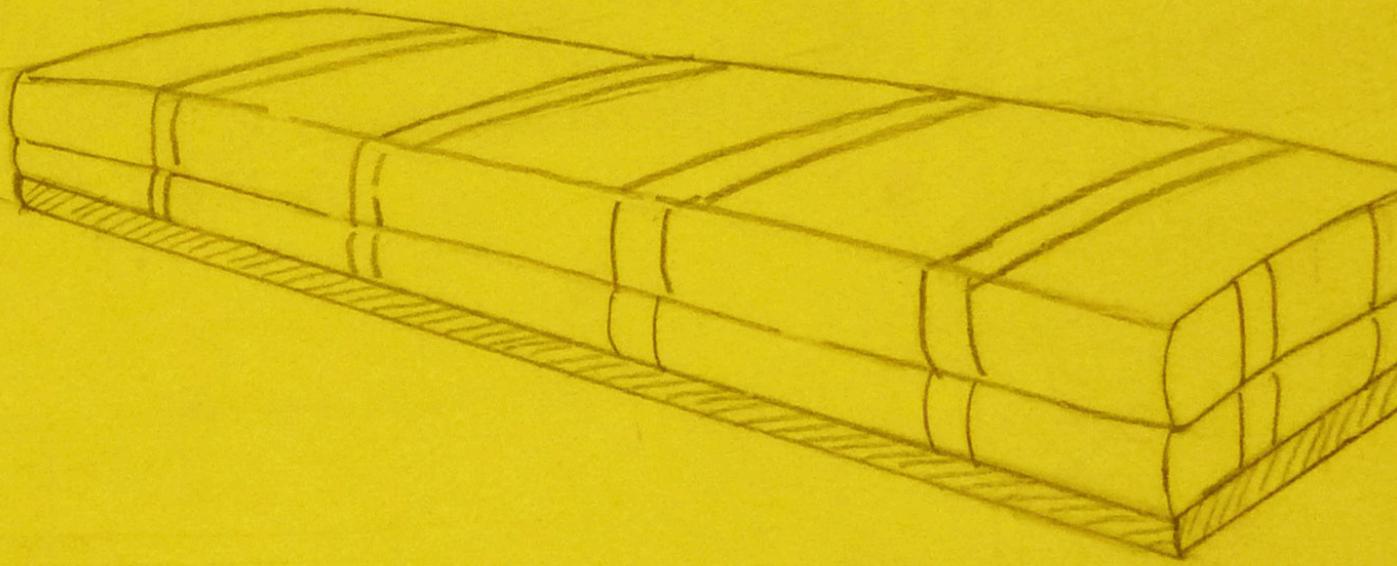


n.º 24 | 2018

atrio

revista de historia del arte



atrio

revista de historia del arte

Directores

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

Secretaría

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

Secretaría Técnica

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

Consejo Editor

José Manuel Almansa Moreno (Univ. de Jaén, España)
 M^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)

Colaboradores

Victoria Sánchez Mellado (Univ. Pablo de Olavide, Sevilla, España)
 Rafael González Madrid (Univ. Pablo de Olavide, Sevilla, España)
 Rafael Molina Martín (Univ. Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Edita

ÁREA DE HISTORIA DEL ARTE
 Departamento de Geografía, Historia y Filosofía
 UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE
 Carretera de Utrera Km 1. 41013 Sevilla
 Correo-e: atrio.revista@gmail.com

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

Diseño y maquetación: [laboratoriodelasartes](#)

Imagen de portada: Croquis de un diván destinado a decorar el pabellón de Córdoba, realizado por Carlos Sáez de Santa María. (Detalle).

ISSN: 0214-8293

eISSN: 2659-5230

Depósito Legal: SE-10-1989

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

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

Atrio. Revista de Historia del Arte se encuentra indexada en: ISOC, Dialnet, PIO, BASE e-REVISTAS CSIC, Regesta Imperia y Recolecta. Está evaluada en: Latindex, DICE, RESH, MIAR y CIRC. Además, se encuentra catalogada en: SUNCAT, Rebiun, Genamics JournalSeek, SUDOC, OCLC WorldCat, ZDB, OPAC Plus, Arhistoricum.net y Dulcinea.

índice

Los orígenes riojanos del "Rubí" del Príncipe Negro: una relectura iconográfica de los códices de <i>San Millán</i> y <i>Vigilano</i> o <i>Albeldense</i> Fernando Rubert Vericat	10
Una copia española del <i>Camino al Calvario</i> de Scipione Pulzone Antonio Romero Dorado	32
Consideraciones sobre la sustitución del puente de barcas de Triana: un proyecto de puente de piedra (1631) Marcos Pacheco Morales-Padrón	42
Velázquez en la <i>renovatio escurialensis</i> a través de la crónica de Fray Francisco de los Santos y el vocabulario estético del diecisiete en la descripción de la Sacristía Rosa Gutiérrez García	58
Francisco López y Gonzalo Pomar en la capilla de la Archicofradía del Pilar de Cádiz Carlos Maura Alarcón	70
El hospital, casa y convento de Nuestra Señora Santa Ana de la ciudad de San Miguel de Piura y sus posesiones artísticas Pável Elías Lequernaqué / Cristina Vargas Pacheco	84
Gregorio Prieto: Cervantes y Don Quijote como experiencia estética Javier García-Luengo Manchado	104
Estudio histórico museográfico de la Sala Julio Romero de Torres para la Casa de Córdoba en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929 María Dolores García Ramos	122
Aspectos paisajísticos de un <i>sacrarío</i> español: la Pirámide de los Italianos (1938-1939) en el puerto del Escudo (Valdebezana, Burgos) José Miguel Muñoz Jiménez	138
Las restauraciones de la Alhambra, Madīnat al-Zahrā' e Itálica en los libros de viajes (1940-1975) Victoria Sánchez Mellado	154
El Centro Histórico de Quito y sus múltiples formas de concebirlo durante la década de 1980 Raúl Zhingre	170
Reseñas	192

Atrio es una publicación científica del Área de Historia del Arte de la Universidad Pablo de Olavide, con periodicidad anual y sometida al sistema de revisión por pares ciegos. Fue fundada en 1988 con el objetivo de publicar estudios originales e inéditos sobre Patrimonio Cultural e Historia del Arte, con análisis históricos, críticos, estéticos, etc., en cualquier ámbito y época, tanto en España como en Iberoamérica. Está orientada a la comunidad de investigadores/as, docentes y estudiosos/as de estas disciplinas. Se publica en formato electrónico y facilita el acceso a su contenido bajo la licencia indicada.

index

<i>The Riojano origins of the Black Prince Ruby. A new iconographic reading of the codices of San Millán and Vigilano or Albeldense</i> Fernando Rubert Vericat	10
<i>A Spanish copy of The Road to Calvary by Scipione Pulzone</i> Antonio Romero Dorado	32
<i>Considerations on the replacement of the bridge of boats of Triana: a stone bridge project (1631)</i> Marcos Pacheco Morales-Padrón	42
<i>The role of Velazquez in the renovatio escurialensis as seen in the chronicle of Fray Francisco de los Santos and the aesthetic vocabulary of the seventeenth century in the description of the Sacristy</i> Rosa Gutiérrez García	58
<i>Francisco López and Gonzalo Pomar in the chapel of the Pilar brotherhood in Cádiz</i> Carlos Maura Alarcón	70
<i>Nuestra Señora de Santa Ana –hospital, house and convent in San Miguel de Piura city– and its artistic possessions</i> Pavel Elías Lequernaqué / Cristina Vargas Pacheco	84
<i>Gregorio Prieto: Cervantes and Don Quixote as an aesthetic experience</i> Javier García-Luengo Manchado	104
<i>Historical museographic study of the exhibition room of Julio Romero de Torres for the Ibero-American Exhibition of Seville in 1929</i> María Dolores García Ramos	122
<i>Landscape aspects of a Spanish sacrario: the Pyramid of the Italians (1938-1939) in the port of the Escudo (Valdebezana, Burgos)</i> José Miguel Muñoz Jiménez	138
<i>The restorations of the Alhambra, Madīnat al-Zahrā' and Itálica in travel books (1940-1975)</i> Victoria Sánchez Mellado	154
<i>The Historic Centre of Quito and its multiple ways of conceiving it during the 1980s</i> Raúl Zhingre	170
Reviews	192



Fernando Rubert Vericat | Antonio Romero Dorado | Marcos Pacheco Morales–Padrón | Rosa Gutiérrez García | Carlos Maura Alarcón | Pável Elías Lequernaqué / Cristina Vargas Pacheco





CINDASVINTUS REX



RECESVINTUS REX



EGICA REX



VIRRACA REGINA



SANCIO REX



RA NIMIUS REX



BELASCO SCRIBA



SISEBUTUS EPS



SISEBUTUS NOTARIUS



Fig. 1. Retratos del Códice conciliar Vigilano, Fol. 428 (San Lorenzo de El Escorial), <http://www.vallenajerilla.com/albaldense/index.htm>, (consultado en mayo de 2017).

Los orígenes riojanos del “Rubí” del Príncipe Negro: una relectura iconográfica de los códices de San Millán y Vigilano o Albeldense

*The Riojano origins of the Black Prince Ruby.
A new iconographic reading of the codices of San Millán and Vigilano or Albeldense*

Fernando Rubert Vericat

Anticuario, Nueva York, Estados Unidos
rubertfernando09@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-8921-6980>

Resumen

Una de las joyas históricas mejor documentadas del tesoro de la corona británica es el llamado “rubí del Príncipe Negro” que adorna en una posición frontal privilegiada la Corona Imperial del Estado. Recibe este nombre por su primer propietario inglés, Eduardo de Woodstock (1330-1376), más conocido como el Príncipe Negro, y está vinculado con su victoria en la batalla de Nájera el 3 de abril de 1367, hace 650 años. Ante la aceptación reciente de la hipótesis poco fundada que defiende el origen Nazarí de esta enorme espinela, supuestamente arrebatada por Pedro de Castilla al rey Bermejo, este artículo documenta la presencia de esta joya en La Rioja, en fechas tan tem-

Abstract

The “Black Prince’s Ruby” is one of the most famous historical gems of the British Royal Treasure. It is an enormous spinel which adorns the Imperial Crown of the State in a privileged frontal position. It is named after its first English owner, Edward de Woodstock (1330-1376), better known as the Black Prince, and is linked to his victory at the Battle of Nájera on April 3, 1367, 650 years ago. The hypothesis of his first historical record in the hands of a Nazari king of Granada killed by Pedro of Castille is ill-founded but commonly accepted nowadays. This article demonstrates that there are historical reasons for thinking that the spinel can be documented long before in La Rioja, as early as the tenth century.

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

RUBERT VERICAT, Fernando, “Los orígenes riojanos del “Rubí” del Príncipe Negro: una relectura iconográfica de los códices de San Millán y Vigilano o Albeldense”, *Atrio. Revista de Historia del Arte*, n.º 24, 2018, págs. 10-31.

Copyright (c) 2018 Fernando Rubert Vericat. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

pranas como el siglo X. Se aportan tanto las pruebas históricas tradicionales que vinculaban a esta simbólica gema con Santa María la Real de Nájera, como nuevos descubrimientos basados en ilustraciones conocidas pero mal interpretadas de la *Maiestas Domini* de los códices *Albeldense* y *Emilianense*.

Palabras clave: Rubí; espinela; *Codice Vigilano*; Príncipe Negro; Corona Imperial del Estado; Santa María la Real de Nájera; iconografía; *Maiestas Domini*.

First, following the record of the lost Cartulario of Santa María la Real de Nájera, as it was studied by prominent witness; second, with new discoveries based on well-known but misinterpreted illustrations of the Maiestas Domini of the Albeldense and Vigilano codices.

Keywords: *Ruby-spinel; Codice Vigilano; Black Prince's Ruby; Santa María la Real de Nájera; Rioja-Granada; Miestas Domini's iconography.*

Introducción

Una de las joyas históricas mejor documentadas del tesoro de la corona británica es el llamado “rubí del Príncipe Negro” que adorna en una posición frontal privilegiada la Corona Imperial del Estado (Fig. 2). Recibe este nombre por su primer propietario inglés, Eduardo de Woodstock (1330-1376), más conocido como el Príncipe Negro. Era hijo del rey Eduardo III y heredero a la corona como Príncipe de Gales, pero nunca llegaría a reinar, porque murió joven por causa de una enfermedad adquirida durante su viaje a España en 1366-67. El sobrenombre negro le viene del color de su armadura y la fama legendaria que le acompañaba como estratega invencible e implacable. Históricamente, se trata de una gema asociada con la batalla de Nájera, última gran victoria de este caballero inglés, que tuvo lugar el 3 de abril de 1367. El 650 aniversario puede ser un buen momento para aportar información sobre los orígenes de una de las piedras preciosas con más pedigrí.

En los estudios canónicos sobre las joyas de la corona británica hay unanimidad en afirmar que fue un regalo, o parte del pago por su ayuda militar, que le hizo el rey Pedro de Castilla, conocido como el Cruel, con ocasión de esta última gran victoria del Príncipe Negro en España¹. Gracias al apoyo de las fuerzas armadas anglo-gasconas del Príncipe, que era también señor de la Guyena-Aquitania, Pedro I venció a su hermanastro Enrique de Trastámara, y mantuvo su trono dos años más, aunque finalmente sería vencido y asesinado por Enrique en Montiel.

Esta información histórica oficial sirvió para justificar que la joya del Príncipe Negro podía provenir del ajuar de la Virgen titular del Monasterio de Santa María la Real, como es narrado en las crónicas populares que desde hace 50 años se representan en esta localidad de Nájera. Otras versiones afirman que podría estar en San Millán de la Cogolla, que fue saqueado, como el monasterio de San Salvador de Oña, por las tropas del Príncipe Negro, pero estas carecen de fundamento científico serio, salvo por la mención de un llamativo carbunco (*sic.*) que se escondía dentro del arca con los restos de San Millán, y que es mencionado en la historia general de la orden de San Benito del padre Yepes².

Las que afirman que provenía de Nájera se apoyan en el testimonio del erudito najerino Constantino Garrán que tuvo acceso a un tomo del Becerro de santa María la Real que se encontraba en Bilbao, en

1. Cf. por ejemplo el más reciente trabajo de STRATFORD, Jenny, *Richard II and the English Royal Treasure*, Suffolk, Boydell Press, 2012.

2. YEPES, Antonio de, *Coronica general de la orden de San Benito*, Volumen 7, 1621, pág. 81.



Fig. 2. Corona Imperial del Estado Británico con el rubí del Príncipe Negro, (u. commons).

propiedad del minero y armador bilbaíno Luis de Ocharán. En él figuraba detallado el inventario del tesoro; en concreto, en la entrada del 2 de mayo de la Era 1372 (que es el año de Cristo 1334) se describe el rico ajuar perteneciente a la imagen de Santa María la Real, titular del monasterio. También figura una relación de las alhajas que arrebató el Rey Don Pedro I de Castilla al monasterio, y en cuya reclamación, evaluada en treinta mil doblas de oro castellana, suscriben en diligencia personajes ilustres del momento, obispos, jueces, etc. Está fechada esta relación el día 11 de noviembre de la Era 1417 (que es el año de Cristo 1379)³.

Por la desaparición de este libro Becerro, que le fue sustraído a Luis de Ocharán de su casa en Castro Urdiales durante la Guerra Civil y sigue en paradero desconocido, no se conservan más pruebas documentales que vinculen al rubí con la batalla de Nájera que ese testimonio de Constantino Garrán, que incluye la referencia al que Fidel Fita descubrió en el Archivo Histórico

Nacional⁴. Esta investigación confirmaba la opinión del padre Moret, que en sus *Antigüedades del reino de Navarra* concluye que el famoso carbunco de la Cruz de Sancho Abarca, cuyo tamaño y brillantez era tal que podía iluminar en la oscuridad, desapareció después de la Batalla de Nájera⁵.

Es importante volver a recordar esta tradición histórica puesto que está generalizándose en el imaginario popular la hipótesis de la proveniencia granadina de este rubí. Según esta teoría, ya aceptada en las explicaciones divulgativas sobre la historia del "rubí" Príncipe Negro⁶, el "rubí" le fue entregado al Príncipe Negro en Bayona antes de la Batalla de Nájera, como adelanto por los servicios militares que iba a prestarle para recuperar el trono de Castilla. Pero no hay más pruebas documentales al respecto que varias referencias a

3. GARRÁN, Constantino, "El Becerro de Santa María la Real de Nájera", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Tomo 49, 1906, págs. 385-389.

4. Merece también la pena citar los estudios del Cartulario completo de Nájera publicados por Julián Cantera Orive, Cf. *Un cartulario de Santa María la Real de Nájera del año 1209*, Biblioteca Gonzalo de Berceo, n.º 55, págs. 331-346, <http://www.vallenajerilla.com/berceo/canteraorive/cartulariosantamariarealdenajera.htm>, (consultado en mayo de 2017).

5. MORET, José, *Investigaciones Históricas De Las Antigüedades Del Reyno De Navarra, Por El Padre Joseph De Moret, De La Compañía De Jesús*, 6, 1766 (tercera ed.). Cap. VIII, págs. 448-49. Esta información es recogida en ARRUE UGARTE, Begoña, "Cruces procesionales en La Rioja: aspectos tipológicos, siglos XIII al XVI", *Cuadernos de Investigación Histórica*, Brocar, n.º 14, 1988, cita 9, pág. 124.

6. <https://www.royalcollection.org.uk/collection/31701/the-imperial-state-crown>, (consultado en mayo de 2017).

balajes o espinelas que aparecen en las crónicas del Canciller Ayala⁷. Y sin embargo, pese a su falta de seriedad científica, es una teoría que también aceptan expertos joyeros y de antigüedades. Por eso la pertinencia del estudio histórico que proponemos a continuación.

Los nombres del carbúnculo o carbuncló: ¿rubí, balaj o espinela?

La denominación Carbuncló hace referencia a una piedra preciosa de color rojo intenso, normalmente el rubí. La etimología de los balajes que menciona el canciller Ayala procede de árabe “balahs”, reducción de la voz “balahsi”, gentilicio de Badahs(ān), palabra que remite a la región de Badkshshān, en Asia Central, de donde proceden este tipo de piedras semipreciosas. El nombre espinela, más generalizado actualmente, lo recibió el mineral en el siglo XVI en la obra *De Re Metallica* de Georgius Agrícola, todavía no sabemos la razón, aunque la hipótesis más aceptada es que fue tomado el nombre del latín “spina”, en alusión a la corona de Cristo, por sus formas alargadas y rojizas, como la sangre que impregnaba estas reliquias⁸.

La teoría sobre los orígenes nazaríes del Príncipe Negro se basa fundamentalmente en el hecho de que la gema sea un balaj o espinela. Contra esta hipótesis puede aducirse, en primer lugar, que no es posible que lo que ya se diferenciaba en la época del Príncipe Negro, pues Ayala habla de piedras balaj y no de rubíes, no se tuviera en cuenta en los documentos de época relacionados con el rubí del Príncipe Negro. Si los castellanos sabían que los del rey Bermejo eran balajes o espinelas, también los ingleses tendrían que saberlo. Pero sólo muy recientemente se ha hecho público que el Príncipe Negro es una espinela y no un rubí, tal es su calidad y presencia. En segundo lugar, no tiene sentido que el Príncipe Negro guardara consigo esta joya como un tesoro muy particular hasta su muerte en 1376, dejándola en donación para su hijo, futuro rey Ricardo II, nacido en Burdeos tres meses antes de la batalla de Nájera, si no hubiera sido una gema de excepcional valor simbólico, y no una más entre las muchas del botín.

Los estudios sobre las Joyas de la Corona Británica custodiadas en la Torre de Londres hacen del rubí del Príncipe Negro un talismán de legendarios poderes, vinculado con múltiples cambios dinásticos⁹. La relación de sus avatares históricos excede el espacio de este estudio, por lo que nos limitaremos a mencionar que en 1838 fue colocado en el centro de la Corona Imperial del Estado, que se forjó para celebrar la solemne coronación de la Reina Victoria. Esta corona Imperial fue rehecha para la coronación de Jorge VI en 1937 por la compañía de joyeros *Garrard & Co*, y modificada después para ajustarla al estilo de la reina Isabel en su coronación de 1953, para lo que se rebajaron los arcos 25 mm. y se le dio una apariencia más femenina¹⁰. En esas fechas más tardías ya se sabía que el Príncipe Negro no era un rubí, pero por su belleza y la leyenda que le acompañaba se mantuvo haciendo grupo al lado de un diamante como la Estrella de África (Cullinan II) y el zafiro de San Eduardo, además de auténticos diamantes, esmeraldas y perlas, algunas de ellas pertenecientes a Isabel I.

Es la gema más llamativa en tamaño y esplendor: 170 quilates, 34 gramos y 5,08 centímetros en su

7. “Y luego que el rey Bermejo fue preso, fue catado (registrado) aparte, (por) si tenía algunas joyas consigo, y halláronle tres piedras balajes, muy nobles y muy grandes”. LÓPEZ DE AYALA, Pedro, *Crónica del rey don Pedro*, año III, 1362, cap. V. en Imprenta de don Antonio de Sancha, *Crónicas de los reyes Castilla, I: Crónica del rey don Pedro*, Madrid, 1779, pág. 347.

8. SÓLANS HUGUET, Joaquín, *Gemas de ayer, de hoy y de mañana. Introducción al Estudio de las piedras preciosas*, Barcelona, Edicions Universitat Barcelona, 1914, pág. 55.

9. BUTLER, Thomas, *The Crown Jewels and Coronation Ceremony*, Pitkin, Antiques & Collectibles, 1989, pág. 6.

10. KEAY, Anna, *The Crown Jewels: The Official Illustrated History*, London, Thames & Hudson. 2011, pág. 183.

diámetro más ancho. Tiene forma irregular, y está sin tallar, nada más que ligeramente pulido. Estaba perforado para servir como colgante, y actualmente lleva un pequeño rubí incrustado en ese orificio. Esta forma de llevarlo no necesariamente es algo oriental, que lo vincule al mundo islámico, como argumentan los defensores de la teoría granadina. Está documentado que Enrique VIII lo llevaba así, como collar, y quizás fue en esta época cuando se hizo la perforación. Pero el Príncipe Negro lo lucía en el sombrero, e inmediatamente después se describe adornando los yelmos coronados, tanto de Enrique V en la famosa batalla de Agincourt como de Ricardo III, el último Plantagenet, en la de Bosworth. Solo posteriormente, ya en la época Tudor y Estuardo, el supuesto rubí se usó como colgante¹¹.

Santa María la Real de Nájera en la encrucijada

La tradición riojana siempre ha privilegiado la cualidad simbólica de la gema, que la convierte en un *unicum*, además de una gema con valor monetario. Aunque su origen fuera musulmán, no era de procedencia Nazarí, sino muy anterior. Se ha especulado incluso sobre su relación con la Mesa de Salomón que se disputaron Muza y Tarik, pero no hay datos verificables más allá de las referencias a esta disputa en las crónicas árabes. Las primeras notas históricas fiables se encuentran en las crónicas sobre el reino de Navarra, y hacen referencia a las piedras preciosas que decoraban la Cruz de Sancho II Abarca, realizada en el último cuarto del siglo X.

Este rey de Pamplona hizo de Nájera la segunda sede de su reino y privilegió a La Rioja como lugar de asentamiento de monasterios muy importantes para la historia de España y Europa, como San Millán de la Cogolla o San Martín de Albelda. Con el apoyo a estos monasterios situados en una zona de encrucijada cultural entre Castilla, Aragón y Navarra (o mejor dicho, del reino Pamplona-Nájera, pues la denominación Navarra no aparece hasta el siglo XII), los reyes de la dinastía de Pamplona buscaban, en primer lugar, ampliar su ámbito de influencia; y sobre todo, legitimar su poder tanto en la recuperación del Imperio de Occidente llevada a cabo por Carlomagno como en las tradiciones visigóticas anteriores a la Reconquista y al imperio carolingio.

Todo esto puede verse en el famoso *Códice Vigilano* o *Albeldense*, firmado por el escriba Vigila en el año 976, pero que recoge crónicas alfonsinas que se remontan al año 881. Sería por tanto la más antigua de las crónicas que hacen referencia a la monarquía asturiana, a la que el código vincula con la tradición visigótica anterior y también con los monarcas de Pamplona-Nájera¹². Sancho, su esposa Urraca Fernández, hija del famoso conde de Castilla Fernán González, aparecen retratados junto a su hermano Ramiro, rey de Viguera, en el más antiguo ejemplo áulico de los reinos hispánicos. También se retratan los comitentes y escribas, y los reyes legisladores visigodos Recesvinto, Chindasvinto y Égica (Fig. 1). No es casual esta

11. ORPEN, Goddard, *Stories about Famous Precious Stones*, Boston, Lothrop, 1890, págs. 152-153.

12. El nombre de *Albeldense* le viene del código del lugar donde se encontraba el monasterio de San Martín, Albelda de Iregua, La Rioja. Fue fundado por Sancho I de Pamplona en el año 924, un año después de conquistar Nájera junto con el rey de Asturias-León Ordoño II. Pero el gran promotor de este monasterio y del *Códice Albeldense* o *Vigilano* (*Codex Conciliorum Albeldensis seu Vigilanus*), fue su nieto Sancho II Abarca. Gracias a este rey, en una época de hierro que coincide con las destrucciones de las capitales Pamplona, Santiago, León y Barcelona por Almanzor, los monasterios de La Rioja se convirtieron en la referencia cultural más significativa de la Hispania cristiana. GIL FERNÁNDEZ, Juan; MORALEJO, José Luis y RUIZ DE LA PEÑA SOLAR, Juan Ignacio, *Crónicas asturianas*, Oviedo, Universidad de Oviedo (Publicaciones del Departamento de Historia Medieval, 11), 1985. Cf. también, ISLA FREZ, Amancio, "Identidades y goticismo en época de Alfonso III: las propuestas de la Albeldense", *Territorio, Sociedad y Poder*, n.º 6, 2011, págs. 11-21, <http://www.unioviado.es/reunido/index.php/TSP/article/viewFile/9466/9279> (consultado en mayo de 2017).

selección, puesto que el códice supone la primera compilación canónica de Europa, en continuidad con la tradición hispánica anterior a la conquista, en un momento histórico en que las leyes de la Iglesia eran también de aplicación civil¹³.

Trataremos más adelante sobre las ilustraciones de este códice. Sirvan de momento estas notas históricas para recordar que los herederos de Sancho II Abarca hicieron de Nájera una de las capitales más importantes de la España cristiana en los siglos X y XI. El rey Sancho III el Mayor (1005-1035) de Pamplona-Nájera dejó en herencia para sus hijos Fernando, Ramiro y García los tres grandes reinos que se disputaron la reconquista. García III, conocido como el de Nájera, heredó la corona de Pamplona, por ser el primogénito de Sancho el Mayor. Sus hermanos Fernando y Ramiro gobernaban como condes de Castilla y Aragón respectivamente, y solo por su posterior vinculación a los reinos de León y Pamplona legitimaron el título de reyes para sus respectivos territorios, aprovechando la muerte de García el de Nájera en la batalla de Atapuerca (1054). El causante de esta desgracia, su hermano Fernando, tuteló la minoría de Sancho IV de Pamplona, e invirtió los vasallajes, haciendo de Castilla-León el reino principal.

Pero antes de que esto ocurriera, García III de Nájera-Pamplona fundó el Monasterio de Santa María la Real, llamado así porque era también palacio del monarca y, con el tiempo, uno de los mausoleos más importantes de los reyes de Navarra. Hasta comienzos del siglo XX se conservaba la carta de fundación y donación (1044), una verdadera maravilla de la miniatura. Tal como la describe Sandoval, el rey García y la reina Estefanía se situaban lujosamente vestidos a ambos lados de una maqueta de la iglesia con arcos de herradura¹⁴, en una actitud muy similar a la realizada posteriormente para el libro de horas de Fernando de Castilla y León, que se considera el primer retrato áulico para conmemorar un momento histórico (Fig. 3), por desconocimiento de sus precedentes riojanos.

Actualmente en paradero desconocido, han llegado hasta nosotros, aunque en mal estado, dos copias inmediatamente posteriores de esta carta de donación encargadas por su viuda y su hijo para confirmar la primera¹⁵. Contamos también con una crónica, la Najerense, bastante fidedigna por su proximidad a los hechos, aunque escrita ya en clave anti-navarra, cuando Nájera había sido incorporada a Castilla-León por el rey Alfonso VI, y los clérigos agustinos originales del monasterio habían sido sustituidos por cluniacenses, que son los monjes que la escriben¹⁶.

Con estos documentos fundacionales y crónicas minuciosas, la investigadora Cantera Montenegro ha estudiado en profundidad la historia del Monasterio de Santa María la Real, y también sus leyendas re-

13. SILVA Y VERÁSTEGUI, Soledad de, "Los primeros retratos reales en la miniatura hispánica altomedieval. Los monarcas de Pamplona y de Viguera", *Príncipe de Viana*, Pamplona, 1980, págs. 160-161.

14. SANDOVAL, Prudencio de, *Primera parte de las fundaciones de los monasterios del glorioso Padre San Benito ... y de los santos ... varones desta sagrada religión, que desde el año DXL ... hasta el año DCCXIII ... han florecido en estos monasterios ...* Publicación original: En Madrid, por Luis Sánchez, 1601. Cit. en SILVA Y VERÁSTEGUI, Soledad de, "La miniatura en el Reino de Pamplona-Nájera (905-1076)", IGLESIA, José Ignacio de la (coord.), *García Sánchez III "el de Nájera" un rey y un reino en la Europa del siglo XI: XV Semana de Estudios Medievales*, Nájera, Tricio y San Millán de la Cogolla, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2005, págs. 327-366.

15. Este documento fue confirmado por su esposa Estefanía de Foix en 1054 y por su hijo Sancho el de Peñalén en 1056, y estas confirmaciones sí que pueden verse en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia y en los archivos de la catedral de Calahorra. Describen las miniaturas y los textos de este documento cuando todavía se conservaba. SANDOVAL, Prudencio de, *Primera parte de las fundaciones de los monasterios del glorioso Padre San Benito ...*, op. cit., fols. 51 y 52; FITA, Fidel, "Santa María la Real de Nájera. Estudio Crítico", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1885, págs. 155 y ss.

16. Cf. REGLERO DE LA FUENTE, Carlos M., *La Crónica najerense, Santa María de Nájera y Cluny*, en *E-Spania*, 2009, <http://e-spania.revues.org/18162>, (consultado en mayo de 2017).



Fig. 3. *Libro de horas de Fernando I* San Isidoro de León, 1055, los reyes recibiendo el códice de manos de su autor (folio 3v). Biblioteca Xeral Universitaria, Santiago de Compostela, Ms. 609 (Res. 1). <https://www.pinterest.es/pin/572660908845303616/?lp=true>, (consultado en mayo de 2017).

lacionadas con el hallazgo por el rey Don García de la imagen de la Virgen en una cueva mientras cazaba con halcón¹⁷. A la aparición de la imagen atribuyó don García la conquista de Calahorra, antigua diócesis de la zona; y quiso agradecerlo con el monasterio dedicado a Santa María. Las reminiscencias con la Virgen de Covadonga encontrada también en una cueva en relación con una decisiva batalla contra los musulmanes no son casuales. Se trataba de justificar con unos orígenes ancestrales y milagrosos la devoción a la imagen románica del siglo XI, que es cuando el culto a las imágenes de bulto se hace universal. Por eso en la carta de fundación del monarca, fechada el 12 de noviembre de 1052 no se alude a esta leyenda fundacional. Solo se recoge que el rey ha decidido construir la iglesia y monasterio para honrar a la Madre de Dios, para que viva en él una comunidad de clérigos y para remedio de su alma¹⁸.

El rey García quiso privilegiar tanto al nuevo monasterio que puso en él su corte, futuro mausoleo, y una sede episcopal. Al no poder mantener en Nájera la sede calagurritana, ya recuperada, trasladó a Nájera la cátedra castellana de Valpuesta, por lo que entró en conflicto con su hermano Fernando el Magno, ya investido rey de

17. CANTERA MONTENEGRO, Margarita, *Santa María la Real de Nájera*. Siglos XI-XIV, T. I –de 3– Madrid, Universidad Complutense, 1987, pág. 78 y “La devoción mariana en La Rioja medieval”, VV.AA., *Devoción mariana y sociedad medieval*, actas del simposio, Ciudad Real, Instituto de Estudios Manchegos, 1990, pág. 456. Cf. también de la misma autora, “Santa María la Real de Nájera en la Edad Media”, *I Semana de Estudios Medievales*, Nájera, del 6 al 11 de agosto de 1990, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2001, págs. 207-230. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/595370.pdf> (consultado en mayo de 2017).

18. Describen las miniaturas y los textos de este documento cuando todavía se conservaba: SANDOVAL, Prudencio de, *Catálogo de los obispos que ha tenido la Santa Iglesia de Pamplona*, Pamplona, 1614, fols. Págs. 51 y 52; FITA, Fidel, “Santa María la Real de Nájera. Estudio Crítico”, op. cit. Este documento fue confirmado por su esposa Estefanía de Foix en 1054 y por su hijo Sancho el de Peñalén en 1056, y estas confirmaciones sí que pueden verse en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia y en los archivos de la catedral de Calahorra.

León y Castilla. El 1 de septiembre de 1054 perdía la vida en la batalla de Atapuerca. Todavía hoy, aunque ya sin derramamiento de sangre, perviven estas discusiones fronterizas, porque es en Valpuesta donde se han encontrado algunos escritos que se consideran primeros antecedentes del castellano. Las famosas glosas emilianenses, que se escriben posiblemente en el Monasterio de Yuso, fundado, como el de Nájera, por el rey García, serían según los expertos de Castilla un dialecto navarro-aragonés y no castellano¹⁹.

Con esta comparativa actual sobre hechos aparentemente lejanos, nos interesa sobre todo ilustrar cómo las crónicas reescriben siempre la historia de los orígenes, y por su posición de encrucijada entre Navarra y Castilla, Nájera tuvo la mala fortuna de pasar de ser deseada por todos a quedar olvidada, por no pertenecer finalmente a ninguna de estas dos comunidades de fuerte personalidad histórica. La Comunidad Autónoma de La Rioja es muy reciente, y también lo es su universidad. Y es tal el olvido del patrimonio riojano tanto a nivel político como académico que es necesario volver a recordar los orígenes riojanos del Rubí del Príncipe Negro.

La prehistoria riojana del Príncipe Negro

La dotación de ajuar litúrgico que hizo García el de Nájera a su fundación no pudo ser más espléndida, gracias al botín tomado en la recién conquistada Calahorra y a las parias que recibía de la taifa de Zaragoza. Los testimonios del padre Yepes, quien a su vez se apoya en los de Sandoval (ambos testigos de vista de lo que describen) confirman lo que dicen los documentos de donación: que “*Derramó el rey García las alhajas con franca mano sin perdonar las más ricas piezas de su oratorio y de los Reyes sus antepasados*”²⁰. Destacaba un frontal de altar “*de planchas de oro de martillo y con mucha imaginería de bultos, guarnecido con catorce piedras preciosas de gran tamaño, veinte y quatro granos de aljófar muy crecidos y veinte y tres esmaltes grandes; obra todo ello del célebre Maestro Almanio, labrada por encargo de don García y de su esposa*”²¹.

Por muy célebre que fuera en su tiempo, nada se conserva de este artífice. Pero nos interesa especialmente resaltar que entre los objetos de la donación que hizo don García figuraba la Cruz de su bisabuelo Sancho Abarca, realizada por orfebres árabes, según mostraba la inscripción que llevaba en su pie. La Cruz se conservaba todavía en Nájera cuando la describe el obispo de Pamplona: de oro fino, casi de una vara de alta, de mucho peso, toda sembrada de pedrería y joyas de gran valor, y con el pie también de oro macizo y lleno de piedras, “*entre las cuales tenía una de tanto resplandor, que puesta en el Altar y reflejando en una cualquiera luz lejana, alumbraba con la intensidad de un hacha, tanto que podían los monges leer a su claridad el Breviario*”²².

19. VERGAZ, Miguel Ángel, “La RAE avala que Burgos acoge las primeras palabras escritas en castellano”, *El Mundo*, 7 de noviembre de 2010, <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/11/07/castillayleon/1289123856.html>, (consultado en mayo de 2017).

20. Prudencio de Sandoval, obispo de Pamplona, escribe su primer libro *Noticias históricas del real Monasterio de Nájera* antes de 1598, durante la época en la que fue Prior del Monasterio (Cf. SANDOVAL, Prudencio de, *Catálogo de los obispos...*, op. cit., Madrid, 1601. YEPES, Antonio de, *Corónica General de la Orden de San Benito*, vol. 6, 1617, folio 126. Cf. también MORET, José, *Investigaciones Históricas de las antigüedades...*, op. cit.; y GARRÁN, Constantino, *Santa María la Real de Nájera. Memoria histórico-descriptiva*, Logroño, Establecimiento Tipográfico de La Rioja, 1892, pág. 13. Todo ello ha sido estudiado en MOYA VALGAÑÓN, Migué Ángel, *El arte en la Rioja (I): La Edad Media*, Logroño, Diputación de La Rioja, 1982, pág. 19.

21. Alrededor en letras del tiempo tiene la inscripción siguiente: *Hec rex piissimus fecit Garsea benignus, Et me Stephanie factum sub honore Marie Scilicet Almanii decus artificis venerandi*. Que se traduciría así: “*Todo esto que ves, lo hizo el rey García dadivoso y piadosísimo: y a mi dióme el ser la reina Estefanía, para honor de María, confiando tan hermosa obra a la pericia de Almanio, artífice admirable*”. En las sucesivas donaciones de la viuda de García, doña Estefanía y de su hijo Sancho el de Peñalén se menciona un segundo altar de oro con dos representaciones en bulto, de la Visitación y de la Anunciación, que era similar al anterior en su factura, y en su decoración de piedras preciosas. *Ibidem*.

22. SANDOVAL, Prudencio de, *Catálogo de los obispos...*, op. cit.

El padre Yepes añade a estas descripciones que la susodicha piedra brillante desapareció con el pie de la cruz que tomó para sí “el Emperador D. Alonso VII” para regalársela a Luis VII de Francia, quien la colocó en un espinario de Saint Denis. Habla del carbunco (*sic.*) del pie de la cruz desaparecido como algo tan excepcional que seguía siendo recordado a pesar de su larga ausencia. Y confirma que la Cruz estaba “*toda sembrada de pedrería y joyas de gran valor, que es cierto que mirándola un lapidario del emperador Carlos V, pasando su majestad por Nájera, este maestro dijo que aquella cruz tenía una piedra que valía más que Logroño, y su majestad le mandó que no descubriese cuál era porque no la hurtasen*”²³.

No es esta la gema que ahora nos ocupa, pero ilustra muy bien que la Cruz tenía un valor excepcional, aunque nada quede de ella salvo el “rubi” Príncipe Negro. Tampoco hay documentación sobre la presencia del “rubi” en Saint Denis, pero puede ser interesante señalar la vinculación que se establece entre esta joya y las reliquias de la espina de Cristo. En primer lugar, este dato de la crónica de Yepes ilumina sobre el porqué del nombre espinela con el que Georgius Agricola (*De Re Metallica*, 1555) designó a los balajes; en segundo lugar, sirve para justificar algunos de los argumentos que veremos a continuación en relación con la Cruz de Sancho Abarca y la simbología de la espinela colocada originariamente a sus pies.

