramáticamente como a pesar de intentar negar la existencia de circunstancias violentas, es imposible escapar de su repercusión en la percepción de la realidad y la relación con el entorno en que se vive.

En este orden de ideas destacó una de sus obras más recientes *Primero de mayo de 1982*, realizada en el año 2013 Esta propuesta nace frente a la impotencia hacia la naturalización de los actos violentos que ocurren en la sociedad, ahora en su situación como inmigrante en los estados unidos es consciente que “*mueren muchas personas por armas permitidas, excusas para disparar*”. La artista propone una alegoría de la violencia del pasado y el presente. Simboliza a América con tripas de cerdo, sobre las cuales salta a la vez que expiden un olor inquietante, denotando metafóricamente “*una realidad que se ve bien pero apesta*”.

Para continuar, resulta relevante citar algunos de sus planteamientos enfocados también en el problema del impacto medio ambiental, por ejemplo *Anónimo 3* realizado en 1982, también a orillas del río Cauca. Según la artista consistió en un ritual hacia la madre tierra donde por medio de la acción buscaba establecer “*un acto de perdón*” por “*la contaminación y destrucción de la flora y fauna*” Según Fajardo Hill:

“*El performance, que duró 15 minutos, consistió en un ritual de sanación en el cual cubrió su cuerpo con esparadrapo y con gasas que cubrían su rostro. Marmolejo dibujó una espiral con cal y en el centro colocó un excusado en el cual realizó un lavado vaginal, dejando que sus fluidos cayeran a la tierra para fertilizar lo que había sido contaminado, y pedazos del esparadrapo y la gasa fueron colocados sobre la tierra*”⁸

De forma similar en trabajos como *Anónimo 5* ejecutado en dos ocasiones (1982 y 2014), de nuevo envuelta en gasa intenta “*regresar al vientre de la madre tierra*” durante 30 minutos, decide conectarse mediante sondas dispuestas en nariz, faringe y ano con una espiral dispuesta en la tierra.

Por su parte en otras acciones como *Residuos 1* (1983) y *2* (1984) y *Extractivismo* (2015) reacciona frente a los efectos ocasionados por la explotación de recursos naturales (carbón y petróleo), En las dos primeras “*creó instalaciones de objetos, contenedores y bolsas llenas de materia orgánica como orina, tripas de animal, sangre, etcétera*”¹⁰. Haciendo alusión a través del uso de estos objetos no solo de la contaminación del medio ambiente sino de la sociedad colombiana, donde la defensa de la propia vida (representada en el medio ambiente) se pone por debajo de intereses económicos. Intereses que producen indolencia e inconciencia y que la artista contrarresta duramente en *Residuos 2* incluyendo dentro de los desechos un feto humano que “*representaba a un ‘niño de desecho’*”¹¹, en relación a “*la mortandad de niños menores de cinco años*”, anunciando el precoz fin al que llevan este tipo de conductas.

Igualmente en *Extractivismo* (Fig. 3) decide someter su cuerpo desnudo al ataque de sanguijuelas que representan la presencia de grandes compañías multinacionales que bajo prácticas legales o no como el

10. FAJARDO HILL, Cecilia. “El cuerpo político de María Evelia Marmolejo”, op.cit.

11. Ibidem.

fracking ponen riesgo la supervivencia del entorno natural y sus habitantes pues este tipo de procesos desprenden toxicidad. En esta ocasión el cuerpo de Marmolejo se convierte en una alegoría del territorio colombiano, cuya sangre fluido vital es succionado inescrupulosamente por sus nuevos ocupantes. Como un acto de protesta al impacto que ocasionan sus prácticas. Según la artista, este conjunto de obras obedecen a la siguiente reflexión “*Si yo soy parte de la naturaleza, la naturaleza soy yo. La tierra está en convalecencia*”¹² sobre lo que es necesario actuar. Por este motivo



Fig. 3. María Evelia Marmolejo. *Extractivismo*.

como producto de su desesperación en obras como *Anónimo 4* y *Anónimo 5* busca conectar con la naturaleza valiéndose de un ritual de sanación y en *Residuos 1* y *Residuos 2* denunciar los hechos, para generar conciencia.

Nadia Granados: Detonando discursos críticos.

Ahora voy a hacer alusión a “La fulminante” un personaje creado por la artista Nadia Granados que combina la apariencia de un ícono sexual, mujer devoradora de hombres con un discurso fuertemente político. En cada uno de los videos y performances que presenta en el espacio público, expositivo y especialmente en la red a través de su página www.lafulminante.com, actúa como transmisora de un discurso crítico de talante activista, donde aborda temas de orden social como: la legalización del aborto, la violencia de género, la marginación social, el desplazamiento de clases campesinas e indígenas, el conflicto armado, la corrupción política, la explotación agraria generada por los intereses económicos de multinacionales extranjeras en el país, entre otros temas. De manera similar a Marmolejo cuestiona los errores y abusos del manejo del poder en una sociedad gobernada especialmente por hombres.

El enfoque de cada uno de estos temas adquiere un carácter irónico y subversivo porque son expuestos en un formato pornográfico y por un ícono sexual femenino que se proclama representante de las clases excluidas en la opinión pública del país. Según Ricardo Arcos Palma en sus acciones: “*La situación política del país se mezcla promiscuamente con un suerte de show donde erotismo y pornografía se combinan, generando imágenes y situaciones de denuncia pública*”¹³.

Como por ejemplo en su video *No basta un pedazo de tierra* (Fig. 4), que ha circulado por internet. En el que “La fulminante” establece una crítica sobre el drama de los desplazados por la violencia. Es importante destacar que en su discurso audiovisual, no sólo es significativo tener en cuenta el mensaje que emite, sino también por el idioma en que lo hace (creado por la propia artista) y la acción que produce paralelamente. En esta ocasión,

12. Ibid.

13. ARCOS PALMA, Ricardo. “Masas Reventando de Nadia Granados” en *Vistazos críticos*. Recuperado de: <http://criticosvistazos.blogspot.com.es/2013/02/vistazo-critico-111-masas-reventando-de_11.html> [Consultado el 13 de Marzo 2013]



Fig. 4. Nadia Granados. *No basta un pedazo de tierra*.

mientras transmite este mensaje en su propia lengua subtitulada al español, “La Fulminante” va interactuando con un montón de tierra, que está dispuesta previamente en un escenario neutro, unta la tierra en su piel, la come, la escupe hasta que llena su boca del tal forma que no puede emitir palabra. Esta acción según la artista es una metáfora de lo que experimenta el desplazado que es vulnerado y silenciado por las clases dominantes.

Antes de continuar haciendo alusión a sus acciones, formulo las siguientes interrogantes, a fin de comprender mejor la intención de Granados en la creación de este personaje ¿Cómo nació “La fulminante”? ¿Cuáles son sus objetivos? ¿Cómo los lleva cabo? ¿Qué herramientas utiliza? ¿Qué trasgrede? ¿Qué causa su existencia? Según la propia Granados “La fulminante” *“es un personaje nacido de la desesperación”* que le produce su inconformidad por el sistema del que forma parte. Respecto de cual se refirió así, en una entrevista concedida para la *Revista Confidencial Colombia*:

“Yo creo que es el sistema en el que vivimos. Un sistema que destruye todo y que todo lo convierte en mercancía. Ese es el blanco que pretendo atacar. Es un sistema que adormece y enajena a una gran multitud por medio de un discurso vendido a través del video. Por eso trabajo en video que es una herramienta de enajenación hecha para estupidizar a las personas y para manejarlas.”¹⁴

De igual manera, señaló que por este motivo “La Fulminante” es *“un personaje con la virtud de detonar, de hacer reventar”* los esquemas tradicionales del discurso político *“por medio de la sensualidad, la palabra y la risa”*, con el objetivo de *“despertar a unas cuantas conciencias”¹⁵*.

14. GRANADOS, Nadia. “Una charla con la fulminante” en *Confidencialcolombia.com*. Recuperado de: <<http://confidencialcolombia.com/es/1/801/350/La-Alianza-Francesa-fulminante.htm>> [Consultado el 3 de Marzo 2013]

15. *Ibidem*.



Fig. 5. Nadia Granados. Amores que matan.

Por su parte el crítico y curador Santiago Rueda, en la introducción de la entrevista que le hizo a la artista en el programa *Óptica arte actual*, ha señalado que:

“La Fulminante’ es un canal de comunicación alternativo que utiliza el cuerpo y se sumerge en el inconsciente para desenclavar de allí por medio de la oralidad, la repetición, el delirio y el grito las claves que permitan una verdadera descolonización, una revolución del ser. El lenguaje de ‘La Fulminante’ es informe, voraz, desbordado, lleno de gestos y ritmado, materializa los signos más representativos de la sociedad colombiana: Un mundo petrificado, jerárquico, dominado por las masacres, el militarismo, la demagogia política, la ideología del desarrollismo, la violencia y la prostitución de la alta burguesía.”¹⁶

En la confección de este discurso audiovisual, es donde nace “La Fulminante”, Granados sabía que era necesario que estos mensajes fueran comunicados por un personaje que tuviera fuerte poder de atracción, además sabía que la sexualidad femenina ha sido considerada una vitrina comercial muy efectiva para vender ideas, por lo cual la imagen de la mujer fatal era propicia para su objetivo. “La Fulminante” reunía todas estas condiciones es: provocativa, atractiva, aparentemente inofensiva, es un fácil foco de miradas. Pero con la diferencia que es parte de la alienación creada por una artista, cuyo objetivo es transmitir un discurso trasgresor en contra de los poderes dominantes: religión, política, patriarcado y otros más.