El padre Moret contradice la hipótesis de Yepes, y da una información más detallada de la Cruz de Sancho Abarca puesto que reescribe la inscripción de sus donantes “*por haberla sacado Sandoval con algunos yerros*”²⁴, aunque él mismo confunde los datos de Sandoval, pues dice que el artífice de la cruz fue Almanio y no es así. Todo se debe a problemas con la repetición generacional de los nombres Sancho y García en la dinastía Abarca. Pero es interesante que el padre Moret especifique que se conservaba en la cruz la inscripción siguiente:

“En el Nombre de Cristo. Esta Cruz sagrada fue hecha en honra de San Esteban Levita primer Martyr. Y es memoria del Príncipe Don Garcia. Yo Don Sancho Rey su Hijo, en uno con mi Muger la Reyna Doña Urraca, la mandamos labrar. Rogamos a todos vosotros, los que esto leyeredeis, no seais perezosos en orar por su Alma, y por Nosotros. Para que, ayudados de vuestros sufragios, tengamos con vosotros parte en los Reynos Celestiales, Amen”²⁵.

Este Don García nombrado es el I de la Dinastía Jimena, padre de Sancho Abarca. García el de Nájera es el III, y de su época, medio siglo después, es el maestro Almanio. Desconocemos el artífice de la Cruz, aunque debía ser árabe pues aparecían también signos en esta lengua en la Cruz. La última descripción visual de ella se debe al ilustrado Jovellanos, que la vio en la sacristía del monasterio en sus viajes de 1795 y 1801, conteniendo todavía las reliquias de los dientes del protomártir San Esteban. La compara con la cruz de la Victoria de Oviedo, y dice que era de madera cubierta de chapas de oro con guarniciones de filigrana y camafeos, entre ellos dos con inscripciones árabes, y piedras preciosas (rubíes, zafiros, amatistas, esmeraldas –“*las más sin labrar y todas sin abrillantar*”²⁶).

23. YEPES, Antonio de, *Coronica general...*, op. cit., folio 126.

24. MORET, José, *Investigaciones Historicas de las antigüedades...*, op. cit., pág. 448.

25. *Ibidem*, pág. 449.

26. JOVELLANOS, Gaspar Melchor de, *Obras Completas*, Madrid. B.AA.EE. 1956, volumen III, págs. 272-273. Jovellanos recoge completa la inscripción latina: “*In xpi nmne hanc crucem almam ob honoren Sci Steffani Levite et martiris primi est facta me pigeatis qualiter vestris adjuti sufragis habeamus vobiscum partem in celestibus regnis amen et est memoria Dni. Garzeani princeps ego Santio rex et filius eyus simul cum uxore mea Urraka Regina fieri jussimus igitur obsecramus vos omnes qui hec lexeritis pro anima eyus et pro nobis orare*”. Describe también como algo excepcional el famoso becerro en cuatro tomos con las escrituras hasta 1500.

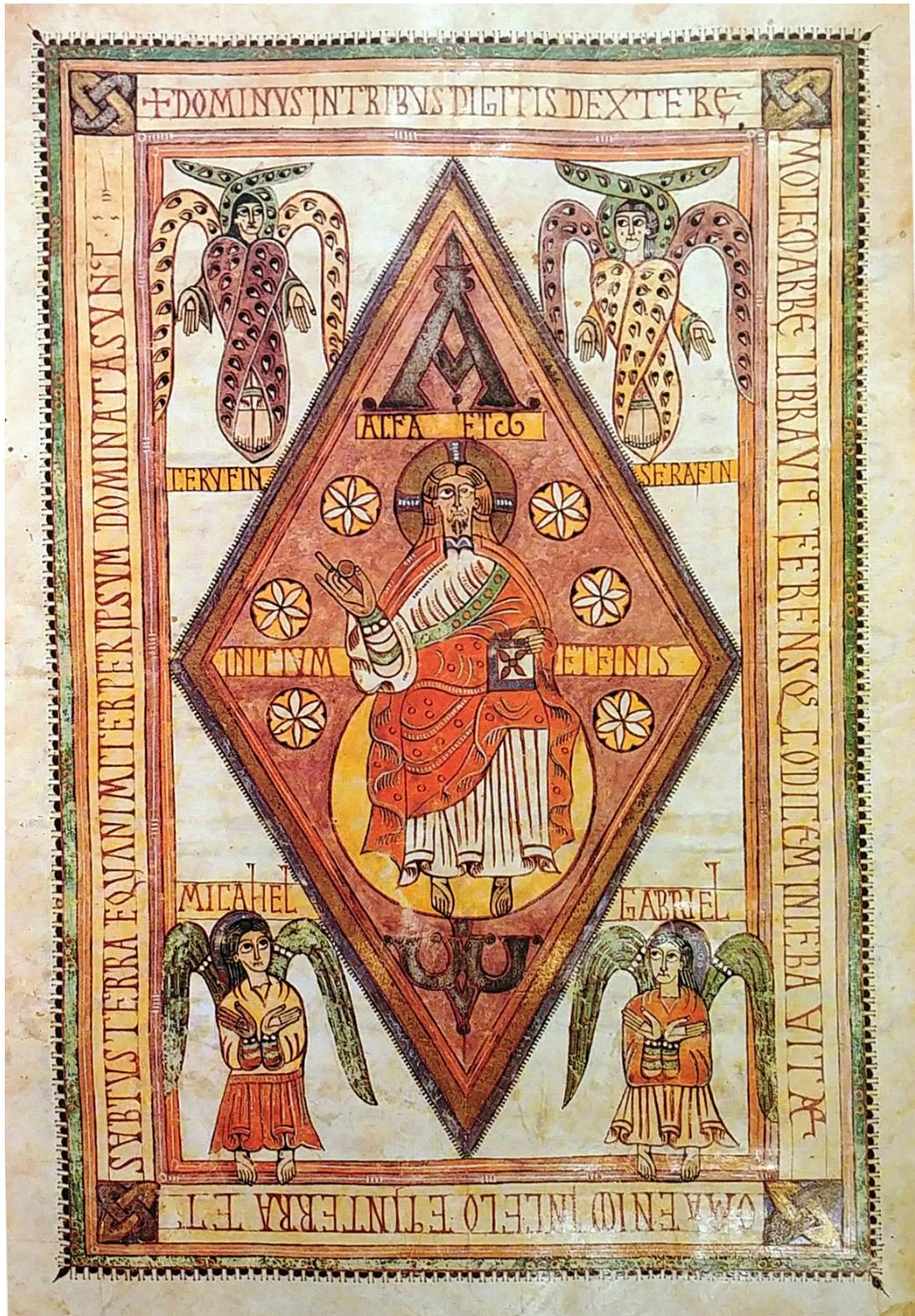


Fig. 4. *Maiestas Domini*, Códice conciliar Vigilano, Manuscrito 976, fol. 16v. (San Lorenzo de El Escorial). Fotografía del autor.

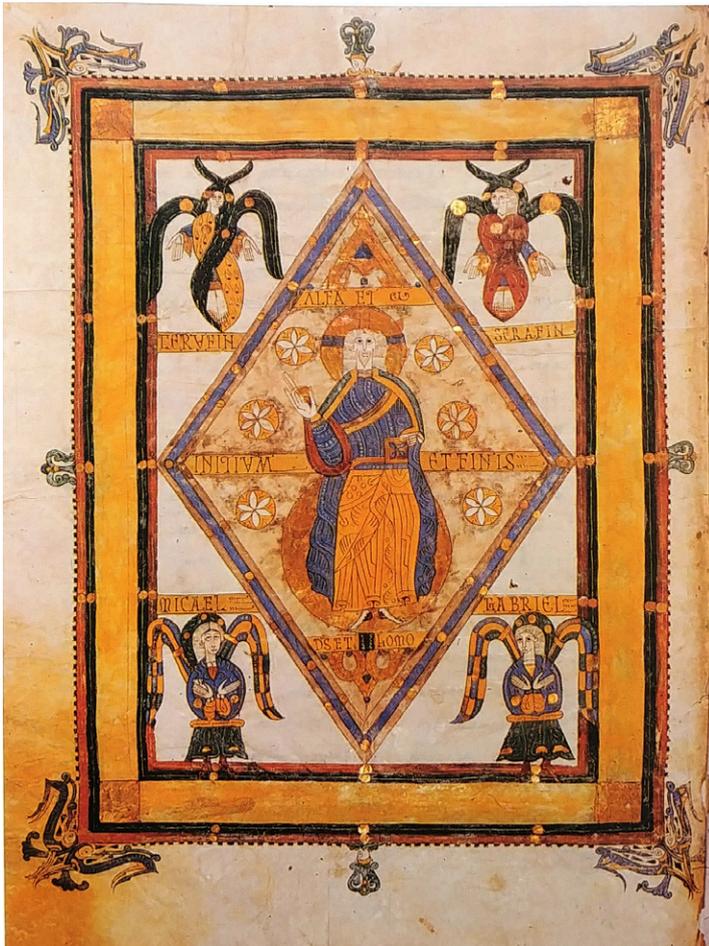


Fig. 5. *Maiestas Domini*, Códice conciliar Emilianense. Sig. D.I.I, Año 992 (San Lorenzo de El Escorial), <http://www.vallenajerilla.com/albeldense/index.htm>, (consultado en mayo de 2017).

con los códices riojanos conservados en las Bibliotecas Nacional de España y en la de El Escorial.

El carbunco de la *Maiestas Domini* de los códices *Albeldense* y *Emilianense*

Son muchos los manuscritos riojanos que se conservan en las colecciones de Patrimonio Nacional, pero nos interesan ahora especialmente analizar las ilustraciones del *Códice Vigilano* y en su copia *Emilianense*, realizada por el escriba-miniaturista Velasco. Además de los retratos de reyes antes mencionados, son muy peculiares las representaciones de los concilios de Toledo, y el famoso mapamundi de la época postdiluviana, que acompaña a episodios bíblicos sobre los que hablaremos más adelante. Pero para poder comprender bien la información iconográfica que estas miniaturas encierran es preciso proponer una interpretación de las

Tras la guerra de la Independencia y la Desamortización de Mendizábal poco se ha conservado del impresionante tesoro de Santa María la Real de Nájera. Pedro de Madrazo describe dolorosamente el monasterio desvalijado en el que todavía se podía ver la capilla real o de la Cruz, anexa a la cueva (ya totalmente perdida por la restauración del siglo XX); y registra la disparidad de criterios que se da entre Sandoval y Moret, que dice que la piedra no desapareció en el siglo XII sino después de la batalla de Nájera²⁷. Y esto mismo defiende Constantino Garrán, después de contrastar todos estos datos históricos mencionados con los que aportaba el becerro perdido del Cartulario de Santa María la Real²⁸.

Es preciso recordar que a la Cruz de Sancho Abarca le faltaba el pie en tiempos del rey Pedro, por lo que la piedra preciosa, si seguía en Nájera, pertenecía ya al ajuar de la Virgen, tal como se detallaba en el becerro perdido durante la Guerra Civil. Se había roto por tanto la tradición original que vinculaba a este tipo de joyas balaj o espinela con un elemento eucarístico, como veremos a continuación, en relación

27. MADRAZO, Pedro de, *Navarra y Logroño, en España, sus Monumentos y Artes - Su Naturaleza e Historia*, Barcelona, 1886, pág. 633.

28. Cf. relación el día 11 de noviembre de la Era 1417 (año de Cristo 1379) en GARRÁN, Constantino, "El Becerro de Santa María la Real de Nájera", op. cit., pág. 387.

Maiestas Domini del *Códice Vigilano* o *Albeldense* y del *Emilianense* (Figs. 4 y 5) diferente a la dominante en los estudios canónicos sobre ilustraciones medievales de la época.

La *Maiestas Domini* de ambos códices sostiene con tres dedos de la mano derecha una pequeña esfera de color rojizo que ha sido interpretada como el orbe, atribuyendo un error en la inscripción que recorre todo el marco rectangular de la composición, que, con algún signo de abreviatura, dice así:

+ DOMINUS IN TRIBUS DIGITIS DEXTERE MOLEM ARBE LIBRAVIT - FERENS QS CODICEM IN LEBA VITAE - OMA ENIM IN CAELO ET IN TERRA -ET SUBTUS TERRA EQUANIMITER PER IPSUM DOMINATA SUNT

La experta de referencia sobre las miniaturas riojanas, Soledad de Silva, siguiendo a otros autores, mantuvo la tesis de que Arbe debía ser Orbe, pues solo así se entiende el texto en relación con la definición isidoriana del mundo en sus Etimologías, cuyo libro XIV se titula precisamente *De Orbe*²⁹. Además, contamos con el precedente del Beato de Gerona, contemporáneo al *Códice Vigilano*, en el que junto a la pequeña esfera que sujeta la *Maiestas Domini* aparece la palabra “mundus”.

Esta interpretación de la piedra preciosa rojiza como una esfera o mundo ha condicionado las lecturas posteriores de la *Maiestas* del *Vigilano*, cuya inscripción no se sabe entonces si remite al futuro, como es propio de los aspectos apocalípticos que recoge la simbología dominante en esta imagen, o al pasado, en relación con el Génesis y la Encarnación, pues emplea el verbo *libravit*:

*“Plusieurs indices majeurs contredisent pourtant une telle lecture. La theophany du codex Albeldense, dans laquelle figurant un chérubin, un séraphin et les archanges Michel et Gabriel, est accompagnée d’un titulus évoquant explicitement le jugement divin, mais le verbe y est conjugué au passé et semble dès lors exclure l’ultime jugement”*³⁰.

Pero, todavía más importante, se trata de una interpretación que ha condicionado la lectura simbólica de las *Maiestas* carolingias que les sirvieron de modelo³¹ (Figs. 6 y 7), en las que Cristo aparece descalzo y sujetando una pequeña esfera en su mano derecha.

Habría dos interpretaciones acerca del significado de este motivo circular presente en tempranos ejemplos carolingios. La primera lo identifica con el mundo, buscando su fuente literaria en unos versos de Alcuino en relación con las fuentes citadas y, como prueba más directa, en las inscripciones de la Majestad gerundense (“mundus”) y del *Albeldense*, interpretada como orbe la palabra *arbe*³². La segunda teoría, puesta

29. SILVA Y VERÁSTEGUI, Soledad de, *Iconografía del siglo X en el reino de Pamplona-Nájera*, Pamplona, Príncipe de Viana/Instituto de Estudios Riojanos, 1984, pág. 209 y “La miniatura en el Reino de Pamplona-Nájera (905-1076)”, op. cit., pág. 334.

30. ANGHEBEN, Marcello, “Theophanies absidales et liturgie eucharistique. L’exemple des peintures romanes de Catalogne et du nord de Pyrenees comportant un seraphin et un cherubin”, GUARDIA, Milagros y MANCHO, Carles, *Ars picta*, Temes 1, Universidad de Barcelona, 2008, pág. 71. La misma confusión puede verse en FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina y GALVÁN FREILE, Fernando, “Iconografía, ornamentación y valor simbólico de la imagen”, *Códice Albeldense*, 976, Colección Scriptorium, 15, 2002, págs. 223-225. Cf. también GALVÁN FREILE, Fernando, *Imágenes del poder en la Edad Media. Selección de estudios del prof. Fernando Galván Freile*. Tomo I. León, Universidad de León, 2011, o FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina, *Imágenes del poder en la Edad Media. Estudios in memoriam del prof. Fernando Galván Freile*. Tomo II, León, Universidad de León, 2011.

31. Cf. por ejemplo la *Biblia de Vivian* (folio 330v); *Evangelario de Dufay* (París Biblioteca Nacional, Ms. Lat. 9385. H. 850, escuela de Tours, folio 179v); *Evangelios de Le Mans* (París B. N. Ms. Lat. 261, siglo IX, escuela de Tours, f. 18); *Codex Aureus* (folio 6v); los dos ejemplos del Sacramentario de Metz (ff. 5 y 6); la Biblia de Carlos el Calvo que se encuentra en San Pablo Extramuros (folio 257v).

32. Cf. MEER, Frederick van der, *Maiestas Domini*, Roma, Città del Vaticano, 1938, págs. 333-334; KESSLER, Herbert L., *The Illustrated Bibles from Tours*, Princeton



Fig. 6. Sacramentaire de Carlos el Calvo, Paris, BnF, ms. lat. 1141, f. 6. De J. Hubert, J. Porcher et W.F. Volbach, *L'empire*.

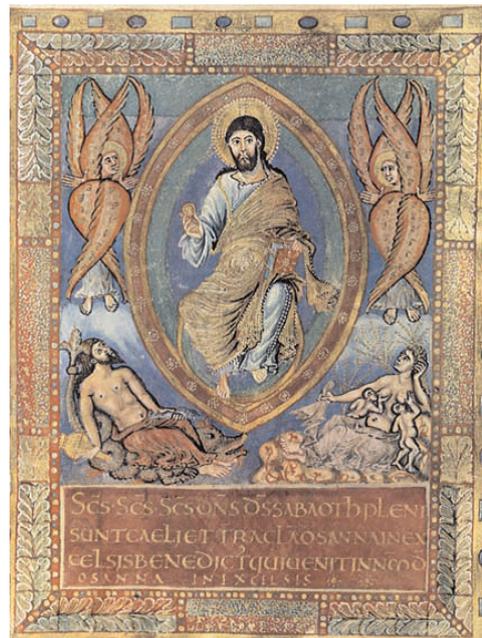


Fig. 7. Sacramentaire de Metz, Paris, Biblioteca Nacional de Francia, ms. lat. 1141, f. 6, <https://www.facsimilefinder.com/facsimiles/sacramentary-of-metz-facsimile#&gid=1&pid=6>, (consultado en mayo de 2017).

plos tempranos carolingios exista un significado eucarístico redentor³⁴.

La relectura del *Códice Vigilano y Emilianense* que proponemos a continuación, estaría en relación con esta última interpretación. Lo que las *Maiestas* llevan en la mano sería una moneda, o un objeto de valor semejante, para pagar el rescate, en concordancia con su último significado Apocalíptico:

“Voy a llegar enseguida, llevando mi salario para pagar a cada uno conforme a la calidad de su trabajo. Yo soy el alfa y la omega, el primero y el último, el principio y el fin” (Ap 22, 10-13).

N. J. Princeton University Press, 1977, págs. 36 y 42; SILVA Y VERÁSTEGUI, Soledad de, *Iconografía del siglo X en el reino de Pamplona-Nájera*, Pamplona, op. cit., pág. 209.

33. Cf. SCHAPIRO, Meyer, “Dos dibujos románicos de Auxerre y algunos problemas iconográficos”, *VV. AA. Estudios sobre el románico*, Madrid, Alianza Forma, 1984.

34. KUME, Junko, “Aspectos de la influencia iconográfica carolingia en la miniatura hispánica de los siglos X y XI”, CABAÑAS BRAVO, M. (edit.), *El arte foráneo en España: presencia e influencia*, Madrid, CSIC, 2005, pág. 209. Este autor hace referencia al temprano estudio de COOK, Walter William Spencer, “The Earliest Painted Panels of Catalonia (II)”, *Art Bulletin*, VI, 1923, págs. 52-65.

Los colores dorados con los que se presenta esta pequeña esfera en los ejemplos carolingios refuerzan esa tradición iconográfica particular que inspiraría a los códices riojanos, y los distanciaría del Beato de Gerona. Iconográficamente, el círculo pequeño rojo que sostiene con los dedos de su diestra el Señor en majestad no puede ser el mundo, pues en los códices riojanos aparece sentado en él, mientras que en el beato de la catedral de Gerona se trata de un simple trono.

El simbolismo redentor del carbunclo riojano

Las gemas tenían por aquel entonces un valor simbólico monetario, pues no existía todavía moneda de curso legal propia en el joven reino de Pamplona-Nájera, a diferencia de lo que sí ocurría en el mundo carolingio que le sirve de referencia iconográfica. Así interpretado, junto a la correcta traducción de ARBE como ARBORE, una apócope lingüística perfectamente posible, cobraría pleno sentido el simbolismo del carbunclo que la Majestad sujeta con tres dedos:

+ *EL SEÑOR CON TRES DEDOS DE SU MANO DERECHA IGUALÓ EN LA BALANZA EL GRAVAMEN DEL ARBOL [DEL CONOCIMIENTO DEL BIEN Y DEL MAL] A QUIENES LLEVA EN EL LIBRO DE LA VIDA EN SU MANO IZQUIERDA - PUES HA QUEDADO IGUALMENTE SOMETIDO POR ÉL TODO CUANTO HAY EN EL CIELO Y EN LA TIERRA Y BAJO TIERRA*

Esta lectura soluciona los problemas de interpretación de Soledad de Silva y la mayoría de los estudiosos del *Códice Vigilano*. Es cierto que la mención explícita a los tres dedos que hace el *Vigilano* podría recordar la cita de Isaías 40, 12, que tiene ecos en los Salmos, y era muy comentada en la época carolingia³⁵:

*“Quis mensus est pugillo aquas, et caelos palmo ponderavit? quis appendit tribus digitis molem terrae, et liberavit in pondere montes, et colles in statera? (¿Quién midió a puñados las aguas y exploró la medida de los cielos a palmos? ¿Quién sostuvo a pulso con tres dedos la masa de la tierra y pesó en la báscula los montes y las colinas con la balanza?)”*³⁶.

Aunque demos por aceptable esta posible base bíblica como fuente inmediata del primer dístico del dominio sobre el mundo, es seguro que se ha modificado teológicamente esta cita, fundiéndola con otras del Apocalipsis canónico. Mientras Isaías hace depender “molem terrae” de “appendit” (con acusativo y genitivo), el escriba Vigilano lo hace depender de “libavit” (con acusativo y ablativo), poniéndolo de este modo en relación con los textos apocalípticos sobre el Libro de la Vida. Por esta razón, inserta la referencia a la mano derecha con su significado bíblico de salvación y poder, que está ausente en el texto profético. En definitiva estamos ante cuatro dísticos en prosa rítmica que reelaboran y funden diversos textos bíblicos de uso común en las lecturas monásticas, junto con tradiciones propias del momento en que se escribe el texto³⁷.

La transcripción de la inscripción latina que permite integraciones evidentes desde el punto de vista ortográfico (QUOS por QS, LAEVA por LEBA, COELO por CELO, AEQUANIMITER por EQUA-

35. Cf. por ejemplo: Haymo Halberstatensis, *Commentaria in Isaiam*, PL 116, 0911C (auctor -853): “*Quis appendit tribus digitis molem terrae id est quis suspendit terram super nihilum, nisi potestas Trinitatis, Pater et Filius et Spiritus sanctus?*”

36. *Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam*, VI, Is, 40; 12

37. Las balanzas romanas, al tener un solo brazo, requerían un procedimiento de ir ajustando el equilibrio de la balanza desigual mediante contrapesas acuñadas con su valor específico.

NIMITER) no nos autoriza a cambiar totalmente la palabra “ARBE” por “ORBE”. El tipo de letra usado por el escriba en la inscripción de ARBE hace que tengamos que leer ARBOE o ARBAE como hacemos en DEXTERAE, pues se trata del mismo tipo de E diptongada final, que nunca se utiliza en el caso de las E corrientes del interior de palabra. Solo al final del colon se escribe completa VITAE para adorno final y no VITE, como sí se hace con DEXTERE y ORBE/ARBE. Tampoco la morfología permite un uso del ablativo por genitivo como sería si aceptamos que ORBE remite al volumen del mundo que es pesado, pues entonces debería decir ORBIS³⁸.

Al mismo tiempo, esta imaginaria apocalíptica de pago o rescate se adapta perfectamente a la lectura iconográfica sacramental de la joya de color rojo que sostienen las *Maiestas* riojanas de modo atípico, levantados el meñique y el índice, gesto que no aparece en otros saludos de majestades similares, incluida la de Gerona.

Aunque no había una norma demasiado rígida al respecto, la bendición con tres dedos se interpreta como fiel al canon ortodoxo postcalcedonio de las tres personas y las dos naturalezas, otorgando de este modo simbolismo al uso de los cinco dedos (3+2). Si lo que llevan en la mano las majestades carolingias es el salario del rescate, creemos que el sentido más plausible de la inscripción del *Vigilano* hace referencia a una joya que simboliza la redención de Cristo mediante su sangre, con la que se nivela la balanza del pecado del hombre (el peso moral –gravamen– del árbol del conocimiento del bien y del mal). El hecho de que sujete un rubí con tres dedos, serviría para dejar claro, contra toda remanencia arriana y prisciliana, que la Redención proviene de las tres Personas divinas aunque solo la segunda Persona muera en la Cruz.

Al mantener *Arbe* como *Arbore*, toma sentido también la conexión que hace a lo largo del *Códice* el ilustrador entre el Génesis y el Apocalipsis, la referencia al Pecado y al Juicio Final, unidos ambos por la Redención trinitaria. El peso, mole o gravamen del árbol del que el Señor Todopoderoso redime a los que están presentes en el libro de la Vida sería el pecado original; la caída que trajo la mortalidad y el mal que gobierna el mundo, al que se refiere la inscripción, que vemos más desarrollada en otra escena del *Códice*, la representación del tapiz de Noé y sus hijos, con el Mapamundi y el Paraíso perdido con el Árbol de la Vida protegido por querubines con espadas incendiarias (El Escorial. Biblioteca del Monasterio. Ms. D.I.2, f. 17v).

Se entiende así también que el verbo esté en pasado, en referencia al Génesis y al pecado original, aunque se trate al mismo tiempo de la representación del Juicio Final propia de estas *Maiestas* que portan el Libro de la Vida³⁹.

Aunque el *Códice Vigilano* tiene muchas influencias mozárabes, y recoge por primera vez en Europa la numeración arábiga siglos antes de que se generalizara en Occidente, conceptualmente está más relaciona-

38. Por todo esto, pensamos que la traducción tiene un sentido teológicamente seguro leyendo como ÁRBORE el ARBOE de la inscripción, mientras que sustituirlo por un ORBE es de imposible fundamento. Teniendo en cuenta que esta palabra sincopa o apocopa en muchas lenguas romances (en castellano dará ÁRBOLE, ÁRBOL) nos parece fácil la integración, como hacemos en CAELO, LAEVA, AEQUANIMITER, aunque en este caso se trate de la R que vacila en la asimilación con la líquida L.

39. Evidentemente, en los códices *Albeldense* y *Emilianense*, Cristo sentado en un globo, a modo de trono celestial, rodeado de estrellas y acompañado de dos querubines con seis alas –si bien uno de ellos aparece designado como serafín–, evoca el libro del Apocalipsis. Como en el *Sacramentario de Metz*, el de Carlos el Calvo, la cubierta de marfil de San Gall, etc., todos ellos siguen las fuentes bíblicas que describen la presencia de querubines en la Majestad (Is. 6; Ex. 25: 17-22; Ez. 9:3; Sal. 18: 11, 99: 1).



Fig. 8. Cruz del Códice conciliar Emilianense con pie y ángeles fol. 16v. (San Lorenzo de El Escorial). Fotografía del autor.

do con las tradiciones del norte de Europa que los famosos beatos, incluidos los que salieron de los escritorios de San Martín de Albelda y San Millán de la Cogolla, que hoy se encuentran en la Biblioteca Nacional y en El Escorial⁴⁰. No es el fin de este estudio ambicionar tanto, pero quizás el ejemplo de Gerona obedece a que existían ya entonces otras atribuciones simbólicas distintas para las pequeñas esferas que sujetan las *Maiestas Domini* europeas de los siglos IX y X; y por eso era preciso especificar con la palabra “mundus” el significado de este caso particular. Mientras aparecen nuevos datos que permitan demostrar este simbolismo polivalente, es importante señalar que la *Maiestas* de los códices *Vigilano* y *Emilianense* presenta peculiaridades propias, distintas a la del Beato de Gerona.

En conclusión, la iconografía simbólica sacramental y trinitaria que caracteriza a las *Maiestas* riojanas haría referencia al concepto Árbol y no a Orbe, según un supuesto error de escritura muy difícil de explicar científicamente. La correspondencia en quiasmo entre la mano derecha y la izquierda, la balanza del juicio y el Libro de la Vida, y la cita casi literal de Flp. 2, 6-11 hacen evidente que su contenido en pasado se refiere a la redención de la humanidad, obrada por la muerte sacrificial de Cristo, pero identificada, como hace el Apocalipsis, con el juicio futuro de su última Venida como juez de vivos y muertos, ya que

40. De las ocho copias ilustradas del Comentario de Beato que conservamos del siglo X, tres se relacionan con San Millán de la Cogolla: Los Beatos de la Biblioteca Nacional de Madrid (ms. vitr. 14-1), el de la Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial (&. 11.5) y el de la Academia de la Historia (cod. 33). Todas las ilustraciones del *Vigilano* en <http://www.vallenajerilla.com/albeldense/index.htm>, (consultado en mayo de 2017) y también algunas del *emilianense* en <http://www.vallenajerilla.com/berceo/silverastegui/talleremilianense.htm> (consultado en mayo de 2017).

“en la cruz, el mundo está siendo juzgado como reo, y el crucificado exaltado como juez poderoso” (Misal romano, prefacio de pasión I).

La espinela tenía por tanto una simbología relacionada con el sacrificio redentor de Cristo, y no es extraño que, finalmente, se dispusiera en el pie de la cruz anicónica encargada por Sancho Abarca siguiendo los modelos visigótico-mozárabes y asturianos. El pie es un lugar en el que frecuentemente aparece representado el Cordero místico, como puede verse en los Beatos y en las cruces de los códices *Vigilano* y de *San Millán* (Fig. 8), que sigue el modelo de la Cruz de los Ángeles de Oviedo, de modo literal.

Una Cruz que lleva la siguiente inscripción latina, tanto en el *Emilanense* como en el *Vigilano* (fol. 18v.):

CRUX ALMA ECCE ANNET DEFENDENS QUOS AGMINA PERENNITER BEATORUM FULGET (Mira cómo reluce la cruz fecunda/que defiende a las escuadras de los bienaventurados/ a quienes permanentemente alumbra).

La Cruz como árbol de la Vida

Es importante recordar que las cruces griegas con pie de tradición visigótica y asturiana remitían al árbol de la Vida, además de ser el símbolo de la Victoria para los elegidos, comenzando por el propio Cristo, nuevo Adán, vencedor en el árbol de la cruz sobre el mal que trajo el árbol del pecado. Su significado era tanto religioso como político, un estandarte en la reconquista frente al Islam. Es en este sentido de victoria como debe interpretarse el relieve real de Luesia (Zaragoza) y San Miguel de Villatuerta (Navarra), también del último tercio del siglo X, que parece evocar el momento de la ceremonia en el que el rey Abarca –caracterizado por la corona– recibe la cruz de manos del obispo y la presenta al diácono que ha de ser su portaenseña durante los días de la campaña⁴¹.

Seguramente, los miniaturistas de los códices riojanos tenían muy presente ambos significados cuando escogieron como símbolo del precio del rescate la importante gema que Sancho Abarca había situado en un lugar privilegiado de su Cruz, el que ocupa el cordero místico en el mismo pie. La Cruz se convierte así en un estandarte, en el árbol de la Vida. Y por eso los poderes milagrosos de sanar sólo con mirarla que se le atribuían, tal como describe el padre Yepes siguiendo testimonio del obispo Sandoval⁴². Pero los testimonios arqueológicos son igual de elocuentes. Era tanta la devoción que despertaba esa Cruz de Sancho Abarca, que dio nombre a una capilla en Santa María la Real de Nájera, con título propio dentro del monasterio⁴³, y se

41. Están a punto de salir dos publicaciones en las que estudio este tema en profundidad. Cf. por ejemplo, la llamada «cruz del secreto» tal como aparece figurada en un pilar visigodo, similar a la asturiana de la Victoria, con el alfa y el omega– que según Menéndez Pidal “se nos ofrecen como supervivencias que testifican de qué manera aquella costumbre visigótica, según la cual los reyes ofrecían como dones cruces preciosas a sus iglesias, siguió siendo practicada por los reyes asturianos deseosos de persistir en los modos toledanos”. MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo, “El lábaro primitivo de la reconquista”, *Varia Medievalia I*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2003, pág. 58.

42. “Son grandes los milagros que Dios ha obrado y obra por medio desta santa Cruz y en estos días ay en esta casa monges graves, y de todo crédito dignos, que los han visto, y en el pueblo ay otros muchos, y en el archivo se hallan testimonios de otros que han sucedido años atrás. Es particular la virtud que ha mostrado de sanar los ojos, y de algunos muy señalados, y frescos milagros, haré relación para que nuestro Señor sea loado en sus obras, y estas no se olviden, sino que queden en perpetua memoria, y la devoción a la santa cruz se aumente”. YEPES, Antonio de, *Coronica general...*, 1617, op. cit., pág. 126.

43. No hay que confundirla con la actual capilla funeraria de la Veracruz, situada en el claustro. La primitiva parroquia de la Santa Cruz, se fundó en el año 1052, el de la fundación del monasterio, y se mantuvo con clérigos seculares después dentro del Monasterio cluniacense de Santa María la Real hasta su separación en 1230, por un decreto del Papa Honorio III (separación de clérigos seculares de la autoridad de los regulares). La actual Iglesia parroquial de la Santa Cruz de

convirtió en el símbolo más importante del reino de Nájera-Pamplona, como puede verse en las monedas de los reyes de esta dinastía, algunas de ellas, las más antiguas, acuñadas en Nájera⁴⁴.

Todavía siglos después, la Corona de Aragón recuerda sus orígenes navarros con este símbolo de una cruz griega sobre un árbol que, por confusión, acabó llamándose Cruz de Íñigo Arista, o del Sobrarbe, aunque en realidad se remonta a la dinastía Jimena o Abarca⁴⁵. No olvidemos que Ramiro era hijo bastardo de Sancho el Mayor y solo su hijo Sancho Ramírez se atrevió a titularse oficialmente rey de Aragón, por ser también de Pamplona (tras el asesinato en Peñalén del hijo de García el de Nájera, Sancho Garcés IV, en 1076). Con los documentos falseados de San Juan de la Peña, donde se adelanta el título de reino de Navarra al reinado de Sancho II Abarca, lo que es del todo imposible, se quería borrar la historia riojana del reino de Nájera-Pamplona, una vez que aquellas tierras habían pasado a formar parte de Castilla-León⁴⁶.

Se trata de viejas polémicas que siguen vivan en cuestiones históricas todavía en discusión, como hemos visto en referencia al origen del castellano. Ni siquiera puede demostrarse dónde se encuentra realmente la tumba del rey Sancho II Abarca, si en Leyre, en San Juan de la Peña o en Santa María la Real de Nájera, pues los tres monasterios se la atribuyen en sus cartularios y conservan cenotafios en sus panteones. Por eso, cuando los documentos históricos se escriben de modo tan interesado⁴⁷, es preciso prestar atención a las imágenes de época. Y los códices *Vigilano* y *Emilianense* son una fuente fundamental en la verificación de los orígenes riojanos de la emblemática espinela del Príncipe Negro y su presencia en la Cruz de Sancho Abarca que tanta admiración provocó en los monarcas que le sucedieron y en los testigos cronistas que la describieron.

Conclusión

Georgius Agricola se inspiraba en tradiciones simbólicas medievales al denominar *Spinela* a los balajes de color rojizo (pues, a diferencia del rubí, la espinela puede ser de muchos colores). Los expertos en joyas históricas dicen que el nombre procede de la palabra latina *spina*, por la forma puntiaguda de sus cristales más habituales, los octaédricos⁴⁸. Cabría también la opción de que el término derivara del griego *spinós*, que significa “chispa”, en alusión al color brillante de luz rojiza, a su aspecto centelleante y luminoso. En todo caso, ambas teorías son complementarias, y explican que las espinelas fueran muy apreciadas en la Edad Media por su carácter simbólico, relacionado tanto con la sangre de Cristo como con la luz del Espíritu Santo, que actúa a través de los sacramentos.

Nájera fue consagrada en 1611, pero sus orígenes se remontan a García el de Nájera y a la Cruz de Sancho Abarca. Cf. GARRÁN, Constantino, *Santa María la Real de Nájera. Memoria histórico-descriptiva*, op. cit.

44. Cf. JUSUÉ SIMONENNA, Carmen y RAMÍREZ VAQUERO, Eloísa, *La moneda en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2002.

45. La continuidad iconográfica de las monedas desde Sancho el Mayor hasta la época de Sancho VI el Sabio, que devolvió brevemente Nájera al reino de Pamplona, es muy elocuente al respecto.

46. Se trata de una carta de donación de la villa de Alastuey hecha por el rey de Pamplona al monasterio de San Juan de la Peña en 987, en la que se dice: “reinando Yo, D. Sancho, rey de Navarra, en Aragón, en Nájera y hasta Montes de Oca...”. Pero los historiadores han demostrado la falsedad de este documento, puesto que la primera noticia de la existencia de Alastuey data del año 1090, cuando el rey Sancho Ramírez de Aragón concedió los derechos eclesiásticos de la villa al cabildo de Jaca y los tributos reales al monasterio de San Juan de la Peña. Y la denominación de Navarra no se emplea hasta finales del siglo XII, con Sancho VI el Sabio (1132 – 1194). IBÁÑEZ ARTICA, Miguel, “Sustitución de la denominación de ‘Reino de Pamplona’ por ‘Reino de Navarra’ en el siglo XII. Motivaciones políticas y pruebas numismáticas”, *Numisma*, 236, 1995, págs. 139-159.

47. Cf. por ejemplo CANTERA MONTENEGRO, Margarita, “Falsificación de documentación monástica en la Edad Media: Santa María de Nájera”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie III, Historia Medieval, t. 26, 2013, págs. 59-76.

48. Cf. por ejemplo FONTANA, Mario, *Piedras preciosas*, Barcelona, De Vecchi, 2007; HALL, Cally, *Piedras preciosas: guía visual de más de 130 variedades de piedras preciosas*, Barcelona, Ediciones Omega, 2006; WEBSTER, Robert, *Piedras preciosas. Sus fuentes, descripciones e identificación*, Barcelona, Ediciones Omega, 1987.

Su utilización como pago del rescate redentor de Cristo en las *Maiestas* riojanas y también al pie de la Cruz de Sancho Abarca tiene por tanto pleno sentido simbólico, y coincide con los datos que aportan los cronistas sobre las huellas históricas riojanas de la espinela conocida como rubí del Príncipe Negro. No está claro de dónde pudo llegar el carbunco de origen oriental a la posesión de Sancho Abarca, pero no necesariamente fue fruto de botín. Pudo haber sido también un intercambio de regalos con los gobernadores de Zaragoza o el Califa Abderramán III en tiempos de la reina Toda de Pamplona. El mismo Sancho Abarca fue abuelo del último caudillo militar de la Córdoba califal, el hijo de Almanzor conocido como el Sanchuelo. No solo había guerras en España en los albores del año 1000⁴⁹.

Quizás futuros trabajos de investigación aporten más luz sobre la llegada a España del rubí de la Corona del Estado Imperial que adornaba simbólicamente la Cruz de Sancho Abarca que su biznieto García el de Nájera donó al monasterio de Santa María la Real en su fundación. Mientras esto se produce, es preciso constatar que el origen riojano del rubí del Príncipe Negro es una hipótesis con mucho más fundamento científico –basado tanto en pruebas iconográficas como en testimonios de cronistas y testigos– que la teoría granadina actualmente de moda.