16. Afirmación de Santiago Rueda en la entrevista que le realizó a Nadia Granados en *Optica arte actual*. Recuperado en :<<http://www.primatv.unal.edu.co/nc/detalle-serie/detalle-programa/article/la-fulminante.html>> [Consultado el 12 de Mayo 2013]



Resulta relevante recalcar que la intención de esta artista no es sólo denunciar estos hechos sino detonarlos. Recordemos que detonar es provocar una explosión violenta, con el fin de transformar, de alterar el orden y el sentido de un sistema determinado. Para Granados el sistema en el que vive tiene muchos puntos fallidos y “La Fulminante”, su *alter ego*, tiene el poder explosivo de romper con estos, modificar su estructura. ¿Cómo funcionan algunas de sus acciones detonantes? He aquí la respuesta...

Empecemos con el video *Maternidad Obligatoria*, en el cual “La Fulminante”, tendida en una cama después protagonizar un acto sexual, con un preservativo usado lleno de esperma en la mano, expone un discurso acerca del derecho al aborto. He aquí un fragmento significativo de este discurso:

*“La cópula nos permite trascender los límites de nuestro cuerpo físico, necesario encuentro orgásmico y libertario!! Fuente ilimitada de fuerza emancipada!! Hay millones de razones para querer copular son personales e íntimas, tan diversas como personas hay en la tierra, solemos gozar sin fines reproductivos placer por sí mismo. Asumir el embarazo accidental y convertirlo en maternidad es un derecho no una obligación.”*¹⁷

A medida que “La Fulminante” comunica este discurso juega con el preservativo lo lame, lo infla, lo introduce en su boca. También en algunos momentos se puede ver proyectado en la superficie del preservativo un sacerdote exponiendo sus criterios en contra del aborto, alternadamente a la exposición del sacerdote, “La Fulminante” sigue emitiendo su discurso y además mordiendo el preservativo hasta que se estalla en su boca y se derrama sobre ella el esperma, “La Fulminante” continúa saboreándolo hasta terminar su discurso.

Como podemos ver, en esta propuesta Granados hace una crítica directa de “*la implicación de la iglesia católica en las políticas de reproducción*”¹⁸, por medio de la cual ha implantado una especie de biopoder sobre el cuerpo femenino, el cual ha censurado históricamente junto al libre disfrute de la sexualidad, la decisión de la

17. Fragmento de los subtítulos del video *Maternidad Obligatoria*. Recuperado de: <<http://nadiagranados.com/wordpress/>> [Consultado el 18 de Octubre de 2017]

18. IGNACIUK, Agata. *Discursos feministas sobre el aborto y la anticoncepción en Italia (años setenta) y Polonia (años noventa)*. Granada, 2009. (Tesis de Máster Erasmus Mundus GEMMA Estudios de las Mujeres y de Género). Universidad de Granada. Recuperado de <<http://www.ugr.es/~esmujer/Paginas%20Personales/AgataIgnaciuk/pdf/Discursos%20feministas%20sobre%20el%20aborto%20y%20la%20anticoncepcion%20Agata%20Ignaciuk.pdf>>. Fecha de consulta: Abril 18 de 2012.>. [Consultado el 20 de Noviembre de 2013]

maternidad, y que sigue siendo un punto álgido de debate y de lucha por parte de los colectivos feministas; de esta manera, con esta acción nuevamente “La fulminante” se impone ante estas normativas opresivas.

En otro de sus videos, titulado *Mujeres reventando cadenas*, nuevamente proclama un discurso sobre el libre derecho al aborto, con argumentos similares al anterior, en esta ocasión mientras emite su discurso, primero introduce unos pequeños muñequitos plásticos en sus pantimedias color piel, los ubica sobre su vientre y zona genital, luego va extrayendo uno a uno, hasta que queda libre de ellos y finalmente los pone dentro de un preservativo, el cual nuevamente, lame, introduce su boca e infla hasta que estalla y expulsa violentamente todos los muñequitos plásticos, finalmente “La Fulminante” con restos de preservativo en su boca concluye su discurso con la siguiente frase: “*Necesitamos una revolución total y mundial que permita a la mujer total autonomía como fuerza central en la emancipación de toda la humanidad. ¡Desencadenar la fuerza de la mujer en la construcción de un mundo nuevo!*”¹⁹

Este discurso de “La Fulminante” no sólo reivindica al derecho al aborto, sino que denuncia las consecuencias de su ilegalidad como: la inseguridad de estas prácticas clandestinas y la discriminación social a la que someten a aquellas mujeres que no tienen los recursos para solventarlo. De esta manera, “La Fulminante” no sólo habla del poder de decisión de la mujer sobre su cuerpo, sino también de la necesidad de que este poder se extienda a toda la población femenina sin censuras o marginaciones.

Ahora hago mención sobre el video titulado *Amores que matan* (Fig. 5) en el cual su discurso hace alusión a la violencia de género, en esta oportunidad al principio se golpea bruscamente contra la pared, luego mientras emite el discurso interactúa con una larga cabellera que oculta y oprime su cuerpo, para finalizar el discurso se despoja de esta larga cabellera, la abraza y consuela. Veamos algunos fragmentos de su alocución: “*El macho se cree con derecho a controlar a disciplinar con severidad para asegurar y mantener estatus de poder y de control sobre la voluntad de la mujer*”²⁰.

En este caso nuevamente el cuerpo de Granados, se presenta bajo la identidad de “La Fulminante” que es un trasmisor de sentidos, reafirma la denuncia y confunde la mirada del espectador ante la extrañeza de sus acciones y del desconocido idioma con el que comunica su discurso.

También hago referencia del video titulado *Chupada antiimperialista* (Fig. 6) en el que plantea una crítica respecto al poder del capitalismo y a la violencia que se desata dentro de este sistema. En palabras de la artista, por medio de este video “*La Fulminante explica el motivo por el cual el pequeño hombrecito es capaz de matar por dinero*”²¹. En este punto es necesario aclarar que “*pequeño hombrecito*” fue una expresión acuñada por Wilhelm Reich en su libro *Escucha pequeño hombrecito*, para referirse a las conductas humanas que han llevado a cometer al hombre actos violentos en la historia de la humanidad y que “La Fulminante” usa en constantes ocasiones para referirse al impulso destructor y violento del ser humano.

19. Fragmento de los subtítulos del video *Mujeres reventando cadenas*. Recuperado de: <<http://nadiagranados.com/wordpress/>> [Consultado el 20 de Marzo de 2012].

20. Fragmento de los subtítulos del video *Amores que matan*. Recuperado de: <<http://nadiagranados.com/wordpress/>> [Consultado el 20 de Marzo de 2012]

21. GRANADOS, Nadia. “Una charla con la fulminante” Op.cit.



Fig. 6. Nadia Granados. Chupada antiimperialista.

En esta oportunidad de nuevo las acciones de “La Fulminante” resultan irónicas: mientras expone su discurso establece relación con un arma semejante a una escena de sexo oral. El arma vendría a ser una alegoría del miembro masculino, “La Fulminante” le pone un preservativo, la chupa, incluso al final del discurso recibe una eyaculación de ésta en su boca. Veamos un fragmento de los argumentos expuestos por la fulminante en esta ocasión: *“En el capitalismo salvaje suele ser complicado ser un hombre y tener que asumir un suicida comportamiento para demostrarlo.*

*Se siembra en algunos niños el esquema del macho potente, poderoso, indolente fuerte, dispuesto a todo a cambio de dinero. Sueños de poder penetrando las mentes juveniles, construyendo la identidad masculina...Adentro, esa cosita que cuelga de la anatomía masculina... se hincha y endurece, llenando de sangre caliente...Efímera sensación de poder... Esta ahí, esa fuerte erección...ese pedazo de ti parado...y estas allí triste cosita a punto de estallar...con toda la rabia y la impotencia acumuladas... estas enfermo de tener las pelotas hinchadas y no saber cómo eyacular, como explotar. Tu conformismo te ha enfermado terriblemente, estás enfermo, ¡muy enfermo!, Pequeño Hombrecito.”*²²

En este discurso “La Fulminante” define sarcásticamente al varón como opresor y oprimido del capitalismo en su lucha por conquistar el poder. Por otro lado, al usar expresiones como *“pequeño hombrecito”* asume una actitud de empoderamiento frente al sujeto masculino. De esta manera establece una crítica a la alienación masculina en la búsqueda del poder en el medio capitalista en la que su hombría y su estereotipo de macho dominante no le es suficiente, así el discurso “La Fulminante” ridiculiza el arquetipo del macho que está dispuesto a hacerlo todo por dinero.

Fulminando por la red

“La Fulminante” en internet circula en redes sociales como Facebook, Youtube y Twitter y en su propio espacio www.lafulminante.com, para ella la red es muy importante porque le permite la posibilidad de estar disponible a todo tipo de espectador, en cualquier lugar y así extenderse globalmente. Según Granados, su objetivo es que los discursos de “La Fulminante” lleguen al universo íntimo de cualquiera que lo desee. Veamos su opinión al respecto:

“El acceso a internet, es libre y nos permite tener esa posibilidad de jugar. Permite que otras voces se expresen. No soy la única persona que está haciendo eso, hay muchas personas haciéndolo y creo que es

22. Fragmento de los subtítulos del video *Chupada antiimperialista*. Recuperado de: <http://nadiagranados.com/wordpress/> [Consultado el 18 de Octubre de 2017].