Bibliografía

- ANGHEBEN, Marcello, “Theophanies absidales et liturgie eucharistique. L'exemple des peintures romanes de Catalogne et du nord de Pyrenees comportant un seraphin et un cherubin”, GUARDIA, M. y MANCHO, C., *Ars picta*, Temes 1, Universidad de Barcelona, 2008, págs. 57-95.
- ARRUE UGARTE, Begoña, “Cruces procesionales en La Rioja: aspectos tipológicos, siglos XIII al XVI”, *Cuadernos de Investigación Histórica, Brocar*, n.º 14, 1988, págs. 119-155.
- BUTLER, Thomas, *The Crown Jewels and Coronation Ceremony*, Pitkin, Antiques & Collectibles, 1989.
- CANTERA MONTENEGRO, Margarita, “Falsificación de documentación monástica en la Edad Media: Santa María de Nájera”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie III, Historia Medieval, t. 26, 2013, págs. 59-76.
- CANTERA MONTENEGRO, Margarita, “La devoción mariana en La Rioja medieval”, VV.AA., *Devoción mariana y sociedad medieval*, actas del simposio, Ciudad Real, Instituto de Estudios Manchegos, 1990, págs. 455-470.
- CANTERA MONTENEGRO, Margarita, *Santa María la Real de Nájera. Siglos XI-XIV*, T. I –de 3– Madrid, Universidad Complutense, 1987.
- CANTERA MONTENEGRO, Margarita, “Santa María la Real de Nájera en la Edad Media”, *I Semana de Estudios Medievales*, Nájera, del 6 al 11 de agosto de 1990, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 2001, págs. 207-230, <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/595370.pdf>, (consultado en mayo de 2017).
- CANTERA ORIVE, Julián, *Un cartulario de Santa María la Real de Nájera del año 1209*, Biblioteca Gonzalo de Berceo, n.º 55, págs. 331-346, <http://www.vallenajerilla.com/berceo/canteraorive/cartulariosantamarialarealdenajera.htm>, (consultado en mayo de 2017).
- Códice Vigilano o Albeldense*, Biblioteca Gonzalo de Berceo, <http://www.vallenajerilla.com/albeldense/index.htm>, (consultado en mayo de 2017).

49. Aunque son fechas posteriores a la elaboración de los códices riojanos, Sancho II entregó a su hija como esposa a Almanzor en 982, como prenda tras la derrota de Rueda, sufrida también por los reyes de Asturias-León. Después de dar a luz al Sanchuelo, Urraca recibió permiso para ingresar en un convento, y Almanzor se lo concedió. Almanzor emprendió su primera campaña contra el reino de Pamplona-Nájera en 992, y saqueó San Millán y otros monasterios. Como por las armas no se podía con Almanzor, el 4 de septiembre de 992, Sancho Garcés acudió a Córdoba como embajador de su propio reino llevando cuantiosos regalos para el victorioso Almanzor y pactando con él la no agresión. Su hijo Gonzalo volvió en 993 para dar seguridades a Córdoba de esta actitud de sumisión. Y, sin embargo, quizás por esta especial protección que gozó del mismo Almanzor, Sancho II, identificado con Abarca solo a partir del siglo XVI, fue el monarca más relevante de los reyes y príncipes cristianos del momento. MARTÍNEZ DÍEZ, Gonzalo, *El Condado de Castilla (711-1038). La historia frente a la leyenda*, Valladolid, Junta de Castilla y León, tomo II, 2005, pág. 525; y así lo reflejaban también las artes.

- COOK, Walter William Spencer, "The Earliest Painted Panels of Catalonia (II)", *Art Bulletin*, VI, 1923, págs. 152-204.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina, *Imágenes del poder en la Edad Media. Estudios in memoriam del prof. Fernando Galván Freile*. Tomo II. León, Universidad de León, 2011.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina y GALVÁN FREILE, Fernando, "Iconografía, ornamentación y valor simbólico de la imagen", *Códice Albeldense*, 976, Colección Scriptorium, 15, 2002, págs. 205-277.
- FITA, Fidel, "Santa María la Real de Nájera. Estudio Crítico", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1885, págs. 156-198.
- FONTANA, Mario, *Piedras preciosas*, Barcelona, De Vecchi, 2007.
- GALVÁN FREILE, Fernando, *Imágenes del poder en la Edad Media. Selección de estudios del prof. Fernando Galván Freile*. Tomo I. León, Universidad de León, 2011.
- GARRÁN, Constantino, "El Becerro de Santa María la Real de Nájera", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Tomo 49, 1906, págs. 385-389.
- GARRÁN, Constantino, *Santa María la Real de Nájera. Memoria histórico-descriptiva*, Logroño, Establecimiento Tipográfico de La Rioja, 1892.
- GIL FERNÁNDEZ, Juan; MORALEJO, José Luis y RUIZ DE LA PEÑA SOLAR, Juan Ignacio, *Crónicas asturianas*, Oviedo, Universidad de Oviedo (Publicaciones del Departamento de Historia Medieval, 11), 1985.
- HALL, Cally, *Piedras preciosas: guía visual de más de 130 variedades de piedras preciosas*, Barcelona, Ediciones Omega, 2006.
- IBÁÑEZ ARTICA, Miguel, "Sustitución de la denominación de 'Reino de Pamplona' por 'Reino de Navarra' en el siglo XII. Motivaciones políticas y pruebas numismáticas", *Numisma*, 236, 1995, págs. 139-159.
- ISLA FREZ, Amancio, "Identidades y goticismo en época de Alfonso III: las propuestas de la Albeldense", *Territorio, Sociedad y Poder*, n.º 6, 2011, págs. 11-21.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de, *Obras Completas*, Madrid, B.AA.EE. 1956, volumen III.
- JUSUÉ SIMONENNA, Carmen y RAMÍREZ VAQUERO, Eloísa, *La moneda en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2002.
- KEAY, Anna, *The Crown Jewels: The Official Illustrated History*, London, Thames & Hudson. 2011.
- KESSLER, Herbert L., *The Illustrated Bibles from Tours*, Princeton N. J. Princeton University Press, 1977.
- KUME, Junko, "Aspectos de la influencia iconográfica carolingia en la miniatura hispánica de los siglos X y XI", CABAÑAS BRAVO, M. (edit.), *El arte foráneo en España: presencia e influencia*, Madrid, CSIC, 2005, págs. 207-214.
- LÓPEZ DE AYALA, Pedro, *Crónica del rey don Pedro*, año III, 1362, cap. V. en Imprenta de don Antonio de Sancha, *Crónicas de los reyes Castilla, I: Crónica del rey don Pedro*, Madrid, 1779.
- MADRAZO, Pedro de, *Navarra y Logroño*, en *España, sus Monumentos y Artes - Su Naturaleza e Historia*, Barcelona, 1886.
- MARTÍNEZ DÍEZ, Gonzalo, *El Condado de Castilla (711-1038). La historia frente a la leyenda*, Valladolid, Junta de Castilla y León, tomo II, 2005.
- MEER, Frederick van der, *Maiestas Domini*, Roma, Città del Vaticano, 1938.
- MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo, "El lábaro primitivo de la reconquista", *Varia Medievalia I*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2003, págs. 177-202.
- MORET, José, *Investigaciones Historicas De Las Antiguedades Del Reyno De Navarra, Por El Padre Joseph De Moret, De La Compañía De Jesús*, 6, 1766 (tercera ed.), cap. VIII.

- MOYA VALGAÑÓN, Migué Ángel, *El arte en la Rioja (I): La Edad Media*, Logroño, Diputación de La Rioja, 1982.
- ORPEN, Goddard, *Stories about Famous Precious Stones*, Boston, Lothrop, 1890.
- REGLERO DE LA FUENTE, Carlos M., *La Crónica najerense, Santa María de Nájera y Cluny*, en *E-Spania*, 2009, <http://e-spania.revues.org/18162>, (consultado en mayo de 2017).
- “Royal Collection Trust”, <https://www.royalcollection.org.uk/collection/31701/the-imperial-state-crown>, (consultado en mayo de 2017).
- SANDOVAL, Prudencio de, *Catálogo de los obispos que ha tenido la Santa Iglesia de Pamplona*, Pamplona, 1614.
- SANDOVAL, Prudencio de, *Primera parte de las fundaciones de los monasterios del glorioso Padre San Benito ... y de los santos ... varones desta sagrada religion, que desde el año DXL ... hasta el año DCCXIII ... han florecido en estos monasterios ...* Publicación original: En Madrid, por Luis Sánchez, 1601.
- SCHAPIRO, Meyer, “Dos dibujos románicos de Auxerre y algunos problemas iconográficos”, VV. AA. *Estudios sobre el románico*, Madrid, Alianza Forma, 1984.
- SILVA Y VERÁSTEGUI, Soledad de, *Iconografía del siglo X en el reino de Pamplona-Nájera*, Pamplona, Príncipe de Viana/Instituto de Estudios Riojanos, 1984, <http://www.vallenajerilla.com/berceo/silvaverastegui/talleremilianense.htm> (consultado en mayo de 2017).
- SILVA Y VERÁSTEGUI, Soledad de, “La miniatura en el Reino de Pamplona-Nájera (905-1076)”, IGLESIA, José Ignacio de la (coord.), *García Sánchez III “el de Nájera” un rey y un reino en la Europa del siglo XI: XV Semana de Estudios Medievales*, Nájera, Tricio y San Millán de la Cogolla, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2005, págs. 327-366.
- SILVA Y VERÁSTEGUI, Soledad de, “Los primeros retratos reales en la miniatura hispánica altomedieval. Los monarcas de Pamplona y de Viguera”, *Príncipe de Viana*, Pamplona, 1980, págs. 257-261.
- SÓLANS HUGUET, Joaquín, *Gemas de ayer, de hoy y de mañana. Introducción al Estudio de las piedras preciosas*, Barcelona, Edicions Universitat Barcelona, 1914.
- STRATFORD, Jenny, *Richard II and the English Royal Treasure*, Suffolk, Boydell Press, 2012.
- VERGAZ, Miguel Ángel, “La RAE avala que Burgos acoge las primeras palabras escritas en castellano”, *El Mundo*, 7 de noviembre de 2010, <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/11/07/castillayleon/1289123856.html> (consultado en mayo de 2017).
- WEBSTER, Robert, *Piedras preciosas. Sus fuentes, descripciones e identificación*, Barcelona, Ediciones Omega, 1987.
- YEPES, Antonio de, *Corónica General de la Orden de San Benito*, Volumen 6, 1617.
- YEPES, Antonio de, *Corónica General de la Orden de San Benito*, Volumen 7, 1621.

Fecha de recepción: 20/12/2017

Fecha de aceptación: 05/02/2018



Fig. 1. Encuentro de Jesús y la Virgen camino del Calvario, Iglesia Mayor de Sanlúcar de Barrameda, ¿poco después de 1607?, ¿Francisco Pacheco? Foto de Óscar Franco ©.

Una copia española del *Camino al Calvario* de Scipione Pulzone

A Spanish copy of The Road to Calvary by Scipione Pulzone

Antonio Romero Dorado

Universidad de Sevilla, España
antonio.romero.dorado@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-4979-0491>

Resumen

El texto presenta una copia del *Camino al Calvario* de Scipione Pulzone conservada en la Iglesia Mayor de Sanlúcar de Barrameda (España). Se trata de una versión simplificada de la citada obra, realizada al “gusto español” por un artista sevillano, posiblemente Francisco Pacheco, bajo el patrocinio artístico de la Casa de Medina Sidonia.

Palabras clave: Scipione Pulzone; Il Gaetano; copias pictóricas; pintura italiana en España; Francisco Pacheco; Sanlúcar de Barrameda; Casa de Medina Sidonia.

Abstract

This paper presents a copy of The Road to Calvary by Scipione Pulzone preserved at the Major Church of Sanlúcar de Barrameda (Spain). It is a simplified version of the aforementioned painting, which was apparently painted by a Sevillian artist, possibly Francisco Pacheco, under the artistic patronage of the House of Medina Sidonia. The resulting painting shows a sobriety and pathos that are usually related to the so-called “Spanish taste”.

Keywords: *Scipione Pulzone; Il Gaetano; Pictorial copies; Italian painting in Spain; Francisco Pacheco; Sanlúcar de Barrameda; House of Medina Sidonia.*

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper

ROMERO DORADO, Antonio, “Una copia española del *Camino al Calvario* de Scipione Pulzone”, *Atrio. Revista de Historia del Arte*, n.º 24, 2018, págs. 32-41.

Copyright (c) 2018 Antonio Romero Dorado. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

La Iglesia Mayor de Sanlúcar de Barrameda (España) alberga un interesante conjunto de pinturas de caballete del primer tercio del siglo XVII. Como es sabido, este fue un momento clave en la historia de la pintura sevillana y española, en que se recibieron las revolucionarias novedades de la pintura italiana, fundamentalmente, tenebrismo y naturalismo. Sin embargo, en este periodo continuó la admiración por los maestros manieristas italianos y, en consecuencia, el copiado de obras tardomanieristas. Dentro de ese fenómeno, queremos dar a conocer aquí una copia del *Camino al Calvario* que Scipione Pulzone (1544-1598) realizó hacia 1581-1583 para el III duque de Paliano, Marcantonio Colonna¹.

El *Encuentro de Jesús y la Virgen de camino al Calvario* de la Iglesia Mayor de Sanlúcar (Figs. 1 y 2), es una pintura al óleo sobre lienzo, de aproximadamente 125 x 115 cm, con marco. Sobre un fondo completamente negro, se muestran las imágenes de medio cuerpo de Cristo y de su madre en el *Via Crucis*. Casi en el centro de la composición aparece Jesús, que lleva la cruz a costas y ciñe la corona de espinas. Asimismo, está vestido con una túnica morada de matiz parduzco y peculiares pliegues. Lleva al cuello una cuerda gruesa, anudada a la altura del pecho y que le cae por delante del torso. A su derecha, muy pegada a su hijo, se ve a la Virgen María, ataviada con toca blanca, túnica azul oscuro y manto del mismo color. Sus manos, colocadas junto al rostro, se entrelazan en un gesto que mezcla el dolor, la súplica y la impotencia. Las manos de Cristo, por su parte, abrazan con firmeza la cruz, cuyos volúmenes se han plasmado recurriendo a diferentes marrones y a varias luces y sombras, destacando la que proyecta la cabeza del nazareno. Jesús vuelve su rostro hacia atrás para buscar el de su madre, mientras esta ladea el suyo con ternura. La inclinación de las cabezas, su proximidad y el intenso intercambio de miradas, dotan a la escena de un gran patetismo, equilibrado por la simetría existente entre las caras. El tratamiento de los rostros y las manos es extremadamente delicado, para recreo del espectador. Esto se debe al perfecto acabado de las carnaciones y sobre todo por el uso de sutiles veladuras, que ruborizan la piel de los protagonistas en determinadas zonas, mostrando los efectos del sufrimiento y del llanto. Asimismo, se han usado veladuras para ir formando las uñas de la Virgen, la barba de Cristo y las pequeñas gotas y regueros de sangre causados por las espinas. Del mismo modo, es exquisito el tratamiento de los labios, que dejan entrever los dientes. No obstante, el verdadero núcleo dramático de la obra está en los ojos de madre e hijo. Para acabar la descripción, hay que decir que la pintura está encuadrada en un marco negro y dorado que presenta partes lisas y otras talladas con motivos vegetales. Su estilo es barroco y puede fecharse en la segunda mitad del siglo XVII². Además, en la parte inferior del marco puede leerse la siguiente leyenda: “SANTA CATALINA DE GÉNOVA”, en letras doradas sobre fondo negro, lo que da a entender que se trata de un marco reutilizado.

El estado de conservación de la obra parece aceptable, aunque a simple vista se observan algunos problemas. El roce de la madera del bastidor y del travesaño central sobre el lienzo ha producido micropérdidas en la capa pictórica. Los márgenes del lienzo podrían haber sido ligeramente recortados para adaptarlos al marco o, al menos, este parece tapar parcialmente los dedos de una de las manos de Cristo. Por encima de la cabeza de la Virgen, sobre el fondo negro, hay una pequeña pérdida de la capa pictórica, que quizá se debiera a una rotura del lienzo. Esta pérdida parece que se ha repintado sin haber aplicado una base de estuco, por lo que está ligeramente hundida. Toda la superficie se ha craquelado en mayor o menor medida, lo que sin

1. Queremos agradecer las facilidades dadas para estudiar la obra al sacerdote D. Juan Jacinto del Castillo Espinosa, que fue párroco de la Iglesia Mayor de Sanlúcar desde 2010 hasta 2017. Asimismo agradecemos a D. Óscar Franco sus magníficas fotografías y entusiasmo.

2. Debemos y agradecemos su opinión respecto a la cronología del marco a D. José Manuel Moreno Arana.

embargo no afecta a la lectura de la obra. Por último, se aprecian bastantes salpicaduras de pintura blanca y mucho polvo.

Como hemos dicho, esta pintura es una copia del *Camino al Calvario* que Scipione Pulzone realizó hacia 1581-1583 para el III duque de Paliano, Marcantonio Colonna. La obra original, cuyo paradero se ha ignorado durante casi cuatro siglos, se conoció hace unos años gracias a una versión aparecida en Varese, que fue adquirida por el Anticuario Giovanni Minozzi, de Milán. En 2012 fue dada a conocer por Antonio Vannugli³, junto a un estudio gracias al cual conocemos bastantes aspectos de la historia de la pintura original, que nos permiten contextualizar la pintura de Sanlúcar. Como se ha dicho, el original fue encargado por el III duque y I príncipe de Paliano, que era súbdito del rey Felipe II de España y virrey de Sicilia desde 1577. Paliano lo regaló en 1583 al secretario del rey, Mateo Vázquez de Leca (1542-1591). A la muerte de este, lo recibió en herencia su sobrino, de igual nombre, que era arcediano de Carmona en la catedral de Sevilla, ciudad a la que el cuadro llegó en 1607 desde la Corte. En Sevilla lo vio Francisco Pacheco, quien lo elogió con entusiasmo por su gran preciosismo, describiéndolo con mucho detalle en su *Arte de la pintura*.

En palabras del pintor es *“un Cristo con la cruz a costas [...] y la Virgen Nuestra Señora [...]. Está mirando con grave y varonil compasión el Redentor a la Sagrada Virgen, y ella a él, con tanto afecto y ternura que moverán a piedad las piedras. Donde, maravillosamente, ejecutó el pintor la semejanza del rostro del Hijo y de la Madre, particularmente en los ojos, que, a mi ver, no se ha pintado cosa más viva, o no he visto (por decirlo mejor) de ningún artífice, ojos que así me admiren. Vese el acabado de la barba del Salvador con tanta paciencia que en su sutileza de pelo sobra a las pinturas de Alberto Durerro (por decir más que de Morales). Pues las manos del Señor, con que abraza la cruz, son de hombre vivo; parecen en ellas las varias tintas que hace la carne natural, y la distinción del color de ella y de las uñas con tanto primor que no puede ser más. Es pintura de dientes y uñas porque se defiende con la dificultad de su acabado, que es tal, que el madero de la cruz, teniendo la mano sobre él y tocando el lienzo, todavía está un hombre dudoso si es natural o pintado. Cuando vi esta pintura dije, osadamente, como aquí, mi sentimiento”*⁴.

La relación de Pacheco con el arcediano de Carmona es bien conocida, pues el pintor sanluqueño policromó el *Crucificado de la Clemencia*, esculpido por Juan Martínez Montañés por encargo del eclesiástico. Además, Pacheco pintó la llamada *Inmaculada de Vázquez de Leca*, donde incluyó el retrato del arcediano y que se conserva en la colección del marqués de la Reunión⁵. Además del *Camino al Calvario*, que llegó a Sevilla tras haber estado en Roma, Palermo y la Corte española, hubo otra versión del mismo asunto pintada por el propio Pulzone de forma casi simultánea. En esta ocasión el comitente fue el cardenal Ferdinando de Medici, que después llegó a ser III Gran Duque de Toscana. Parece que el cardenal Medici también quiso enviar su réplica a España, al mismo secretario del rey, pero finalmente cambió de planes al saber que Colonna ya lo había hecho. Lo cierto es que esta versión figura en los inventarios desde 1588 y estuvo en la Villa Medici del monte Pincio de Roma, al menos desde 1620 y luego fue transferida al Palazzo Madama de la misma ciudad⁶.

3. VANNUGLI, Antonio, “La subida al Calvario de Scipione Pulzone para Marcantonio Colonna”, *Archivo Español de Arte*, vol. 85, n.º 340, 2012, págs. 303-328.

4. PACHECO, Francisco, *Arte de la Pintura*, Sevilla, 1649, fols. 320-321.

5. VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique y SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel, *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1985, pág. 69.

6. VANNUGLI, Antonio, “La subida al Calvario...”, op. cit.

La identificación de la obra realizada por Vannugli en 2012, ha permitido que en los años posteriores se hayan identificado en España otras versiones de la obra y algunas copias. De todas ellas se ha hablado recientemente⁷ y destacan por su calidad los ejemplares localizados en las galerías Caylus de Madrid e Isbilya de Sevilla, y en la Iglesia de la Hermandad de San Hermenegildo de esta última ciudad, que parecen obras autógrafas o del taller de Pulzone. A estas se añade una quinta versión conservada en el Museo de Bellas Artes de Budapest⁸. Si comparamos estas cinco versiones, podemos establecer dos grupos. Por un lado, la pintura de Budapest, la de la Iglesia de San Hermenegildo y la subastada por Isbilya en 2016 y, por otro, la dada a conocer por Vannugli en 2012 y la de la Galería Caylus. En el primer grupo observamos que la túnica de Cristo tiene un color rosáceo y un acabado satinado similar. Por el contrario, en el segundo esa túnica es roja. Asimismo, en el paisaje de fondo, en el primer grupo vemos la puerta de una muralla con figuras delante que no aparece en el segundo. Otra diferencia entre grupos son los lazos negros que están en el chaleco amarillo del sayón que aparece de espaldas, que solo están en el segundo.

Esta homogeneidad existente dentro de ambos grupos, se rompe en dos detalles. El primero es un sayón con casco que está situado entre las cabezas de la Verónica y de San Juan. Este personaje puede verse en todas las versiones salvo en la de Isbilya. El segundo es el rostro togado de una santa mujer que está a la derecha de San Juan, que solo aparece en la versión de San Hermenegildo. Pero lo que más nos interesa para nuestro estudio son los pliegues de la túnica de Cristo, cuya morfología difiere significativamente entre los dos grupos, presentando la copia de Sanlúcar una configuración similar a los pliegues del primer conjunto. Por ello, teniendo en cuenta que la copia que presentamos debió de ser realizada en Sevilla, a partir de la primera versión de Pulzone, propiedad de Vázquez de Leca, opinamos que esa primera versión pudo ser la conservada en Budapest, a juzgar por el característico pliegue que tiene la túnica de Jesús en el hombro derecho, que aparece fielmente reproducido en la copia de Sanlúcar.

En cualquier caso, sea cual fuere esa primera versión, hay que decir que se trata de una composición concebida por el Gaetano como una escena de la pasión con medias figuras. Sus claros antecedentes son los modelos de *Cristo portacroce* de Giovanni Bellini, Lorenzo Lotto y Sebastiano del Piombo, popularizados en Italia y España. Entre los italianos lo cultivaron Tiziano y Girolamo Muziano. En España fue una imagen ampliamente repetida, siguiendo el modelo de Sebastiano, por Luis de Morales, quien en una de sus versiones, conservada en el Museo de Arte de Basilea, emplea una composición significativamente parecida a la pintura de Sanlúcar, aunque invertida con respecto a esta; lógicamente de cronología bastante anterior a nuestra obra.

Desconocemos a ciencia cierta la procedencia de la versión que presentamos, pero le suponemos vinculación con los duques de Medina Sidonia, que ejercieron un continuo patrocinio artístico sobre la Iglesia Mayor de Sanlúcar, que se encontraba adosada a su palacio y que, de hecho, estaba comunicada con él mediante una tribuna, que en realidad era la prolongación de su Capilla Palatina. Lo cierto es que se desconoce la procedencia de nuestra pintura, pero existen varias posibilidades admisibles que apuntan cómo

7. MONTES GONZÁLEZ, Francisco, "El camino del Calvario de Scipione Pulzone. Un laberinto de espejos", ponencia pronunciada en *A Cópia Pictórica Em Portugal, Espanha e no Novo Mundo. 1552-1752*, Lisboa, Fundación Calouste Gulbenkian, 11-12 octubre de 2016.

8. Número de inventario: 4231.

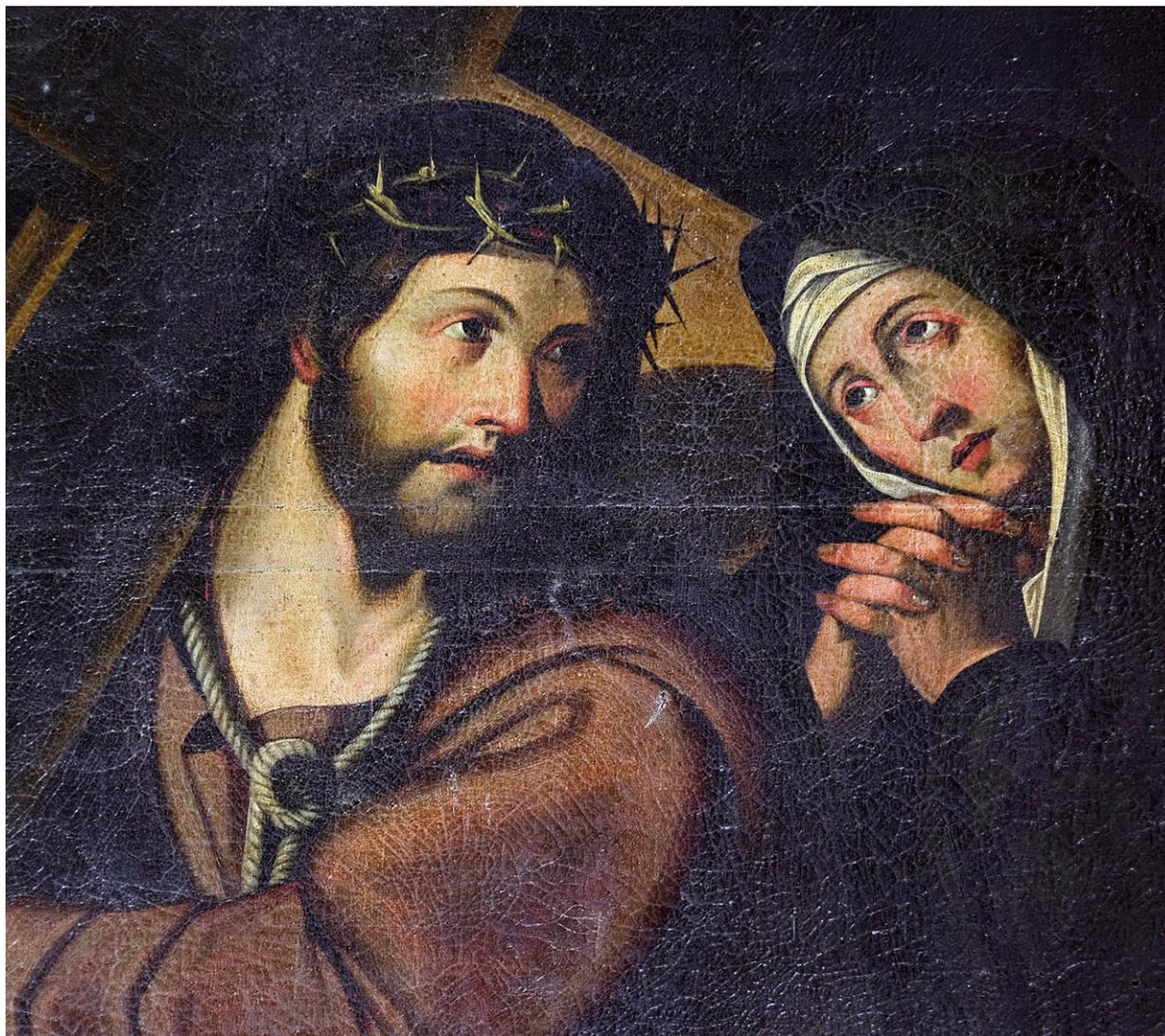


Fig. 2. Encuentro de Jesús y la Virgen de camino al Calvario (detalle). Foto de Óscar Franco ©.

pudo llegar a Sanlúcar. Conviene recordar que desde 1779 la casa de Medina Sidonia recayó por herencia en los marqueses de Villafranca del Bierzo, del linaje Toledo. Precisamente esta familia está directamente emparentada con los duques de Paliano y con los Grandes Duques de Florencia, respectivos propietarios de dos de las versiones originales de Pulzone. El IV marqués de Villafranca, García Álvarez de Toledo (1514-1577), casó con Vittoria Colonna, hermana del III duque de Paliano, propietario de la primera versión realizada por Pulzone. Asimismo, la hermana del marqués, Leonor de Toledo, casó con el II duque de Florencia, Cosme de' Medici (1519-1574), quienes fueron los padres de Ferdinando de' Medici, cardenal, III Gran duque de Toscana y dueño de la otra versión. Estos vínculos familiares pudieron facilitar el conocimiento de la pintura en España, a través de copias. Sin embargo, a pesar de estos lazos de sangre, nos inclinamos a pensar que nuestro ejemplar no fue una donación de los Villafranca a la Iglesia Mayor sanluqueña, pues las dádivas que

los Toledos hicieron al templo fueron tardías y mucho menos intensas que las realizadas por los Guzmanes, vinculados secularmente al lugar.

Explorando el entorno de los Guzmanes, hay que decir que sabemos que Pulzone retrató en Roma al II conde de Olivares y a su esposa, ciudad en la que este Guzmán, nieto del III duque de Medina Sidonia, era embajador de España ante la Santa Sede. La noticia nos la trasmite de nuevo Pacheco en su tratado, donde dice: “También he visto celebrar (con razón) dos retratos, de medios cuerpos, que Cipión Gaetano⁹ hizo en Roma, de los dignísimos padres del gran Conde-Duque, por las cuales le enviaron al artífice trescientos escudos para colores y respondió que los recibía pero no por paga”¹⁰. Lo cierto es que sabemos que en el círculo de los Guzmanes hubo tráfico de objetos artísticos y suntuarios desde Roma a Andalucía, entre ellos pinturas. Ejemplo de ello son las reliquias de San Eutiquio y el gran lienzo de *San Pedro* pintado por Pasquale Cati (ha. 1520-ha. 1620), que el segundo Olivares donó en 1600 al panteón de los Medina Sidonia¹¹, para colocarlos sobre la tumba de su abuelo, el III duque. Por ello, tampoco hay que descartar que la pintura de Sanlúcar pudiera haber llegado a los Medina Sidonia a través de los Olivares, instalados en Roma, pudiendo estar basada en la versión de la Villa Medici.

Asimismo, hemos documentado que el propio duque de Medina Sidonia, D. Manuel de Guzmán y Silva, octavo de dicho título, libró 120.522 maravedís (unos 321 ducados) el 24 de marzo de 1617 “para las láminas que tiene dadas a pintar Don Juan de Zúñiga”. En el lenguaje de la época las *láminas* eran lo que hoy conocemos como pinturas de pequeño o mediano formato. Por entonces, Juan de Zúñiga era el agente de los negocios del duque en Roma¹², por lo que debemos entender que estas pinturas se estaban copiando en la ciudad italiana, pues de hecho en el documento se menciona al difunto Dr. Jerónimo de Leiva, como residente en dicha ciudad. Parece que en esto estuvo implicado D. Juan de la Sal, obispo de Bona y auxiliar del arzobispo de Sevilla, al que se le habían pagado 2.000 reales el 20 de marzo para que se los diese a Juan de Zúñiga “por el cuidado de los negocios de Su Excelencia en Roma”¹³. De haber sido así, no sería la primera vez que el obispo de Bona interviniera como una especie de *asesor artístico* del VIII duque. D. Juan de la Sal debió de ser un gran *conocedor* en materia artística, como indica su conocida intervención en la realización de las pinturas del retablo mayor de la iglesia de la Anunciación de Sevilla, donde aparentemente insatisfecho con lo pintado por Girolamo Lucenti de Correggio y Antonio Mohedano, acabó imponiendo a Juan de Roelas. Asimismo todo indica que el obispo de Bona¹⁴ estaba dentro de la *red clientelar* del duque de Medina¹⁵, como manifiesta la carta que dirigió a D. Manuel con relación a la compra de pinturas que le hizo en 1618, misiva que concluyó diciéndole: “deseo haber acertado en esta menudencia de que poder colegir Vuestra Excelencia cuán más solícito seré en las cosas de más importancia en su servicio”¹⁶.

9. Scipione Pulzone, natural de Gaeta, era llamado por ello “Il Gaetano”.

10. PACHECO, Francisco, *Arte de la Pintura*, op. cit., fol. 443.

11. RESPALDIZA LAMA, Pedro José, “San Isidoro del Campo (1301-2002). Fortaleza de la espiritualidad y santuario del poder”, *Actas Simposio “San Isidoro del Campo, 1301-2002”*, Sevilla, Consejería de Cultura, 2004, págs. 196-197.

12. SALAS ALMELA, Luis, *Medina Sidonia: el poder de la aristocracia, 1580-1670*, Madrid, editorial Marcial Pons, 2008, pág. 472.

13. Archivo General de la Fundación Casa de Medina Sidonia (AGFCMS), legajo 2922, *Cuentas de Diego Ruiz de Salazar, Cristóbal de Bilbao, Francisco Caballero y Pedro de Amaya, Agentes de la casa del duque mi señor en Sevilla de los años de 1615 y 1616*, sin foliar.

14. Se trata de la actual ciudad de Annaba, en Argelia, anteriormente conocida como Hipona y Bona.

15. Sobre D. Juan de la Sal, véase BONNEVILLE, Henry, “Dos testimonios inéditos de don Juan de la Sal, obispo de Bona, sobre la vida en Sevilla (1623-1626)”, V.V.A.A., *Hommage des hispanistes français à Noël Salomon*, Barcelona, Ed. Laia, 1979, págs. 109-122. PONCE CÁRDENAS, Jesús, “Góngora y el conde de Niebla: las sutiles gestiones del mecenazgo”, *Criticón*, n.º 106, 2009, págs. 99-146.

16. AGFCMS, legajo 2965. *Cuentas de la tesorería y agencia de Sevilla. Año de 1618*. Tomo 16, sin foliar.

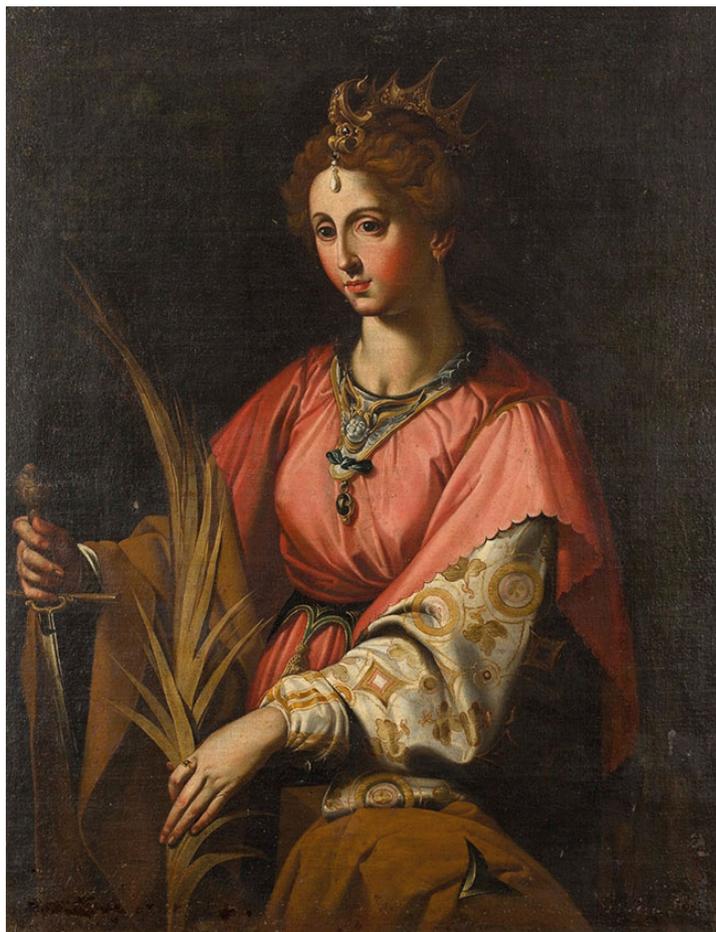


Fig. 3. Santa Catalina de Alejandría, Francisco Pacheco, Mercado de Arte.

Estos nuevos datos documentales parecen sugerir, al menos en lo que respecta al copiado de obras romanas, que los Medina Sidonia pudieron tener en fechas tempranas un papel protagonista a través de sus agentes en Roma. Hasta ahora, a la hora de explicar la presencia de pintura italiana en la Sevilla del primer tercio del XVII, se había citado con acierto la colección de los duques de Alcalá¹⁷, pero se había desconsiderado por falta de datos concretos el protagonismo que pudieron tener los Guzmanes mayores, limitándolo a la rama menor de los condes de Olivares. Esperamos poder desarrollar en el futuro el papel que, en materia artística, los Guzmanes andaluces tuvieron en fechas tempranas a través de sus agentes y parientes en Roma.

También es cierto que la obra que presentamos pudo llegar a Sanlúcar procedente de la Corte, donde los Guzmanes tenían agentes¹⁸, en cuyo caso sería un traspaso de la versión del secretario Vázquez. De hecho, nuestra copia nos parece una obra realizada en España. Lo evidente es

que todas estas oportunidades existieron y deben tenerse en cuenta. No obstante, la posibilidad más sencilla es que la pintura fuera copiada a partir de 1607, cuando la pintura propiedad de Vázquez de Leca llegó a Sevilla procedente de la Corte. No en vano, el interés hispalense por la obra de Pulzone queda demostrado por la copia que se conserva en la Catedral de su *Crucifixión*¹⁹, cuya composición original fue realizada para la iglesia de Santa María in Vallicella de Roma. Si en Sevilla ya existía al menos una copia de Pulzone, no sería descabellado que algún pintor local copiara un original suyo que tenía a la mano, bien por iniciativa propia o como encargo de algún particular; en el caso de nuestra obra, por voluntad de los Guzmanes. Lo cierto es que, a falta de datos fehacientes, esta parece la hipótesis más sencilla.

El pintor sevillano que debió copiar el original de Pulzone materializó una versión simplificada del mismo, prescindiendo de todas las figuras secundarias, quedándose sólo con Cristo y la Virgen. Unió sus

17. SALORT PONS, Salvador, "Las relaciones artísticas entre Italia y Sevilla durante el primer tercio del siglo XVII", VV.AA., *De Herrera a Velázquez: el primer naturalismo en Sevilla, Catálogo de la exposición*, Sevilla, Fundación Focus-Abengoa, 2005, págs. 53-67.

18. SALAS ALMELA, Luis, "La agencia en Madrid del VIII duque de Medina Sidonia, 1615-1636", *Hispania. Revista Española de Historia*, vol. 66, n.º 224, 2006, págs. 909-958.

19. VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique, *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, Enrique Valdivieso, 1978, pág. 47, lám. XX.

figuras y cambió el formato, acercándolo al propio de las imágenes de devoción privada. De esta manera, convirtió una escena abigarrada y tumultuosa en otra donde predomina la sobriedad. Además, suprimió el pequeño paisaje de fondo, evitando cualquier distracción del espectador. Es evidente que en la versión de Sanlúcar se ha adaptado el original italiano al “gusto español” y a su predilección por el patetismo, dando como resultado una composición similar a la citada pintura de Morales, conservada en Basilea, de cronología muy anterior. De hecho, el pintor sevillano que copió la obra no fue un mero copista, sino que dejó su sello en ella, cambiando además la postura de las manos de Cristo, la forma de la corona de espinas, así como el color de la túnica y la forma de sus pliegues. Resulta muy significativo que el copista introdujera un manto cubriendo a Cristo que no está en el original. Esto podría ponerse en relación con la recomendación que Pacheco hace en su tratado sobre la manera de representar a Jesús con la cruz a cuestas, diciendo que Cristo debe llevar dos vestiduras; a saber, “*la túnica inconsútil ceñida que [...] hizo y le puso su [...] madre en la niñez y el manto con que se cubrían los hebreos*”²⁰.