*necesario, los ciudadanos, como personas que vivimos en un país y en un mundo que está bastante mal, debemos hacer algo para que cambie. Debemos comunicar algo, quejarnos, gritar, es una manera de mover conciencias.*²³

Desde este punto de vista, es de interés recordar como lo ha expuesto Remedios Zafra en su texto *Habitares reversibles (de la mujer, el arte e Internet)*, la red es una herramienta fuertemente poderosa en la que: “El mundo (nosotros) existe” en función de “nuestros representantes temporales”²⁴, es decir que el trasmisor del mensaje es quien porta el poder de atención del receptor y la capacidad de persuadirlo de sus ideologías. En este caso “LaFulminante” es la portadora del poder por medio de un extraño discurso audiovisual.

Otra cuestión que Zafra ha expuesto en su texto y que es interesante aplicar al análisis de la propuesta de Granados, es que: “Habitar en Internet para las mujeres, como para todos aquellos excluidos de la historia oficial, tiene un valor añadido” porque “Son los espacios por hacer los que permiten no repetir los viejos modelos de jerarquización social y ofrecen más posibilidades para imaginar las nuevas condiciones creativas, sociales y políticas de un mundo pos-Internet.”²⁵

La circulación de los videos de “La Fulminante” por la red son el intento de Granados por desmantelar dichos modelos, como hemos visto en los videos que he citado, por ejemplo Granados sabe que la mujer ha sido considerada como centro de atención pública por su apariencia y no por su discurso y por medio de “La Fulminante” la presenta como un sujeto político. De esta manera, lucha en contra de la censura y banalización que la opinión de la mujer ha recibido bajo el poder patriarcal. Estableciendo como lo ha indicado Elkin Rubiano “Un combate signico” apropiándose “de sentidos establecidos (ideológicos) para invertirlos, tergiversarlos y hacerlos retumbar”²⁶.

Combatiendo paradójicamente en contra la impunidad, la desigualdad, la injusticia y desde los mismos medios que encubren estos hechos, dotados de frivolidad y artificios, de manera similar como plantea Anna María Guasch al referirse a las nuevas retóricas del cuerpo en el marco de la posmodernidad, nos encontramos “un cuerpo que ahonda en el doble y casi siempre contradictorio terreno del simulacro, de lo artificial, de lo posorgánico, de lo tecnológico, por un lado de lo abyecto y de lo traumático”²⁷.

Conclusiones

Para finalizar es fundamental subrayar que aunque los planteamientos de estas dos artistas son estéticamente diferentes, el de Marmolejo se orienta más al ritual y el de Granados al simulacro, ambos tienen en común

23. GRANADOS, Nadia. “Una charla con La Fulminante” Op.cit.

24. ZAFRA, Remedios. “Habitares reversibles (de la mujer, el arte e Internet)”, en *Mujeres que hablan de mujeres*. Tenerife, 2001. Recuperado de < http://www.2-red.net/habitar/tx/text_rz_e.html>. [Consultado el 1 de Octubre de 2013]

25. Ibidem.

26. RUBIANO, Elkin. “Las formas políticas del arte. El encuentro, el combate y la curación”, en *Esferapublica*. Bogotá 2015. Recuperado de <<http://esferapublica.org/nfblog>> [Consultado el 22 de Octubre de 2017].

27. GUASCH, Anna María. “Los cuerpos del arte de la posmodernidad” en *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal del arte contemporáneo*. Murcia. 2004 Cendeac, pág. 59.

que bajo la dinámica performativa *“el cuerpo es un medio para denunciar el dolor frente a la impotencia de la situación política y social del país”*²⁸.

Igualmente es recurrente encontrar en sus acciones el uso de lo orgánico y lo abyecto como parte de un mecanismo crítico: sangre, orina, placentas y semen sobrepasan el silencio que se ha gestado en un contexto opresivo. Denotando la incongruente tolerancia a la violencia que desarrolla una comunidad acostumbrada a vivirla históricamente, un mundo alienado en donde como señala marmolejo: *“parece aterrorizar más la representación, que la realidad”*²⁹. Abriendo interrogantes como: ¿Qué causa más repulsión en la sociedad colombiana? ¿Las materias orgánicas o consecuencias de la violencia? ¿Qué conmueve? ¿Qué duele? ¿Qué aterra? ¿Qué se rechaza?

Extraño paralelo entre la abyección y la violencia de *“donde emerge un cuerpo paródico, subversivo y Emancipado”* con el fin *“movilizar conciencias”*³⁰, según indicó Laura Milano al referirse a la obra Granados. Estas artistas asumen su cuerpo como espacio de intervención política que busca transformar a través de la transgresión la pasividad en una mirada crítica, de esta manera según han sostenido autoras como Anna María Guasch:

*“En este sentido el cuerpo se puede entender como un site, un lugar nada neutral, ni pasivo sino más bien obsesivo en el que convergen y se proyectan a la vez discursos críticos y prácticas artísticas que nos llevan a hablar por un lado, de la experiencia individual del cuerpo (la esfera de la experiencia individual), pero también el cuerpo social, de un cuerpo rasgado y exhibido como un espectáculo, en suma del cuerpo político abierto a la esfera pública de la experiencia.”*³¹

Fecha de recepción: 08/11/2016

Fecha de aceptación: 02/01/2017

28. María Evelia Marmolejo. “Entrevista”, op.cit.

29. Ibidem

30. MILANO, Laura. “Reventando cadenas: postpornografía, performance y feminismo en la obra de Nadia Granados” en Revista Arte y Políticas de Identidad. vol 15, Dic. 2016, pág. 157.

31. GUASCH, Anna María. “Los cuerpos del arte de la posmodernidad”, op.cit, pág. 59.

▪Estamos hartos de que, con el
dinero del pueblo, el

INSTITUTO NACIONAL DE CINEMATOGRAFIA

Financie películas de degenerados
como

“KINDERGARTEN”

y similares.

▪Estamos hartos de los negociados de la
trenza de los críticos a sueldo y de artistas
y productores drogadictos, lesbianas,
marxistas, invertidos y prostitutas que nos
imponen su “CULTURA”.

COMISION PRO-CULTURA ARGENTINA

PELICULA

KINDERGARTEN

ABERRACIONES SEXUALES

NIÑOS ARGENTINOS DE 6 A 8 AÑOS PREPARADOS
PARA PARTICIPAR EN PERVERSIONES DE LOS ADULTOS

— DESPRECIO A LA DIGNIDAD DE MAESTRAS Y MUJERES EN GENERAL —

Esta producción del nuevo “PORNO-CINE” argent

serie.

PONERLE FIN NO ES CENSURA, ES

HIGIENE MENTAL

Fig. 1. Volante anónimo contra Kindergarten.

Crónica de un caso de censura: *Kindergarten* (1989, Jorge Polaco), la iglesia y la frágil postdictadura argentina

Jorge Sala

CONICET - Universidad de Buenos Aires. Universidad Nacional de las Artes, Argentina

Resumen

El artículo reconstruye la censura sufrida por la película *Kindergarten* (Jorge Polaco, 1989). A partir del análisis de diversos documentos (declaraciones en la prensa, escritos anónimos, dictámenes oficiales) se busca mostrar cómo durante estos años ciertos sectores vinculados a la iglesia católica todavía permanecían activos ocupando espacios de poder. El estudio demostrará cómo estos construyeron acciones mancomunadas más propias del pasado inmediato que del presente político. De esta manera, el “*affair Kindergarten*” aparece como un ejemplo clave del carácter transicional de los primeros años de la postdictadura argentina.

Palabras clave: Cine argentino; Postdictadura; Censura; Iglesia católica; Jorge Polaco

Abstract

The article reconstructs the censorship suffered by the film Kindergarten (Jorge Polaco, 1989). From the analysis of various documents (statements in the press, anonymous writings, official reports) it is sought to show how during these years certain sectors associated to the Catholic Church still remained active occupying power spaces. The study will show how they built joint actions more typical of the immediate past than of the political present. In this way, the “Kindergarten affair” appears as a key example of the transitional nature of the first years of the Argentine post-dictatorship.

Keywords: Argentine Cinema; Post-dictatorship; Censorship; Catholic Church; Jorge Polaco

Introducción

Con el regreso de la democracia en 1983 tras la asunción del Presidente Raúl Alfonsín el 10 de diciembre, la Argentina inició un proceso de transformaciones en las políticas públicas que tendría una fuerte injerencia en lo que al campo cultural se refiere. Siguiendo las afirmaciones de Ana Wortman y Rubens Bayardo, la

construcción de una concepción distintiva del perfil político del alfonsinismo con relación al pasado dictatorial estuvo basada en la prerrogativa de pensar a la “cultura como constitutiva para lograr una sociabilidad más democrática, y como un elemento para fortalecer el espacio público”¹. En este marco, la concreción de acciones gubernamentales tendió a homologar su existencia con el proceso político vivenciado en el país a partir de las elecciones. Para el alfonsinismo, democracia y cultura aparecían, en consecuencia, como nociones íntimamente dependientes que no podían conjugarse por separado.