¿Podría ser esta pintura de Sanlúcar una copia del taller de Pacheco? ¿A qué otro pintor activo en Sevilla hacia 1607 la podemos atribuir? Estas son cuestiones que no tienen una respuesta satisfactoria pero merece la pena que se planteen. Sabemos que Pacheco tuvo relación con la casa de Medina Sidonia al menos desde 1609, y que en 1617 firmó una obra para el convento de Santo Domingo de Sanlúcar²¹. Asimismo, sabemos que Pacheco fue creador de sus composiciones, pero también que usó estampas, se basó en obras de otros maestros y copió literalmente al menos dos pinturas: la *Virgen de Belén* de Marcellus Coffermans y el *Cristo de los ajusticiados* de Luis de Vargas. La admiración con que el sanluqueño habla en su tratado del original de Pulzone y el profundo conocimiento de la obra que trasluce su pormenorizada descripción, bien podrían derivar de haber convivido directamente con ella mientras la copiaba, posibilidad que sugerimos. Además, la reciente aparición en el mercado de una *Santa Catalina de Alejandría* (Fig. 3) de mano de Pacheco²², también presenta un fondo oscuro similar al de la copia que aquí hemos presentado. La Santa Catalina, cuyo preciosismo en la vestimenta y protagonismo de la figura prefiguran las santas de Zurbarán, y la copia de Pulzone, parecen indicarnos que el artista sanluqueño tuvo una tímida incursión en la estética tenebrista, aspecto este, que si bien no pasa de ser anecdótico, hasta ahora parecía totalmente ajeno a su arte.

Bibliografía

- BONNEVILLE, Henry, “Dos testimonios inéditos de don Juan de la Sal, obispo de Bona, sobre la vida en Sevilla (1623-1626)”, VV.AA., *Hommage des hispanistes français à Noël Salomon*, Barcelona, Ed. Laia, 1979, págs. 109-122.
- MONTES GONZÁLEZ, Francisco, “El camino del Calvario de Scipione Pulzone. Un laberinto de espejos”, ponencia pronunciada en *A Cópia Pictórica Em Portugal, Espanha e no Novo Mundo. 1552-1752*, Lisboa, Fundación Calouste Gulbenkian, 11-12 octubre de 2016.
- PACHECO, Francisco, *Arte de la Pintura*, Sevilla, 1649.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, “Góngora y el conde de Niebla: las sutiles gestiones del mecenazgo”, *Criticón*, n.º 106, 2009, págs. 99-146.

20. PACHECO, Francisco, *Arte de la Pintura*, op. cit., fols. 538-539.

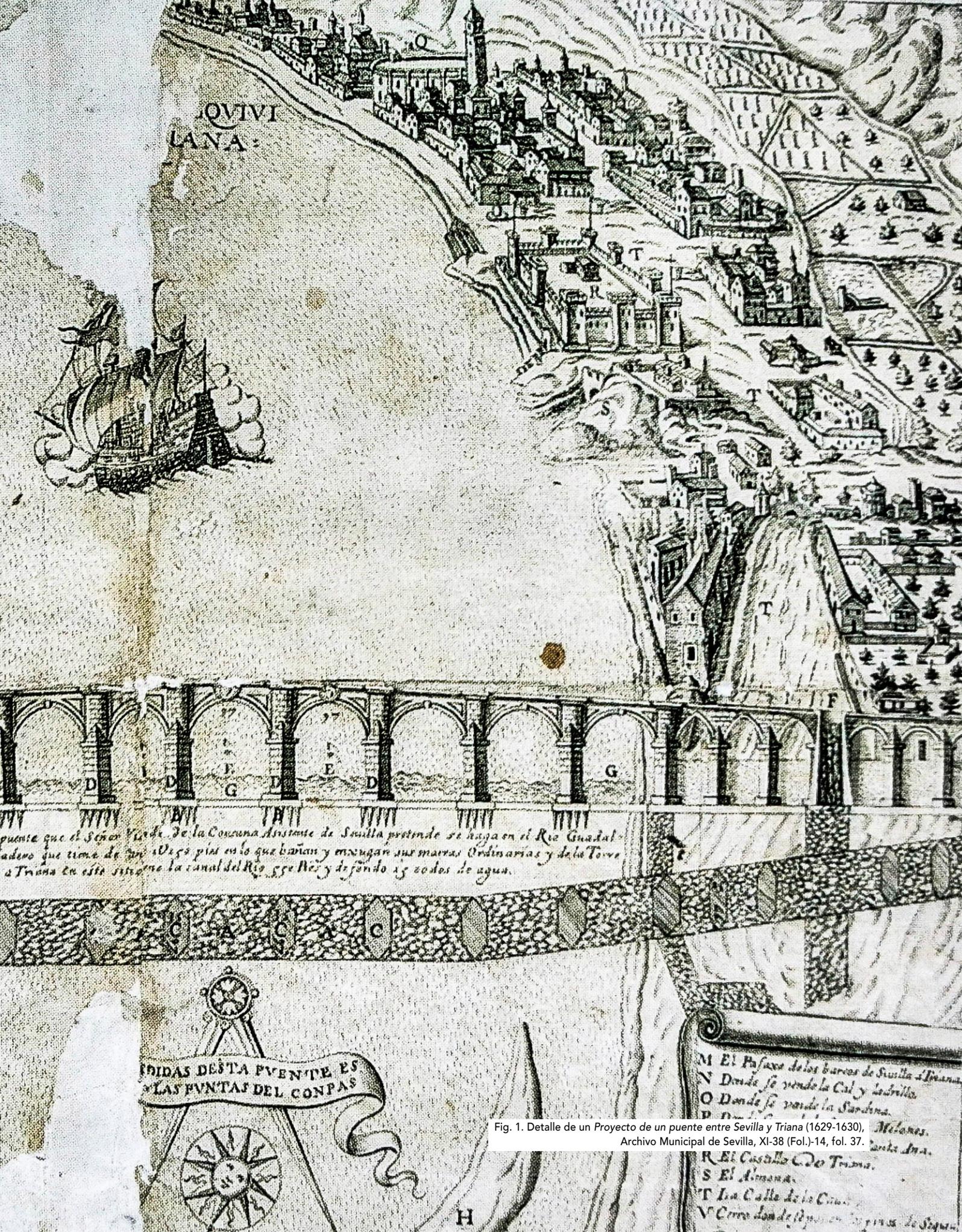
21. ROMERO DORADO, Antonio, “Un nuevo Santo Tomás de Aquino de Francisco Pacheco”, *Laboratorio de Arte*, n.º 29, 2017, págs. 803-810.

22. VALDIVIESO, Enrique, “Santa Catalina de Alejandría, de Francisco Pacheco”, *Catálogo de Isbilya. Venta Directa*, octubre, 2018. Sevilla, 2018, sin paginar.

- RESPALDIZA LAMA, Pedro José, “San Isidoro del Campo (1301-2002). Fortaleza de la espiritualidad y santuario del poder”, *Actas Simposio “San Isidoro del Campo, 1301-2002”*, Sevilla, Consejería de Cultura, 2004, págs. 196-197.
- ROMERO DORADO, Antonio, “Un nuevo Santo Tomás de Aquino de Francisco Pacheco”, *Laboratorio de Arte*, n.º 29, 2017, págs. 803-810.
- SALAS ALMELA, Luis, “La agencia en Madrid del VIII duque de Medina Sidonia, 1615-1636”, *Hispania. Revista Española de Historia*, vol. 66, n.º 224, 2006, págs. 909-958.
- SALAS ALMELA, Luis, *Medina Sidonia: el poder de la aristocracia, 1580-1670*, Madrid, editorial Marcial Pons, 2008.
- SALORT PONS, Salvador, “Las relaciones artísticas entre Italia y Sevilla durante el primer tercio del siglo XVII”, VV.AA., *De Herrera a Velázquez: el primer naturalismo en Sevilla, Catálogo de la exposición*, Sevilla, Fundación Focus-Abengoa, 2005, págs. 53-67.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique, *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, Enrique Valdivieso, 1978.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique y SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel, *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1985.
- VALDIVIESO, Enrique, “Santa Catalina de Alejandría, de Francisco Pacheco”, *Catálogo de Isbilya. Venta Directa*, octubre, 2018. Sevilla, 2018, sin paginar.
- VANNUGLI, Antonio, “La subida al Calvario de Scipione Pulzone para Marcantonio Colonna”, *Archivo Español de Arte*, vol. 85, n.º 340, 2012, págs. 303-328.

Fecha de recepción: 10/10/2017

Fecha de aceptación: 14/12/2017



OVIVI
LANA:

puente que el Señor Virey de la Concordia Asistente de Sevilla pretende se haga en el Rio Guadalquivir que tiene de un lado a otro las puntas de las espaldas ordinarias y de la Torre de Triana en este sitio que la canal del Rio que corre y de fondo y de todos de agua.

ALIDAS DESTA FUENTE ES
LAS PUNTAS DEL COMPAS

- M El Pasaje de los barcos de Sevilla a Triana.
- N Donde se vende la Cal y la brilla.
- O Donde se vende la Sardinna.
- P Donde se vende la Sardinna.
- R El Castillo de Triana.
- S El Alameda.
- T La Calle de la Cruz.
- V Cerro donde se pone el Campanario de Sevilla.

Fig. 1. Detalle de un Proyecto de un puente entre Sevilla y Triana (1629-1630), Archivo Municipal de Sevilla, XI-38 (Fol.)-14, fol. 37.

Consideraciones sobre la sustitución del puente de barcas de Triana: un proyecto de puente de piedra (1631)

Considerations on the replacement of the bridge of boats of Triana: a stone bridge project (1631)

Marcos Pacheco Morales-Adrón

Universidad de Sevilla, España
marcospachecomoralespadron@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-9738-8870>

Resumen

El presente artículo intenta aportar nuevos datos sobre un interesante, como poco conocido, proyecto del siglo XVII para reemplazar al centenario puente de barcas de Triana. En las siguientes líneas trazaremos unas breves referencias biográficas sobre esta última infraestructura islámica, así como su aspecto o limitaciones, además de otros problemas que adolecía la estructura portuaria de Sevilla, que nos servirán como causa y contexto para enmarcar los futuros planes de construcción y financiación de la fracasada gran obra de sillería.

Palabras clave: Puente de barcas; Triana; Río Guadalquivir; Puerto de Sevilla.

Abstract

The present article tries to contribute new data on an interesting, as little known, seventeenth century project to replace the centennial bridge of boats of Triana. In the following lines we will draw a brief biographical references on this last Islamic infrastructure, as well as its aspect or limitations, as well as other problems that the port structure of Seville suffered, that will serve as cause and context to frame the future construction and financing plans of the unsuccessful great work of ashlar masonry.

Keywords: Boat bridge; Triana; Guadalquivir river; Port of Seville.

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper

PACHECO MORALES-PADRÓN, Marcos, "Consideraciones sobre la sustitución del puente de barcas de Triana: un proyecto de puente de piedra (1631)", *Atrio. Revista de Historia del Arte*, n.º 24, 2018, págs. 42-57.

Copyright (c) 2018 Marcos Pacheco Morales-Adrón. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

El complejo río-puerto de Sevilla y sus dificultades

En el siglo XVI, y gran parte del XVII, el Guadalquivir se erigió como la “*columna vertebral de la ciudad hispalense y su cordón umbilical que la nutría con el resto del mundo*”, según el profesor Morales Padrón¹. Fue el río una auténtica vía internacional por donde los barcos subieron y bajaron, aunque, en muchas ocasiones, no pudieran atracar en el mismo Arenal². Dentro de ese eje fluvial los surgideros más importantes –el piloto Escalante de Mendoza habla de ellos³– eran Sanlúcar, Bonanza, Las Horcadas, El Borrego, El Puntal, Coria, San Juan de Aznalfarache y el muelle de Las Muelas o Camaroneros (Sevilla). No obstante, la zona portuaria básica quedaba comprendida entre la puerta de Triana y la Torre del Oro, aunque luego se amplió aguas abajo de esta última fortificación, donde actualmente se encuentra el palacio de San Telmo y paseo de Las Delicias, con protestas por parte de la Inquisición que alegaba derechos sobre dicho paraje⁴. El “Compás de las Naos” o Arenal, la zona portuaria eminente de la ciudad, no era suficiente para la concentración de flotas y convoyes⁵, por lo que en no pocas ocasiones los barcos se veían obligados a anclar en Coria o incluso mucho más abajo, en el ya mencionado sitio de Las Horcadas⁶.

El Arenal, espacio mal consolidado y embarrado comprendido entre las murallas del frente fluvial y la orilla opuesta a Triana⁷, comunicaba con la ciudad a través de dos puertas y postigos. Esta amplia explanada contaba con casetas y cobertizos para refugio de guardianes y mercancías, completando tales funciones de depósito las Atarazanas⁸ y unos almacenes que en 1590 el Ayuntamiento construyó en las cercanías de la puerta de Triana⁹. Junto a la Torre del Oro estaba el muelle de la Aduana¹⁰, mientras que en la orilla opuesta

1. MORALES PADRÓN, Francisco, *Historia de Sevilla. La ciudad del Quinientos*, Sevilla, Universidad de Sevilla (Colección de Bolsillo), 1989, pág. 29.
2. El Arenal ha sido, desde la Edad Media hasta hace apenas 100 años, el lugar donde se aglutinaba el grueso de la actividad portuaria del Guadalquivir. En el siglo que nos interesa su nombre ya lo dice todo: se trataba de una yerma extensión arenosa, algunas veces polvorienta cuando no enfangada, donde tenían cabida todo tipo de géneros y labores relacionadas con la marinería, estiba/desestiba, tratos comerciales, almacenaje y reparaciones navales, entre otros muchos. Más información en DOMÍNGUEZ ORTÍZ, Antonio, “La vida en los muelles del Arenal”, CARRASCO, Diego (coord.), *El río, el Bajo Guadalquivir*, Sevilla, Equipo 28 (edición patrocinada por la Delegación de Cultura, Ayuntamiento de Sevilla, y la Consejería de Cultura y Política Territorial, Junta de Andalucía), 1985, págs. 43-47.
3. ESCALANTE DE MENDOZA, Juan, *Itinerario de Navegación de los Mares y Tierras Occidentales. 1575*, Madrid, Museo Naval, 1985, pág. 27 (Biblioteca Nacional de España, MSS/3104). Este manuscrito, terminado en 1575 y dedicado al rey Felipe II, es uno de los tratados de navegación y náutica más importantes y completos que se hayan escrito en el siglo XVI. La obra está dividida en 3 libros y escrito en forma de diálogos entre un joven que quiere conocer el arte de la náutica y el piloto del navío donde va embarcado. Mediante estas amenas conversaciones, Juan de Escalante detalladamente va describiendo los derroteros para ir de España a las Indias, a la vez que expone los conocimientos que se tenían en su época sobre astronomía, pilotaje, meteorología, cosmografía, cartografía, construcción naval, etc., todo ello enriquecido con sus experiencias.
4. Esta zona estaba ocupada por un arrabal escasamente poblado al que se salía por la puerta de Jerez. Mediante la bula del Papa Pio IV (1560) todo este terreno pasó a ser propiedad de la Inquisición de Sevilla (NAVARRO GARCÍA, Luis, “El Puerto de Sevilla a fines del siglo XVI”, *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, tº 45, n.º 139-140, 1966, pág. 8). Al año siguiente, 1561, Ortuño de Espinosa Briceño, secretario del Santo Oficio, se presentó ante el Cabildo para protestar por el daño que en estas tierras las estacas y barracas que los barcos clavaban para amarrar causaban en ellas (Archivo Municipal de Sevilla, a partir de ahora A.M.S., secc. X, tº 1, leg. 1, acta capitular del viernes 25 de enero de 1591). La ciudad, simple y llanamente, respondió que el uso de las naos de atracar allí era antiquísimo y que no podía ser estorbado (A.M.S., secc. X, tº 1, leg. 2, acta capitular del miércoles 20 de febrero de 1591).
5. En una apreciación física, esta zona aproximadamente es un rectángulo de 300 varas de ancho por 900 de largo o lo que en medidas actuales es lo mismo, una distancia comprendida entre la Torre del Oro y el puente de barcas de 720 m. Ello encerraba una extensión de 172.800 m². En lo que a superficie de flotación se refiere, si tomamos como ancho la longitud del citado puente (200 m), nos quedaríamos con 160.000 m² de espacio para las maniobras navales (BABÍO WALL, Manuel, *Aproximación etnográfica del puerto y río de Sevilla en el siglo XVI*, Sevilla, Editorial Don Quijote, 1990, págs. 185-186).
6. En aquella época paraje marismeo sin hábitat humano o edificación alguna, a excepción de algunas chozas, ubicado entre las actuales localidades sevillanas de Los Palacios y Villafranca y Las Cabezas de San Juan.
7. Entre otras muchas obras, para más información recomendamos SERRERA CONTRERAS, Ramón María, *Lope de Vega y el Arenal de Sevilla*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla y Real Academia Sevillana de Buenas Letras, 2007 o MONTOTO, Santiago, *El Arenal de Sevilla en la historia y en la literatura: conferencia leída el día 16 de marzo de 1934 en el “Centro Cultural Tertulia del Arenal”*, Sevilla, Silverio Domínguez ed., 1934.
8. Sobre diversos aspectos históricos de las Atarazanas, consultar las recientes aportaciones científicas publicadas por el profesor Pablo Emilio Pérez-Mallaina Bueno.
9. A.M.S., secc. X, tº 1, doc. 1 (actas capitulares del 20 y 24 de marzo de 1590).
10. Desde la década de 1430 hasta finales del siglo XVIII en el Arenal no existió más muelle que el situado junto a la Torre del Oro. Tenía unos 15 m de frente y estaba fabricado en madera. Según la documentación de la época, se le conocía como “*muelle de la Yglesia*” (sic) o de la “*Fábrica*”, aunque más tarde también

los puntos de atraque de Camaroneros¹¹ y Las Muelas¹². Los testimonios gráficos que conservamos de toda esta zona nos permiten recrear la estampa cotidiana de ella. Carpinteros de ribera desbrozando troncos, cordoneros en sus tareas, barcos varados que se calafatean, barberos que afeitan, jugadores, señoras que pasean a pie o en carrozas, cañones y maderos apilados junto al postigo del Carbón o de los Azacanes, frailes, recuas cargadas, soldados con sus arcabuces al hombro, artesanos, mercaderes, marinos, la “*machina*” o grúa de dos ruedas alzada junto al arroyo Tagarete¹³, los barqueros transportando pasajeros y productos, etc. Todos estos personajes integran un cuadro que mereció la atención de más de un pintor¹⁴.

A partir del puente de barcas, que en las siguientes líneas trataremos con más detalle, se dilataba otro tramo que iba desde la puerta de Triana hasta la de Goles o Real, donde se extendía el barrio de los Humeros¹⁵; habitado fundamentalmente por pescadores –calle Redes– al igual que las cercanas collaciones de la Magdalena y San Vicente. No faltaban por ninguna de estas partes los montones de basuras o muladares, fáciles de divisar en algunos testimonios gráficos conservados.

En la orilla derecha, frente por frente del Arenal, quedaría el arrabal de Triana con una población mayormente formada por hortelanos, gente de mar e industriales (alfares, bizcochos, jarcias, cerámica, pólvora, jabón, etc.). El puente y las barcas dependientes del municipio garantizaban la comunicación con este importante núcleo.

Igual que hoy, el río, el puente y el puerto ofrecían diversos problemas. En primer lugar, estaba el del dragado del fondo y la limpieza del mismo. El cauce del Guadalquivir no permanecía siempre expedito y en condiciones óptimas de navegabilidad a causa de la barra de Sanlúcar, los bancos de arena, las riadas o los barcos hundidos, que originaron una serie de puntos negros para el trayecto fluvial: Los Pilares (San Juan de Aznalfarache), Albayle (Coria), El Naranjal, Salmedina (Chipiona) o la propia desembocadura, entre otros muchos. Por estos motivos, la purga del cauce constituyó una perenne preocupación del municipio y de la Casa de la Contratación, con quien se discutía tal asunto. En 1578 el propio Felipe II expresaba la conveniencia de adecuar el cauce: “*Yo he entendido que conuiene mucho limpiarse el rio de Seuilla, por que della a las*

como de la “*Aduana*” o de “*las dos ruedas*” (RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, Juan Clemente, *Los canteros de la catedral de Sevilla: del Gótico al Renacimiento*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1998, págs. 210 y 212).

11. Creemos que su situación estaba entre lo que hoy es el puente de San Telmo y el de Isabel II. De esta afirmación se parte de una forma indirecta y poco concreta por encontramos documentación referente a una zona donde se armaban, carenaban y calafateaban navíos. Sobre su curioso nombre, el cronista González de León cita textualmente “*porque los que viven en él se dedican a la pesca de estos animalitos*” (GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix, *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta Muy Noble, Muy Leal, Muy Heroica e Invicta Ciudad de Sevilla, y de muchas casas particulares*, Sevilla, Extramuros, 2008, pág. 48), siendo esta una opción que tampoco descartamos, aunque bien pudieran darse varias actividades a la vez.
12. Hay muchas referencias sobre dicha zona, pero no existe una localización concreta. Debía tratarse de un espacio solado, quizás con ruedas de molinos; de ahí su nombre. Creemos que era la orilla que hoy ocupan las instalaciones deportivas del Real Círculo de Labradores. El profesor Morales Padrón muestra sus reservas sobre esta ubicación y no le extrañaría que estuviese junto a la Torre del Oro, al lado del arroyo Tagarete, donde debieron de existir unas ruedas o muelas de molino (MORALES PADRÓN, Francisco, *Sevilla y el Río*, Sevilla, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1980, pág. 27).
13. Sobre un sólido basamento de piedra de forma circular se erguía un mástil del que partía un brazo más o menos reforzado donde en su extremo se hallaba un juego de poleas. Esta estructura fue concebida para trasladar mercancías del barco al muelle o viceversa, y hallaba su elemento más característico en una gran rueda de madera. Era accionada por un operario que caminaba en su interior, proporcionando la fuerza para elevar los materiales (como curiosidad, en el Centro de Interpretación de la Autoridad Portuaria de Sevilla existe una réplica casi a tamaño natural). Llama la atención que, de una manera muy simple, pero con su particular fisonomía, nuestra *machina* aparece representada en el bello pergamino de la Real Cedula de 1549 (GARCÍA FUENTES, Lutgardo y NAVARRO GARCÍA, Luis, *Sevilla entre dos mundos*, Sevilla, Algaida, 1992, pág. 10).
14. Entre los grabados lo detectamos en el de Georg Braun y Frans Hogenberg recogido en su famosísimo *Civitas Orbis Terrarum* (1572) y en el de Ambrosius Brambilla (1585). De las obras pictóricas a señalar la ya estudiada *Vista de Sevilla* (entre 1576-1600) atribuida a Alonso Sánchez Coello y *Puerto de Sevilla* (siglo XVII), anónimo, de la Hispanic Society of America (Nueva York).
15. Más información en DEL POZO Y BARAJAS, Alfonso, *Arrabales de Sevilla: morfogénesis y transformación. El arrabal de los Humeros*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996.

*Horcadas dizen que se ha hecho innauegable para nauios con los baxios que tiene, y por otras muchas causas bien sera que si ay algo en Consejo, que toca a esto se vea*¹⁶. Dos años más tarde se concertaba con Antonio de Cibori la extracción de seis naves hundidas que obstaculizaban la navegación¹⁷; diez después el veneciano Pascual de Montana presentaba un ingenio para limpiar el fondo del Guadalquivir¹⁸. Son ejemplos aislados de un latente e incesante celo del consistorio hispalense sabedor de lo que esta vía de comunicación significaba. Al río también le afectaba la extracción del barro en la dehesa de Tablada por la erosión que en las márgenes provocaba, y por eso las autoridades municipales lucharon contra los barreros y ollereros de Triana, aunque sin lograr resultados definitivos¹⁹.

El aumento del arqueo de los navíos –ya en 1570 hay algunos de 1.000 toneladas– también planteó dificultades. Barcos de gran porte debían ser remolcados por galeras, o se imponía el empleo de embarcaciones de alijo que acarrearán río arriba lo que las naves de gran volumen traían, pero que por su calado ellas mismas no podían depositar en el Arenal.

Igualmente, grave era la imposibilidad de calafetear los barcos con comodidad y garantías de seguridad en la propia ciudad, aunque tampoco había lugares apropiados ni los sistemas conocidos eran totalmente eficaces. El molusco de la broma, *Teredo Navalis*, afectaba a las maderas de los buques convirtiéndolos en auténticas cribas; para proteger los cascos se ideó el sistema del emplome de la obra viva. Una vez en Sevilla, los barcos provenientes de su periplo atlántico debían sufrir carenas y era entonces cuando no se contaba con lugares idóneos ni con sistemas eficaces. Debido a este menester, se solían conducir hasta San Juan de Aznalfarache o a La Puebla Vieja; allí se les varaba o “sacaba al monte”, aunque otras veces se les hacía flotar a base de colocarles en sus bandas pipas o toneles, cuando no se les acostaba sobre otro barco hasta que las quillas quedaran al aire²⁰.

Finalmente, la aspiración de llevar la navegabilidad del río hasta Córdoba, como en la antigüedad, también constituyó una obsesión de la ciudad de Sevilla ayudada por el famoso maestro Fernán Pérez de Oliva. En 1524 este humanista e ingeniero incitó al cabildo cordobés para que acometiera las obras necesarias para prolongar la llegada de riquezas de las Indias vía fluvial hasta el puente romano²¹. Más de una vez se intentó establecer la conexión con la vecina ciudad, consciente el Cabildo que ello facilitaría el ingreso en Sevilla de abastecimientos siempre necesarios. En 1525 Carlos I llegó a ordenar la reunión de representantes de ambas poblaciones, juntamente con técnicos, para estudiar tal posibilidad y redactar un presupuesto de obras. El mandato del Emperador nacía de una petición elevada por los procuradores en cortes de Sevilla y Córdoba²², pero solo quedó en eso: un proyecto. En 1561 se forjó otro nuevo intento interviniendo el matemático Ambrosio Mariano y algunos ingenieros, pero tampoco el problema encontró solución²³.

16. Archivo General de Indias (a partir de ahora A.G.I.), Indiferente General, leg. 739, doc. 79 (consulta del Consejo de Indias, Madrid, 17 de mayo de 1578).

17. A.M.S., Papeles Importantes, tº XII, docs. 7, 8 y 9 (carta de la ciudad de Sevilla a Antonio de Cibori, autorizándole a sacar del río seis naos que están anegadas y todo el lastre... pagándole por cada una 2.000 ducados, y concediéndole por veinte años el monopolio de su invento, Sevilla, 13 de mayo de 1580).

18. A.G.I., Indiferente General, leg. 789, doc. 79.

19. NAVARRO GARCÍA, Luis, “El Puerto de Sevilla...”, op. cit., págs. 20-26.

20. En 1560 a Jácome de Francisco se le concedió el privilegio de aplicar cierto secreto o nueva técnica para carenar navíos en el río de Sevilla (Museo Naval de Madrid, Col. Navarrete, tº XXII, doc. 21).

21. RUÍZ PÉREZ, Pedro, *El “Razonamiento de la navegación del Guadalquivir” de Fernán Pérez de Oliva*, Córdoba, Ediciones La Posada, 1988.

22. A.M.S., secc. I, carp. V, doc. 78 (Real Provisión, Toledo, agosto de 1525).

23. Más información en LAGUNA RAMÍREZ, María Concepción, *El Guadalquivir y Córdoba en el Antiguo Régimen: navegación, conflictos sociales e infraestructura económica*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1997.

El proyecto de sustitución del puente de barcas

La relación histórica de Sevilla con el río ha sido una constante que llega hasta nuestros días. Sin embargo, el papel de algunos de los agentes más importantes de este maridaje, como son los puentes sobre el Guadalquivir, permanece vagamente sin estudiar. Este tipo de infraestructuras fueron creadas por y para la ciudad y, a su vez, concebidas para el uso de la población o su puerto. Hay casos en los cuales dichas obras se levantan para reafirmar la capacidad constructiva de una ciudad, pueblo o nación, y Sevilla, como veremos, ha sido uno de esos casos. Son piezas fundamentales de nuestro patrimonio no solo por su belleza, perdurabilidad, materiales o hechos significativos vividos, sino porque también forman, o han formado, parte de nuestra historia.

El primero que se tendió entre ambas orillas fue el trianero puente de barcas. Durante casi siete siglos (1171-1852), fue testigo de un periodo muy amplio y repleto de acontecimientos históricos básicos, comenzando por el esplendor de la ciudad durante imperio almohade (1147-1248) y terminando con la época isabelina (1833-1852). En los textos medievales del cronista andalusí Ibn Sāhib al-Salāt se cita que:

“Comenzaron los arquitectos y obreros su construcción y los trabajos de carpintería e ingeniería para colocarlo sobre el río el sábado, primero de Muhárram del año 567 (4 de septiembre de 1171), y se completó el 7 de Safar del mismo año 567 (9 de octubre), fecha en la que se amarró el pasadizo sobre el puente de barcas y se colocó sobre el río. Fue un día solemne por el redoble de los tambores, la presencia de los escuadrones de los soldados y el despliegue de las banderas y estandartes”²⁴.

En cuanto a su ubicación, se encontraba en la actual posición de su sustituto: el puente de Isabel II. El sistema era análogo al de un pantalán, es decir, una serie de naves, trece citan algunos autores²⁵, amarradas entre sí por gruesas cadenas que con tablones sobre sus cascos formaban un paso “estable” de 149 metros de longitud. No obstante, la configuración del mismo no siempre fue la misma. En el siglo XVIII el historiador Fermín Arana de Varflora nos aporta más detalles:

“Para franquear el paso de la ciudad al barrio de Triana hai un puente de madera sobre diez barcos chatos (antiguamente fueron once) y aunque algunos quisieran fuera su piso más suave, debe reflexar que en su construcción se ha mirado así a la robustez como a la comodidad de caídas e incomodidades. Están los barcos asegurados entre sí con fuertes maderos y asidos al fondo del río con grandes anclas sostenidas de gruesos cables. Corren gruesas cadenas de hierro y cabos que asegurados en las márgenes hacen el puente poderoso para resistir los continuos fluxos y refluxos de las aguas”²⁶.

El acceso al mismo, desde la ciudad, se realizaba a través de una calzada empinada que nacía en la puerta de Triana y que tenía unos arcos u ojos con el fin de permitir el paso de las aguas durante las crecidas. Esta entrada, una vez atravesado el puente, terminaba en el altozano, junto al castillo de la Inquisición, en una de cuyas torres había un gancho para amarrar los pontones. Por el lado de Sevilla, entre el río y la calle Cantarranas, quedaba un espacio ancho defendido por un paredón.

24. AL-SALAT, Ibn Sahib, *Textos Medievales 24. Al-Mann Bil-Imáma*, Valencia, Anubar Ediciones, 1964, págs. 64-65 y 187.

25. PÉREZ AGUILAR, Francisco, *El puente de barcas de Sevilla (1171-1852) y puentes de barcas de Sevilla y Cádiz*, Sevilla, Los Libros de Umsaloua, 2014, pág. 37.

26. ARANA VARFLORA, Fermín, *Compendio histórico descriptivo de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla metrópoli de Andalucía*, Sevilla, Editorial Maxtor Librería, 2008, pág. 93.

A pesar de la existencia de esta infraestructura, uno de los problemas crónicos que siempre adoleció la ciudad fue la dificultad de disponer de un paso seguro sobre el Guadalquivir. Hasta que en 1852 el puente de Isabel II solventó este asunto²⁷, desde la inauguración del puente de barcas²⁸ no se construyó ninguno otro. Es decir, en 681 años tan solo existió esta insuficiente plataforma, cuyas continuas reparaciones, unidas a las crecidas del río que lo arruinaban, entorpecían de sobremanera el tráfico terrestre. Sorprende ver como una ciudad tan rica y populosa como era la Sevilla “*del Quinientos*”, en palabras Morales Padrón, no tuviera un puente de piedra acorde con su importancia como ya lo tenían otras como Córdoba, Toledo o Mérida.

Pero, ¿por qué esta infraestructura islámica tuvo tan dilatada vida operativa? En relación a ello, resulta interesante insertar un extracto de la carta enviada por don Diego Hurtado de Mendoza, vizconde de la Corzana y asistente de la ciudad (1629-34), a don Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares donde dice: “*como siendo tan osado y valiente el cielo desta opulentissima Ciudad de Sevilla, desde su fundación hasta oy, no an sus antiguos ni modernos intentado la puente de piedra: como se las han puesto en Europa a los mayores ríos della en sus provincias, en Londres al Támesis, en París a la Garona, en Alemania al Danubio, en Roma al Tíber, en España al Tajo, y al Duero; y sobre ellos al estrecho que divide la Isla de Cádiz de la tierra firme, que buelve a juntar la puente de Zuaço?*”²⁹.

La respuesta básicamente tenemos que encontrarla en la técnica de aquella época. A pesar de la imperiosa necesidad que había, los avances humanos no daban de sí para levantar un gran puente de piedra en esta zona. El lecho fluvial inestable y limoso, sumado a la fuerte corriente que en el meandro de Triana el río adquiría, impedía una construcción de tal envergadura. De esta manera, durante casi 7 siglos el puente de barcas suplió esta carencia junto con una flotilla de lanchas toldadas³⁰ que iban y venían de una orilla a otra³¹. Posiblemente, estos problemas de cimentación sobre el Guadalquivir fueron la causa de que los romanos eludieran la construcción de un puente fijo en la entonces Híspalis o de que los árabes eligieran un tipo de puente articulado, más flexible y dúctil a las corrientes del río, además de por evidentes razones económicas.

Como decíamos, el principal problema del puente de barcas era su costoso mantenimiento, que corría a cargo de quien arrendase su explotación (tenedores). Las inclemencias del tiempo, riadas y los mismos barcos que solían amarrarse a él, pese a estar prohibido, exigían continuos arreglos y la importación de maderas procedentes de los bosques de Constantina³². No era raro que dichos tenedores se quejaran y pidieran ayuda al Cabildo cuando los daños eran de consideración³³. Por ejemplo, en una inesperada inundación las simples balsas cargadas de cañas o maderos que arremetían contra las barcas podían acabar rompiendo la trabazón de cáñamo, por lo que ante estas eventualidades invernales se optaba por cortar el tablero del puente³⁴.

27. Véase LEFLER PINO, Joaquín, “El puente de Triana (1º parte)”, ALONSO FRANCO, Eugenio (coord.), *Los puentes sobre el Guadalquivir en Sevilla*, Sevilla, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 1999, págs. 39-51.

28. Se inauguró tras solo un mes de trabajo. Los primeros en atravesarlo fueron tropas islámicas con objeto de socorrer a la plaza de Badajoz llevando trigo, cebada, víveres diversos y pertrechos de guerra.

29. Real Academia de la Historia (Madrid), a partir de ahora R.A.H., 9/3691 (117) (a Don Gaspar de Guzmán, Conde de Olivares, Duque de Sanlúcar la mayor, Marques de Heliche... Capitán general de la... Sevilla... 2 de septiembre de 1631).

30. Sobre la tipología de estas consultar AZNAR VALLEJO, Eduardo, “Barcos y barqueros en Sevilla”, *Historia. Instituciones. Documentos*, n.º 21, 1994, págs. 1-12.

31. “*cuyo passage le cuesta al pueblo mucha suma de ducados, con grandes descomodidades y peligros*”. R.A.H., 9/3691 (117).

32. A.M.S., secc. III, tº XIII, leg. 31 (solicitud en 1570 de Juan Antón, pidiendo el pago de las maderas que hizo traer por comisión de Dr. Liébana, Teniente de Asistente...).

33. A.M.S., sección IV, tomo XXIX, doc. 61 (memorial de Gregorio Núñez Salguero, a cuyo cargo estaba el reparo del puente en 1684, pidiendo una ayuda de costa por las considerables pérdidas que había tenido en el referido año).

34. A.M.S., sección III, tomo XIII, doc. 29 (memorial de Francisco de Valverde, asentista del puente de barcas entre Sevilla y Triana, manifestado el destrozo de

Don Diego Hurtado de Mendoza nos recuerda sobre su mal estado que:

“muchos días del año esta esta puente de barcas, ya con necesidad de quitarle una barca y poner otra, ya la tablaçon de la puente tan desigual, o desportillada, que ocasiona muchas caydas, con riesgo de los bagajes, y daño de las mercaderías que llevan, ya sin pretilles, y con riesgo de que son muchos los que de noche se caen en el río, de que no queda traslado ni noticia, que por las continuas crecientes del invierno están las entradas de la puente tomadas de el agua”³⁵.

Las posteriores obras de reparación tras una riada podían ocupar hasta tres meses, tiempo durante el cual la actividad económica mermaba considerablemente debido a la incomunicación de ambas orillas. La definitiva solución a dicho problema estaba en un puente de piedra. El más grave obstáculo a su construcción radicaba en la carestía de la propia obra, a lo que habría de añadir la insolvencia municipal y las consideraciones técnicas, sobre todo la mala calidad del lecho del río, que obligaba a profundizar hasta encontrar el estado idóneo para poder cimentar los pilares³⁶. Sin embargo, el cabildo estaba dispuesto a aventurarse en la empresa si tenía la *“certidumbre de que las demás ciudades y lugares del reino an de ayudar, al igual que Sevilla lo había hecho cuando se trató de alzar una obra similar en otras partes”*³⁷. Periódicamente, distintas consideraciones tomaban protagonismo en relación con el puente, especialmente las de orden económico, ya que los 3.600 ducados que la ciudad abonaba a los tenedores suponían un gasto excesivo para las arcas de la misma³⁸. Igualmente, el desabastecimiento que la ciudad sufría a consecuencia de las continuas roturas y los daños que los cascos de las naos surtas en el Arenal producían al chocar con los pontones³⁹, llevaron al municipio a estudiar posibles soluciones, contemplándose seriamente la posibilidad de construir un nuevo puente.

Francisco de Ariño, cronista de la ciudad y vecino del Altozano, hace una detallada referencia a uno de los muchos sucesos que acontecieron en el puente como consecuencia de los avatares de la climatología:

“El miércoles 22 de junio de 1594 entre las tres y las cuatro de la tarde, vino tan gran tempestad de aire y polvareda, que no se veían unos a otros y no quedó en el río nao, fragata, chalupa, carabela, barcos ni barquillos que por amarrados que estuviesen no rompiesen las amarras y se encontrasen unos con otros, y un carabelón vino sobre la puente con tal pujanza, que embistió con ella y se rompió por ambas compuertas y la llevó toda junta el aire y carabelón hasta la almona de Triana y fueron encima de ellas dos hombres y una mujer echados y agarrados de los cabiroles de ellas y un buey, y dentro de la casa de la puente el que pide para las almas del purgatorio y Domingo Pérez, guarda de la puente, dentro de un barco que lo estaba achicando el agua que tenía; al tiempo que la puente rompió iba a pasar un hombre en un caballo castaño

cables y barcos originado en la avenida del río por una balsa de 3 a 4.000 haces de cañas, y pidiendo resto de su salario para atender a reparar el siniestro). Otro ejemplo ocurrió el 5 de enero de 1435, cuando los guardas del puente de barcas tuvieron que cortar las amarras que aún quedaban sin arrancar debido a una fuerte crecida del Guadalquivir. La infraestructura, en su deriva, chocó contra el mástil de una nave hundida, girando sobre él su extremo de Triana hacia el barrio de la Carretería, rompiéndolo, lo que lo liberó hasta que una vieja galera lo paró a la altura de las Atarazanas, siendo posteriormente amarrado. Días después fue remolcado, reparado y vuelto a poner en servicio (PÉREZ AGUILAR, Francisco, *El puente de barcas...*, op. cit., pág. 41).

35. R.A.H., 9/3691 (117).

36. Lo que solo pudo hacerse en 1845, durante el desarrollo del puente de Isabel II o de Triana, pues antes la técnica no se encontraba tan avanzada. En GRACIANI GARCÍA, Amparo, “La construcción del Puente de Isabel II de Sevilla. Los problemas de cimentación”, *Actas del Primer Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Madrid, 19-21 septiembre 1996, Madrid, I. Juan de Herrera, CEHOPU, 1996, págs. 265-269.

37. A.M.S., Escribanía de Cabildo, sección III, tomo XIII, doc. 32 (carta para Domingo de Saavedra, veinticuatro de Sevilla, y comisario Diego Núñez Pérez, procurador veinticuatro della. 6 de noviembre de 1586).

38. PÉREZ AGUILAR, Francisco, *El puente de barcas...*, op. cit., pág. 67.

39. El 22 de junio de 1594 una tempestad hizo romper las amarras de una gran carabela que embistió al puente de barcas rompiéndolo y provocando la muerte de varias personas. Mientras dicho paso permaneció en reparaciones, los barqueros aprovecharon la coyuntura incrementando sus tarifas por cruzar a la gente y sus animales de una a otra orilla (DE ARIÑO, Francisco, *Sucesos de Sevilla de 1592 a 1604*, Sevilla, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla, 2005, pág. 18).

*y cayó el caballo al río y salió por las escaleras del castillo y el hombre cayó por las ancas del caballo en el suelo del Altozano. Y no quedó en Sevilla y Triana hombre ni mujer que no viniese a ver la puente sobre la almona, y el jueves 23 de junio a medio día pasó gente por la puente*⁴⁰.

Como remedio, en 1586 el Cabildo estableció contactos para solicitar del rey Felipe II la licencia necesaria para levantar un puente de piedra a la altura de lo que hoy es El Barranco-Chapina. Entre 1563 y 1587 a las consideraciones municipales fueron presentados 6 proyectos diferentes⁴¹, siendo los más importantes los siguientes: Fabricio Mondente con la idea basada en un puente de madera y hierro, para cuyo estudio el Consejo creó una comisión y mandó realizar una maqueta, y en 1578 el del conde de Barajas, futuro asistente de la ciudad⁴². A pesar del empeño puesto por las autoridades hispalenses, el proyecto acabó postergándose por 43 años.

Los planos volverían a rescatarse en 1629 tras el desastroso “*año del diluvio*” que azotó Sevilla en 1626⁴³ que, según el cronista Diego Ortiz de Zúñiga, costó 4.000.000 de ducados. Fue tal la magnitud de la catástrofe que las aguas cubrieron un tercio de la ciudad y, como consecuencia, 3.000 casas quedaron entre maltrechas y destruidas⁴⁴. Viendo que las comunicaciones nuevamente quedaban rotas y que los problemas ligados al Guadalquivir iban a más, don Diego Hurtado de Mendoza, en calidad de asistente de la ciudad (1629-34), hizo el intento que más posibilidades tuvo de levantar un puente de piedra. A iniciativa suya le pidió al conde-duque de Olivares apoyo en la Corte para llevar a buen puerto la obra. Con la colaboración de Andrés de Oviedo, maestro mayor de obras del Consejo, se trazó la planta y monte de la infraestructura proyectándose también su entorno⁴⁵. En un primer momento se pensó construirlo en la zona conocida como el “Bañadero”, unos 100 metros aguas arriba del puente de barcas, donde el río tenía menor profundidad, aunque era más ancho (1.150 pies por solo 550 a la altura de la Torre del Oro⁴⁶). Dos siglos después los espon-táneos baños en el río que en Torneo y los Humeros se daban corroborarían tal curioso nombre de ribera⁴⁷.

Este mismo personaje aseguraba la idoneidad del suelo de la zona propuesta ya que: “*aviendole lançado buços a reconocelle la profundidad, an sacado la greda en que vieron los ferros y ancoras de los navíos, tan fixamente amarrados como silo estuvieran a una peña*”. Corroboraban la firmeza del lecho las murallas de la ciudad que lindaban con la orilla, puesto que “*ni el tiempo, ni los combates de Marte, ni la falta del cimiento fixo ayan hecho en ellos señal de mengua, que acuse de flaqueza al terreno sobre que se levantaron dentro del agua*”. Sobre las corrientes, “*cuyo ruydolo, violento y rápido corriente, impide las maquinas necesarias, derribando y arrasándolo todo*”, contestaba que en esta parte del río “*satisfará el silencio de la mana corriente de Guadalquivir*”. Como decíamos, otro factor determinante para la elección de dicho lugar fue la poca profundidad, pues “*no passa su medida en la parte más honda, de tres estadios*”. No obstante, advertía que “*quanto mas ocuparen*

40. *Ibidem*, págs. 18-21.

41. Puede consultarse el de don Gonzalo de Saavedra y Pedro de Andrada en A.M.S., sección III, tomo XIII, doc. 33.

42. *Ibidem*.

43. GONZÁLEZ DE CALDAS, Victoria, “Arriadas en Sevilla”, CARRASCO, Diego (coord.), *El río, el Bajo...*, op. cit., págs. 54-61.

44. ORTIZ DE ZUÑIGA, Diego (Ilustrados y corregidos por Antonio María Espinosa y Carzel), *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de Andalucía*, Sevilla, Guadalquivir, 1988, pág. 214.

45. Puede consultarse en CABRA LOREDO, María Dolores (con la colaboración Elena María Santiago Pérez), *Iconografía de Sevilla, Tomo primero, 1400-1650*, Sevilla, FOCUS (Fundación Fondo de Cultura de Sevilla), 1988, págs. 160-166.

46. A.M.S., sección IV, tomo XXIX, doc. 57 (informe dado por Juan Bautista Barrios en 1635, de la obra que necesitaba el puente de Triana).

47. SANCHÍS RAMÍREZ, José Pascual, “La natación higiénica en el río Guadalquivir en el siglo XIX”, *Espacio y Tiempo: Revista de Ciencias Humanas*, n.º 22, 2008, págs. 233-246.

*los pilastrones de la puente de piedra la madre del río, tanto más à de çoçobrar el agua de sus crecientes, y salir de madre, inundando los arrabales de Sevilla en riesgo de la ciudad*⁴⁸.

El gran puente planeado era de sillería almohadillada con más de 25 arcos, unos apuntados y otros, los que cruzaban el cauce, semicirculares. Las enjutas de estos últimos se ornamentaban con motivos estéticos del bajo Renacimiento. Tenía fuertes estribos para cortar las crecidas del Guadalquivir, con tajamares y dos rampas de acceso por la margen de Triana. Para que se hagan una idea de sus dimensiones, el puente romano de Córdoba tiene 16 arcos que suman 331 metros, mientras que el sevillano hubiera sido uno de casi 450 metros de largo.

Para el abastecimiento de materiales el asistente recordaba en la carta la cercanía de las canteras de Alcalá del Río para *“toda la que es necesaria y conveniente para debaxo del agua”*, mientras que para la obra muerta se disponía de las de Utrera y Espera, además de las de Santiago de Jerez, *“de adonde por el río a muy poca costa, puede traer quanta huviere menester”*. La madera para las cajas de los pilastrones fácilmente se podía adquirir de las riberas, con lo que se excusaba *“mucha parte de la costa desde fabrica”*. Por otro lado, en lo que al apartado de la financiación se refiere, se redactó un presupuesto con el fin de recaudar los 50.000 ducados que se suponía tendría de coste:

- Cada bestia pagaría de portazgo 2 maravedíes, pero $\frac{3}{4}$ el carro cargado.
- 1 real cada 100 carneros y 8 cada 100 machos.
- 2 maravedíes por cada res vacuna.
- 1 real al mes en cada taberna, bodega y pastelería de la ciudad.
- Gravar con 8 maravedíes cada arroba de vino *“de las que entran en Sevilla para su gasto”*.
- *“Otro real cada mes a los alojeros los seis meses del verano”*.
- Los 12.000 ducados que se cobraban de la entrada del pescado para las fortificaciones de Cádiz, ya terminadas, se aplicarían a la obra del puente.
- La lonja de los mercaderes prestaría los 4.000 ducados restantes.

Además, a la larga la ciudad se ahorraría los 6.000 ducados que le costaba el constante mantenimiento del puente de barcas.

Resulta sumamente curioso que el Cabildo pretendiera construir sobre los pilastrones del nuevo puente hasta 60 casas, a la manera del florentino *Ponte Vecchio*, *“que cada una dellas tendrá treinta pies de frente, importarán cada año el alquiler de estas casas a la ciudad, quatro mil ducados”*; toda una ayuda con la que poco a poco se podría ir pagando el empréstito de la Lonja. Una vez abonado éste, Sevilla se hallaría *“con la puente que oy no tiene, y con más de diez mil ducados de renta perpetuos para sus propios”*⁴⁹ fruto de los alquileres y de no tener que destinar continuos fondos para la reparación del pontón islámico. Aparte de este plan de financiación, las autoridades municipales confiaban en que *“siendo tan necessaria esta obra”* el Consejo de Castilla concedería un repartimiento de 56.000 ducados cada año. Esta cantidad iría destinada en verano para *“labrar maderas para las cajas de los pilastrones: y assi mismo en las canteras referidas sacar la piedra necessaria, para en llegando el principio del verano fixar las cajas referidas, como conviene, y en estándolo, y agotada el agua*

48. R.A.H., 9/3691 (117).

49. R.A.H., 9/3691 (117).

*de dentro dellas, yr cimentando y levantando en cada verano uno de los tres mayores pilastrones, porque los demás se pueden hazer más fácil y brevemente, por los insignes artífices destes tiempos*⁵⁰.

Finalmente, el 2 de septiembre de 1631 el vizconde de la Corzana envió al conde-duque de Olivares una carta con el boceto del puente; impreso por Francisco Lyra⁵¹. El proyecto, aunque resolvía los problemas técnicos (poca profundidad del cauce, corrientes suaves y cimentación adecuada), fue rechazado por Madrid. Lo impopular de sufragar la obra con impuestos grabando las mercancías de consumo, dejaba a la ciudad con su antiguo puente de barcas que 37 años después, en 1671, ¡cumpliría los 500 años!

La necesidad de una nueva infraestructura de este tipo era incuestionable ya que, por aquel entonces, unas 3.000 cabalgaduras eran las que a diario pasaban por el puente⁵². Como curiosidad, la desigualdad de las tablazones daba origen a múltiples riesgos para las personas, mercaderías y bestias, pues eran muchos los que caían al río durante la noche⁵³. Pese a este análisis negativo, el Cabildo no perdió la esperanza y para el siglo XVIII conocemos la existencia de otro proyecto para llevar a cabo *“la construcción de un puente de material”*. Los autores fueron Ginés y Pedro de San Martín, ambos maestros mayores de la ciudad. No obstante, sus ideas nuevamente no llegaron a cuajar⁵⁴.

Conclusiones

Sevilla no abandonaría la idea de unir ambas orillas a través de un puente hecho y derecho; nunca mejor dicho. Con la nueva era industrial que se abría en el siglo XIX, el hierro se convirtió en el perfecto sustituto de la madera. Las propuestas siguieron sucediéndose hasta que en 1844 los ingenieros franceses Gustavo Steinacher y Ferdinand Bernadet presentaron 3 diseños: uno de piedra, otro colgante y uno de hierro colado con dos pilastras centrales. Finalmente, este último resultó ser el elegido para materializar el futuro puente de Isabel II. Después de 7 años de obras, el 21 de febrero de 1852 se inauguró⁵⁵ y, con ello, el arrabal de Triana por fin se convirtió en barrio, que a partir de entonces aparecerá fielmente unido al casco histórico sin temor a permanecer incomunicada en momentos de riadas.

Pobre de su sustituto, el puente de barcas, que acabó sus días siendo vendido en subasta como leña⁵⁶.

50. Ibidem.

51. Dicha epístola, con las medidas ya descritas, puede consultarse en MORALES PADRÓN, Francisco, *Memorias de Sevilla: (1600-1678)*, Sevilla, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba (Colección Mayor), 1981, págs. 202-207.

52. PÉREZ AGUILAR, Francisco, *El puente de barcas...*, op. cit., pág. 72.

53. Por ejemplo, según Francisco de Ariño el 14 de octubre de 1595 *“a las ocho y media de la mañana pasando una manada de puercos de Montero por la puente y hicieron un remolino en ella y se hundieron dos barcas de ella y se quebró y cayeron en el río muchos de ellos y fue Gonzalo Eslava, alguacil de Triana con Damián Pérez Escribano y Montero por las carabelas de las sardinas y sacaron muchos que tenían usurpados, y la ciudad mandó a aderezar la puente a costa de Montero y poner barcas para pasar gente y bestias, y el 18 de octubre a las diez del día la aderezaron y les dio Montero un gran almuerzo a los carpinteros. Costole la burla de la gente prieta 328 ducados”* (DE ARIÑO, Francisco, *Sucesos de...*, op. cit., págs. 18-21). Más luctuoso fue el accidente ocurrido el 14 de junio de 1850. En aquel día don Pedro de Montes, escribano mayor del juzgado de la capitania general, y algunos amigos realizaron una excursión a la Cartuja junto a sus esposas. Las damas y las hijas del señor Montes iban en una tartana que por la tarde cruzaba el puente de barcas hacia Triana, pero debido al estiaje del río, el paso de madera del pontón se encontraba más bajo de lo habitual y consecuentemente la pendiente del tramo final del puente antes de la entrada en el extremo de Triana era más acentuada. La calesa, de gran peso, cedió hacia atrás quebrando uno de los tirantes de la cabalgadura. En ese movimiento rompió la barandilla de madera precipitándose al agua falleciendo dos hijas del señor Montes (PÉREZ AGUILAR, Francisco, *El puente de barcas...*, op. cit., págs. 159-160).

54. Ibidem.

55. LEFLER PINO, Joaquín, “El puente de Triana (1ª parte)”, ALONSO FRANCO, Eugenio (coord.), *Los puentes sobre...*, op. cit., págs. 48-49.

56. Sobre dicha subaste puede el proceso en A.M.S., sección XX, caja 592, doc. 4.852.

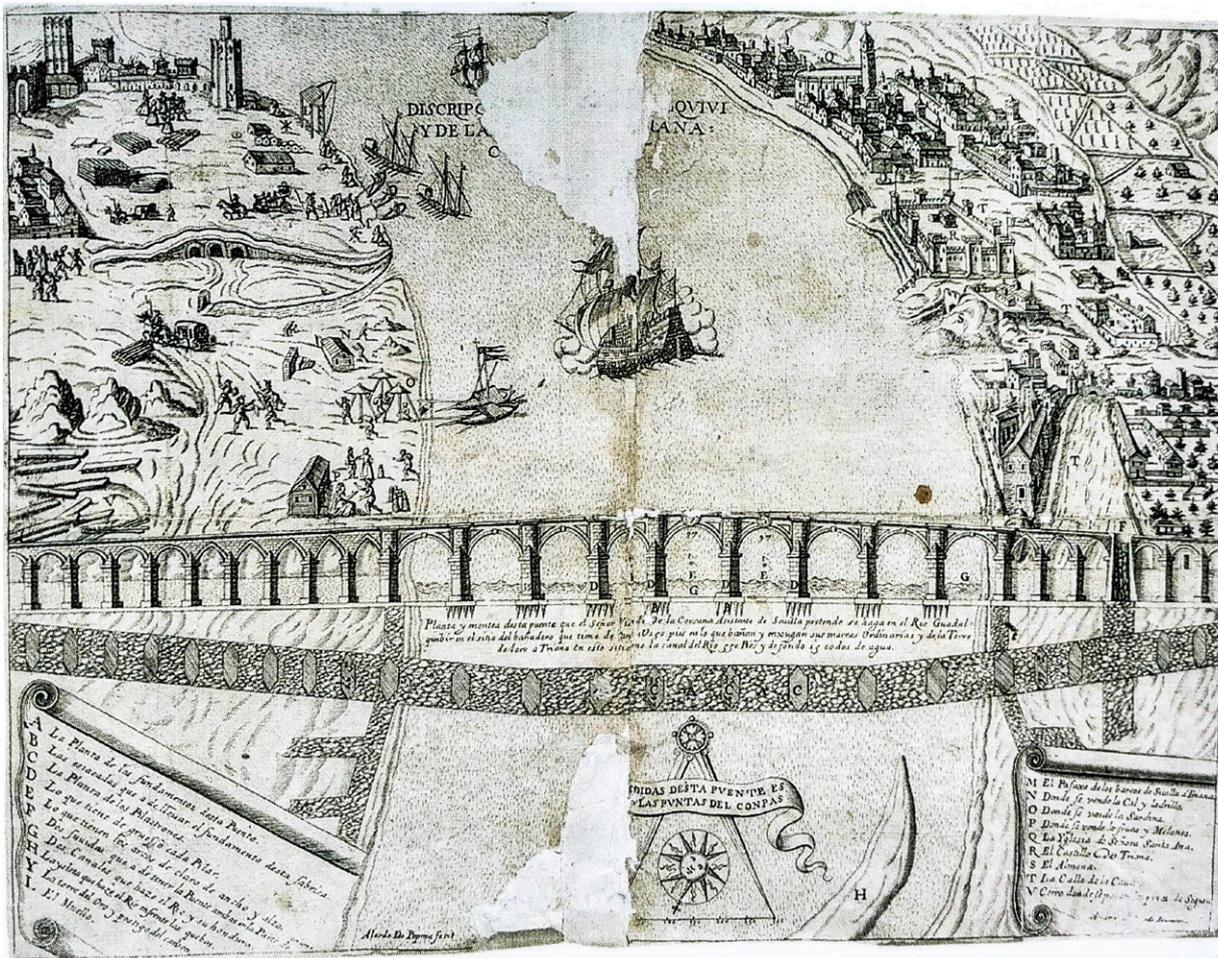


Fig. 1. Proyecto de un puente entre Sevilla y Triana (1629-1630), Archivo Municipal de Sevilla, XI-38 (Fol.-)14, fol. 37.

Apéndice documental

Título Proyecto de un puente entre Sevilla y Triana (Fig. 1)
Fecha 1629-1630
Autor/es Alardo de Popma según un dibujo de Andrés de Oviedo

Leyenda y transcripción

Arriba al centro: *DESCRIPCION DEL RIO GUADALQUIVIR Y DE LARENAL DE SEVILLA Y TRIANA CON SU BEGA.*

En el centro, debajo del puente: *Planta y montea desta puente que el Señor Visconde de la Corsana Asistente de Sevilla pretende se haga en el Rio Guadalquivir en el sitio bañadero que tiene de ancho 1150 pies en lo que bañan y enxugan sus mareas Ordinarias y de la Torre de loro a Triana en este sitio tiene la canal del Rio 550 Pies y de fondo 15 codos de agua.*

Abajo, en el centro: *LAS MEDIDAS DESTA PUENTE ESTAN EN LAS PUNTAS DEL COMPAS.*

Abajo, hacia la izquierda: *Alardo de Popma fecit Andres de Oviedo Inventor.*

Transcripción de la clave:

- A. La Planta de los fundamentos desta Puente.
- B. Las estacadas que a de llevar el fundamento desta fabrica.
- C. La Planta de los Pilastrones.
- D. Lo que tiene de grueso cada Pilar.
- E. Lo que tienen los arcos de claro de ancho y alto.
- F. Dos subidas que a de tener la Puente ambas en la Parte de Triana.
- G. Dos Canales que haze el Río y su hondura.
- H. La ysleta que haze el Rio enfrente las quebas.
- I. La torre del Oro y postigo del carvon.
- L. El Muelle.
- M. El Pasaxe de los barcos de Sevilla a Triana.
- N. Donde se vende la Cal y ladrillo.
- O. Donde se vende la Sardina.
- P. Donde se vende la fruta y Melones.
- Q. La Yglesia de Señora Santa Ana.
- R. El Castillo de Triana.
- S. La Almona.
- T. La Calle de la Cava.
- V. Cerro donde se ponen los pinos de Segura.

Tipo Grabado calcográfico

Medidas 315 x 410 mm

Ubicación y signatura Archivo Municipal de Sevilla, XI-38 (Fol.)-14, fol. 37

Como bien apunta María Dolores Cabra Loredó en su magnífica aportación *Iconografía de Sevilla. Tomo primero. 1400-1650* (1988), el grabado se encuentra perfectamente documentado sin necesidad de ahondar en aspectos técnicos, permitiéndose el lujo de mostrar parte de la actividad económica que en aquel momento giraba en torno al Guadalquivir. No deja de llamarnos la atención, como ya advierte esta historiadora, la inusual perspectiva de la ciudad que muestra; totalmente diferente a la reproducida hasta ahora. Basta con darse cuenta de que, acostumbrados a las vistas desde el Aljarafe con el río, el Arenal y la Giralda como protagonistas, este último elemento se omite, centrando su atención en el puerto.

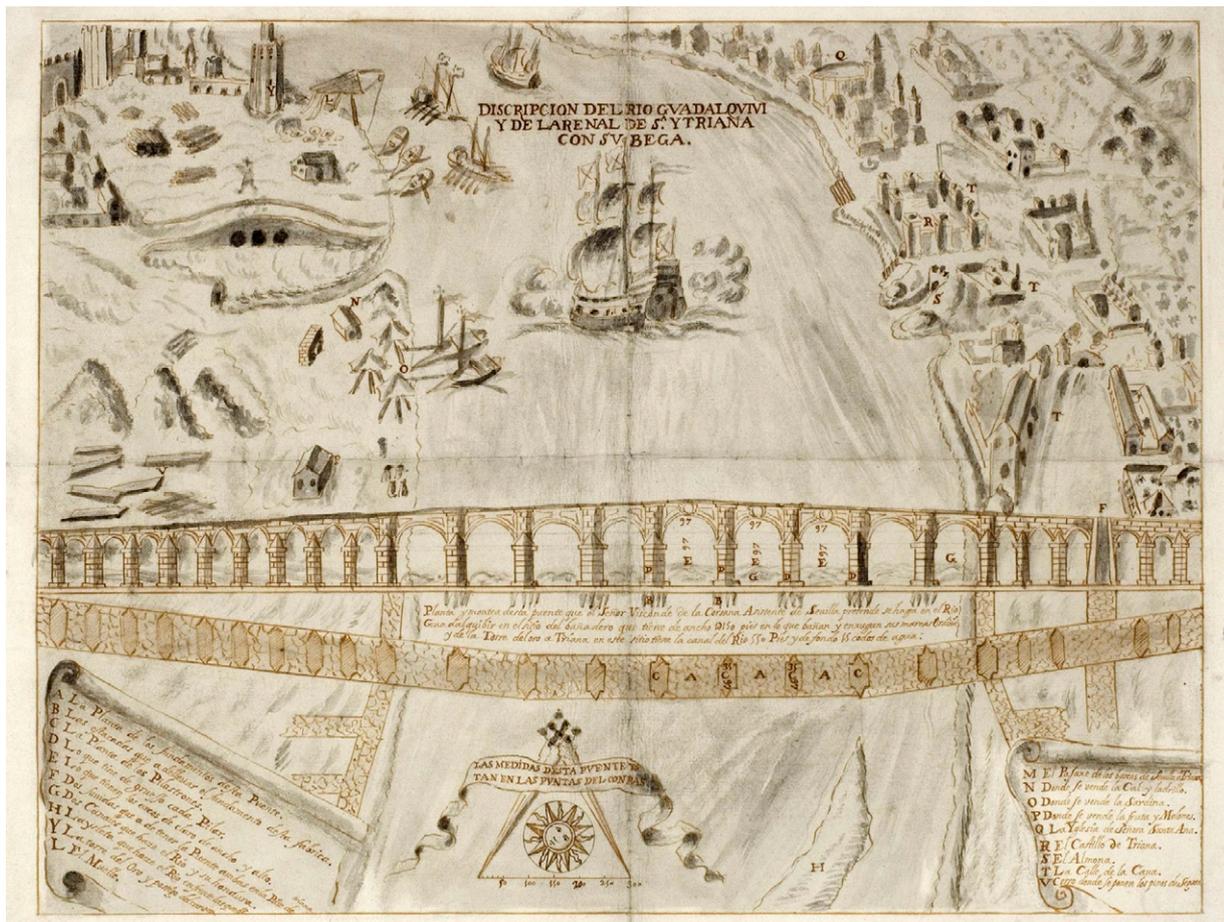


Fig. 2. Proyecto de un puente entre Sevilla y Triana. (¿1696?), Archivo Municipal de Sevilla, Pl. I-1-23.

Título	<i>Proyecto de un puente entre Sevilla y Triana</i> (Fig. 2)
Fecha	¿1696?
Autor/es	Anónimo, copia del dibujo de Andrés de Oviedo
Leyenda y transcripción	La misma que en el original
Tipo	Dibujo a pluma con tinta sepia y aguada gris
Medidas	310 x 400 mm
Ubicación y signatura	Archivo Municipal de Sevilla, Pl. I-1-23

Para terminar, del dibujo que realizara Andrés de Oviedo, del cual se hicieron muchas copias, parece que solo queda un ejemplar depositado en el Archivo Municipal, como apuntan algunos estudiosos del tema. Sancho Corbacho asegura que, de un original perteneciente a Bartolomé Pérez, caballero veinticuatro de la ciudad, se realizó una copia que apareció en una obra (¿1696?) del canónigo y bibliógrafo Ambrosio José de la Cuesta y Saavedra⁵⁷, y que a continuación reproducimos. Sin embargo, a este impreso habría que añadir otro original, citado pero perdido, del historiador Joaquín Guichot, lo que haría un total de tres el número de ejemplares localizados.

57. SANCHO CORBACHO, Antonio (selección y notas), *Iconografía de Sevilla*, Sevilla, Gráficas del Sur (por cuenta de Abengoa, S.A. Montajes Eléctricos), 1975, pág. 11.

Bibliografía

- ACOSTA DOMÍNGUEZ, Vicente, *Triana. De puente a puente (1147-1853). Relación de acontecimientos históricos, religiosos y populares, ocurridos desde los albores del barrio de Triana, hasta la apertura del puente de Isabel II*, Sevilla, Imprenta Escandón, 1979.
- ALONSO FRANCO, Eugenio (coord.), *Los puentes sobre el Guadalquivir en Sevilla*, Sevilla, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 1999.
- ARANA VARFLORA, Fermín, *Compendio histórico descriptivo de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de Andalucía (Parte primera)*, Sevilla, Editorial Maxtor Librería, 2008.
- AZNAR VALLEJO, Eduardo, “Barcos y barqueros en Sevilla”, *Historia. Instituciones. Documentos*, n.º 21, 1994, págs. 1-12.
- BABÍO WALL, Manuel, *Aproximación etnográfica del puerto y río de Sevilla en el siglo XVI*, Sevilla, Editorial Don Quijote (Los Libros del Caballero de La Sierpes), 1990.
- BORJA PALOMO, Francisco de, *Historia crítica de las riadas de Sevilla. Tomo I*, Sevilla, Área de Cultura y Fiestas Mayores del Ayuntamiento de Sevilla (Colección Clásicos Sevillanos), 2001.
- CABRA LOREDO, María Dolores (con la colaboración Elena María Santiago Pérez), *Iconografía de Sevilla, Tomo primero, 1400-1650*, Sevilla, FOCUS (Fundación Fondo de Cultura de Sevilla), 1988.
- CARRASCO, Diego (coord.), *El río, el Bajo Guadalquivir*, Sevilla, Equipo 28 (Edición patrocinada por la Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla y la Consejería de Cultura y la de Política Territorial de la Junta de Andalucía), 1985.
- CASTILLO MARTOS, Manuel y RODRÍGUEZ MATEOS, Joaquín, *Sevilla barroca y el siglo XVII*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2017.
- DE ARIÑO, Francisco, *Sucesos de Sevilla de 1592 a 1604*, Sevilla, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla, 2005.
- DEL MORAL ITUARTE, Leandro, *El Guadalquivir y la transformación urbana de Sevilla (Siglos XVIII-XX)*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla (Biblioteca de Temas Sevillanos), 1992.
- DOMINGUEZ ORTIZ, Antonio, *Historia de Sevilla. La Sevilla del siglo XVII*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla (Colección de Bolsillo, Historia de Sevilla), 1984.
- DOMINGUEZ ORTIZ, Antonio, *Orto y Ocaso de Sevilla. Estudio de la prosperidad y decadencia de la ciudad durante los siglos XVI y XVII*, Córdoba, Diputación Provincial de Sevilla, 2003.
- ESCALANTE DE MENDOZA, Juan, *Itinerario de Navegación de los Mares y Tierras Occidentales, 1575*, Madrid, Museo Naval, 1985.
- GARCÍA GÓMEZ, Emilio y LÉVI-PROVENÇAL, Évariste, *Sevilla a comienzos del siglo XII. El tratado de Ibn 'Abdun*, Sevilla, Área de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla (Biblioteca de Temas Sevillanos), 1992.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel, *Historia de Sevilla. La ciudad medieval*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla (Colección de Bolsillo), 1980.
- MORALES PADRÓN, Francisco, *Historia de Sevilla. La ciudad del Quinientos*, Sevilla, Universidad de Sevilla (Colección de Bolsillo), 1989.
- MORALES PADRÓN, Francisco, *Sevilla y el Río*, Sevilla, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla (Biblioteca de Temas Sevillanos), 1980.
- MORALES PADRÓN, Francisco, *Memorias de Sevilla: (1600-1678)*, Sevilla, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba (Colección Mayor), 1981.

- ORTIZ DE ZUÑIGA, Diego, (Ilustrados y corregidos por Antonio María Espinosa y Carzel), *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de Andalucía*, Sevilla, Guadalquivir, 1988.
- PÉREZ AGUILAR, Francisco, *El puente de barcas de Sevilla (1171-1852) y puentes de barcas de Sevilla y Cádiz*, Sevilla, Los Libros de Umsaloua, 2014.
- RUBIALES TORREJÓN, Javier (coord.), *Historia Gráfica del Puerto de Sevilla*, Sevilla, Junta del Puerto de Sevilla y Equipo 28, 1989.
- RUÍZ PÉREZ, Pedro, *El "Razonamiento de la navegación del Guadalquivir" de Fernán Pérez de Oliva*, Córdoba, Ediciones La Posada, 1988.
- SALAS, Nicolás de Jesús, *Sevilla y sus puentes*, Sevilla, Guadalturia Ediciones, 2009.
- SANCHÍS RAMÍREZ, José Pascual, "La natación higiénica en el río Guadalquivir en el siglo XIX", *Espacio y Tiempo: Revista de Ciencias Humanas*, n.º 22, 2008, págs. 233-246.
- SANCHO CORBACHO, Antonio (selección y notas), *Iconografía de Sevilla*, Sevilla, Gráficas del Sur (por cuenta de Abengoa, S.A. Montajes Eléctricos), 1975.
- VALOR PIECHOTTA, Magdalena y TAHIRI, Ahmed, *Sevilla Almohade*, Sevilla-Rabat, Fundación las Tres Culturas del Mediterráneo, Universidad de Sevilla, Junta de Andalucía (Consejería de Obras Públicas y Transportes), Ayuntamiento de Sevilla (Gerencia de Urbanismo) y Universidad Hassán II de Mohammedia (Facultad de Letras), 1999.

Fecha de recepción: 16/01/2018

Fecha de aceptación: 15/03/2018



Fig. 1. Detalle del retrato del padre Santos. *Adoración de la Sagrada Forma*, Claudio Coelho H. 1972, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.
Fot.: Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cl.Coello.La_Sagrada_Forma.1685-90.Sacristy,_El_Escorial.jpg, (consultado en febrero de 2018).

Velázquez en la *renovatio escurialensis* a través de la crónica de Fray Francisco de los Santos y el vocabulario estético del diecisiete en la descripción de la Sacristía

The role of Velazquez in the renovatio escurialensis as seen in the chronicle of Fray Francisco de los Santos and the aesthetic vocabulary of the seventeenth century in the description of the Sacristy

Rosa Gutiérrez García

Universidad Complutense de Madrid, España
rosagu01@ucm.es
<https://orcid.org/0000-0001-5000-3435>

Resumen

A través de la crónica de Fray Francisco de los Santos se ofrece un estudio sobre las investigaciones que tratan a Velázquez como decorador e ideólogo de la renovación escurialense, analizando la terminología y vocabulario estético del Padre Santos en el contexto de su consideración historiográfica.

Palabras clave: Fray Francisco de los Santos; *Renovatio Escurialensis*; Velázquez; Terminología artística barroca.

Abstract

Through the chronicle of Fray Francisco de los Santos, a study is offered about the investigations that deal with Velázquez as decorator and ideologist of the renewal of El Escorial, analyzing the terminology and aesthetic vocabulary of Friar Santos in the context of his historiographical consideration.

Keywords: Friar Francisco de los Santos; *Renovatio Escurialensis*; Velázquez; Baroque artistic terminology.

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

GUTIÉRREZ GARCÍA, Rosa, "Velázquez en la *renovatio escurialensis* a través de la crónica de Fray Francisco de los Santos y el vocabulario estético del diecisiete en la descripción de la Sacristía", *Atrio. Revista de Historia del Arte*, n.º 24, 2018, págs. 58-69.

Copyright (c) 2018 Rosa Gutiérrez García. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

La figura de Fray Francisco de los santos y su fortuna historiográfica. Estado de la cuestión

La importancia de la obra del padre Santos, *Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial* (Madrid, 1657¹) todavía constituye una de las fuentes más valiosas para el estudio del monasterio escurialense. Por una parte, esta edición celebra el fin de la construcción del Panteón Real, consumada con la solemne traslación de cuerpos que también relata de forma minuciosa, y la conclusión parcial de la *renovatio* pictórica de El Real Monasterio. Fray Francisco de los Santos (1618-1699) fue prior del monasterio de forma intermitente entre los años 1681 y 1687, y entre 1697 y 1699, y si bien su escrito fue eclipsado, en la historiografía posterior, por el de Fray José de Sigüenza, en su momento gozó de una gran fortuna editorial.

Fray José de Sigüenza es el responsable de las crónicas del Escorial junto con su antecesor, Fray Juan de Jerónimos, este último importante testigo de vista y presente en el proyecto desde el conocimiento de su emplazamiento, en una de las estribaciones del Guadarrama. Será a partir de 1663 cuando tomará el relieve el Padre Santos, también monje jerónimo del monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial. Como confiesa él mismo en su prólogo, el Padre Sigüenza fue quien “*le dió luz*” para proseguir la labor cronística que le convenía a *la sobria nobleza de la fábrica*.² Finalmente, en 1763, Fray Andrés Ximénez continuó la descripción con las ampliaciones necesarias hasta la fecha y, aunque en un tono más próximo a los ideales de la Ilustración, acomodándolo a las exigencias léxicas de su formación claustral. En cualquier caso, Ximénez procede de manera similar al modo en que el Padre Santos había hecho con Sigüenza, retornando a su texto original, y contemplando en su prólogo un ensalzamiento de sus antecesores:

“*Procuró imitar á este Escritor famoso, en la hidalguía del language y novedad de Frases, el Rmo. P. Fr. Francisco de los Santos, igualmente condecorado con los expresados Religiosos honores [...] que no han bastado repetidas Impresiones, para saciar el buen gusto de los Entendido*”³.

Frente a la larga tradición investigativa de la que goza El Escorial, no podemos decir lo mismo de la obra y persona del Padre Santos. Sin embargo, en los últimos años, su figura está siendo rescatada con mayor ahínco por Javier Campos⁴, así como la reciente tesis de José Luis Vega Loeches, el estudio más completo y reciente hasta la fecha sobre Fray Francisco de los Santos⁵ aunque, sin embargo, no el primero. En 1970, Carmen Monedero Carrillo de Albornoz ya había publicado el primer estudio monográfico sobre la figura del Padre Santos, realizando una importante labor de investigación archivística que había conseguido arrojar datos hasta entonces desconocidos; entre ellos, un gran número de correspondencia, así como una partida de bautismo, documentos referidos a los prioratos etc. Monedero encomió los escritos de Santos refiriéndolos como “*un canto*” y añade:

1. La obra DE LOS SANTOS, Francisco, *Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo el real del Escorial: Vnica maravilla del mundo: Fabrica del prvdenisimo rey Philipo Segvndo...* Madrid, Imprenta Real, 1657, contará con tres reediciones aumentadas durante los años 1667 (relata el montaje definitivo de los tres ambientes de los capítulos y la decoración de la iglesia vieja), 1681 (conmemora el esfuerzo de reedificación tras el incendio de 1671), 1698 (relata la remodelación pictórica de la zona de la celda prioral), de las cuales se empleará para el presente estudio la de 1667 por ser la más completa. Así mismo, durante los años 1671 y 1760 gozó de dos traducciones al inglés (Londres) y en 1746 fue extractado junto con algunas biografías de Palomino en una publicación inglesa.

2. ÁLVAREZ TURIENZO, Saturnino, *El Escorial en las letras españolas*, Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1985, pág. 9.

3. XIMÉNEZ, Andrés, [1764] *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial: su magnífico templo, panteón y palacio, compendiada de la descripción antigua y exornada con nuevas vistosas láminas de su planta y montéa, aumentada con la noticia de varias grandezas y alhajas y coronada con un tratado apéndice de los insignes profesores de las bellas artes estatuaría, arquitectura y pintura*. Ed. 2006, prólogo, s.fol.

4. CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier, *Cuarta parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo* (Madrid, 1680), Colección del Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, San Lorenzo del Escorial, Ediciones Escurialenses, 2008.

5. VEGA-LOECHES, José Luis, *Idea e imagen de El Escorial en el siglo XVII. Francisco de los Santos*, tesis doctoral inédita, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2006.

“No nos transmiten un objeto, sino una idea. Ni tampoco una “noticia”, sino una exaltación. Y de algo que nos parece ha existido desde siempre, que desde siempre lo hemos conocido y que sólo su sentido e interpretación nos estaba velado”⁶.

Sin embargo, como indica Vega Loches, la fortuna historiográfica del Padre Santos se ha visto ensombrecida por dos acusaciones de plagio, la primera referida a Sigüenza, y la segunda a Velázquez⁷. Desde 1884 los reproches de plagio habían determinado todos los estudios del Padre Santos, hasta que Sánchez Cantón se atreviera a romper una lanza a su favor calificando su obra de gran *“utilidad y aun novedad”* aunque todavía con reservas puesto que, a su juicio, *“el P. Santos carece del vigor crítico del Padre Sigüenza”*⁸. En 1985, Saturnino Álvarez Turienzo, al que ya nos hemos referido, publica un libro que resume el total de fuentes escurialenses hasta la época. Sin embargo, nos encontramos con que califica la descripción del Padre Santos como estrictamente deudora de la de Sigüenza, y aunque resulta *“minuciosa y puntual”*, destaca:

“Primor, estudio y elegancia, aunque de caracoleo, en el mismo sitio, sin faltar a la modestia, asiento y gravedad que pide el asunto. O más bien faltando a ellos, aunque no por desacato activo, sino por frivolidad. En suma, el barroco es una frivolidad explícita, aunque apoyada en una implícita e intangible seriedad [...] Tenemos delante dos obras [se refiere a una miscelánea literaria de 1563-1633] que dan de El Escorial la versión típica del barroco”⁹.

No deja de ser curioso que ese mismo año, el profesor Agustín Bustamante publicara una obra dedicada a desmitificar la historiografía que ensalzaba la crónica de Sigüenza por encima de la del Padre Santos, reprochándole el uso de *“trampas históricas”* y afirmando que *“para conocer el Monasterio de San Lorenzo el Real, lo primero que hay que hacer es neutralizar la visión que Sigüenza da de él”*¹⁰. En realidad, lo que se proclamaba era un uso responsable de las fuentes jerónimas empujadas de forma contextual, y cuyo paradigma encontramos en sus estudios sobre el Panteón Real. No será hasta 1996, gracias al estudio del Padre Santos en la obra de Harin Hellwig¹¹, cuando se provocará una reacción en cadena revalorizando, más justamente, las aportaciones teóricas de Santos, como es el caso de las diversas publicaciones de Bonaventura Bassegoda (1998, 2002, 2003, 2004, 2008)¹².