Si la consolidación de una estrategia diferencial respecto del pasado estuvo asociada a un engrazamiento de ambos conceptos, estos debían por lo tanto tornarse evidentes en unas acciones concretas que, al mismo tiempo que demarcaran el precepto culturalista del alfonsinismo, sostuvieran la idea de quiebre con la dictadura y de cuestionamiento a sus políticas coercitivas. En este sentido, transcurridos tan solo dos meses de la asunción presidencial, el poder ejecutivo impulsó la sanción de una ley de abolición de las políticas de censura que habían dominado las relaciones del poder con el campo cinematográfico desde finales de los años sesenta. La ley 23.052, aprobada en marzo de 1984 derogaba una normativa anterior (Ley 18.019) que creó el Ente de Calificación Cinematográfica en 1968. Durante esos años, el Ente, un espacio que respondía directamente al ejecutivo y no al Instituto de Cinematografía, tuvo entre sus funciones no solamente la calificación moral de las películas sino también una política de restricción de acceso al contenido de los filmes a través del corte de escenas o la directa prohibición de difusión de películas. Frente a estas prácticas particularmente acordes con la autodefinición de la dictadura militar como “salvaguarda moral de los argentinos”, la nueva ley apuntó a eliminar el funcionamiento del Ente. Por contrapartida, la legislación preveía en uno de sus artículos la creación de una Comisión Asesora de Exhibición Cinematográfica, que operaría bajo la órbita del Instituto Nacional de Cinematografía (INC). Las funciones de dicho ámbito quedaron restringidas a la calificación de las películas de acuerdo con criterios etarios definidos por un grupo de “especialistas” convocados para tal fin.

En su introducción al libro *Cine argentino en democracia*, Claudio España cita un comunicado firmado por Jorge Miguel Couselo el 15 de marzo de 1984, tras su nombramiento como interventor del Ente de Calificación Cinematográfica. En el texto Couselo afirmaba “en la arbitrariedad de la censura no hay que excluir responsabilidades compartidas entre la voluntad represiva de sucesivos gobiernos autoritarios y ciertos *discrecionalismos privados, despreocupados de la integridad de la obra cinematográfica*”. El reconocimiento de que ciertas acciones coercitivas con relación al cine no dependían exclusivamente de unos organismos avalados por el Estado sino que también otros espacios de poder (la iglesia, el poder judicial, la prensa) jugaban un rol dentro del proceso de censura u ocultamiento de una película resulta anticipatorio de lo que será el derrotero público de *Kindergarten* (1989) el tercer largometraje del director argentino Jorge Polaco.

En lo que sigue a continuación me propongo revisar las particularidades de este proceso que concluyó en la prohibición de la exhibición y la apertura de una causa al director y a sus principales protagonistas bajo la carátula de “*corrupción de menores, exhibiciones obscenas y ultrajes al pudor*”. Más que un estudio inmanente sobre las particularidades de *Kindergarten*, el enfoque de la investigación se asentará en la revisión de un

1. WORTMAN, A. y BAYARDO, R. “Consumos culturales en Argentina”, *Alteridades*, vol. 22, N° 44, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, 2012, pág. 13.

2. ESPAÑA, C. “Introducción: diez años de cine en democracia”, en ESPAÑA, C. (Coord.) *Cine argentino en democracia (1983-1993)*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1993, pág 15. El subrayado me pertenece.

conjunto de documentos que dieron cuenta de las razones esgrimidas por los distintos agentes en disputa. Siguiendo esto, el acceso a los expedientes judiciales del caso, vistos a la luz de otras fuentes secundarias (notas de prensa, volantes anónimos, solicitadas en los diarios y cartas de lectores) facilitará reconstruir la trayectoria pública de un film que en su momento pocas personas vieron pero del cual muchos hablaron. Al desmenuzar estas declaraciones, al recuperar algunos de sus argumentos, podrá delinarse de mejor manera los avatares de una obra que quedó identificada para la posteridad como la única película argentina censurada en democracia.

En un sentido más general, el estudio histórico de los sucesos permitirá comprender cómo durante los años ochenta las prácticas culturales participaron de las contradicciones de un momento de transición que, pese a cierta intencionalidad manifiesta dirigida a barrer con el pasado reciente, no logró deshacerse del todo del lastre de algunas lógicas fuertemente asentadas. Por otro lado, establecer una mirada sobre los argumentos de la prohibición de *Kindergarten* y sobre los actores en pugna que llevaron a cabo dicha medida posibilitará complejizar el problema de la censura, situándola más allá de una política de Estado. Entendiendo que ciertas decisiones aparecen movilizadas por multiplicidad de intereses avalados tanto desde espacios públicos como privados, la invisibilidad a la que se vio forzado el largometraje de Jorge Polaco se revela como un caso testigo que puso al descubierto los comportamientos de la iglesia, los organismos de defensa de la familia y otros espacios que, en esos años, no avalaban la apertura cultural y cierto “destape” producto de la recientemente recuperada democracia.

Antes de *Kindergarten*: Polaco como referente de una celebrada renovación

La trayectoria pública de Jorge Polaco estuvo desde sus inicios vinculada al espíritu de cambio manifestado por la política cultural alfonsinista. Con una breve carrera como director de cortometrajes, en 1986 presentó su ópera prima, *Diapasón*, a la que siguió *En el nombre del hijo*, en 1987. Su cine, portador de una temática singular atravesada por el cuestionamiento a la pareja, a la familia y a los roles sociales desde un estilo basado en la apelación al barroquismo, a la autoconsciencia de la puesta en escena y a los desbordes visuales constituía, con seguridad, un valor diferencial que la política cultural oficialista supo aprovechar como sinónimo de apertura al cambio. A través de esta lente debe leerse el hecho de que *Diapasón* fuese apoyada desde su misma gestación por el INC, que le otorgó el sello “De interés especial”, lo cual se tradujo en el aporte de mayores recursos, el reaseguro de la exhibición comercial y el aval de la entidad al momento de participar en festivales internacionales y en otros circuitos de reconocimiento.

El cine de Polaco, al igual que las obras iniciales de Eliseo Subiela –*Hombre mirando al sudeste* (1986), *Últimas imágenes del naufragio* (1987)– conjugaba en el marco de la política cultural alfonsinista una doble condición: se trataba en ambos casos de productos artísticos difícilmente homologables a una tradición preexistente con el hecho de haber sido pergeñados por unos cineastas en cierto modo jóvenes que habían iniciado sus carreras profesionales de la mano del proceso democratizador instalado casi en simultáneo. De acuerdo con lo señalado por Nicolás Prividera, en ese contexto ambos realizadores “parecieron revolucionar las rígidas estructuras del viejo cine argentino con films más libertinos que libres, ya que reflejaban especularmente los límites de esa aparente independencia”³. Con estas primeras películas, la gestión del INC podía mostrar su

3. PRIVIDERA, N. *El país del cine. Para una historia política del nuevo cine argentino*, Villa Allende, Los Ríos Editorial, 2014, pp. 160-161.

permeabilidad a la diversidad y su interés por avalar expresiones con ciertos visos de experimentalismo (o por lo menos de búsquedas personales) que tenían poco que ver con el cine testimonial hegemónico desplegado en la mayor parte de los estrenos de esos años.

Aún contando con un fuerte espaldarazo oficial, las primeras películas de Jorge Polaco se mantuvieron, debido a su radicalidad temática y estilística como expresiones de un cine minoritario⁴. Más cercanas al “*under*” teatral surgido por esos mismos años, sus dos primeros largos validaban su independencia sobre la base de unos presupuestos escasos, la carencia de estrellas reconocidas en los principales papeles y la apelación a unos temas y un estilo que presentaba cierta complejidad para un espectador promedio. Los ataques a la familia burguesa, el gusto por la decrepitud, lo deforme y el kitsch y la exhibición de una sexualidad desembozada conformaron el cóctel principal de sus propuestas, ajenas al realismo y a las buenas formas del cine dominante. Con todo, la repercusión alcanzada por sus films iniciales (sostenidos varias semanas en cartel) dejó al descubierto la existencia de un nicho para un cine de arte que las grandes productoras podían explotar.



Fig. 2. Cartel de Kindergarten.

En este punto es donde ingresa la productora Argentina Sono Film como un elemento esencial dentro de la trayectoria pública de *Kindergarten*. Este sello tradicional en el país y con una fuerte impronta comercial buscó financiar el siguiente trabajo de Polaco. Se trató, en suma, de una operación comercial que apuntó a capturar para su propio terreno los beneficios de un mercado emergente, el cual cruzaba con una moderada eficacia lo innovador y los bajos costes. En una economía en crisis como la de la Argentina de la hiperinflación, la salvaguarda de un nombre en ascenso (pero ya con cierto prestigio a cuestas) y su probada pericia al momento de rodar filmes sin grandes pretensiones presupuestarias funcionaron como un acicate para la Sono. El suceso del cine argentino en los circuitos de festivales internacionales y cierta demanda de

4. SALA, J. "La experimentación radical y las nuevas fronteras de la política en el cine de la postdictadura", en LUSNICH, A. L. y PIEDRAS, P. (Eds.) *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros 1969-2009*, Buenos Aires, Nueva Librería, 2010, pp. 427-439.

un tipo de obras que trascendieran la narración convencional operaron también como datos coyunturales que permiten comprender las razones de este encuentro.

Por otra parte, la llegada a *Kindergarten* se situaba en el marco de la rápida legitimación que gozaron ciertas experiencias artísticas heterodoxas de los años ochenta al avanzar sobre espacios de reconocimiento como la televisión o el teatro comercial. En el caso del director, el aval de ASF le permitió trabajar en la adaptación de una novela del escritor Asher Benatar, convocar a actores reconocidos para integrar el reparto (Graciela Borges, Arturo Puig, Luisa Vehil) y contar con un presupuesto más abultado que el de sus anteriores experiencias. Si el uso de un material preexistente permitió conducir las expectativas del público hacia el terreno de la alta cultura, la participación de figuras convocantes de la televisión y el cine las movilizó por el camino de la masividad. Sin embargo, fue justamente este grado de visibilidad mayor un dato que jugó en contra a la hora de enfrentarse a la censura.

El affair *Kindergarten*: avatares de un film maldito

La prensa acompañó con un conjunto de notas el proceso de rodaje y la difusión previa al (finalmente malogrado) estreno de la película. En todos los textos, más abundantes que aquellos que acompañaron las anteriores obras del director, los comentarios daban cuenta de esta alianza entre un cineasta renovador de las estructuras con una productora de neto sesgo comercial. Con entrevistas a Polaco, al productor y a los principales actores, los diarios de tirada masiva recogían algunos vagos apuntes sobre los temas del film. “*Una historia de amor, de locura y de muerte*” era un término recurrente⁵ que, en su paráfrasis del título del célebre libro de Horacio Quiroga, brindaba algunas pistas.

Al revisar los artículos de prensa publicados durante las instancias previas a la presentación pública del film sobresale el hermetismo con el que su director se refería a los pormenores de la trama. Apelando a la opacidad como estrategia promocional se buscaba obtener un propósito doble: al mismo tiempo que se acrecentaban los interrogantes sobre lo que saldría del encuentro entre lo viejo (la Sono) y lo nuevo (Polaco), se fortalecían también las expectativas que el propio film vendría a cumplir una vez estrenado. En sus declaraciones, el director afirmaba inclinarse decididamente por la transgresión, dejando entrever que su nueva propuesta no escaparía a esta lógica, con el ingrediente suplementario de que en este caso las acciones serían llevadas a cabo por estrellas reconocidas por el gran público. En un paradójico escenario de sobreexposición periodística y de silencio sobre los detalles transcurrió todas las etapas previas a la circulación pública del film terminado.

No obstante a la vaguedad de las definiciones, que poseían un claro sesgo promocional al despertar la curiosidad del público potencial, una carta de lectores aparecida en el diario *La Prensa* abrió el juego de impugnaciones que, cuatro meses después, terminarían con la prohibición de exhibición, el secuestro de la película y el procesamiento a Polaco y a los actores protagónicos. Bajo el título “Señora alarmada”, la firmante narraba haber presenciado el rodaje de una escena en los lagos de Palermo en la que un equipo rodeaba a unos niños desnudos, de cinco o seis años, representando una escena amorosa. La señora en cuestión se in-

5. S/F: “El rostro feroz de un jardín de la infancia”, *Clarín, Suplemento de Espectáculos*, 14/01/1989, pág. 1; S/F: “Un film de amor, de locura y de muerte”, *Página 12*, 29/03/1989, pág. 11; S/F: “Historias de amor, locura y erotismo”, *La Nación, Suplemento de Espectáculos*, 21/05/1989, pág. 12.

terrogaba: “¿Qué ha pasado en nuestra ciudad? ¿No hay nadie entre toda esta concurrencia que se indigne o rebelde ante semejante escena apta únicamente para mentes retorcidas y degeneradas?”⁶. El texto finalizaba advirtiendo a los potenciales lectores sobre el nombre de la película para que “tomen nota para no ir a verla”. Ahora bien, el tema podría haber quedado reducido a una acción de participación civil si no fuera porque otro diario (*Ámbito financiero*) optara por reproducir la carta expandiendo los alcances de la polémica. A partir de aquí, los hechos que se desencadenaron con posterioridad condujeron invariablemente a la prohibición del film y a colocarlo en el podio de las obras malditas de la postdictadura argentina.

Más allá de las afirmaciones de carácter informal vertidas por personas no directamente implicadas, el nudo gordiano que tuvo que atravesar *Kindergarten* llegó de la mano de su evaluación por parte de la Comisión Asesora de Exhibición Cinematográfica. Y es en este punto donde se puso de manifiesto el carácter transicional de estos años respecto de las políticas coercitivas pretéritas. Al momento de regular el funcionamiento de la citada Comisión (mediante Decreto presidencial N° 3899/84), el gobierno de Alfonsín nombró como miembros, además de un integrante proveniente del Instituto Nacional de Cinematografía, a un representante del Ministerio del Interior y otro de la Secretaría de Cultura. A estos representantes pertenecientes a las esferas estatales se sumaba un grupo de ciudadanos provenientes de diversos espacios de organización civil: un especialista avalado por organismos de protección a la minoridad, junto a unos representantes provenientes de diversas religiones (principalmente católicas, judías y “confesiones cristianas no católicas”). La fuerte presencia de la iglesia, en particular de un miembro del Equipo Episcopal para los Medios de Comunicación Social de la Iglesia Católica Apostólica Romana, Dr. Alberto José Ricciardi, torció el rumbo público del largometraje al accionar abiertamente en contra de su difusión.

Luego de los debates correspondientes, *Kindergarten* fue calificada finalmente como “Sólo apta para mayores de 18 años con reservas”, con lo cual quedaba autorizada su exhibición en salas comerciales. En el acta que certifica la evaluación por parte de la Comisión aparece, sin embargo, un dictamen en disidencia: frente a los siete votos que acordaron ubicarla como sólo apta para mayores, un voto buscaba categorizarla como “De exhibición condicionada”. Este dato no es menor: tal calificación restringía la posibilidad de estreno de la película exclusivamente al circuito de las salas en las que se proyectaba material condicionado para adultos (lo que usualmente se conoce como “cines porno”). Aunque en el documento no figura quién emitió este voto, los sucesos posteriores permiten reconstruir las razones del caso.

El film recibió, además, la clasificación de “Interés especial” dentro de los subsidios aportados por el Instituto de Cine. No obstante, en el dictamen redactado por Ricciardi, este dio a conocer su posición que más tarde fue volcada en una acción legal concreta: “Esta película según su argumento que surge del expediente, es una historia de amor. La concepción del amor humano absolutamente tergiversado por las escenas vistas casi inconexamente por el libro y la interpretación de su director contiene escenas que en mi criterio, ni son escenas de amor, ni de pasión, casi son escenas exclusivamente de sexo y creer que provienen de una mente enferma que desconoce que el amor humano es un reflejo del amor a Dios”⁷. Finalizando su escrito, Ricciardi explicitaba reservarse el derecho de denunciar el film por abuso de menores y exhibiciones obscenas.

6. “Señora alarmada”, *La prensa*, Sección Correo de lectores, 19/03/1989.

7. Dictamen de Calificación del film *Kindergarten*, con fecha 12/06/09. Documento hallado en la carpeta 1 de *Kindergarten*, Archivo de la Escuela Nacional de Realización y Experimentación Cinematográfica (ENERC) del INCAA.

EXYTE. EN INTERCAMBIO : 15-06-89

EXYTE. Nº 1943/89/INC.

Película: (Y COLA) "KINDERGARTEN" 21890129

Título original: IDEM

País de origen: ARGENTINA Duración: 83'

Distribuidora: ARGENTINA SONO FILM S.A.C.I.

Director: Jorge POLACO

Actores: Graciela BORGES - Arturo PUIG - Luisa VEHL - Elvira Romei -

Calificación: SOLO APTA PARA MAYORES DE DIECIOCHO AÑOS, CON RESERVAS

Observaciones:

Sala: DOS Acta Nº: 4130 Fecha de Certificado: 13-06-89

Director Interviniente: Manuel ANTIN

Dictamen Sala Asesora: MAYORIA: 7v SAM 18a C/R; MINORIA: 1v SAM 18a E.C.

Fig. 3. Dictamen de la Comisión Asesora del Instituto Nacional de Cinematografía

La contraofensiva de la iglesia y la rémora procesista

Acompañando estas definiciones, aparecieron diversas declaraciones públicas en contra de la película, firmadas por sectores vinculados al catolicismo: la Liga de Padres de Familia, el Encuentro Permanente para los Medios y la Cultura y la Agencia Informativa Católica Argentina. Estos organismos, cabe aclarar, no tuvieron acceso a las proyecciones, dato que evidencia la fluida relación que el representante del Episcopado mantuvo con dichos espacios, convertidos en portavoces del debate público.

Entre las proclamas resalta una que por su carácter anónimo se expedía de manera virulenta no solo a favor de la prohibición de la película sino también contra las actividades del Instituto. Un volante repartido en las puertas de los principales cines de Buenos Aires declaraba: *“Estamos hartos de que, con el dinero del pueblo, el Instituto Nacional de Cinematografía financie películas de degenerados como ‘Kindergarten’ y similares. Estamos hartos de los negociados de la trenza de los críticos a sueldo y de artistas y productores drogadictos, lesbianas, marxistas, invertidos y prostitutas que nos imponen su ‘cultura’”*. Firmada por una inexistente *Comisión Pro-Cultura Argentina*, la hoja dejaba entrever el claro sesgo ideológico de quienes manifestaron su abierto encono frente a su posible estreno.

Empleando los métodos del pasado dictatorial, el reparto de libelos anónimos entregados en lugares públicos en los que se mezclaba la política con la sexualidad, las acciones de un organismo público (el INC) con las acusaciones infundadas a quienes el Instituto apoyaba, traza la temperatura del debate. Y aún más: estos papeles permiten verificar la presencia activa de lo dictatorial que todavía sobrevivía en las ac-

ciones políticas de algunos sectores para quienes los otros, la diferencia, constituía un término a ser combatido y, de ser posible, eliminado.

Las declaraciones en la prensa, los afiches y volantes prepararon el terreno para la acción directa que tendría lugar en agosto, pocos días antes del estreno anunciado para el 31 de ese mes. El denunciante fue el abogado Jorge Vergara, relacionado con Ricciardi, que al momento de iniciar una causa penal no había visto el film. El propio Vergara afirmó guiarse por los comentarios del representante del Episcopado. Bajo esta medida, el negativo fue secuestrado de las oficinas de Argentina Sono Film y comenzó un largo periplo judicial que impidió su exhibición por largos años. Más allá de los detalles del caso, interesa recobrar las manifestaciones de Vergara realizadas con posterioridad a su denuncia. En ellas el abogado concretaba una lectura política sobre las razones de la existencia de propuestas como la de Kindergarten: *“El sello productor y el director Polaco han hecho gala de la obscenidad de este film aprovechándose de la notable disminución de las fuerzas morales en nuestra sociedad durante los últimos cinco años”*⁸. Aludiendo a los años de la recuperación democrática como un momento de debacle de cierta moral, las palabras de Vergara terminaron de exponer el sólido pacto existente entre los sectores más retrógrados de la iglesia con la nostalgia hacia el pasado procesista.