Vocabulario estético del XVII. Una cuestión de estilo

“Clara, brevis, & verax”

En la cita que encabeza este apartado, fray José Méndez de San Juan, religioso de san Francisco de Paula, encomia la *Quarta parte de la Historia de la Orden* del Padre Santos, publicada el 5 de febrero de 1680. Dice del estilo del Padre Santos que reúne las tres características que deben adornar cualquier tratado histórico-artístico: claridad, brevedad y veracidad. Son, precisamente, estas tres características las que han sido objeto de controversia a lo

6. MONEDERO CARRILLO DE ALBORNOZ, Carmen, “La figura de fray Francisco de los Santos”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, V, 1970, págs. 203-264.

7. VEGA-LOECHES, José Luis, *Idea e imagen de El Escorial...*, op. cit., pág. 13.

8. SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, t. II, Madrid, C. Bermejo Impresor, 1933, págs. 221-222.

9. ÁLVAREZ TURIENZO, Saturnino, *El Escorial en las letras españolas...*, op. cit., págs. 68-69.

10. BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín, “Prólogo”, *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, t. I, San Lorenzo de El Escorial, Reedición editorial Cimborrio, 1985, págs. 9-12.

11. HELLWIG, Karin, *La literatura artística española del siglo XVII*, Madrid, Visor, 1999. Primera edición, Frankfurt, 1996.

12. BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura, *El Escorial como museo. La decoración pictórica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quilliet (1809)*, Bellaterra, Barcelona, Girona, Lleida, Memoria Artium, 2002.

largo de los siglos, y las que nos hemos propuesto analizar aquí. En el siglo XVII el debate acerca de la cuestión de la liberalidad de la pintura y la búsqueda de un mayor prestigio social se encuentra más vivo que nunca. En estas declaraciones, es claro que subyacen tales iniciativas, que de manera general se encuentran en el contexto de reivindicación de una *praxis* erudita de la pintura. Así, el retorno de ciertos valores clásicos de las normas retóricas latinas en los tratados de la época será una constante durante todo el Barroco, con sus pertinentes acomodaciones al gusto del momento. A la cabeza se encontraba la *claridad*, como valor primordial, que Cicerón había proclamado en su célebre *Retórica*; si bien el estilo literario barroco hoy día resulta intrincado y algo enrevesado, la relevancia de la elocuencia como valor –proclamada por Curcio Rufo– está fuera de toda duda.

Fray José Méndez de San Juan había calificado el estilo del Padre Santos como “*docto, graue, y elegante*”, uno de los mayores encomios de los que pudo gozar en críticas coetáneas, pues la *grauedad* como valor en la cultura romana, reivindicada por el Cónsul Frontino, y reformulado más tarde por el humanismo, corresponde a las normas del tanpreciado *decorum* barroco. Además, cabe distinguir entre veracidad y voluntad de veracidad. En ocasiones, se ha reprochado al Padre Santos exageraciones en su discurso o abuso de las frases hechas con la intención de embellecer su texto descriptivo, y si bien han producido confusión entre gran parte de la historiografía. Saturnino Álvarez no duda en reprochar, por este motivo, el estilo de Santos: “*Desarrollados en un lenguaje convencional, de estática aceptación, en que el único aspecto de compromiso resulta de la competencia expresiva en la invención de nuevas posibilidades encomiásticas. Tropieza uno con encuentros expresivos felices*”¹³.

Sin duda, se refiere a expresiones del cronista tales como “*hasta oy no se ha visto en España cosa igual de su Autor*” como una forma de escritura puramente retórica que puede fácilmente inducir a error, aunque recientemente se ha querido interpretar un rigor en estas frases, más exactas a como habían considerado hasta el momento. Por poner solo el ejemplo más relevante, cuando el Padre Santos describe el Crucifijo de Tacca, ciertamente estamos ante una obra sin parangón en la carrera artística del autor. Con todo, el texto está poblado de expresiones semejantes: “*y de lo grande que obró*”¹⁴ o “*es de lo mejor, que creo se ha pintado*”¹⁵, que impiden un discurso centrado y delatan un “*recorrido reposado y autorreferencial*”¹⁶. La fraseología barroca, con adjetivos y expresiones comunes a la época, encomiaron al Escorial como “*maravillosa máquina*”, referido así por Santos y Ximénez; una serie de recursos formales que Saturnino censura por el ornato accesorio del estilo barroco literario, y nada ahorrativo, frente al de Sigüenza.

Entre las adjetivaciones que gozan de más constancia en la obra de Santos se encuentran la *valentía*: “*obra que muestra bien la valentía de aquel Maestro*”¹⁷ o “*es valentísimo quadro*”¹⁸, como sinónimo en la época de *valioso*, referido también a la *virtus*, aunque resulta complejo escudriñar el significado concreto con que el Padre Santos emplea el término, ya que podría sugerir también *fuerza* o *vigor*. Se hace referencia constante al sentimiento: “*pero no les haze falta para parecer vivas*”¹⁹, –en este caso en las obras de Veronés en la Antecristía– como cualidad de la pintura que es capaz de reflejar los movimientos del alma, la propia fisonomía de la expresión del espíritu humano. Otro relevante *leitmotiv* del Padre Santos es resaltar la idea de

13. ÁLVAREZ TURIENZO, Saturnino, *El Escorial en las letras españolas...*, op. cit., pág. 71.

14. DE LOS SANTOS, Francisco, *Discurso IX, De la Sacristia, sug Pieças y adornos*, fol. 49.

15. *Ibidem*.

16. VEGA-LOECHES, José Luis, *Idea e imagen de El Escorial...*, op. cit., pág. 19.

17. DE LOS SANTOS, Francisco, *Discurso IX...*, op. cit., fol. 47.

18. *Ibidem*, fol. 48.

19. *Ibidem*, fol. 44.

algo que parece *verdadero*; una idea que se remonta a la antigua leyenda de Zeuxis y Parrasio, presente como tópico en toda la literatura barroca. Lomazzo, en su célebre *Tratado*, identifica la expresión de los sentimientos con el movimiento de las figuras: el pintor que conozca mejor la mecánica del cuerpo humano y de sus movimientos, es decir, el perfecto *motista* será el que mejor representará los movimientos espirituales, esto es, los *affetti*. En el siglo XVII, sin embargo, más que representar eficazmente los afectos y los movimientos físicos relativos, se quiere comunicar un estado emotivo con el fin de provocar en el espectador una reacción sentimental. Por consiguiente, debe haber en la figuración un sentido inconcluso que tienda a continuarse en el ánimo del que mirase. Precisamente, la condición *sine qua non* para lo verdadero es la *destreza* “*con grandísimo estudio y destreza*”, dirá el Padre Santos de la obra de Velázquez, a la que también calificará de *rara*. La rareza supone en el siglo XVII la excepcionalidad y tiene un sentido fundamentalmente positivo.

Sin embargo, lo que hace tan especial a la crónica de Santos es que no tenía pretensiones de constituir un tratado ni estaba dirigido a artistas o teóricos, y por lo tanto, goza de un léxico diferente al de estos, aunque también comparte alguna de sus expresiones; si bien, quizá como un “*diletante teólogo*”²⁰, pues narra sobre todo las escenas típicamente religiosas. Sin embargo, en opinión de Colomer, “*no hay que pedir al olmo del Padre Santos las peras teóricas que producían sus coetáneos romanos y parisinos por aquellas fechas, pues la Descripción del Escorial no tuvo ambición de tratado artístico*”²¹. La importancia del argumento que describe, las relaciones artísticas, la información referida a las características de las obras, así como su ubicación, viaje e historia de las mismas, restan importancia a juicios tan ferozmente juzgador del Padre Santos como “*faltan palabras para expresar la gracia de la Santa Virgen; su rostro es más que humano*” o “*esto es vida y carne y no pintura*”, confundidas con palabras del propio Velázquez en sus *Memorias* que, supuestamente el Padre Santos habría añadido posteriormente a su escrito, hecho que había desencadenado el conocido debate sobre la autoría del escrito que todavía hoy sigue vigente.

Si consideramos la demoledora cita de Custodio Vega en 1962 en términos no tan peyorativos: “*tiene un estilo pesado, que desazona al lector desde la primera hoja*” podemos considerar que delata, ciertamente, un estilo difícil de asimilar, pero también un completo repertorio de notas o “*triturado teórico*”²² de cuantas noticias se tenía entonces, con una orientación teórico-artística enrevesada y mezclada con juicios de valor que constituían las veces de tópicos terminológicos, si bien muchas adjetivaciones resultan anacrónicas y profundamente refinadas²³. Sin embargo, esta consideración bien podría ser extensible a toda la literatura artística en España hasta bien entrado el siglo XIX.

El Escorial como museo: Velázquez en el debate de la representación y el poder. La *renovatio escurialense*

Bajo el reinado de Felipe IV se emprendió una de las más grandes empresas artísticas del siglo, que había hecho valedor al Escorial de la denominación de museo o galería de pinturas. Tal calificativo hunde sus raíces en

20. JUSTI, Carl, *Velázquez y su siglo*, Madrid, Espasa [1888] 1999, pág. 522.

21. COLOMER, José Luis, “De Madrid a Roma: 1630. Velázquez y la pintura de historia”, PORTÚS PEREZ, Javier, (coord.), *Fábulas de Velázquez: Mitología e Historia Sagrada en el Siglo de Oro*, Madrid, cat. exp. Museo Nacional del Prado, 2007. pág. 156.

22. VEGA-LOECHES, José Luis, *Idea e imagen de El Escorial...*, op. cit., pág. 19.

23. *Ibidem*.

el año 1593, cuando Paolo Morigi se había referido a este por primera vez como “*gran museo*”,²⁴ si bien esta denominación actualmente implicaría un criterio más estricto, principalmente en torno al cumplimiento de tres características: criterio museográfico, accesibilidad y difusión. Pero El Escorial contaba con una amplia colección de pinturas que ofrecía accesibilidad a un público culto y solo la estancia palaciega era de ámbito privado; así mismo, la colección se conoció por la amplia literatura de los jerónimos “*sustitutivos de lo que hoy sería un catálogo razonado*”²⁵. Nada nos impide, pues, esta calificación.

Con Felipe IV el monasterio recuperó el esplendor del que había gozado con Felipe II, tras el posterior cambio sufrido con Felipe III. El resultado había sido una colección descuidada, escasa y poco moderna, en opinión del Padre Santos²⁶. Incluso Julio Chifflet, el capellán del monarca, en 1653, con la inauguración del Panteón Real, había confesado que el rey también advertido “*estar pobres de pintura algunas piezas*”²⁷. Por tanto, para mayor gloria de la monarquía, Felipe IV decidió emprender un cuidadoso programa de pintura religiosa, motivo por el cual a partir de 1656 se le encargó a Diego de Velázquez las tareas de selección e instalación de nuevas obras, así como de reubicar las ya presentes. En ese momento, Velázquez gozaba de cuantiosos privilegios y gajes en la corte; codiciaba el puesto de aposentador real desde 1652, y ejercía como “pintor de cámara” desde 1628 por derecho consuetudinario. Con todo, la historiografía moderna ha comenzado a contemplar la amplitud de las tareas que Velázquez había desempeñado durante aquellos años. Su ocupación en cuestiones burocráticas de la vida ceremonial del palacio, el cargo de aposentador, pero además por el diseño arquitectónico de algunas partes del palacio Real, del Alcázar, y seguramente los anteproyectos para La torre Ochavada y el Salón de los Espejos²⁸ parecen atenerse a diseños del propio Velázquez²⁹, que además se encontraba actuando como director de las colecciones reales, cargo que ejerció renovando toda la decoración de El Escorial y adaptándolo al gusto romano de la época. Se ha dicho de Velázquez, quizá exagerándolo, que fue el primer director del Museo del Prado porque a él le debemos la fundación de las colecciones reales, puesto que fue protagonista en los momentos culminantes de las mismas, entre ellas las compras de Felipe IV, que había heredado además las valiosas colecciones de Felipe II y que Velázquez también se había encargado de reordenar.

Las dos fuentes de ingreso de obras fueron esencialmente la donación y los regalos por parte de la nobleza y la alta burguesía. Huelga decir que para este proyecto, tanto el rey como Olivares, secundados por la diligencia de Luis de Haro, contaron con la nobleza más destacada de la época, como ya han señalado Brown y Elliott, entre los que destacan el Conde de Castriello, el marqués de Leganés, el duque de Medina de las Torres, el marqués de Castel Rodrigo, el protonotario de Aragón don Jerónimo de Villanueva y sobre todo el VI conde de Monterrey, virrey de Nápoles³⁰. La *renovatio* escurialense se cifra, sobre todo, en las salas capitulares y en la sacristía, concebidos como auténticos museos y guiados por un criterio de modernización *a la italiana*. *La Perla* de Rafael en la Sacristía

24. BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura, *El Escorial como museo...*, op. cit., pág. 134.

25. *Ibidem*, pág. 135.

26. MORÁN TURINA, José Miguel y CHECA CREMADES, Fernando, “Las colecciones pictóricas de El Escorial y el gusto barroco”, *Goya*, n.º 179, 1984, págs. 252-261.

27. ANDRÉS, Gregorio de, “Relación de la estancia de Felipe IV en El Escorial por su Capellán Julio Chifflet (1656)”, *Documentos para la historia del monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, 1964, t. VII, págs. 405-431.

28. BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz, “Diego Velázquez. Pintor y arquitecto inventivo. El progreso de la arquitectura en la corte de Felipe IV”, ASENJO RUBIO, Eduardo, CALDERÓN ROCA, Belén y CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (coords.), *Creación artística y mecenazgo en el desarrollo cultural del Mediterráneo en la Edad Moderna*, Madrid, Ministerio de Ciencia e Innovación, 2011, pág. 509.

29. El debate de Velázquez arquitecto ha sido ampliamente tratado por BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz, y anteriormente por BONET CORREA, Antonio, “Velázquez, arquitecto y decorador”, *Archivo Español de Arte*, abril/septiembre, 1960, págs. 215-249.

30. RIVAS ALBALADEJO, Ángel, *Entre Madrid, Roma y Nápoles. El VI conde de Monterrey y el gobierno de la monarquía hispánica (1621-1653)*, Tesis Doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2015, pág. 592.

sustituyó a las grisallas de Navarrete el Mudo; Velázquez desplazó las obras del Bosco y la pintura flamenca, seguramente por criterios de gusto. Conservó los tres cuadros de Tiziano (*La Virgen con el Niño, El tributo del César, Magdalena Penitente*) y trasladó *Oración en el huerto*, del mismo autor, de la antesacristía, y añade obras de artistas italianos de la talla de Correggio, Guido Reni etc. Se hace evidente el progresivo desplazamiento de la pintura del norte y de la pintura española, más acorde al gusto sincrético de Felipe II, a favor de la estética italianizante de Felipe IV que Velázquez aprendió con gran solvencia en sus sucesivos viajes a Italia³¹.

El criterio museológico de Velázquez para la ordenación de obra religiosa fue, además de otorgar primacía al gusto clasicista, una ubicación basada en el tamaño y formato de las obras³², y aunque podría escudriñarse un criterio basado en el discurso temático de las figuraciones, se ha preferido no forzar una lectura iconográfica de la que no se tiene suficiente seguridad³³. Con todo, Velázquez ha demostrado ser profundamente moderno en la preocupación por el ordenamiento interno, siguiendo los tres principios museológicos universalmente aceptados: igualdad de tamaño de los cuadros emparejados, correspondencia estilístico-formal de los autores y similitud icónico-temática de las figuraciones³⁴. Además, también se hace imposible determinar la secuencia cronológica que siguió Velázquez en la redecoración del Escorial, pero es muy probable que lo primero en comenzarse, después del Panteón, fuese la sacristía y la antesacristía del templo, a principios de 1655, de manera que a mediados de 1656 ya se hubiese finalizado el montaje de ambos espacios³⁵ quedando reunidos en ellos un total de cuarenta y una pinturas que Velázquez seleccionó y ordenó para su instalación en El Escorial “*que por su diligencia se trajeron de diversas partes de Europa*”³⁶ y de las que el Padre Santos fue testigo presencial y cronista exhaustivo.

Antesacristía y sacristía. Un catálogo *avant la lettre*

*“La compostura, riqueza y aseo de quanto se propone a la vista, suspende verdaderamente a todos”*³⁷.

De las obras que Velázquez renovó, a saber, el aula de moral, la iglesia vieja y capítulo prioral, entre las más relevantes se encuentran la sacristía y su sala aneja y acceso natural, la antesacristía, que destacan, en efecto por sus grandes dimensiones; no en vano el programa de renovación comenzó en estas salas. El 15 de octubre 1656 la nueva edición del Padre Santos estaba lista para imprimirse en la Imprenta Real, y Felipe IV ya había podido contemplar el nuevo montaje pictórico de la sacristía, acontecimiento del que tenemos noticia por la *Relación*³⁸ de Jules Chifflet, donde alude a la grata impresión del monarca.

El relato del Padre Santos comienza con el minucioso análisis de la Antesacristía “*pieça hermosa y alegre*”³⁹ indicando su tamaño, la decoración de grutescos al fresco de la bóveda, la cuidada cajonería y los suelos de mármol. Santos abre el capítulo dedicado a las pinturas de la Antesacristía de la siguiente manera:

31. MORÁN TURINA, José Miguel y CHECA CREMADES, Fernando, “Las colecciones pictóricas...”, op. cit., pág. 254.

32. MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio, “La pintura barroca española en El Escorial”, *El Monasterio del Escorial y la pintura*, actas del Simposium (1/5-IX-2001), San Lorenzo de El Escorial, Real Centro Universitario María Cristina de El Escorial, 2001, pág. 269.

33. BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura, *El Escorial como museo...*, op. cit., pág. 137.

34. MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio, “La pintura barroca española...”, op. cit., pág. 273.

35. *Ibidem*.

36. DE LOS SANTOS, Francisco, *Discurso IX...*, op. cit., fol. 81.

37. *Ibidem*, fol. 45.

38. ANDRÉS, Gregorio de, “Relación de la estancia...”, op. cit., págs. 405-431.

39. DE LOS SANTOS, Francisco, *Discurso IX...*, op. cit., fol. 43.

“*Aduirtió su Magestad estar pobres de pintura algunas pieças [...] no permitió se diletase el reparo de esta falta y así ordenó que con las pinturas antiguas que aquí estaban se compusieran otras pieças menos principales, y en estas se ajustasen a las que iremos refiriendo*”⁴⁰.

El Padre Santos hace referencia de forma continuada a la buena disposición de las obras, cifrando la mayoría de sus descripciones en el tamaño que ocupaban las pinturas en su emplazamiento: “*el alto del lienço cinco pies, y el largo doze y medio, que es el mismo de la Fuente*”⁴¹ de lo cual se deduce la importancia que este otorgaba al arte de colocar cuadros, juicios que intercala con observaciones artísticas que delatan su formación visual: “*son las figuras menores del natural*”⁴² refiriéndose a la *Huida a Egipto* de Tiziano. “*Tiene este lavatorio [se refiere a la antesacristía] seis quadros de pintura maravillosa al olio, de curiosas manos de grandes pintores hechos*”⁴³, sin embargo, el testimonio de la *Memoria* atribuida a Velázquez difiere del descrito por el Padre Santos, de lo que se deduce que documenta un estado primitivo del montaje que luego fue modificado⁴⁴.

Comentarios como “*todo él desnudo, bellissimo y tierno, que parece de carne viva, y enterenece al coraçon*”⁴⁵ refiriéndose al Niño en brazos de la Virgen, en la obra de Veronés, son sintomáticos de la sensibilidad estética del Padre Santos, a la que tanto se ha aludido. Sin embargo, si comparamos su obra con la del Padre Talavera, el estudio relacional del espacio con la obra es obviado sistemáticamente por Santos, que alaba el magistral tratamiento de la luz en las pinturas pero no las relaciona con las lámparas del techo, de las que sin embargo sí se detiene en describir sus materiales, lo cual es muestra de un ojo aficionado. El Padre Santos se recrea en descripciones tan poéticas y personales de las que podemos deducir su preferencia por escuelas, estilos y autores concretos, como es el caso de “*otro de Paulo Veronés, de la predicación de S. luán [...] Está el Bautista en el Desierto, significando muy al natural, la eficacia del espíritu, que le mouia à procurar con su enseñanza, y doctrina la salud de las Almas. Los que sallan à oirle, se vén, como suspendidos y robados de su voz; vnos en pie, otros sentados, o à la sombra de los arboles, o en las peñas, que se descubren en el Pays con mucha variedad*”⁴⁶, si lo comparamos con descripciones tan parcas como las que realiza de Ribera, del que, en la mayoría de las ocasiones se limita a nombrar el título de la pintura, es ostensible la preferencia del cronista.

Los adjetivos “ternura” y “suavidad” son bastante frecuentes cuando se refiere a las obras de Veronés, Tiziano y Guido Reni, delatando su gusto italianizante; y cuando compara obras italianas con la pintura del norte, su inclinación hacia lo italiano vuelve a ser clara: “*Sobre la puerta principal por donde entramos, ay vn Lienço grande, de la Historia de la Muger Adultera, de mano de Vandic, Flamenco de Nacion, obra muy estimable. [...] Los coloridos y ropas muy excelentes, semejantes a los del Tiiciano, que fue el que les dió mas gracia, y á quien imitó este Autor*”⁴⁷. La descripción de la Sacristía comienza con un texto reelaborado por el Padre Santos a partir de la exclamación de Sigüenza: “*en entrando por la puerta de la sacristía parece que se ensancha el corazón viendo una pieza tan grande...*”. Y prosigue:

“*Las paredes de mucha blancura y a la vna y la otra parte se ve en ellas la mayor variedad y excelencia de*

40. *Ibidem*, fol. 44.

41. *Ibidem*.

42. *Ibidem*.

43. *Ibidem*.

44. VEGA-LOECHES, José Luis, *Idea e imagen de El Escorial...*, op. cit., pág. 590.

45. DE LOS SANTOS, Francisco, *Discurso IX...*, op. cit., fol. 45.

46. *Ibidem*.

47. *Ibidem*, fol. 49-50.

*pintura, que pudo conseguir el arte, y juntar la Potencia: Quadros al olio de los mejores Maestros, que han celebrado las edades, historias santas, donde la atención y deuoción hallan viuio lo pintado, según la fuerça con que las mueueen, y arrebatan. Començaremos a referirlas, tomando el rumbo desde el Altar, donde está vna Tabla de Rafael de Urbino, que sin admitir competencia, merece el lugar primero*⁴⁸.

Esta afirmación que encabeza el comienzo de la descripción de la Sacristía, el Padre Santos hace referencia a la pintura de los maestros italianos del siglo XVI como Tiziano, Rafael, Veronés, Tintoretto como la mayor excelencia que alcanzó la pintura a lo largo del siglo XVI. Ciertamente, Rafael, hasta el viaje de Manet a España, es el artista más valorado de Europa y paradigma de belleza ideal. Como ya se ha dicho, el relato del Padre Santos narra lo que se va viendo en el transcurso de un paseo; es por ello que se ha llegado a denominar “guía artística”⁴⁹ pero sus juicios y descripciones no gozan de un orden preestablecido, de manera que introduce descripciones estilísticas, a veces formales, que se adhieren a breves consideraciones puramente subjetivas, no por ello menos interesantes, pues son sintomáticas del sentir estético del XVII. En otras ocasiones añade sencillos apuntes sobre el viaje de las obras, su mecenazgo y procedencia, pero no polemiza ni tiene la dureza del texto de Sigüenza; al contrario “*Santos actúa como un meticuloso cicerone doctrinal*”⁵⁰.

En la descripción de las pinturas de la Sacristía el Padre Santos ofrece información sobre la procedencia de las obras “*España en aquel reyno y de otros confidentes, D. Luis Mendez de Haro, Conde-Duque de Sanlucar y consiguió por grandes precios (sin que se lo pareciese ninguno) los Lienços y tablas que entre tantas buenas se reputaua justamente por las mejores, que fueron las que hemos dicho, traídas a Madrid*”. Ésta es una afirmación interesante por tres motivos. En primer lugar, porque en la *Memoria* se dice que fue pintado para la iglesia que “*llaman de San Marcos, en Venecia*”, y la corrección de Santos por “*San Marcola*” demostraría el enriquecimiento del vocabulario artístico del Padre Santos tras la lectura de la misma, y en segundo lugar, porque en la descripción de la sacristía se hace hincapié en más de tres ocasiones en la procedencia diversa de las obras, confirmando la importancia que Felipe IV quiso darle a esta estancia, otorgándole el prestigio de una procedencia noble: “*vinieron de Inglaterra a España, de la almoneda del rey Carlos de Estuardo*”, repitiéndose “*la política regia de añadir a su colección obras de la nobleza que ya había experimentado con éxito en los tiempos del Buen Retiro*”⁵¹. En tercer lugar, porque Santos, buen conocedor de Felipe IV, pretende ocultar el ocasional enfado del monarca ante los excesivos gastos de la nobleza. La carta del rey a 7 de septiembre de 1637 da fe de ello: “*El conde de Monterrey no ha tenido orden para estos gastos [...] ni he oido en mi vida partida tan excesiba, y entre las demás, parece que se excuse la de cavallos y aderezos de caballo de 66.083 escudos*”⁵².

Con todo, este ocultamiento forma parte del sentido común del decoro y lo pertinente en una descripción encomiástica del edificio y de la monarquía. Las novedades específicas en el plano terminológico del arte referidas a la pintura de la Sacristía no son especialmente significativas, pues al no tener pretensión de tratado, su discurso resulta más retórico-persuasivo que crítico⁵³. Como acertadamente indica la autora,

48. *Ibidem*.

49. VEGA-LOECHES, José Luis, *Idea e imagen de El Escorial...*, op. cit., pág. 9.

50. *Ibidem*.

51. MORÁN TURINA, José Miguel y CHECA CREMADES, Fernando, “Las colecciones pictóricas...”, op. cit., pág. 255.

52. RIVAS ALBALADEJO, Ángel, *Entre Madrid, Roma y Nápoles...*, op. cit., pág. 597.

53. RODRÍGUEZ ORTEGA, Nuria, “Similitudes y diferencias léxico-textuales en dos descripciones seiscentistas del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Ejemplo de exploración lingüístico-computacional de textos digitales”, *Teoría y literatura artística en la sociedad digital. Construcción y aplicabilidad de colecciones textuales informatizadas*, Gijón, Trea, 2009, págs. 363-430.

las valoraciones del Padre Santos están encaminadas al sentimiento barroco pero inciden en una cuestión dieciochesca como será la *experiencia estética*, valorando los sentidos que intervienen en el disfrute sensorial de las obras, sensibilidad que el Padre Santos ha demostrado tener muy desarrollada.

Sin embargo, Santos no es anacrónico en todo. Prosiguiendo el camino por la Sacristía, el Padre Santos afirma que “*el Lienzo del Lauatorio de Christo a sus Discipulos la Noche de la Cena, que está sobre los Caxones, hasta tocar la cornisa [...] es de excelentísimo capricho en la inuención, dificultosamente se persuade el que lo mira, a que es pintado*”, en cuya descripción se delatan los dos grandes tópicos barrocos, uno ya mencionado como es la veracidad de la pintura para representar correctamente los movimientos del alma, y otro referido al capricho y a la invención, a los que acude siempre Palomino para encomiar a Velázquez, término que se encuentra en el centro del debate de la liberalidad de la pintura, pues el capricho remite a la libertad y la libertad de ejecución comienza con la libertad de pensamiento; libertad por tanto más intelectual que artística. Por otra parte, en la edición de 1667 el Padre Santos tiene la ocasión de mencionar la Túnica de José, de Velázquez, de cuya descripción se deduce el contacto del pintor con el cronista. “*Estos pastores doloridos [...] ellos y otros tres que se uen en ciertas distancias con capotes, zurriones y cayados repartidos por aquel pauimento pintados con grandísimo estudio y destreza*”, vemos que el Padre Santos, además de señalar aspectos técnicos, dice de los personajes se trata de pastores y no de hermanos, lo cual induce a pensar una posible conversación sobre la pintura en cuestión. Diversas frases hechas nos remiten al concepto de *decorum*, tales como “*son todas [las figuras] de viuísima actitud, según a lo que atienden*”⁵⁴. En la segunda parte de la descripción de la Sacristía, las adjetivaciones artísticas están encaminadas a relatar la historia representada en las pinturas, y el Padre Santos añade comentarios que subrayan su carácter devocional, matizando la sintaxis con respecto a su anterior edición, con la finalidad de hacerla más comprensible⁵⁵.

En la Sacristía, el protagonismo pertenece a los maestros italianos del siglo XVI, con una inclinación especial por los venecianos, encabezados por Tiziano, que gozaba de un lugar privilegiado en el altar del testero oriental, presidiendo la sala y seguido de Verónes, Tintoretto y Palma el Joven. El siglo XVII lo ocupan personalidades de la talla de Guercino, Guido Reni, además de Rubens y Van Dyck. Téngase en cuenta que son dos flamencos de estilo italiano, así como *el Españolito*, Jusepe de Ribera, el único que encabeza las filas del arte español junto con Velázquez, “*pero si lo fue, no lo fue por ser español, sino por ser profundamente italiano en su estilo*”⁵⁶.

Bibliografía

- ÁLVAREZ TURIENZO, Saturnino, *El Escorial en las letras españolas*, Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1985.
- ANDRÉS, Gregorio de, “Relación de la estancia de Felipe IV en El Escorial por su Capellán Julio Chifflet (1656)”, *Documentos para la historia del monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid*, VII, 1964, págs. 405-431.
- BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura, *El Escorial como museo. La decoración pictórica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Qulliet (1809)*, Bellaterra, Barcelona, Girona, Lleida, Memoria Artium, 2002.
- BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz, “Diego Velázquez. Pintor y arquitecto inventivo. El progreso de la arquitectura

54. DE LOS SANTOS, Francisco, *Discurso IX...*, op. cit.

55. VEGA-LOECHES, José Luis, *Idea e imagen de El Escorial...*, op. cit., pág. 587.

56. MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio, “La pintura barroca española...”, op. cit., pág. 271.

- en la corte de Felipe IV”, ASENJO RUBIO, Eduardo, CALDERÓN ROCA, Belén y CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (coords.), *Creación artística y mecenazgo en el desarrollo cultural del Mediterráneo en la Edad Moderna*, Madrid, Ministerio de Ciencia e Innovación, 2011, págs. 507-554.
- BONET CORREA, Antonio, “Velázquez, arquitecto y decorador”, *Archivo Español de Arte*, abril/septiembre, 1960, págs. 215-249.
- BONET CORREA, Antonio, *El Real Monasterio de El Escorial*, Madrid/Bolonia, Patrimonio Nacional/FMR-ART’E’, 2005.
- BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín, “Prólogo”, *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial, t. I*. Reedición editorial Cimboggio, San Lorenzo de El Escorial, 1985, págs. 7-19
- CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier, *Cuarta parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo* (Madrid, 1680), Colección del Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, San Lorenzo del Escorial, Ediciones Escorialenses, 2008.
- COLOMER, José Luis, “De Madrid a Roma: 1630. Velázquez y la pintura de historia”, PORTÚS, J coord., *Fábulas de Velázquez: Mitología e Historia Sagrada en el Siglo de Oro*, Madrid, cat. exp. Museo Nacional del Prado, 2007, págs. 133-159.
- DE LOS SANTOS, Francisco, *Descripción Breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial*, Madrid, Imprenta Real, 1667.
- HELLWIG, Karin, *La literatura artística española del siglo XVII*, Madrid, Visor, 1999.
- JUSTI, Carl, *Velázquez y su siglo*, Madrid, Espasa, [1888] 1999.
- MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio, “La pintura barroca española en El Escorial”, *El Monasterio del Escorial y la pintura, actas del Simposium (1/5-IX-2001)*, San Lorenzo de El Escorial, Real Centro Universitario María Cristina de El Escorial, 2001, págs. 243-284.
- MONEDERO CARRILLO DE ALBORNOZ, Carmen, “La figura de fray Francisco de los Santos”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, V, 1970, págs. 203-264.
- MORÁN TURINA, José Miguel y CHECA CREMADES, Fernando, “Las colecciones pictóricas de El Escorial y el gusto barroco”, *Goya*, 179, 1984, págs. 252-261.
- RIVAS ALBALADEJO, Ángel, *Entre Madrid, Roma y Nápoles. El VI conde de Monterrey y el gobierno de la Monarquía Hispánica (1621-1653)*, Tesis Doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2015.
- RODRÍGUEZ ORTEGA, Nuria, “Similitudes y diferencias léxico-textuales en dos descripciones seiscentistas del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Ejemplo de exploración lingüístico-computacional de textos digitales”, *Teoría y literatura artística en la sociedad digital. Construcción y aplicabilidad de colecciones textuales informatizadas*, Gijón, Trea, 2009, págs. 363-430.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, II, C. Bermejo Impresor, Madrid, 1933.
- VEGA-LOECHES, José Luis, *Idea e imagen de El Escorial en el siglo XVII. Francisco de los Santos*, Tesis doctoral inédita, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2006.
- XIMÉNEZ, Andrés, [1764] *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial: su magnífico templo, panteón y palacio, compendiada de la descripción antigua y exornada con nuevas vistosas láminas de su planta y montea, aumentada con la noticia de varias grandezas y alhajas... y coronada con un tratado apéndice de los insignes profesores de las bellas artes estatuarias...* 2006.

Fecha de recepción: 12/03/2018

Fecha de aceptación: 02/05/2018



Fig. 1. Arco de entrada a la capilla del Pilar, Cádiz (fotografía del autor).

Francisco López y Gonzalo Pomar

en la capilla de la Archicofradía del Pilar de Cádiz

Francisco López and Gonzalo Pomar in the chapel of the Pilar brotherhood in Cádiz

Carlos Maura Alarcón

Universidad de Sevilla, España
carlos13-5-1995@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-6373-2821>

Resumen

La capilla de la archicofradía de Nuestra Señora del Pilar es hoy uno de los conjuntos más inalterados del Cádiz del siglo XVIII. El conjunto de retablos de su interior y las interesantes imágenes que alberga son el objeto de este artículo, pues tras la exhumación del archivo histórico de la hermandad nos es posible arrojar nueva luz acerca de sus autores. Así, Francisco López y Gonzalo Pomar, notables artistas establecidos en la ciudad, tendrían un destacado protagonismo, como principales configuradores del espacio.

Palabras clave: capilla; Pilar; Cádiz; Francisco López; Gonzalo Pomar.

Abstract

The chapel of Nuestra Señora del Pilar is nowadays one of the most original groups from the XVIII century in Cádiz. Its altarpieces and the interesting images we found inside are the object of this article, because after the investigation in the brotherhood's historical archive we can shed some light about its authors. So, Francisco López and Gonzalo Pomar, high artists established in the city, will have an eminent protagonism, as main configurers of the whole space.

Keywords: chapel; Pilar; Cádiz; Francisco López; Gonzalo Pomar.

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

MAURA ALARCÓN, Carlos, "Francisco López y Gonzalo Pomar en la capilla de la Archicofradía del Pilar de Cádiz", *Atrio. Revista de Historia del Arte*, n.º 24, 2018, págs. 70-83.

Copyright (c) 2018 Carlos Maura Alarcón. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

El campo del retablo en Cádiz durante el siglo de las Luces es de un interés sobresaliente, debido a la cantidad y calidad de conjuntos que vieron la luz a lo largo de dicha centuria, una realidad ciertamente extraordinaria si tenemos en cuenta la producción del resto de focos cercanos. Tras un siglo XVII marcado por la dualidad entre Sevilla y Génova, no será hasta transcurridas largas décadas que podamos hablar de una escuela local de cierta entidad, la cual pervivirá hasta principios del siglo XIX, soportando incluso la llegada de las nuevas fórmulas academicistas. En sus comienzos, esta evolución del retablo en Cádiz está marcada por la ausencia de un sistema gremial vigoroso, como sí ocurría en Sevilla, lo que conllevó la participación de otros artistas en la configuración y supervisión de estas máquinas lignarias, tales como pintores, plateros o doradores, reflejo este, en definitiva, de la débil entidad que tenía la escuela local¹. No obstante, con el trascurso de los años, irá adquiriendo mayor protagonismo, y los artistas adscritos a ella pasarán de un discreto segundo plano a dirigir proyectos de notable envergadura, tanto en Cádiz como en las ciudades del entorno.

Como suele ocurrir con la cronología de los retablos barrocos, diferenciamos las etapas en Cádiz por los soportes que utilizan. Desde mediados del siglo XVII, predomina el uso de la columna salomónica como elemento articulador del espacio, comenzando con un uso simbólico hasta desembocar en una función decorativa. Así lo evidencia la presencia de ella en el retablo mayor de la Catedral Vieja, obra de Alejandro de Saavedra en 1640, donde dos columnas torsas marcan la calle central en la que se encontraba un tabernáculo de ébano y plata –hoy perdido– guardando las Sagradas Especies, al modo en el que Jaquín y Boaz cobijaban el Arca de la Alianza en el Templo de Jerusalén². En su vertiente decorativa, se puede apreciar su presencia en el retablo mayor de la iglesia conventual de Santo Domingo, de 1683, obra de mestizaje, pues su diseño se debe a Juan González de Herrera y su hechura a los talleres genoveses de Frugone y Ponsonelli, concertadas a través de Andrea Andreoli³.

Al entrar el siglo XVIII, esta situación se siguió manteniendo, pues los comitentes continuaron encargando sus retablos preferentemente a las escuelas sevillana y genovesa, quienes impusieron, además, las modas a los artistas de Cádiz. Fue entonces cuando la corriente salomónica comenzó a decaer en favor del estípite como elemento articulador del retablo, el cual se mantendrá con fuerza hasta la segunda mitad de siglo. A su llegada se sumaron otra serie de novedades tanto estructurales como ornamentales, cuya aplicación ya se había puesto en práctica a finales de la centuria anterior en Castilla de la mano de José Benito de Churriguera⁴, las cuales llegaron a Andalucía gracias a la figura estelar de Jerónimo de Balbás. Así, el movimiento envolvente de la planta, el cascarón limitado por un arco de medio punto que cierra la bóveda y la aplicación de una decoración tallada basada en elementos vegetales anticipan en Salamanca los recursos que se aplicarán incansablemente en los retablos dieciochescos en Cádiz.

1. Se profundiza en esta idea en ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo, "Diversidad profesional en la creación del retablo. El Cádiz barroco", *Boletín de arte*, n.º 20, 1999, págs. 155-166.

2. Sobre el retablo de la actual parroquia de Santa Cruz, véase SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito, "Alejandro de Saavedra, entallador", *Archivo hispalense: revista histórica, literaria y artística*, t. 4, n.º 10, 1945, págs. 3-75.

3. La atribución de las trazas a Herrera se encuentra en DÍAZ, Vicente, "El retablo de Santo Domingo de Cádiz", *Archivo dominicano*, 1995, pág. 351.

4. Sobre la tipología de retablo churrigueresco, puede consultarse RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso, *Los Churriguera*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1971, págs. 16, 20-23, o, del mismo autor, "El retablo barroco en Salamanca: materiales, formas, tipologías", *Imafronte*, n.º 5-8, 1995-1998, págs. 225-258.

En cuanto a la recepción de estas formas, no debemos olvidar que Balbás estuvo afincado en la ciudad entre 1702 y 1703, antes de pasar a Sevilla, y aquí se le documentan labores de diseño de la torre del edificio consistorial, así como algunos pagos al frente de las obras, hasta que fuera sustituido por el alarife Blas Díaz⁵. Resulta extraño que la población gaditana no aprovechara la estancia del zamorano con un mayor número de encargos, pues es seguro que debió de acudir aquí con cierto prestigio, como se desprende de que trabajara para la corporación municipal recién llegado de Madrid; sin duda, la Guerra de Sucesión debió hacer languidecer a la población y a sus recursos, habida cuenta de la importancia que tuvo Cádiz en la contienda⁶. Aun así, la adquisición de un lenguaje fuertemente influido por la creación de Balbás manifiesta que su etapa en la ciudad no pasó desapercibida para los artistas, tal y como evidencian numerosos retablos, como el mayor de San Lorenzo, obra de notable magnitud debida a Francisco López y que supone uno de los hitos del retablo en la trimilenaria población⁷.