Para la Liga de padres de familia, el Episcopado o las entidades católicas vinculadas a los medios, *Kindergarten* era solamente un caso –quizás el más flagrante– entre otros en los que la recientemente ganada democracia había participado otorgándole apoyo desde sus dependencias oficiales. La acusación de los delitos de corrupción de menores, publicaciones obscenas y exhibiciones obscenas (arts. 125, 128 y 129 del Código Penal) con la que se consiguió la prohibición del film fueron solo unas acciones evidentes de una política mayor dirigida a la rearticulación de la censura en un contexto diferente. Si la joven democracia había logrado deshacerse de los entes y leyes restrictivas que habían dominado el acceso a las películas en las décadas anteriores, se debía acudir ahora a otras estrategias directas y mancomunadas mucho más explícitas para obtener idénticos resultados.

8. S/F: “Los fundamentos de una acción penal”, *La prensa*, 06/09/1989, pág. 10.

Buenos Aires, 1° de noviembre de 1989

KINDERGARTEN

Los abajo firmantes somos los técnicos, los trabajadores de la industria cinematográfica, aquellos que hemos participado en la filmación de la muy honrosa película argentina "KINDERGARTEN".

Por la presente queremos manifestar a la opinión pública que hemos estado presentes en todas las filmaciones de esta película y que en ningún momento hemos visto ni presenciado ningún acto de abuso deshonesto por parte de nadie y contra nadie. Todo lo contrario, durante los treinta y cinco días de rodaje se vivieron momentos de felicidad compartidos con el director Jorge Polaco, con todos los actores y en especial con los niños que aún hoy conservan el deseo de volver a filmar. Negamos toda acusación de abuso deshonesto o promoción a la misma ya que todo esto creemos que obedece a una infame campaña de calum-

nias contra "KINDERGARTEN" y contra toda la cultura argentina.

Toda esta pesadilla puede destruir a dos familias enteras (las de los dos niños actores) y a creadores talentosos como Jorge Polaco y al reconocido elenco actoral.

Esperamos fervientemente que terminen estos daños y prejuicios morales y profesionales que viven las personas acusadas. Todos ellos llevan detrás una amplia carrera colmada de premios nacionales e internacionales y no pueden continuar padeciendo estas injusticias.

Los técnicos de "KINDERGARTEN" estamos orgullosos de haber participado como profesionales para la realización de un bien cultural, netamente artístico.

Esteban Courtland (director de fotografía); Pablo César (asesor artístico de la película); Oscar Gómez (editor cinematográfico); Héctor Magni (músico); José Trela (director de cámara); Mabel Pena (vestuaria); Daniel González Valtierra (consultor del libro cinematográfico); E. Aguilera (sonidista); Carlos Jaureguiatzu (primer ayudante de dirección); Susana G. Carnivato (ayudante de vestuario); Lucrecia Picotti (modista de filmación); Marta Rossi (logística de filmación); José Esposito (ayudante de escenografía); A. Buino (efe de producción); Jorge Buino (maquillador); Pedro Dere (segundo ayudante de dirección); Gustavo Viale (escenografía); Gabriel Goldberg (mentor de cámara).

PERSONALIDADES DE LA CULTURA ARGENTINA

Ernesto Sábato - Fernando "Pino" Solanas - María Elena Walsh - Juan José Saer - Eliseo Zubiela - Carlos Sorín - Georgina Barbano - Lorenzo Quinteros - Hugo Solé - Enrique Pinti - Paco Fernández de Rosa - Salvador Santamarino - Antonio Gasalla - María Luisaemberg - Cecilia Rossetti - Oscar Barney Finn - Javier Torre - Mariano Sabido - José Luis Castivera de Ocas - José María Gutiérrez - Ricardo Monti - Jacobo Langsner - Patricio Contreras - Leonor Marso - Silvina Chediak - Jorge Donn - Marta González - Diana Maggi - Jorge Goldemberg - Mónica Morguester - Rafael Fappelli - Beatriz Sarlo - Nora Latoré - Boy Dini - Claudio España - Mario Ceretti - Fernando Brenner - Eduardo Mignogna - Arturo Bonín - Susana Curt - Teo Kofman - Silvio Fischbein - Pablo Nisenson - Rodolfo Hermida - Julia Montesoro - Alicia Peti - Alejo García Prinos. (Siguen las firmas)

ADHESIONES DE NUESTRO PAIS

Asociación de Cronistas Cinematográficos - Asociación Argentina de Actores - Direcciones Argentinas Cinematográficas (DAC) - Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina - Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música (SADAIC) - Federación Argentina de Cooperativistas de Trabajo de Cine (FACTRAAC) - "La Mujer y el Cine", Festival Internacional de Cine Organizado por Mujeres - Asociación Argentina de Distribuidores de Películas - Cine Club Nucleo - Asociación General de Productores Cinematográficos - Unión de Cineastas de Piso Reducido (UNCIPAR) - Revista Cinematográfica y Videográfica "Sin Cortes" - Escuela Cinematográfica Americana - Departamento de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras - Asamblea Permanente por los Derechos Humanos - Lital-Producciones Cinematográficas - Taller de Cine del Centro Cultural Farquhar Chacabuco - Federación Francesa de Cine Clubes.

ADHESIONES EXTRANJERAS

Federación Francesa de Cine Clubes - Festival Internacional de Cine de Amiens (Francia) - Cineclub, Hans Wysseim (Suiza) - Fillorum del Festival Internacional de Berlín, Peter Schumann - CCTV de Boston (Mr. Richard Kaplan) - USA - Festival Internacional de Cine y Video de Bruselas (Bélgica) - Festival Internacional de Cine de Figueras de For (Portugal) - Festival Mundial de Cine de Huy (Bélgica) - Festival Internacional de Locarno (Suiza) - Indigo Productions, Mr. Chris Austin (London) - Cinematografía Uruguaya - Third World Television Exchange Inc. Mr. Claus Mueller (USA) - Zongo Cinema, M. Michel Ionascu (Francia) - Quimora Videocinematográfica de Chile - Mauricio Walestein (Presidente de la Cámara Venezolana de Productores de Películas de Largometraje)

Fig. 4. Solicitada Kindergarten 1 de noviembre de 1989.

Consideraciones finales

No puede finalizarse este escrito sin dejar de mencionar que, así como en este caso la partida fue ganada por las organizaciones más retardatarias, el *affair Kindergarten* motivó también un conjunto de declaraciones de apoyo por parte de artistas, críticos e intelectuales. Varias de las declaraciones públicas estuvieron dirigidas no solo en contra de las acciones concretas realizadas en torno del film sino también a cuestionar todas las prácticas de censura supervivientes⁹. Asimismo, los sucesos ocasionados por la película motivaron a que se enviara un proyecto de ley al Congreso de la Nación para que este modificara la composición de la Comisión Asesora, quitándole el poder a los espacios religiosos y dejándolos en manos de especialistas del campo y de referentes de los ministerios de Educación y Cultura.

El análisis de los documentos en torno a la prohibición de *Kindergarten* permitió constatar cierta endeblez de la política cultural en los años de la postdictadura. Más allá de que, con la recuperación de la democracia, pareció instalarse una lógica impugnadora de las prácticas coercitivas de antaño, la vitalidad de ciertos sectores, amparados en organizaciones civiles y en manifestaciones anónimas, exhibió su abierta disposición a dar una batalla efectiva en el campo de lo que el público debía o no debía ver. De acuerdo con esto, la permanencia de algunos elementos retrógrados en la Comisión Asesora convirtió a este espacio en un terreno de expresión de cierta salvaguarda moral que el “destape” de los ochenta venía poniendo en jaque¹⁰. Bajo el argumento de la protección a la infancia, las lógicas religiosas (con el Episcopado a la cabeza) buscaron marcar unas acciones para frenar lo que veían como un avance nocivo de la permisividad, la explicitación de la sexualidad, la impugnación de comportamientos; en definitiva: todos los elementos que marcaban, según sus palabras, el avance de sus enemigos (identificados por igual como drogadictos, lesbianas, marxistas o perversos).

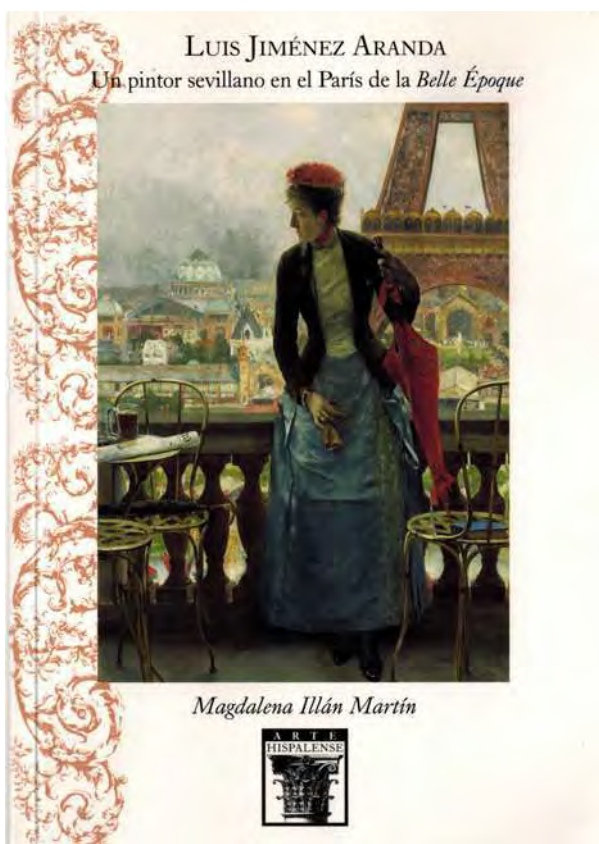
Como una cabeza de turco, *Kindergarten* sirvió para poner al descubierto tanto la fragilidad de la democracia como la persistencia de unos espacios que continuaban detentando su poder de veto. Al concebir a la postdictadura como un momento intenso políticamente en el que se conjugaron al mismo tiempo las huellas del horror con la voluntad de construcción de una lógica diferencial, el proceso judicial aplicado a la película de Polaco y los términos empleados sirven como una prueba fehaciente de que las heridas estaban lejos de ser cicatrizadas.

Fecha de recepción: 07/10/2016

Fecha de aceptación: 02/01/2017

9. Basta con pensar que en estos mismos años el Episcopado logró que no se estrenaran otras películas fundamentales como *Yo te saludo, María* (Je vous salue, Marie, Jean-Luc Godard, 1985) y *La última tentación de Cristo* (*The Last Temptation of Christ*, Martin Scorsese, 1988).

10. FABRIS, M. “El Episcopado argentino, el ‘destape’ y la amenaza a los valores tradicionales, 1981-1985”, *Revista Cultura y Religión*, Vol. VI, N° 1, Instituto de Estudios Internacionales, Universidad Arturo Prat, Junio, 2012, pp. 92-112.



Magdalena ILLÁN MARTÍN

Luis Jiménez Aranda. Un pintor sevillano en el París de la Belle Époque

Sevilla, Diputación Provincial, Arte Hispalense nº108, 2016. 213 págs.

ISBN: 978-84-7798-392-7

Con este nuevo título incluido en la colección Archivo Hispalense se hace el reconocimiento a la figura del pintor Luis Jiménez Aranda. Nacido en junio de 1845 en Sevilla, es el segundo de tres hermanos que se dedicaron al arte de la pintura. Tradicionalmente se le ha relegado a un papel secundario, detrás de su hermano mayor José. En muchas ocasiones fue el hermano mayor quien siguió los pasos del pequeño, y no al contrario. Incluso para poder diferenciarse, el

mismo Luis, prescindió de su segundo apellido para rubricar sus obras.

Magdalena Illán establece diversas etapas en la vida y obra del pintor sevillano tomando como referencia las diferentes ciudades en las que habitó. El primer periodo lo enmarca todavía en la ciudad del Guadalquivir, en sus primeros pasos como artista. Su primerísima formación correría a cargo de su hermano José que le enseñó el arte del dibujo a los doce años de edad. Tres años más tarde entró en la Academia de Bellas Artes de la Primera Clase de Sevilla siendo sus mentores Eduardo Cano de la Peña y Manuel Cabral Bejarano. Sus producciones iniciales se dedican a la pintura de Historia y al costumbrismo andaluz, influencias directas de su nuevo profesor, Eduardo Cano. Su creaciones de carácter costumbrista toman como referencia a Cabral Bejarano, en cuyo taller se formó durante dos años, entre 1864 y 1866.

En la siguiente etapa situamos Luis Jiménez en Roma, no sin antes tener una breve estancia en Madrid, donde acabó de configurar su idea de trasladarse a tierras italianas. Se pudo instalar en Roma, gracias a un todavía desconocido mecenas sevillano que le costeaba su viaje. Allí fue acompañado por otros pintores españoles, José Villegas y Francisco Peralta. Será la época en la que conforme su estilo hacia la ejecución de casacones, alejándose de la pintura más académica del periodo anterior. Sus lienzos serán de pequeño tamaño y la técnica empleada variará entre el óleo, algunas veces, y la acuarela, siempre con escenas amables en espacios ricos con claras influencias de Fortuny. Aunque las obras las adaptaba al gusto italiano, no es extraño seguir encontrando lienzos dedicados a escenas costumbristas andaluzas.

Después de casi diez años en Roma, decide trasladarse a París, donde figura como residente desde 1875 hasta 1891. Así abrirá camino para otros pintores españoles que se instalaron en la ciudad del Sena. Allí compartió espacio y trabajo con sus dos hermanos que también estuvieron viviendo un tiempo en Francia. Se integró con facilidad en la sociedad parisina obteniendo rápidamente el reconocimiento artístico del que no gozaba en su patria. Esta etapa es abordada por la autora desde las distintas temáticas pintadas por Luis Jiménez, ya que es el periodo en el cual se consolida como artista y más géneros pictóricos abraza. Al principio se dedicará al casacón pero adaptándolo al gusto francés, género por el que se le consideró como el continuador de Fortuny, gracias a la pintura presentada en el Salón de 1880 *La antesala de un ministro a fines del siglo XVIII*. Continuó intercalando entre sus obras las temáticas del costumbrismo sevillano al igual que sus hermanos, que realizaban obras de similares características.

A partir de 1880 la obra de Luis Jiménez se hará más personal y se irá alejando del carácter más comercial. En este momento se verá influenciado por la obra de Zola, tomando como referencia escenas de los sectores sociales más desfavorecidos de París. Elimina el tratamiento amable y dota de naturalismo las escenas, que casi se dedican en exclusiva a las mujeres campesinas. La técnica empleada también variará, ahora se inclinará hacia el *plein air*.

Será en este periodo parisino cuando llegue su mayor reconocimiento con la pintura *La sala de un hospital durante la visita del médico* de 1889. Se trata en este caso de un lienzo de gran formato con el que consiguió numerosos premios tanto nacionales como internacionales. Meissoner promovió la medalla de Honor en la Sección Española de la Exposición Universal de París de ese mismo año. Con este motivo, Luis Jiménez le remitió una carta de agradecimiento, inédita hasta ahora y dada a conocer en esta obra por la autora. Esta pintura suscitó grandes elogios entre

los expertos franceses y cierto rechazo en parte de la opinión española, que no acabó de comprender la obra, considerándola incluso de mal gusto en palabras de Cascales Muñoz.

Otros dos géneros empleados en la etapa parisina serán los retratos cotidianos con tendencias impresionistas debido a su interés por los efectos lumínicos y atmosféricos. Obra capital de este género es *Una parisina en la Exposición Universal*, recogida por la crítica francesa como un símbolo nacional. Otro género será el paisaje en sí mismo, aunque no será hasta su última etapa en Pontoise cuando lo explore plenamente.

La última etapa tratada por la autora se inicia en 1891 cuando el pintor empieza a vivir en Pontoise hasta su muerte en 1928. Este periodo es abordado también desde los géneros que cultivó. Sus campesinas dejan de tener ese carácter tan melancólico para pasar a tener una actitud más jovial ante la vida. En este tipo de obras predominará el tratamiento impresionista del paisaje que enmarcan las figuras, casi siempre femeninas, llegando incluso a realizar pinturas donde solo hay una protagonista. Será en este momento cuando el paisaje tome especial protagonismo y llegando a ser considerado como especialista en este campo en Francia, mientras que en España recibía algunas críticas peyorativas debido a su gusto abocetado. Importante es también su dedicación al retrato, género que nunca abandonó y que esta etapa culmina con algunas sus mejores obras.

El análisis de su obra por etapas culmina con una serie de reflexiones sobre la trascendencia de la figura del pintor, poniendo en valor su influencia en los pintores coetáneos tanto franceses como sevillanos.

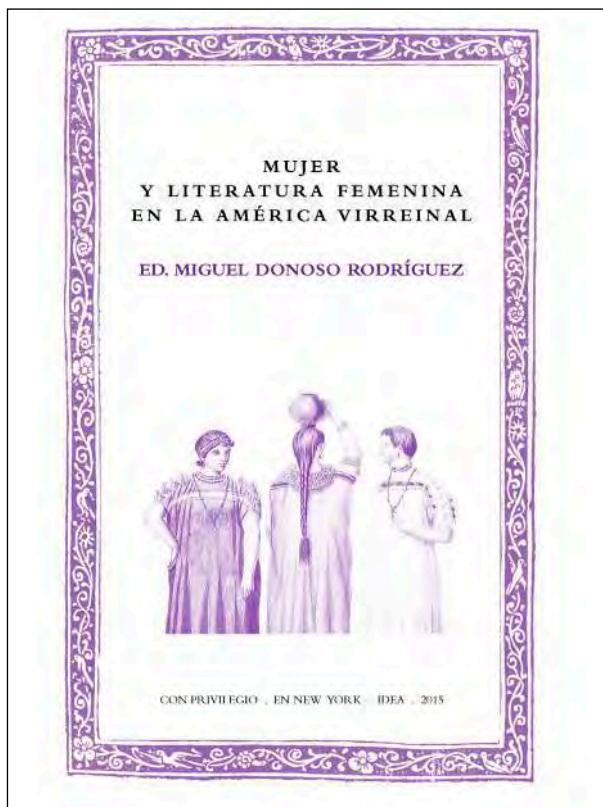
El libro cuenta además con un extenso catálogo de más de trescientas obras ordenado por etapas fruto de un exhaustivo trabajo de documentación y búsqueda. Todo ello culmina con la reproducción de

16 láminas a color de varias de sus obras más representativas con su análisis correspondiente y con la relación bibliográfica empleada.