En torno a 1750 se implantarán nuevos criterios decorativos, que tendrán su denominador común en el uso de la rocalla, elemento proveniente de Francia y que definirá al retablo rococó⁸. En este proceso de cambio, la Catedral Nueva funciona como catalizador, al requerir un alto número de escultores, diseñadores y tallistas para su decoración. Todo parece indicar que la introducción de la rocalla en la ciudad se debió a uno de estos artistas llegados para trabajar en esta empresa, Cayetano de Acosta, portugués de nacimiento, y quien desde 1738 se encuentra citado en sus libros de cuentas⁹. Durante su estancia en la ciudad (c.1738-1750), realizó otras labores aparte de las decorativas, como escultóricas o de diseño de retablos¹⁰. Desgraciadamente, no conservamos el retablo que le encargó en 1743 la archicofradía de la Virgen de los Ángeles, en la entonces ayuda de parroquia del Rosario, el cual estaba realizado en madera y fue reemplazado en 1783 por el actual, obra de Torcuato Benjumeda, el cual nos permitiría saber qué impacto tuvieron sus diseños en los artistas locales¹¹. Sí sabemos que, junto a Acosta, en él trabajaron Benito de Hita y Castillo, quien realizó la imagen titular, y Gonzalo Pomar, a quien se le adscriben otras obras menores¹². Del mismo año son otros retablos atribuidos a él, los adosados a los pilares de la iglesia de Santiago, en los que se emplean diferentes soluciones, tales como el estípite o pabellón, dependiendo del formato de la imagen que los presida y en los que se ha visto un notable influjo de la producción de Pedro Duque Cornejo¹³.

A partir de entonces, es perceptible la aparición de nuevos artistas formados en el ámbito local, y que protagonizarán importantes empresas artísticas en el entorno gaditano. Esta presencia en Cádiz de unas

5. ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo y TOVAR DE TERESA, Guillermo, "Diversas facetas de un artista de dos mundos: Gerónimo de Balbás en España y México", *Atrio. Revista de Historia del Arte*, n.º 3, 1991, págs. 79-107.

6. Esta idea se defiende en el estudio de Lorenzo Alonso de la Sierra y Guillermo Tovar de Teresa. *Ibidem*, pág. 80.

7. Sobre este autor y el retablo de San Lorenzo, véase ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo y HERRERA GARCÍA, Francisco, "Francisco López y la difusión del barroco estípite en el retablo bajo-andaluz", *Archivo hispalense: revista histórica, literaria y artística*, n.º 230, 1992, págs. 121-155.

8. Un cumplido resumen de esta corriente en Cádiz en ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo, "El retablo rococó en Cádiz y su entorno", *Archivo hispalense: revista histórica, literaria y artística*, n.º 248, 1998, págs. 95-110.

9. *Ibidem*, pág. 95.

10. PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso, "Aportaciones a la biografía y obra de Cayetano de Acosta: la fase gaditana", *Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, n.º 54, 1988, págs. 483-501.

11. ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo, "Novedades sobre la obra de Cayetano de Acosta en Cádiz", *Atrio. Revista de Historia del Arte*, n.º 8-9, 1996, págs. 133-138.

12. La primera vez que se atribuye esta imagen a Hita y Castillo es en SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito, "La imagen de la Reina de los Ángeles del Rosario", *La información del lunes*, 1958, pág. 19. En el mismo artículo se recoge el trabajo de Pomar.

13. ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo, "El retablo rococó...", *op. cit.*, pág. 96. A su vez, la influencia de Duque Cornejo en Acosta se estudia ya en TAYLOR, René, *El entallador e imaginero Pedro Duque Cornejo (1678-1757)*, Madrid, Instituto de España, 1983, págs. 96-99.

obras de rasgos comunes -rocallas, elementos calados, complejas escenografías- hizo ya desde mediados del siglo XX plantearse la existencia de una corriente de artistas activos entre la capital y Jerez de la Frontera¹⁴; a partir de entonces, hemos podido ir descubriendo más datos acerca de estos artistas, los cuales beben directamente de Acosta. No obstante, esto no significa que los artistas de la escuela sevillana y genovesa no siguieran levantando retablos, pues ciertamente continuaron recibiendo un alto número de encargos, como evidencian importantes obras. Por ejemplo, la capilla que levantó la archicofradía de la Divina Pastora para acoger a su titular se dotó de tres enormes máquinas lignarias encargadas a Julián Ximénez, quien contó con la colaboración de Benito de Hita y Castillo, artistas que dejaron en esta iglesia algunas de sus más destacadas creaciones¹⁵. De la vertiente italiana, destacaremos el retablo marmóreo que guarece a la Virgen de la Misericordia de Savona, obra de Alessandro Aprile para el convento de Santo Domingo en 1762, el cual tuvo tan buena acogida que, pocos años más tarde, los padres dominicos decidieron levantar en el testero opuesto un retablo exactamente similar, pero realizado en madera¹⁶. De entre todos los artistas de esta corriente local, citaremos aquí a Gonzalo Pomar, como exponente de esta tendencia y como protagonista en la capilla objeto de nuestro trabajo.

De él, poco se ha sabido hasta fechas muy recientes. Hipólito Sancho de Soprani es el primero en publicar sus coordenadas vitales, fechando su nacimiento en Ubrique en 1711 y su muerte en Cádiz en 1795, tras haber documentado su participación en el triunfo erigido en honor de la Virgen del Rosario por su protección en el maremoto de 1755¹⁷. Desde entonces, el estudio de su obra ha venido engrandeciéndose con otros retablos atribuidos y documentados. En 1934, se publicaba el contrato de realización por el que Pomar se comprometía a entregar el retablo de la capilla de Jesús Nazareno de Cádiz y, más recientemente, María Pemán hacía lo propio con el mayor de la iglesia de San Francisco, aportando dos importantes piezas de las que partir para conocer su estilo¹⁸. El primero de ellos, comenzado en 1757, muestra ya la utilización de un lenguaje muy característico, basado, a nivel arquitectónico, en la recuperación de la columna clásica de orden corintio, que en este retablo se ha colocado en los dos extremos, enmarcando el conjunto. No obstante, lo más característico de este artista es la abundancia de elementos decorativos, especialmente la rocalla y los angelotes, que pueblan todas las partes de esta gran máquina. Una evolución de su estilo se hace perceptible en el retablo de la iglesia franciscana, concertado en 1763, donde se ve de forma más nítida la aplicación de un esquema reticular, seguramente obligado aquí por la disposición del presbiterio, estrecho y alto. No se aprecia, aun así, como un rasgo arcaizante, puesto que, al elevar la calle central y la altura de los soportes y hacer girar estos respecto a sus bases, consigue insertar un notable sentido ascendente a la composición. En este caso, el suave efecto claroscuro, derivado de la concentración de su ornamentación, ha llevado al profesor Alonso de la Sierra a relacionar esta obra con el influjo de los Churriguera, pese a que la decoración se base aquí prácticamente en las rocallas¹⁹. Una obra de reciente atribución, el retablo mayor de la iglesia de la

14. BAIRD, Joseph, "The retables of Cádiz and Jerez in the 17th and 18th centuries", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 26, 1957, págs. 39-49.

15. Sobre esta capilla y sus retablos, véase SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito, "El escultor sevillano Julián Ximénez", *Archivo hispalense: revista de historia, literatura y arte*, n.º 43-44, 1950, págs. 247-253.

16. ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo, "Mármoles genoveses en Cádiz. Un retablo de Alessandro Aprile", *Atrio. Revista de Historia del Arte*, n.º 7, 1995, págs. 57-66.

17. SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito, "El maremoto de 1755 en Cádiz", *Archivo hispalense: revista de historia, literatura y arte*, t. 23, n.º 74, 1955, págs. 161-203.

18. MARTÍN CORDERO, Eduardo y SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito, *Documentos para la historia artística de Cádiz y su región*, Jerez de la Frontera, Sociedad de estudios históricos jerezanos, 1939, pág. 28; PEMÁN MEDINA, María, "El maestro gaditano ensamblador y tallista Gonzalo Pomar", *Gades*, n.º 3, 1994, págs. 35-47.

19. ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo, "El retablo rococó...", op. cit., pág. 99.



Fig. 2. Anónimo: *Virgen del Pilar de Lorenzo Armengual*, principios s. XVIII (fotografía del autor).

O de Sanlúcar de Barrameda, de 1767²⁰, muestra una vuelta de tuerca más, y la decoración es prácticamente la protagonista del conjunto, que, arquitectónicamente, sigue mostrando el mismo lenguaje que en el resto de obras descritas. Sólo al final de su trayectoria, veremos una tímida inclusión de elementos clasicistas, como en el órgano de la iglesia de San Lorenzo, donde desaparece esta sobreabundancia de decoración en aras de favorecer la claridad de líneas²¹.

La capilla del Pilar, que ha pasado inadvertida por la historiografía artística, supone un notable hito en la historia del retablo en nuestra ciudad y nos permite ver cómo fueron sucediéndose los estilos conforme avanzaban los años. Para ello, será necesario ver cómo se conforma y evoluciona la hermandad de Nuestra Señora del Pilar, pues su historia explica las diferentes etapas por las que pasó este espacio. La cofradía se funda en 1730²², en torno a una devoción que fue introducida por el obispo Armengual a su llegada a la cátedra gaditana, pues sabemos que donó una imagen de la Virgen con esta advocación para presidir el retablo mayor de la iglesia de San Lorenzo (Fig. 2); cabe recordar de que el prelado fue ordenado sacerdote en Zaragoza, de cuya sede fue obispo auxiliar junto a Antonio Ibáñez de la Riba, por lo que se encargaría

personalmente de propagar su devoción²³. Así, en el mismo año en que fallece Armengual, nace esta corporación bajo el impulso de dos hermanos, Manuel y Jerónimo Ignacio Delfín, oriundos de Génova y

20. *Ibidem*, pág. 100.

21. *Ibidem*, pág. 101.

22. En los libros de cuentas y de asiento, fechan a los primeros hermanos el 1 de enero de 1731, pero por otros testimonios sabemos que ya existía un grupo que le daba culto a la Virgen en 1730, auspiciado por el propio Armengual antes de su fallecimiento. Entre otros, un cuadro conservado en la casa de hermandad, que debe ser de estos primeros años, cita el 22 de julio de 1730 como el origen de este grupo. Véase AHAPC (Archivo Histórico de la Archicofradía del Pilar de Cádiz): libro 5, ff. 4r y ss.

23. Sobre la vida de Armengual, de reciente publicación es LARA VILLODRES, Antonio, *El marquesado de Campo-Alegre*, Málaga, Servicio de Publicaciones Unicaja, 2007.

asentados en Cádiz como consecuencia de la actividad comercial que desempeñaban ambos²⁴. Estos hermanos le dan a esta corporación la forma de una Compañía espiritual del Santo Rosario, un tipo de hermandad muy característica de la piedad gaditana de esta centuria que tiene su origen en el capuchino fray Pablo de Cádiz: desde finales del siglo XVII, influido seguramente por el rezo del *Stellarium* franciscano²⁵, este fraile decide fundar por toda la ciudad quince hermandades, una por cada misterio del Rosario, para que salieran diariamente al anochecer a rezarlo por las calles aledañas a su sede. En nuestro caso, la conformación de la cofradía tiene lugar varias décadas después de la creación de las compañías de fray Pablo, pero participa de su misma estructura, algo que harían otras agrupaciones contemporáneas, como la de la Divina Pastora. Con el paso del tiempo, en torno a 1748, los Delfín desaparecen de la vida de hermandad y el cargo de mayordomo pasa a ser ocupado por Juan Gutiérrez de Celis, personaje de capital importancia en la cofradía.

En estas décadas, sabemos por la documentación que la hermandad mudó su espacio dentro del templo de San Lorenzo, pues en origen radicaba en la capilla anexa a la actual, intercambiándose con la puerta lateral de la iglesia hacia 1747²⁶. Igualmente, entre 1748 y 1753 sabemos que la capilla se encuentra en obras, ya que consta que las imágenes se trasladaron a casa de Jerónimo Ignacio Delfín, donde recibieron culto hasta que volvieron a ser entronizadas el 12 de octubre de 1753²⁷. De su primera localización, pensamos que lo único que se conservó fue el retablo principal —que sólo fue actualizado estéticamente— y las imágenes que en él se incluyen, realizándose *ex novo* tanto los dos retablos laterales, dedicados a guarecer un lienzo representando

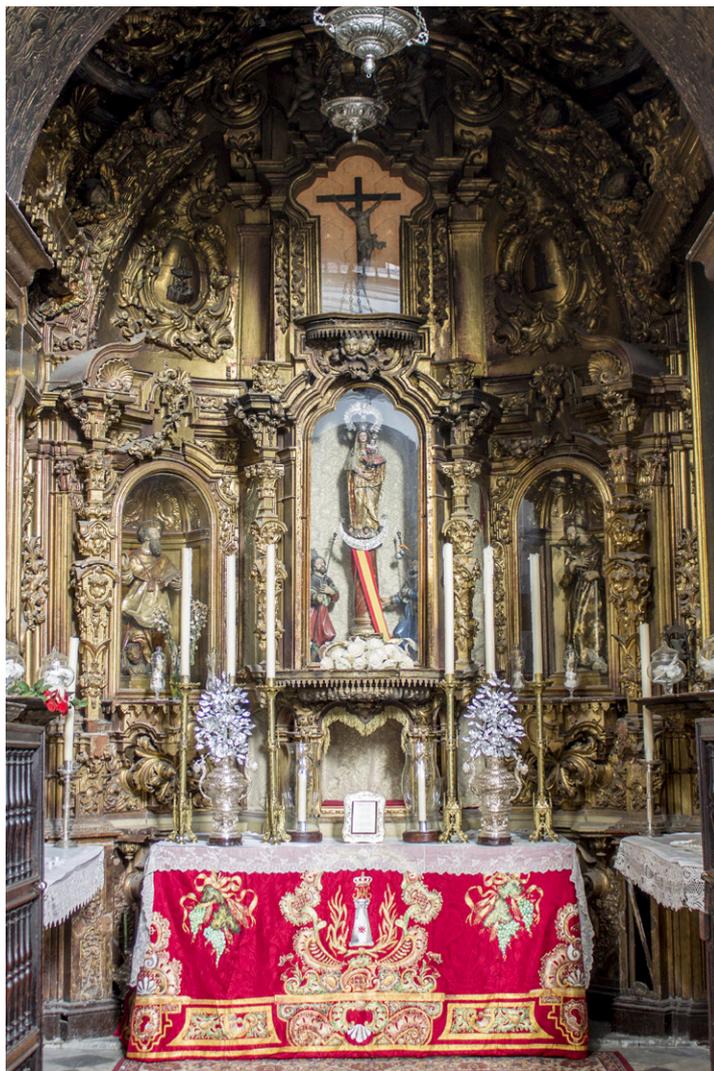


Fig. 3. Francisco López y Gonzalo Pomar (atrib.): Retablo principal de la capilla del Pilar, c. 1730/ c. 1748 (fotografía del autor).

24. El testamento de Manuel Delfín se encuentra en AHPC (Archivo Histórico Provincial de Cádiz): sección Protocolos, libro CA 1271, ff. 275r-276v.

25. SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito, "La devoción concepcionista en San Francisco de Cádiz", *Archivo ibero-americano*, n.º 14, 1954, págs. 203-266.

26. ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo y ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Juan Alonso, "Juan López de Algarín, Maestro de la Iglesia del Señor S. Lorenzo de Cádiz", *Gades*, n.º 13, 1985, pág. 270; APSLC: libro de fábrica 1722-1748, documentos sin paginar.

27. AHAPC: libro 2, f. 85v.

al Santo Cristo de Ribota y a una cruz de ébano y plata, presumiblemente, la primitiva cruz de guía²⁸, así como la bóveda que remata el conjunto. Veamos a continuación estas piezas por separado.

Es el retablo principal una máquina lignaria resuelta en banco, cuerpo y ático y, horizontalmente, dividido en tres calles, la central más adelantada respecto a las laterales, que se encuentran levemente curvadas hacia el interior, dando la apariencia de ser un fondo de planta semicircular del que emerge el camarín central, que se resuelve a modo de vitrina (Fig. 3). El banco se eleva sobre un zócalo, sobresaliendo por encima de él la mesa de altar, que en este caso tiene la particularidad de presentar un cajón para guardar en su interior los libros y otros enseres de la hermandad. A su vez, el cuerpo principal se estructura mediante cuatro estípites que limitan las calles, diferenciándose en algunos módulos las dos columnas centrales de las de los dos extremos. Por último, el ático presenta un nicho cruciforme en la calle central y dos tarjas arriñonadas en las laterales, decoradas con relieves de rocalla, terminándose con un arco de medio punto decorado con cabezas de querubines. En la hechura del mismo, nos parece advertir, como anticipábamos, dos momentos diferenciados: uno primero en el que se realizó por entero, y un segundo en el que se introdujeron ciertos elementos decorativos, como las rocallas que decoran el camarín de las hornacinas laterales o las del ático, así como las veneras que se han colocado sobre los estípites, en el arranque del frontón. Estas piezas muestran una carnosidad mayor que las del resto del retablo, que están resueltas de manera más plana, evidenciando así una factura más temprana. Es por ello que pensamos que este retablo pudiera ser el que se encontraba en la primera capilla de esta corporación, siendo creado hacia los primeros años de la década de 1730, y que fue reformado entre 1748 y 1753, fecha en la que se trasladaría a la actual. Por los recursos y la técnica empleada, pensamos que la hechura original podría atribuirse a Francisco López, quien fue el autor del conjunto de los retablos principales de San Lorenzo, esto es, el mayor y los de los testers del crucero²⁹; además, esta hipótesis vendría refrendada por el hecho de que este mismo artista fue quien realizó el retablo del oratorio privado de Jerónimo Ignacio Delfín, mayordomo de la archicofradía durante sus dos primeras décadas³⁰. La mano de López se revela en algunos detalles, como en el arco de querubines que coronan la parte superior, los cuales se encuentran ya presentes en los de San Lorenzo, donde se repite incluso la misma línea quebrada que los enmarca, así como en el tipo de decoración vegetal que se coloca en el banco, la cual se inserta en diversas partes del mismo retablo mayor parroquial. De la misma manera, el hecho de colocar los estípites centrales del retablo en esviaje respecto a la línea frontal de visión es un hecho muy particular que vuelve a repetir López —quizá siguiendo los diseños de Jerónimo de Balbás—, en el templete eucarístico del principal de este templo³¹.

Sin embargo, no es propio de su producción la decoración de rocallas, que se introdujeron en Cádiz, como vimos, a mediados de siglo, por lo que hemos de pensar que corresponden a una obra de actualización que sufrió el retablo durante las obras de 1748; así, pensamos tras la exhumación del archivo de la hermandad que podrían deberse a Gonzalo Pomar, quien fue hermano de ella desde su fundación hasta el fin de sus días y quien, además, se enterró en la bóveda de la capilla³². De la misma manera, consideramos que también

28. Ya se defiende esta hipótesis en ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo, *Pietas Populi. Pervivencias* [cat. exp.], Cádiz, Consejo de Hermandades y Cofradías, 2012, pág. 168.

29. Sobre los trabajos de López en San Lorenzo, véase ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo y HERRERA GARCÍA, Francisco, "Francisco López y...", op. cit., págs. 136-143.

30. ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo, *El retablo y sus autores en el Cádiz de la Edad Moderna* [tesis doctoral inédita], Madrid, 1999, pág. 527.

31. ALONSO DE LA SIERRA, Lorenzo y HERRERA GARCÍA, Francisco, "Francisco López y...", op. cit., págs. 137-138.

32. Su asiento de hermano en AHAPC: libro 1, f.73r. Sabemos que se enterró en la capilla por su testamento, hallado en AHPC: sección Protocolos, CA 1298, ff. 198r-201v.

se deben adscribir a su catálogo el resto de retablos y la bóveda de madera tallada, que verían la luz durante el mismo período. En cuanto a Pomar, tiene documentados en la archicofradía importantes trabajos, como la *renovación* (el término es literal, tal y como viene en los libros de cuentas) en 1755 de la imagen titular por 375 reales de vellón, sin que sepamos si realizó una talla de nueva factura o si fue una modificación, aunque debió entregarla en madera vista, pues también se le pagaron a Esteban Pomé la cantidad de 2.220 reales de la misma moneda por aplicarle el estofado y la encarnadura³³. Bajo nuestro punto de vista, y aunque no quede esclarecido en la documentación consultada, podría pensarse por su bajo coste que su talla correspondiera con un medallón de relieve, el cual presidiría el estandarte que utilizaban para rezar el rosario por las calles, y no a la titular de la capilla. A su vez, en 1756, se le pagan 180 reales por el “*costo y trabajo de los dos golpes de talla que están por encima del arco de nuestra capilla*”³⁴.

A este mismo artista le atribuimos también la hechura de los dos retablos laterales, los cuales serían realizados *ex novo* en este período de renovación que sufre la corporación, habida cuenta de varias partidas para compra de madera para ejecutar dos mesas de altar para la capilla³⁵, lo que vendría a corroborar que el principal ya se encontraba realizado y sólo era necesario hacer las de los dos retablos laterales. Esta devoción al Cristo de Ribota, muy inusual en este entorno, fue introducida en la capilla por el mayordomo segundo Miguel Vicente Ibáñez, junto a la pintura de pequeño formato situada en su mesa de altar con el tema de los corporales de Daroca. no hay duda de que el origen aragonés del personaje terminó de relacionar la capilla con aquel reino y sus devociones. De él sabemos que figura como hermano de la cofradía desde 1746 hasta 1755, ejerciendo además como mayordomo segundo durante los años de renovación



Fig. 4. Gonzalo Pomar (atrib.): *Retablo del Evangelio de la capilla del Pilar*, c. 1748 (fotografía del autor).

33. AHAPC: libro 5, ff. 118r y ss.

34. AHAPC: libro 5, f. 118v.

35. AHAPC: libro 5, f. 73r.

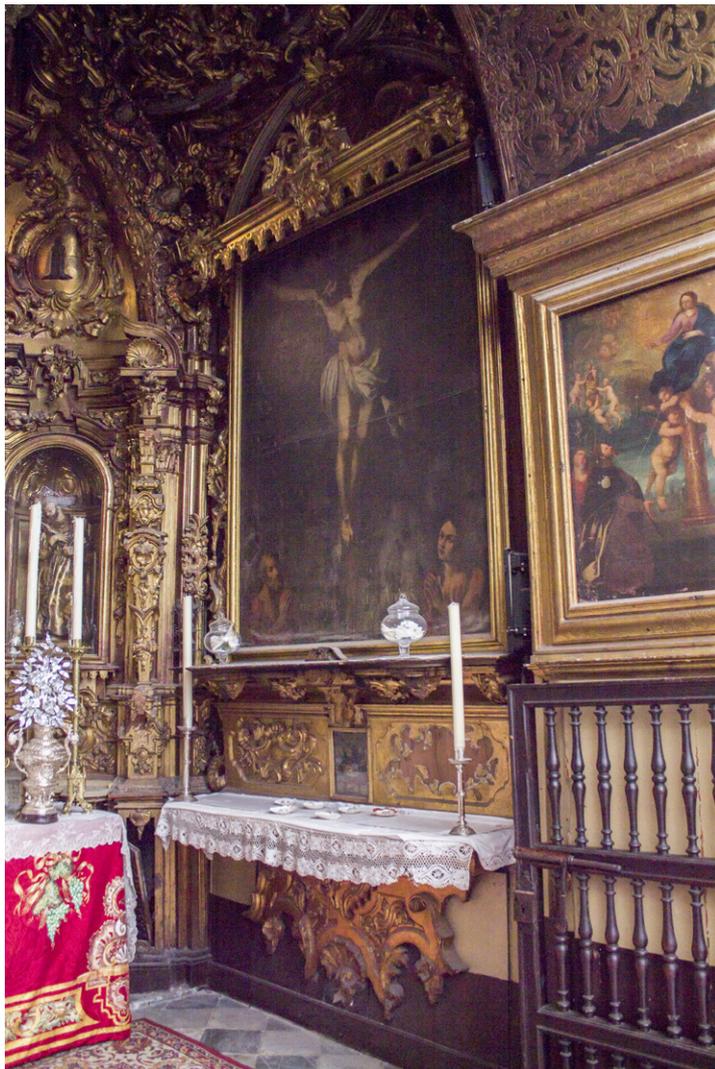


Fig. 5. Gonzalo Pomar (atrib.): Retablo de la Epístola de la capilla del Pilar, c. 1748 (fotografía del autor).

de la capilla³⁶. Además, que fue él quien introdujo en la capilla esta devoción nos lo reafirma un libro de 1845 publicado en Calatayud, en el que se afirma que en Cádiz es donde mayor devoción recibe el Cristo de Ribota, pues sanó a Miguel Vicente Ibáñez de la enfermedad que padecía, para cuyo recuerdo se abrió una estampa en 1747 y se decidió levantarle un retablo en esta capilla³⁷. Este retablo del Santo Cristo de Ribota (Fig. 5) toma forma de gran marco con una mesa de altar sobre ménsula y guardamalleta de talla ornamental muy profusa. La imagen que preside este retablo es un lienzo anónimo fechable en la primera mitad del siglo XVIII, en el que se halla representado Cristo crucificado y, bajo él, dos ánimas en actitud orante; en la parte inferior, se encuentra la inscripción “*El Santo Cristo de Ribota*”, la cual permite su identificación. Especial interés por su originalidad posee la ménsula sobre la que simbólicamente se sostiene el retablo, resuelta de forma muy ornamental con un perfil sinuoso, el cual se ve finalizado en su parte inferior con una venera similar a las que se ven en el ático del altar principal de la capilla.

En el muro frontero a este retablo, se localiza el tercero de la capilla, presidido por una vitrina cruciforme que encierra la que sería la primitiva cruz de guía de la compañía espiritual (Fig. 4). La composición de este retablo es semejante a la que acabamos de describir, con la única salvedad de que, en el espacio que queda entre la vitrina y los límites del mismo, se han introducido paneles con elementos de talla muy carnosos basados en roleos vegetales. Sobre la mesa de altar, vemos un pequeño marco hoy presidido por un grabado contemporáneo de San Andrés, que a buen seguro no entraba parte del programa iconográfico original. En su lugar, pensamos que se encontraría una copia de la Virgen del Llanto, titular de la cofradía romana a la que se agregaron los hermanos del Pilar en

36. DEL COS, Mariano y DE EYARALAR, Felipe, *Glorias de Calatayud y su antiguo partido*, Calatayud, Imprenta de Celestina Coma, 1845, págs. 124-125.

37. AHAPC: libro 4, f. 23. Sabemos además por los libros de cuentas (AHAPC: libro 5, f. 115v) que murió en 1755 en las Puertas de Tierra, como consecuencia del maremoto del 1 de noviembre, siendo de los pocos gaditanos que perecieron mientras intentaban huir hacia San Fernando. Ya esta idea la defiende José María Collantes, por el origen aragonés del mayordomo, en una de las entradas del blog de la hermandad.

1737 y con la que consiguieron el rango de archicofradía. Así, en una partida de cuentas de 1753, se detalla un pago de 375 reales de vellón “*que ha costado una lámina del señor Santiago plateada que está puesta en la capilla, en el nicho donde se ha de colocar la Virgen del Llanto*”³⁸, sabiendo que esta ya se halla en su lugar en 1755³⁹. No sabemos en qué fecha se retiró de este lugar ni bajo qué circunstancias, pero lo cierto es que es en este espacio en el que vemos más posible que se situase este simulacro, puesto que en el que se halla en el mismo lugar del retablo frontero es lógico que se disponga, como así se halla, la pintura del milagro de los corporales de Daroca, mientras que sobre la mesa de altar del retablo principal se encuentra el espacio para colocar la custodia durante la celebración de las exposiciones.

Igualmente, no queremos dejar de llamar la atención sobre la bóveda de la capilla (Fig. 6), en la que se inserta una decoración de talla muy menuda. Este elemento se divide en cuatro cuartos, correspondiendo uno de ellos con el ático del retablo principal, y presididos los restantes por una cartela con símbolos marianos: un pilar, una palma y un espejo con el anagrama de María en el centro. Alrededor de estos grupos, se dispone una decoración basada en hojarasca y rocalla, cuya resolución revela corresponder a la misma mano que ha realizado los dos retablos laterales y ha actualizado el principal. No ocurre así con el arco de entrada a la capilla, el cual se fecha entre 1757 y 1760, último año en el que destinan gastos para finalizar sus labores de dorado, y en el que vemos una decoración en estofado muy plana, que se debió al artista local José Rosillo, quien también sabemos que doró y policromó las portadas del presbiterio y del cancel de la iglesia de San Lorenzo⁴⁰. Esta bóveda de madera tallada supone de por sí un interés elevado, pues, pese a su delicado estado de conservación, es una de las dos únicas conservadas en la ciudad, de entre el alto número de capillas que tenían esta cubrición y que se fueron eliminando posteriormente, ya fuera por motivos estéticos o problemas estructurales.

ADDENDA

Aunque fuera de los límites de este artículo, creemos que es necesario realizar algunos apuntes acerca de las imágenes que nos encontramos en la capilla, pues si bien se han atribuido certeramente las tallas de San Jerónimo y San Francisco a Maragliano, restan otras de semejante interés. Así, los ángeles de pequeño formato que flanquean el arco de ingreso son obra cercana a la producción del genovés Galleano, mientras que los que se encuentran sobre él evidencian pertenecer igualmente a la escuela genovesa, aunque no tan claro a este autor. La documentación no expresa información al respecto, más allá de que fueron donación de Juan Gutiérrez de Celis, pero sí indica que la policromía y estofado de estos últimos se debe a Francesco María Mortola, notable artista genovés afincado en Cádiz que también era miembro de la corporación, a quien se le conocen otros significativos trabajos en la ciudad. Además, ambos artistas dejaron varios trabajos en la iglesia, tales como la policromía de los ángeles lampadarios del presbiterio –en el caso de Mortola– o la hechura de la Virgen de los Dolores de la Orden Servita, atribuida con fundamento a Galleano⁴¹. En el interior, cabe destacar la imagen titular, obra de filiación genovesa cercana a 1730 y que bebe del icono original zaragozano, que quizás pudiera haber tenido alguna intervención a mediados del siglo XX, a tenor de

38. AHAPC: libro 5, f. 91r.

39. AHAPC: libro 5, f. 105v.

40. AHAPC: libro 5, f. 122r; APSLC: recibos justificativos de las cuentas (1763-1776), s/f. Agradecemos este último documento al citado profesor Lorenzo Alonso de la Sierra.

41. SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel, *Escultura genovesa. Artífices del Setecientos en Cádiz*, Cádiz, 2006, pág. 78.



Fig. 6. Gonzalo Pomar (atrib.): *Bóveda de la capilla del Pilar*, c. 1748 (fotografía del autor).

pequeñas diferencias que nos parece advertir si comparamos su fisonomía actual con antiguas fotografías. Por último, el crucificado ubicado en el ático del retablo muestra una relación con los modelos de Maragliano, pudiéndose pensar en una obra cercana a él o a su taller.

Concluyendo, y a modo de recapitulación, podemos decir que, tras la exhumación del archivo histórico de la archicofradía del Pilar, hemos podido arrojar nueva luz acerca del retablo y sus creadores en el Cádiz dieciochesco. En primer lugar, se ha logrado establecer una cronología para los primeros pasos de esta corporación, que agrupó a notables prohombres de su momento, en cuya biografía tendrán cabida especial las aportaciones materiales y simbólicas a la hermandad. Así, nombres como los hermanos Delfín o Gutiérrez de Celis ya han sido subrayados en los estudios históricos acerca del comercio marítimo, por lo que estos aportes sumarían un aspecto de sus vidas hasta ahora no analizado, como es su gusto artístico. En segundo lugar, hemos podido atribuir, en base a la documentación y al análisis visual, los retablos y elementos mueble de esta capilla. Así, el autor del primer retablo que cobijó a la titular sería obra de Francisco López, importante artista que realizó, como vimos, el retablo mayor y los del crucero del mismo templo, así como otros en el ámbito provincial, como el de ánimas de la iglesia de San Lucas de Jerez de la Frontera. Posteriormente, con el cambio de ubicación dentro del templo gaditano, la hermandad renovó su estética adaptándola al gusto imperante protagonizado por la rocalla, encargándole a su hermano Gonzalo Pomar que actualizase el retablo principal y realizando el resto de retablos y la bóveda tallada, lo que constituye una de las primeras obras conocidas del artista ubriqueño.

Bibliografía

- ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo y ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Juan Alonso, “Juan López de Algarín, Maestro de la Iglesia del Señor S. Lorenzo de Cádiz”, *Gades*, n.º 13, 1985, págs. 265-276.
- ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo y TOVAR DE TERESA, Guillermo, “Diversas facetas de un artista de dos mundos: Gerónimo de Balbás en España y México”, *Atrio. Revista de Historia del Arte*, n.º 3, 1991, págs. 79-107.
- ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo y HERRERA GARCÍA, Francisco, “Francisco López y la difusión del barroco estípite en el retablo bajo-andaluz”, *Archivo hispalense: revista histórica, literaria y artística*, n.º 230, 1992, págs. 121-155.
- ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo, “Mármoles genoveses en Cádiz. Un retablo de Alessandro Aprile”, *Atrio. Revista de Historia del Arte*, n.º 7, 1995, págs. 57-66.
- ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo, “Novedades sobre la obra de Cayetano de Acosta en Cádiz”, *Atrio. Revista de Historia del Arte*, n.º 8-9, 1996, págs. 133-138.
- ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo, “El retablo rococó en Cádiz y su entorno”, *Archivo hispalense: revista histórica, literaria y artística*, n.º 248, 1998, págs. 95-110.
- ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo, *El retablo y sus autores en el Cádiz de la Edad Moderna* [tesis doctoral inédita], Madrid, 1999.
- ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo, “Diversidad profesional en la creación del retablo. El Cádiz barroco”, *Boletín de arte*, n.º 20, 1999, págs. 155-166.
- ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo, *Pietas Populi. Pervivencias* [cat. exp.], Cádiz, Consejo de Hermandades y Cofradías, 2012.
- BAIRD, Joseph, “The retables of Cádiz and Jerez in the 17th and 18th centuries”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 26, 1957, págs. 39-49.
- DEL COS, Mariano y DE EYARALAR, Felipe, *Glorias de Calatayud y su antiguo partido*, Calatayud, Imprenta de Celestina Coma, 1845.
- DÍAZ, Vicente, “El retablo de Santo Domingo de Cádiz”, *Archivo dominicano*, 1995.
- LARA VILLODRES, Antonio, *El marquesado de Campo-Alegre*, Málaga, Servicio de Publicaciones Unicaja, 2007.
- MARTÍN CORDERO, Enrique y SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito, *Documentos para la historia artística de Cádiz y su región*, Jerez de la Frontera, Sociedad de estudios jerezanos, 1939.
- PEMÁN MEDINA, María, “El maestro gaditano ensamblador y tallista Gonzalo Pomar”, *Gades*, n.º 3, 1994, págs. 35-47.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso, “Aportaciones a la biografía y obra de Cayetano de Acosta: la fase gaditana”, *Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, n.º 54, 1988, págs. 483-501.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso, *Los Churriguera*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1971.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso, “El retablo barroco en Salamanca: materiales, formas, tipologías”, *Imafronte*, n.º 5-8, 1995-1998, págs. 225-258.
- SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel, *Escultura genovesa. Artífices del Setecientos en Cádiz*, Cádiz, 2006.
- SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito, “Alejandro de Saavedra, entallador”, *Archivo hispalense: revista histórica, literaria y artística*, t. 4, n.º 10, 1945, págs. 3-75.

- SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito, “El escultor sevillano Julián Ximénez”, *Archivo hispalense: revista de historia, literatura y arte*, n.º 43-44, 1950, págs. 247-253.
- SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito, “La devoción concepcionista en San Francisco de Cádiz”, *Archivo ibero-americano*, n.º 14, 1954, págs. 203-266.
- SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito, “El maremoto de 1755 en Cádiz”, *Archivo hispalense: revista de historia, literatura y arte*, t. 23, n.º 74, 1955, págs. 161-203.
- SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito, “La imagen de la Reina de los Ángeles del Rosario”, *La información del lunes*, 1958, pág. 19.
- TAYLOR, René, *El entallador e imaginero Pedro Duque Cornejo (1678-1757)*, Madrid, Instituto de España, 1983.

Fecha de recepción: 27/12/2017

Fecha de aceptación: 15/02/2018



Fig. 1. Vista panorámica actual de la manzana donde se ubicó el complejo betlemita en la ciudad de Piura. Las construcciones que se aprecian corresponden a entrado el siglo XX. T. Elías, 2018.

El hospital, casa y convento de **Nuestra Señora Santa Ana** de la ciudad de San Miguel de Piura y sus posesiones artísticas

*Nuestra Señora de Santa Ana –hospital, house and convent in San Miguel de Piura city–
and its artistic possessions*

Pável Elías Lequernaqué | Cristina Vargas Pacheco

Universidad de Piura, Perú

jorge.elias@udep.pe | cristina.vargas@udep.pe

<https://orcid.org/0000-0002-4626-0057> | <https://orcid.org/0000-0003-2997-264X>

Resumen

El establecimiento de la ciudad de San Miguel de Piura, primera fundada en el Pacífico sur (1532), supuso, como en otros casos, la fundación de equipamientos básicos para la vida de su población, entre los que figuró el Hospital de Santa Ana. Con los sucesivos traslados de la ciudad, la administración del nosocomio recayó en manos de la Orden Betlemítica, la que administró diferentes instituciones similares en la América virreinal. En Piura, esta institución gozó de gran fama, acogiendo enfermos de diferentes latitudes. Además de ello, contó con iglesia, convento y camposanto, los cuales, de acuerdo a un documento hallado en el Archivo Regional de Piura (ARP) y otras fuentes primarias, contaron con gran variedad de bienes artísticos religiosos, donde

Abstract

The establishment of San Miguel de Piura, first city founded in South Pacific (1532), involved setting-up all the basic equipments for living there, one of them the Santa Ana's Hospital. As the city was relocated few times, the hospital was put in charge of Bethlehem Order, which managed other similar institutions in colonial America. In Piura, this hospital reached a very good reputation, and sick people from another cities came there for attention. The Hospital also included a church, a convent and a cemetery, places that –according to the documentation reviewed– owned an important number of religious artistic goods, specially related to Virgin of Bethlehem's advocacy, although their whereabouts is unknown today.

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper

ELÍAS LEQUERNAQUÉ, Pável; VARGAS PACHECO, Cristina, "El hospital, casa y convento de Nuestra Señora Santa Ana de la ciudad de San Miguel de Piura y sus posesiones artísticas", *Atrio. Revista de Historia del Arte*, n.º 24, 2018, págs. 84-101.

Copyright (c) 2018 Pável Elías Lequernaqué y Cristina Vargas Pacheco. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0)

primó la advocación de la Virgen de Belén, de los cuales hoy se desconoce su paradero.

Palabras clave: Hospital; convento; Nuestra Señora de Santa Ana; Betlemitas; Piura; bienes artísticos.

Keywords: Hospital; convent; Nuestra Señora de Santa Ana; Bethlehemite; Piura; artistic properties.

“En la ciudad de San Miguel de Piura está un hospital fundado de la advocación de Señora Santa Ana... y es uno de los más esenciales del reino del Perú por ser la escala por donde suben los que vienen a él y continuamente está lleno de enfermos...”