La transición marcada por Luis Jiménez se aprecia perfectamente en el recorrido vital y artístico que establece Magdalena Illán a lo largo del libro, pudiendo percibir claramente los cambios paulatinos que fue experimentando a lo largo de su vida. Nos muestra a un pintor inquieto que no se conformó con aquello que le reportó mayores éxitos, sino que experimentará con otros estilos y temáticas que le llevarán a consolidar un estilo personal que no puede enmarcarse en un solo género.

Debemos concluir pues, que la presente monografía dedicada a Luis Jiménez Aranda es una excelente aportación, no sólo para dar a conocer en profundidad la obra del pintor, sino también para añadir una figura esencial de la escuela sevillana de pintura de finales del siglo XIX. Este estudio de Magdalena Illán nos ayuda a entender la transición que se produce desde el academicismo de Manuel Cabral Bejarano, pasando por el paisajista Sánchez Perrier, hasta el realismo de cariz impresionista de Gonzalo Bilbao.

Lidia Beltrán Martínez
Universidad Pablo de Olavide, Sevilla



Miguel DONOSO RODRÍGUEZ (ed.)

Mujer y literatura femenina en la América virreinal

New York, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2015. (Colección "Batihoja"). 355 págs. ISBN 978-1-938795-08-4

La figura de la mujer como sujeto u objeto literario ha contado con una escasa, o en todo caso, dispersa, atención por parte de la crítica en los estudios sobre los reinos transatlánticos del Imperio español. *Mujer y literatura femenina en la América virreinal* reúne una muestra de las investigaciones que reflejan la labor de estas escritoras o musas en la producción literaria de los virreinos americanos. La obra que reseñamos es el resultado de un encuentro investigador auspiciado por el Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) y el Centro de Estudios Indianos

(CEI) de la Universidad de Navarra (Pamplona, España); el Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA); y el Instituto de Literatura de la Universidad de los Andes (Santiago de Chile, Chile). Dicho simposio se celebró entre los días 19 y 20 de diciembre de 2014. La literatura escrita por mujeres o que trata sobre ellas parece ser un tema recurrente en los círculos intelectuales desde la publicación de la obra de Manuel Serrano y Sanz, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas* (Atlas, 1975). Sin embargo, en la primera década del siglo XXI, adquiere una relevancia especial mediante la publicación de diversas perspectivas. Muestra de ello son títulos como *La mujer en la Historia del Perú (siglos XV-XX)* (Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2007); *La mujer en el mundo colonial americano* (Desarrollo e Innovación de la Universidad de Alicante, 2010); *No fueron solos: mujeres en la conquista y colonización de América* (Ministerio de Defensa, 2012); o *La defensa de la mujer en la literatura hispánica: siglos XV-XVII* (Cátedra, 2015), entre otros. En este sentido, muchos de los autores que aparecen en el libro que describimos han elaborado estudios de consulta obligada sobre la cuestión.

La obra que se comenta se distribuye en cuatro ejes temáticos. Sobresale el interés que ha suscitado el estudio de escritoras como sor Juana Inés de la Cruz (Tepeltlixa, 1651- Ciudad de México, 1695), emblema de la literatura femenina del Nuevo Mundo, *per se*. Algunas de ellas son: María Manturana, Úrsula Suárez o doña Mencía Calderón de Sanabria.

El primero de los ejes temáticos, HEROÍNAS Y ANTIHEROÍNAS EN LAS INDIAS, contiene nueve investigaciones que entremezclan realidad y ficción extraordinariamente. Laura Agar Paz

Rescala comienza con un trabajo focalizado en el examen de los protagonistas, Cilena y Delio, de los coloquios petrarquistas que integran la *Miscelánea Austral* (Lima, Antonio Ricardo, 1602) de Diego de Dávalos y Figueroa. Seguidamente, Silvia Tieffemberg se encarga de averiguar datos y testimonios sobre la figura extraordinaria de doña Mencía Calderón de Sanabria: fémina que tras el deceso de su marido, Juan de Sanabria, asume sus cargos. De esta manera, doña Mencía Calderón se compromete a fundar una ciudad a orillas del Río de la Plata. M. Olimpia García Aguilar observa y comenta dos biografías de mujeres que vivieron en el reino de Nueva España durante el Siglo de las Luces. Estas son: Teresa Villasana y María Mantuana. Por su parte, la Dra. Nehad Bebars formula las características que hacen que La Malinche, intérprete de Hernán Cortés en su desembarco en América, sea el prototipo ideal de fémina del Nuevo Mundo. En este entorno, Jéssica Castro busca similitudes entre las figuras de La Malinche e Inés de Suárez, mujeres insignes de México y Chile. Para completar el recorrido por la literatura chilena, Rodrigo Faúndez Carreño revisa la figura de la heroína Inés de Suarez en varias novelas históricas, en su mayoría, elaboradas por escritoras chilenas; son: *Inés y las raíces en la tierra*, de María Correa Morande; *La Condoresa*, de Josefina Cruz; *Ay mamá Inés: crónica testimonial*, de Jorge Guzmán; e *Inés del alma mía*, de Isabel Allende. En cambio, Stefanie Massmann y Rocío Rodríguez Ferrer dedican su aportación a revisar el relato amoroso inserto en *La restauración de la Imperial y conversión de las almas infieles*, miscelánea de fray Juan de Barrenechea y Albis. Joaquín Zuleta Carrandi se centra en el examen de la caracterización de la heroína española, doña Mencía de los Nidos, que aparece en *La Araucana* de Alonso de Ercilla y Zúñiga. Como colofón de esta primera parte, Rita Valencia Saldivia se ocupa de analizar la figura de la antiheroína chilena Catalina de los Ríos y Lisperguer en la obra de Benjamín Vicuña Mackenna, *Los Lisperguer* y *La Quintrala*, y en la de Mercedes Valdivieso, *Maldita yo entre las mujeres*, respectivamente.

En el segundo bloque, LA LITERATURA NOVOHISPANA: DE SOR JUANA A FERNÁNDEZ DE LIZARDI, Juventina Salgado Román, Maribel Espinosa González, Sofía Miranda Valdebenito y Leonardo Sánchez Dobles dedican sus investigaciones al análisis de aspectos concretos acerca de la vida y obra –*Primero Sueño, Respuesta a sor Filotea de la Cruz* y *Los empeños de una casa*– de Juana Inés de Asbaje y Ramírez de Santillana, conocida como sor Juana Inés de la Cruz. Cierra este apartado el trabajo de Mariela Insúa que versa sobre el papel que adquieren los personajes femeninos en la vida pública, lejos de los límites domésticos, en la novela costumbrista *La Quijotita y su prima* (1819) del mexicano José Joaquín Fernández de Lizardi.

El tercer apartado, LITERATURA FEMENINA CONVENTUAL, muestra diferentes aspectos de la vida religiosa de la época. Para ello, el estudio de Silvia Guadalupe Alarcón Sánchez esboza un panorama fundamental de las prácticas y costumbres que efectuaban las monjas de los reinos transatlánticos de España. Centrándonos en el análisis de espacios conventuales del continente americano, sobresalen los trabajos de Martina Vinatea Recoba y Miguel Donoso Cortés. La Dra. Vinatea Recoba examina *El Coloquio a la natividad del Señor*, obra de la peruana sor Juana María; este texto fue un modelo de la poesía conventual femenina del siglo XVIII. Miguel Donoso Cortés, por su parte, examina la autobiografía de la religiosa chilena sor Úrsula de Jesús. Finalmente, Catherine E. Burdick expone algunos datos y el significado que adquiriría el poseer algunas de las piezas de la colección de alfarería de las hermanas de Santiago de Chile. Joseph Dombey contempló estas maravillas en su viaje por el virreinato del Perú. Este viajero francés quedó tan impresionado de semejante arte que obsequió al monarca Carlos III con una colección de estas piezas.

Ultima esta obra colectiva el epígrafe MUJER Y LITERATURA FEMENINA, DE AMÉRI-

CA A EUROPA. Aparece encabezado por David García Hernán quien revisa el papel de la mujer aristócrata del viejo continente, mediante una selección de textos dramáticos y narrativos áureos. Su fin es evidenciar la importancia que adquiere la producción literaria de cada época para reconstruir su contexto histórico-social. En la línea de los estudios históricos, Miguel Fernando Gómez Vozmediano traza un recorrido en el que intenta demostrar hasta dónde influye la ficción para concebir una conciencia social en la que la mujer de los estamentos menos privilegiados dentro de la élite –hidalgas– luchan por adquirir su propio espacio. La investigadora Javiera Lorenzini R. examina las descripciones de las mujeres que aparecen en los tratados de retórica y retratos europeos, clásicos y bizantinos que los autores de la época virreinal imitaban en sus obras. Finalmente, las aportaciones de Braulio Fernández Biggs y María Quiroz Taub se centran en varios de los personajes femeninos que Calderón de la Barca crea en parte de su producción dramática: *La cisma de Inglaterra* y *La púrpura de la rosa*.

En síntesis, la obra completa una perspectiva detallada sobre la importancia de la mujer en la época virreinal. De esta manera, se muestra una minuciosa y elaborada tarea de investigación y selección de materiales. En palabras del editor, Miguel Donoso, “*mujer y literatura es un binomio que siempre concita interés de estudiosos [y curiosos] y especialistas*”.

Rocío Alonso Medel

Universidad Complutense de Madrid

Centro de Investigación de la Universidad del Pacífico
(CIUP) / Proyecto de Estudios Indianos

Esta publicación se realizó gracias a la concesión de la beca predoctoral: Iberoamérica. Santander Investigación UCM”