[Archivo Regional de Piura, Corregimiento, legajo 12, expediente 195]

Introducción

Uno de los hospitales de mayor importancia en el área norte del Virreinato peruano fue el de Nuestra Señora de Santa Ana, también denominado hospital de “Belén”, debido a la cesión de su administración a la Orden Betlemita a partir de 1678. Era muy importante y estratégica su ubicación dado que, al ser el puerto de Paita “la puerta de entrada al Perú”¹, por San Miguel pasaban la mayoría de viajeros que preferían realizar por tierra, el viaje a la ciudad de Los Reyes u otras partes del territorio virreinal ubicados al sur, dado que era más rápido y presentaba menos peligros que el viaje marítimo.

Muchos de estos viajeros, entre los que se encontraban comerciantes de la Audiencia de Quito y otras latitudes, arribaban con problemas de salud, graves o livianos, que necesitaban controlar en algún hospital, siendo el hospital de Piura, el primero de la Audiencia de Lima.

Con el paso del tiempo, este hospital va ganando buena fama. La cita inicial que hemos incluido, que data de 1648, da cuenta de esto. El cosmógrafo y doctor en medicina Cosme Bueno, señalaba a mediados del siglo XVIII que la ciudad de San Miguel de Piura contaba con un “Hospital de Religiosos Bethlemitas, bien asistido, en que entre otras enfermedades se cura el Gálico [o “bubas”, hoy llamada sífilis] con menos dificultad que en otras partes por ser el temperamento favorable para esto, por lo que concurren de muchas provincias a curarse los que padecen de aquella dolencia”². El jesuita Mario Cicala, por la misma época, coincide con lo señalado por Bueno, dándonos noticias referidas a la muy buena calidad de este establecimiento –tanto en lo concerniente a sus conocimientos médicos como a su infraestructura–, por lo que acudían personas de diferentes regiones, buscando el restablecimiento de su salud³.

El presente artículo se basa, entonces, en un expediente inédito, ubicado en el Archivo Regional de Piura, bajo el nombre de *Razón del Inventario de los bienes, muebles, y raíces de derecho que pertenece á este Nuestro convento Hospital de Señora Santa Ana dela ciudad de Piura, y entrega que haze el Reverendo Padre Fray Casiano dela Santísima Trinidad al Reverendo Padre Presidente Fray Fernando de Belén, y en su nombre a su Vice Prefecto fray Benito del Carmen* [sic]⁴, fechado en el tardío Virreinato, en 1813. Dicho documento se convierte en una

1. GLAVE TESTINO, Luis Miguel, “La puerta del Perú: Paita y el extremo norte costero, 1600-1615”, *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*, 22 – 2, 1993.

2. COSME BUENO, Francisco Antonio, *Colección geográfica e histórica de los arzobispados y obispados del Reyno del Perú, con las descripciones de las provincias de su jurisdicción*, Lima, s.n., 1759-1776, pág. 55.

3. CICALA, Mario, S.J., *Descripción Histórico-topográfica de la provincia de Quito de la Compañía de Jesús*, Quito, Biblioteca ecuatoriana “Aurelio Espinosa Polit”, 1944.

4. El expediente analizado se conserva en el Archivo Regional de Piura, Intendencia, legajo 72, expediente 1483, año 1813.

suerte de grabado detallado del espacio arquitectónico de la iglesia, convento, hospital, escuela y camposanto; así como del mobiliario que estos poseían y de la vida cotidiana de la orden, en relación a la ciudad; casi un siglo antes de su desaparición definitiva tras el importante sismo ocurrido en la ciudad, en el año 1912. Resulta, por tanto, una fuente excepcional para reconstruir parte del patrimonio eclesiástico virreinal hoy inexistente o cuyo paradero se desconoce; más aún cuando existen otras escasas fuentes –entre ellas, las fotográficas– que permitan conocer más a detalle su estructura con relación al espacio urbano donde se ubicó⁵.

De igual modo, el expediente, así como otras fuentes archivísticas del siglo XVI en adelante, nos permiten explorar la manera en que fueron acumuladas dichas posesiones, gracias a la utilización de diferentes estrategias económicas como los censos y capellanías, lo cual nos permite acercarnos a un espacio sacro asociado a lo civil (hospital) y observarlo tal como lo vieron sus feligreses; así como a ciertas prácticas de religiosidad local de esta región del Virreinato peruano.

Breve recorrido por la historia del hospital de San Miguel de Piura

La historia del hospital de Santa Ana de la ciudad de San Miguel de Piura, se puede dividir en dos etapas. Una primera que va desde sus orígenes en la ciudad, aproximadamente en 1535 y hasta 1678, fecha que marca el inicio de la segunda etapa de su historia, cuando la orden de Belén asume la administración del hospital, así como de la capilla adyacente y se inicia su periodo de crecimiento, tanto de las instalaciones, de la fama de la institución hospitalaria, como de sus bienes. Pasaremos a desarrollar brevemente estas etapas.

Los inicios

La ciudad de San Miguel de la Nueva Castilla, primera ciudad hispana en el Pacífico Sur, fue fundada por el capitán Francisco Pizarro a mediados de agosto de 1532, en un primer asiento ubicado muy cerca de un poblado indígena Tallán, denominado Tangarará, en un área cercana a la desembocadura del río Chira. A pesar que Pizarro repartió entre los primeros vecinos de San Miguel solares y fijó terreno para iglesia, casa del cabildo, casa del teniente de gobernador, mesón, pulpería, hospital, entre otros lugares públicos y privados, lo cierto es que esta planificación nunca se llevó a cabo en dicho primer asiento.

Poco más de dos años después, a fines de 1534, los vecinos junto a Diego de Almagro, mudaron la ciudad, aún en sus albores, al territorio del cacique Piura, a orillas de otro río de la zona que luego recibió el nombre también de Piura. En este segundo asiento, los vecinos sí van a poder erigir una verdadera ciudad, que giraba en torno a una gran plaza mayor⁶. Allí, entre los primeros recintos públicos que se van a construir, en un lugar privilegiado y fundado a instancias del cabildo de la naciente ciudad, estuvo el hospital. En este caso particular, es entendible que ocupara uno de los sitios más importantes, debido a que entre los primeros vecinos de ella estuvieron muchos conquistadores enfermos y con malestares propios de la guerra. Posteriormente, con los sucesos de la guerra de los encomenderos, en la siguiente década, donde San Miguel

5. La información contenida en esta Relación, también nos permite conocer los títulos albergados en su biblioteca, los medicamentos empleados en el hospital, como otros aspectos del quehacer de la orden, los cuales, sin embargo, no serán abordados en este trabajo en la medida en que presentamos un primer acercamiento al ámbito arquitectónico-artístico de este complejo.

6. Hoy, el yacimiento denominado "Piura la Vieja" por estar situado en un poblado homónimo, viene siendo estudiado por la facultad de Humanidades de la Universidad de Piura, junto con la Municipalidad Distrital de la Matanza y la escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid, dentro del proyecto denominado: "San Miguel de Piura: primera fundación española en el Perú, 1534-1578".

de Piura y su jurisdicción tuvieron un protagonismo importante en la primera parte de este suceso bélico, se hará más necesario el contar con una enfermería u hospital donde se puedan atender heridos y enfermos.

La Corona fue consciente desde un primer momento de la importancia de tener un hospital en la primera ciudad fundada en territorio de los Andes, por ello, incluso antes del primer traslado de la ciudad, se preocupó por su construcción, poniendo a disposición del cabildo de San Miguel y sus vecinos una serie de medidas encaminadas a su concreción. Así tenemos que por Real Cédula del veintiuno de mayo de mil quinientos treinta y cuatro, Carlos I, ante solicitud de merced presentada por Hernando Pizarro, en nombre del cabildo, vecinos y pobladores de San Miguel señalaba que:

*“somos informados que en la provincia del Perú, cuya gobernación tenemos encomendada al capitán Francisco Pizarro, hay necesidad de se hacer en ella un hospital para que los pobres que [en] ella hubiere sean curados y albergados [...] hacemos merced al hospital que se ha hecho o hiciere en la dicha provincia de la escobilla y relaves de todo el oro y plata y otros cualesquier metales que se fundiesen en las cajas de fundición de la dicha provincia, para que de lo que de ello se hubiere se gaste y distribuya en el edificio del dicho hospital y en lo necesario para los pobres y enfermos que en el dicho hospital se acogieren [...]”*⁷.

Se puede apreciar una preocupación muy grande en la Corona española por la salud secular y espiritual de sus súbditos. En 1541, poco antes del dictamen de las Leyes Nuevas, Carlos V, proclama: *“Encargamos y mandamos a nuestros virreyes, audiencias y gobernadores, que con especial cuidado provean, que en todos los pueblos de españoles e indios de sus provincias y jurisdicciones, se funden Hospitales donde sean curados los pobres enfermos y se exercite la caridad Christiana”*; disposición que será reforzada por su sucesor, Felipe II, estableciendo que *“cuando se fundare una población, se tenga cuidado de construir un hospital para pobres y enfermos de enfermedades que no sean contagiosas y junto a ellos, las iglesias”*⁸.

Para 1548, ya el hospital de la ciudad está construido aunque no sabemos si en su totalidad. Ha podido salir adelante gracias a mercedes como la que hemos señalado en el párrafo anterior, pero también a donaciones, mandas y herencias otorgadas en los testamentos de vecinos piuranos. Una de las donaciones más antiguas que hemos podido encontrar se remite a principios de 1548, cuando en su testamento del veintitrés de enero de dicho año, Antón de Carrión vecino de Piura, deja establecido en su última voluntad que mandaba *“al hospital desta ciudad para rrem(edio) de los pobres quarenta pesos de oro con que se compre una vaca preñada o dos para que con las que tiene le dé rrenta para la sustentaci(ón) del d(ic)ho hospital e pobres del [...]”*⁹. Otros vecinos, hacen lo mismo que Carrión otorgando en sus testamentos, como bienes para el hospital este tipo de ganado u otro, como por ejemplo el cabrío o el ovejuno. El legado de estos primeros vecinos debió ser muy importante para la consolidación y mantenimiento del hospital, ya que cien años después, en 1648 se habla de una manada de ganado cabrío y ovejuno que los vecinos de San Miguel *“muchos años á le dieron de limosna”* al hospital de Santa Ana de dicha ciudad¹⁰. Por eso es que desde aproximadamente 1628, el gobierno virreinal le otorgaba a este hospital un indio mitayo del pueblo de Catacaos¹¹, para la guarda de dicho ganado.

7. Archivo General de Indias (en adelante AGI), Lima 565, L1, f. 182 v.

8. *Recopilación de Leyes de Indias*, L. I, leyes I y II, 1681. LASTRES, Juan, *Historia de la Medicina Peruana*, Vol. II, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1951, pág. 39.

9. AGI, Contratación 5575, N15, año 1548.

10. Archivo Regional de Piura, Corregimientos, legajo 12, expediente 195, año de 1670.

11. Catacaos fue un pueblo reducción de indios, ubicado al suroeste de la ciudad española de San Miguel de Piura en su última ubicación (1588), y cuyos indios tributarios acudían a prestar fuerza laboral obligatoria (mita) a las haciendas y estancias de los vecinos españoles, al igual que los otros

En esta primera etapa, el funcionamiento de este recinto estuvo dirigido por personas de diversa procedencia, incluidos religiosos, por lo que contaba seguramente con enfermeros¹², algún médico cirujano, “farmacéuticos”, pocas camas, medicinas y personal que atiende y, donde el mayordomo era algún miembro del cabildo de la ciudad o vecino connotado del mismo. Además, como señalábamos líneas arriba, al costado del hospital o enfermería ubicados en plena plaza mayor, se construiría muy pronto una pequeña capilla, que luego, a principios del siglo XVIII se convertiría en iglesia, todo ello bajo la advocación de Nuestra Señora de Santa Ana.

A lo largo del siglo XVI y XVII, se incrementan y acumulan los bienes muebles del hospital de la ciudad, así como también los bienes inmuebles del mismo, sea por donación o legado, así como también por compra que se hace de dichos bienes. Un ejemplo de donación, lo tenemos en la que realiza en su testamento María González, de “*dos sillar de sentar, las cuales mando se den de limosna al hospital de señora Santa Ana de esta ciudad, para que se sienten los pobres de él*”¹³.

Respecto a la segunda modalidad (compra de bienes), tenemos que el local del primigenio hospital va creciendo por la adquisición que se hace de los solares adyacentes que les pertenecían generalmente a vecinos encomenderos de la ciudad. Así es como en mayo de 1611, el hospital de San Miguel compró al encomendero Ruy López Calderón, “*un pedazo de solar con lo en él labrado y edificado de adobes [...] que linda con el dicho hospital*”¹⁴, al precio de 100 pesos de a ocho reales.

Para estas compras hacía falta pesos o tejos de oro o plata del cual se beneficiaba este hospital, entre otras formas, con cantidades de pesos que diferentes personas le aportaban mediante sus testamentos. En mayo de 1602, Miguel de Ayeste deja estipulado en su testamento que de sus bienes se le den al “*hospital de la ciudad de San Miguel de Piura y a su mayordomo en su nombre cient pesos de a ocho reales*”¹⁵.

La orden de los Betlemitas y el Hospital de Santa Ana en la ciudad de Piura

Una segunda etapa se inicia en 1678 con la llegada de la orden de Belén a la ciudad y el encargo que le da el cabildo para que se hagan cargo del hospital dada la rápida experiencia que en el rubro, habían ido adquiriendo en otros lugares de la América. En setiembre de 1712, los religiosos de esta orden solicitaron autorización al cabildo para erigir una verdadera iglesia, la que se mantuvo en pie hasta el terremoto de 1912. Adosada al hospital se encontraba la casa de los dichos hermanos betlemitas, la que albergaría, durante el siglo XVIII, un número de religiosos que oscilaba entre diez y quince. Pero, ¿de dónde procedía esta orden?, ¿quién la había fundado?, ¿a qué se dedicaban los miembros de la orden de Belén? A estas interrogantes pasaremos a dar respuesta a continuación.

pueblos de indios de la jurisdicción. Hoy en día es un distrito de la provincia de Piura, reconocido por su variada artesanía (alfarería, orfebrería, cestería) y su patrimonio inmaterial (festividades y gastronomía).

12. El único nombre que hemos podido ubicar de un enfermero del hospital en el siglo XVII es el del hermano Andrés, hijo legítimo de Juan Bravo y de Catalina Adame, quien en su testamento del 16 de agosto de 1611, declaraba haber sido enfermero mayor (esto nos habla de una jerarquía entre los enfermeros, por lo que también debió haber habido enfermero menor) del hospital de Santa Ana de Piura, durante muchos años. Ver: ARP, Notarial Colonia, legajo 22, protocolo 9, año de 1611. Notario: Pedro Marqués Botello.

13. Archivo Regional de Piura, Notarial colonia, legajo 38, protocolo 10, año de 1612. Notario: Pedro Marqués Botello. El testamento tiene fecha de 24 de enero de 1612.

14. Archivo Regional de Piura, Notarial colonia, legajo 22, protocolo 9, año de 1611. Notario: Pedro Marqués Botello.

15. Archivo Regional de Piura, Notarial colonia, legajo 31, protocolo 1, año de 1602. Notario: Francisco de Morales.

La orden de los Betlemitas

La Orden de Belén o Betlemita fue fundada inicialmente como la Hermandad de Nuestra Señora de Belén, por el tinerfeño Pedro de San José Betancourt en la Antigua, Guatemala, en 1658, ante las ingentes necesidades educativas y de salud de las poblaciones indígenas¹⁶. Tiempo después de la muerte del fundador y ya habiendo asumido el liderazgo Fray Rodrigo de la Cruz, en 1687 la hermandad recibe la categoría de Orden. Precisamente, sería este último personaje quien redactaría las “Constituciones” que los rigieron, las que fueron aprobadas por el Papa Inocencio XI y se ocuparon considerablemente de regular el funcionamiento de sus hospitales. Asimismo, estas favorecieron, en lo sucesivo, la expansión de la orden¹⁷. De ese modo, los Betlemitas fundarían hospitales en los territorios de los virreinos de Nueva España y del Perú. En este último, los establecimientos se instalaron en Potosí, Cajamarca, Chachapoyas, Trujillo y, el que es materia de esta investigación, Piura.

Estas necesidades y tareas educativas y de salud, como explica Juan Lastres –citando a Paz Soldán–, fue la mayor de las veces, delegada a las órdenes hospitalarias, siendo la orden más reconocida en Hispanoamérica, la de los Betlemitas, seguida por aquellas bajo el patronato de San Camilo y San Hipólito. Esta preocupación por los súbditos, añade Lastres, recuerda esa visión complementaria en que la Corona, por una parte, entendía que ejercía un “derecho divino” sobre los territorios dominados, pero también un “deber divino” de velar porque la piedad cristiana aliviara la vida de sus súbditos¹⁸.

Los Betlemitas y el hospital de Santa Ana de Piura

Como ya hemos señalado, la presencia de la orden de Belén en nuestra ciudad data de 1678 y, corresponde al período en que los hermanos betlemitas asumen el encargo de administrar el hospital, asumiendo, desde entonces también el nombre de Hospital de Belén¹⁹, siendo el primer religioso de la orden en llegar a Piura, Fray Bartolomé de la Cruz, que venía procedente de la ciudad de Cajamarca y que hacia 1721, sería prefecto de la orden. Esta rápidamente recibió la misión de hacerse cargo de otros hospitales en el virreinato peruano, como el de Lima y Cajamarca²⁰.

Un siguiente testimonio de este hospital procede del relato del jesuita Mario Cicala. En su visita a los territorios de la Compañía de Jesús, de la jurisdicción de la Provincia de Quito, en la segunda mitad del siglo XVII, describe el hospital como *“famosísimo en toda la América Meridional; [siendo] la botica una de las mejores de todo el Perú”*; a lo que atribuía la concurrencia de pacientes de todo el Virreinato, así como también de los territorios de Panamá, Guayaquil, Popayán, Chile y, quizás de toda la América Meridional, así como también al *“clima sequísimo, cálido y saludable; [así como] a las vituallas, carne de singularísima calidad y los medios de los que dispone, [que permiten] curar con gran comodidad y brevedad y facilidad, las enfermedades más crónicas y arraigadas en los pacientes”*²¹.

16. FAJARDO ORTÍZ, Guillermo, “Algo sobre los betlemitas y sus hospitales en Hispanoamérica”, *Revista de la Facultad de Medicina de la UNAM*, Vol. 45, n.º 6, noviembre-diciembre, 2002, pág. 261.

17. En el artículo citado, Fajardo comenta esta “Constitución” que regulaba las normas de funcionamiento (como la acogida de pacientes, no discriminación de casta o “nación”, entre otros temas) del hospital primigenio. *Ibidem*, pág. 262.

18. LASTRES, Juan, *Historia de la Medicina Peruana...*, op. cit., págs. 39-40.

19. ROBLES RÁZURI, Carlos, *Historia de Piura*. Piura, Concejo Provincial de Piura, Inspección de Biblioteca y Museo, 1973, pág. 6.

20. ALVARADO CHUYES, Juan José, *Temas: Piuranisimos (Lugares)*, Piura, Imnorpe, 1992, pág. 61.

21. CICALA, Mario S.J., *Descripción Histórico-topográfica...*, op. cit., pág. 537.

De su descripción se puede saber que el complejo estaba constituido por hospital, iglesia y convento. Este último era de “*dos plantas de sólida construcción, maciza, tal vez de cal y ladrillo. Forma un cuadrado perfecto, con graciosísimo patio dotado de corredores y pórticos sostenidos en el piso bajo y el alto por pilastras octogonales*”.²² El Hospital, por su parte, tenía la fachada de pie hacia la Plaza Mayor; y contaba con salas independientes y separadas por sexo, para sacerdotes y religiosos; otra para personas civiles y nobles; una tercera, para artesanos y “*toda clase de personas*”; una cuarta para mujeres. La quinta, se dedicaba a los pacientes de “*morbo gálico*” o “*bubas*”; y, la sexta, a los que tenían dolencias como el reumatismo, parálisis, lepra o epilepsia²³. No obstante, el jesuita no se detiene en la descripción de las posesiones al interior de la iglesia, aunque sí remarca las ingentes rentas del Hospital, lo que también permitiría entender la cantidad de bienes contenidos y que se revelan en la Relación antes mencionada.

En 1783, el obispo Baltasar Jaime Martínez de Compañón realiza un viaje durante más de cinco meses, por su diócesis de Trujillo del Perú, en lo que constituyó la quinta visita episcopal realizada en el siglo XVIII en estos territorios²⁴. En su camino, recoge testimonios gráficos de las gentes, costumbres, arquitectura, especies de flora y fauna, música, entre otros datos, dentro de una lectura influida por las ideas ilustradas del territorio administrado. En el plano que aparece en el libro primero, aparece la ciudad de Piura y signado con la letra “F” se indica sobre la Plaza Mayor, el “*Hospital de Bethelemitas*” [sic] (Fig. 1).

El hospital y su iglesia se mantuvieron en el mismo establecimiento principal hasta el devastador terremoto de 1912, el cual supuso un frustrado proceso de modernización urbana de Piura. Para entonces, el establecimiento había caído en un período de decadencia durante el siglo XIX, iniciado con la supresión de las órdenes hospitalarias en el contexto de las independencias²⁵. En Piura, el período transicional culmina hacia 1837, cuando la administración de la institución pasa a manos de la Beneficencia pública²⁶.

Ya en plena etapa republicana, este seguía siendo el único hospital de la ciudad. En un informe de 1868, el prefecto local especifica que “*no solo se dá asila á la jente menesterosa de esta sección de la República sino á un número considerable de las otras i de extranjeros, atraídos por el beneficio del temperamento para las enfermedades sifiliticas*”²⁷. Para entonces, las únicas mejoras avizoradas radicaban en la erradicación del antiguo sistema de “*cobachas*” [sic], mediante la compra de catres de hierro²⁸.

Tal sería el estado de abandono de la institución en los años subsiguientes que en 1892, su presidente, un patricio de la ciudad, Don Francisco J. Eguiguren, decide entregar la dirección del mismo a la Congregación de San José de Tarbes, establecida en Quito²⁹. Sin embargo, el abandono del espacio secularmente ocupado, recién ocurrió tras el terremoto aludido, donde sus instalaciones, así como su iglesia, sufren importantes daños. En el informe oficial emitido por la Subprefectura a los pocos días de ocurrido el seísmo (Fig. 2), se

22. *Ibidem*.

23. *Ibidem*.

24. CHUNGA, Laurence, “*La administración de los borbones*”, DEL BUSTO DUTHURBURU, José Antonio (dir.), ROSALES AGUIRRE, Jorge (coord.), *Historia de Piura*, Piura, Municipalidad Provincial de Piura - Universidad de Piura, 2004, pág. 301.

25. FAJARDO ORTÍZ, Guillermo, “*Algo sobre los betlemitas...*”, op. cit., pág. 263.

26. PAZ VELÁZQUEZ, Juan, *Piura en el novecientos*, Piura, Ediciones Juan Paz Velásquez, 2002, pág. 97.

27. VARGAS MACHUCA, Francisco, *Memoria razonada que Francisco Vargas Machuca deja a su sucesor en la prefectura del departamento de Piura*, Lima, Imprenta Francisco García, 1863, pág. 30.

28. *Ibidem*.

29. ROBLES RÁZURI, Carlos, *Historia de Piura...*, op. cit., pág. 7.

describe, entre los daños registrados que “*la torre de la Iglesia de Belén, vino también al suelo, lo mismo que la pared de su sacristía [añadiéndose líneas después que había] quedado en tan malas condiciones que ha habido necesidad de trasladadas á los enfermos al edificio que se estaba construyendo al otro lado del río*”³⁰.

El establecimiento a cargo de los Betlemitas no solo sirvió como espacio de salud física, sino también espiritual, asilo y, en algún caso, prisión, a lo largo del tiempo. En un expediente sobre Esponsales incumplidos en el siglo XVIII, el joven que otorgó palabra de casamiento, solicita a la autoridad eclesiástica:

*“y en nombre mío pídale que me saque de esta mi casa con la solemnidad necesaria y me ponga en depósito en el Hospital de Bethem [sic] que es mi voluntad Casarme con Vuestra merced y satisfacerle de este modo palabra y honor que le debo lo que juro cumplir por Dios y esta Señal de Cruz +”*³¹.

El depósito en este lugar radicaba en la protección que los sitios eclesiásticos proveían, evitando la intromisión de la fuerza secular. En cuanto al segundo caso, este corresponde al siglo XIX y se trató de un inmigrante ilegal de nacionalidad china, que fue detenido y depositado en prisión en el Hospital de Belén, probablemente debido a su deplorable condición de salud³².

Una imagen de la iglesia y sus bienes artísticos en el siglo XVIII

El expediente inicialmente enunciado nos da cuenta de la iglesia adyacente al convento, hacia 1813, pocas décadas antes de la transferencia de su administración a la Beneficencia Pública, probablemente en uno de sus momentos de mayor esplendor. Esta contaba con un altar mayor de tres cuerpos, así como cuatro retablos laterales “*dos dorados y dos sin dorar*”; presbiterio, sacristía –conectada con el claustro principal- y almacén. El espacio sacro y profano se encontraba diferenciado a través de una “*mampara de madera de roble y sus zapatillas de algarrobo [árbol endémico de la zona], todo pintado de azul y blanco y que sirve de frente a la puerta principal*”³³.

En el altar mayor, la imaginería se plasmó tanto en lienzos como en bultos escultóricos. Entre las imágenes que se describen en el documento, se hallaba la de San Joaquín y Santa Ana, en peanas de madera dorada, de bulto entero, en madera policromada, la primera; y, la segunda, decorada con “*sus diademas de plata con sus vestidos*”. De igual modo, una de la advocación de la Virgen de Belén, sentada sobre

*“su trono dorado por dentro y fuera, sentada en su silla de madera dorada, su corona de plata y sus piedras falsas, con círculo de rayos de plata, un cetro de lo mismo, su media luna, estrellas y tres serafines [de plata], con su niño en los brazos, también coronado en plata”*³⁴.

Flanqueando estas esculturas, la de San José y San Juan de Dios, ambas de vestir. Finalmente, coronando el retablo, una lámina de la Santísima Trinidad, así como unas láminas de pequeño formato de San Agustín y Santa Rosa. Resulta interesante constatar que, al igual que la iglesia de Belén, en Cajamarca –

30. Archivo Regional de Piura, Sección Hemeroteca. *El Registro Oficial*, agosto de 1912.

31. Archivo Arzobispal de Piura y Tumbes: PER/AAPT/AH/COL/CAUS.CIV/LEG 5/60. Sobre este caso en particular, se puede consultar: VARGAS PACHECO, Cristina Milagros, *Los sponsales en el derecho indiano en su aplicación en el partido de Piura*, Piura, Tesis de pregrado en Derecho. Universidad de Piura, 2015, pág. 48.

32. Archivo Regional de Piura, Juzgado Primera Instancia. Causas Criminales y Administrativas. Legajo 288- Expediente 6217.Piura, 17 de abril de 1856.

33. Archivo Regional de Piura. Sección Intendencia, Legajo 72, expediente 1483, año 1813.

34. Ibidem.



Fig. 2. Actual calle de La Libertad. Nótese al fondo una torre afectada, la cual corresponde a la iglesia del complejo de Belén –hoy desaparecida– (1912). Colección: Víctor Helguero Checa.

entregada a la custodia de la orden Betlemítica desde 1677 y que también administró el hospital para varones y el de mujeres, adjuntos–, la iconografía referente a la “*Santa parentela*” –como la denomina Moreno³⁵, materializada en la representación de Santa Ana y San Joaquín–, se repite. Como ha descrito Zevallos y es tangible hasta el presente, en la gran portada de piedra, en estilo barroco andino, realizada a manera de retablo de tres cuerpos, se distinguen estas en el tercer cuerpo³⁶. En esta magnífica portada, el grupo escultórico representando la Sagrada Familia, corona la misma.

La devoción a San José, tan presente en el complejo betlemita según la reiterada referencia a su representación en la imaginería, había cobrado importancia desde el siglo XVI, aunque de manera indirecta, asociado a la devoción a la Sagrada Familia, al Niño Jesús, así como a mártires y místicos de la Iglesia, dentro del programa didáctico emprendido por la Iglesia a partir del Concilio de Trento³⁷. En el Perú, la fe josefina fue impulsada por el Arzobispo de Lima, Jerónimo de Loayza, también en el siglo XVI. Tal fue la devoción al

35. Sobre esta iconografía y sus variantes se puede consultar: MORENO CUADRO, Fernando, *Iconografía de la Sagrada Familia*, Córdoba, Caja Sur, 1994, págs. 44-50.

36. ZEVALLOS DE LA PUENTE, Andrés, *Belén*, Cajamarca, INC-Filial Cajamarca, 1980, págs. 9-10.

37. BARRIGA CALLE, Irma, *Patrocinio, Monarquía y poder: el glorioso patriarca señor San Joseph en el Perú Virreinal*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva Agüero, Universidad Católica Sedes Sapientiae, 2010, pág. 31.

santo que, desde fines de dicho siglo, se estipuló el 19 de marzo como fiesta de guardar. Ya para el siglo XVIII su devoción parece haberse consolidado en diferentes ámbitos del virreinato, como la capital y el Cusco³⁸. Tal sería la devoción promovida a San José por la orden, que el Procurador General de la Religión Betlemítica, Fray Gregorio de la Concepción, solicita, en 1785, que “*el Patriarca Sn Josef, sea Patrón Principal de la Religión*”³⁹.

En cuanto a la imagen central de la advocación mariana de “Nuestra Madre de Belén” –iconografía asociada con las Vírgenes de la ternura–⁴⁰ resulta lógica su presencia en la iglesia administrada por la Orden. Querejazu ha advertido, para el caso americano y, particularmente del Alto Perú, que la devoción mariana se manifestó en la forma de devoción general, con advocaciones como la Inmaculada, la Candelaria, así como otras procedentes de las Sagradas escrituras, escritos teológicos o “*las propagadas por órdenes religiosas*”⁴¹, como parece ser en este caso. La otra manera fue la de las devociones particulares que adquieren relevancia, constituyendo muchas veces devociones regionales, como en el caso de la Virgen de Copacabana⁴². Precisamente, la advocación de la Virgen de Belén, muy venerada hasta el presente en el Cusco –considerada patrona de la ciudad–, ganó prestigio gracias al mito que envuelve el origen de la talla venerada. Esta devoción ha quedado plasmada en lienzos de la escuela cusqueña del siglo XVII y XVIII⁴³, resaltando la obra de Basilio de Santa Cruz Pumacahua, “La Virgen de Belén con el Obispo Gaspar de Mollinedo como donante”, actualmente parte de la colección de la Catedral del Cusco; así como la serie de pinturas de Santa Ana, representando las imponentes celebraciones del Corpus Christi, donde se desarrolla todo un programa iconográfico propio del Barroco y se evidencian aspectos relevantes de la sociedad cusqueña en la época del Obispo Mollinedo (siglo XVII). Tanto en el lienzo que representa el ingreso al templo de la procesión; como en aquella denominada “Carro de la Señora de Belén o de la Purificada”, se hace tangible la devoción local a esta advocación⁴⁴. La promoción de su culto se confirma cuando Pío VI concede “*la facultad para celebrar en todos los sábados del año como votiva la misa propia de la misma Bienaventurada Virgen María de Belén*”⁴⁵. La iconografía descrita en la Relación, sin embargo, contiene reminiscencias de la iconografía de la Inmaculada concepción.

Los retablos menores alojados en los laterales de la iglesia, estuvieron consagrados a San José y la Virgen del Carmen, ambas imágenes de madera tallada y policromada, vestidas además con túnica, manto y ornamentos de plata, como corona y azucena. En el segundo altar, la imagen de la Virgen de los Dolores, ornamentada con túnica de terciopelo carmesí y manto de terciopelo azul y ornamentos de plata (cíngulo, estrellas y espaditas de plata); así como la de un Santo Cristo y una lámina de Nuestra Señora de Guadalupe, nos recuerdan el rápido tránsito de las devociones marianas americanas en los virreinos⁴⁶.

38. *Ibidem*, págs. 43-52.

39. Archivo de Indias. Indiferente, 2923, N. 8. Agradecemos el dato a nuestra colega, profesora Ruth Rosas.

40. Sitio del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Entrada: Conservación y Restauración Virgen de Belén. Museo Catedralicio de Granada. Disponible en: http://www.iaph.es/web/canales/conservacion-y-restauracion/catalogo-de-obras-restauradas/contenido/virgen_alonso_cano.html (consultado en abril de 2017).

41. QUEREJAZU LEYTON, Pedro, “Iconografías marianas locales y la pintura de imágenes durante el siglo XVIII en la Audiencia de Charcas”, *Actas del Tercer congreso internacional del Barroco Americano: territorio, arte, escultura*, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2001, pág. 360.

42. *Ibidem*.

43. *Ibidem*.

44. Archivo Digital del Arte Peruano (ARCHI). Museo de Arte de Lima. (Consultado en abril de 2017). También puede revisarse: BERNALES BALLESTEROS, Jorge, “El Corpus Christi: Fiesta Barroca en Cuzco”, *Primeras Jornadas de Andalucía y América*, Vol 2, La Rábida, 1981, págs. 284-285.

45. Archivo de Indias. Indiferente, 2923, N. 8.

46. De acuerdo a una conversación personal con la historiadora Ruth Rosas, quien trabaja el tema de la religiosidad en la época virreinal en estos territorios, es probable que en este caso se trate de la advocación mariana surgida en México, la cual era principalmente representada en láminas, lienzos o medallas; a diferencia de la advocación de la Virgen de Guadalupe proveniente de Extremadura, cuya devoción en la zona de Pacasmayo

El tercer y cuarto altares, colocados en los lados izquierdo y derecho de la nave, respectivamente, contenían imágenes de bulto de Santa Gertrudis y Santa Bárbara, la cual es representada con “un castillito de madera”, el cual no sería sino la torre, símbolo con el que se le asocia en ocasiones. El tercer altar se completa con dos urnas de madera dorada, una consagrada a San Lázaro y, la otra, al Niño Dios recostado en su cama. Esta última imagen, según el recuento que nos brinda el documento, portaba “*un rosario de perlas finas pequeñas con su cruz de oro, en una mano, un pajarito de oro con su perlita fina, [en la otra]*”⁴⁷. El último altar estuvo consagrado al Jesús Nazareno, representado de cuerpo entero y con su cruz al hombro.

La Iglesia también contó con un púlpito y coronación de madera tallada, ubicados sobre el lado derecho de la nave. En esta última, se podía observar una imagen de la Purísima Concepción y el Espíritu Santo tallados en madera. Un órgano “*corriente con sus llaves*”, del que no se da mayores especificaciones y dos pilas bautismales, dos facistolos de madera ubicados en el Altar Mayor, hacheros, atriles de madera embutidos en marfil y carey, son algunos de los otros bienes descritos en el documento.

Además de los bultos escultóricos, la relación da cuenta de lienzos, aunque no se puede conocer a ciencia cierta su filiación estilística ni su paradero actual. Entre ellos figuraban cinco tablas del Evangelio de San Juan, un cuadro de Jesús Nazareno, siete cuadros de diferente dimensión de advocaciones marianas, entre las que se destaca la de Nuestra Señora del Carmen; un lienzo de San Agustín; y, uno de Nuestra Señora de los Dolores.

La profusión de imágenes –lienzos y esculturas– nos habla de una congregación con un ingente caudal, recibido de los censos, donación y otras rentas percibidas; pero también de un imaginario barroco con una gran profusión de imágenes que buscaban reforzar el mensaje católico en una población profundamente devota; incidiendo en tópicos vinculados a la concepción y vida familiar de Jesús (Jesús niño, la Sagrada Familia, la Virgen de Belén, San José), los padres de la Iglesia; así como mártires y santos asociados a los tópicos de la Sagrada Familia y la salvación de las almas (como en el caso de Santa Gertrudis y San Lázaro) y devociones americanas (Santa Rosa de Lima, canonizada en 1671; o la misma advocación novohispana de la Virgen de Guadalupe). Entrado el siglo XIX, es innegable el arraigo de la devoción y, por consiguiente, de la iconografía asociada a la Patrona de América y las Filipinas. Según Flores, “*pretender [...] estudiar la iconografía completa de Santa Rosa de Lima es tarea poco menos que imposible, pues en las innumerables iglesias, conventos, monasterios, santuarios, beaterios y ermitas erigidos durante y después de la dominación hispánica en América, y hasta en oratorios particulares y modestísimas viviendas, no dejábase de rendir culto y veneración a la virgen limeña*”⁴⁸. Tal fue la devoción que, Flores concluye, siguiendo a los cronistas de la santa que, a su muerte “*casi no había hogar en el virreinato de Nueva Castilla, principalmente, donde no hubiese una imagen suya, fuese ésta pintada, esculpida o grabada*”⁴⁹, amén de la fe que se le profesaba en otros territorios bajo el dominio de la corona española.

(territorio comprendido en el área administrada por la Diócesis de Trujillo desde 1614), surgiría a fines del siglo XVI y se extendería en la zona norte. La primera escultura de esta advocación fue una réplica de la extremeña, donada por el capitán español Francisco Pérez de Lezcano, en gratitud por un milagro concedido. Una posterior fue mandada a confeccionar por los agustinos en 1626. De estos bultos escultóricos, se hicieron réplicas que la historiadora ha podido identificar en diferentes testamentos de la época. La fuerza de la devoción a la Virgen de Guadalupe (Extremeña) es tan fuerte en Pacasmayo, hasta el presente, que ha sido declarada como parte del Patrimonio Cultural de la Nación, la Romería en su honor, según Resolución Viceministerial Diario Oficial “El Peruano”. Resolución Viceministerial N 127-2014-VMPDIC-MC. “Declaran Patrimonio Cultural de la Nación a la Romería en Honor a nuestra Señora de Guadalupe”. Lima 22 de noviembre de 2014, págs. 538116. Agradecemos los datos a Ruth Rosas Navarro.

47. ARP, Intendencia, Legajo 72, expediente 1483, año 1813.

48. FLORES ARAOZ, José, “Iconografía de Santa Rosa”, MUJICA PINILLA, Ramón, et al., *Santa Rosa de Lima y su tiempo*, Colección Arte y Tesoros del Perú, Lima, Banco de Crédito del Perú, 1995, pág. 216.

49. Ibidem.

Los ornamentos

En el documento se registra una gran cantidad de ornamentos, entendidos como vestiduras sagradas del oficiante, de diversos colores, de propiedad de la orden. Como apunta Victorio “*los colores de los diversos ornamentos litúrgicos fueron elegidos en relación con el carácter del día, o de la función sagrada a celebrar*”⁵⁰. La simbología cristiana asociada a estos, permite entender su uso de acuerdo al calendario de la Iglesia. Los ornamentos blancos deben ser asociados al significado cromático. Este color estuvo asociado a la iluminación o a la teofanía⁵¹, y es el color empleado en “*los tiempos de Pascua de Resurrección, Navidad, Jueves Santo y en las fiestas de Nuestro Señor, la Virgen, los ángeles y los santos que no son mártires, misas de confirmación, bautismo y matrimonio; asimismo para la Epifanía, por el esplendor de la estrella que guía a los Magos, y la Purificación, debido a la pureza de María*”⁵². Por su parte, el rojo, según Chevalier, como el blanco, “*son colores consagrados a Jehovah como Dios de amor y de inteligencia*”⁵³; pero como advierte el mismo autor, también asociados al poder desde la Antigüedad. Su uso en el teatro simbólico de la fe, está asociado a la sangre de Cristo y por ende, a su “*Pasión, el Domingo de Ramos, Pentecostés (fuego y vida), Viernes Santo, la Santa Cruz [...], celebrar el nacimiento de los apóstoles, los Evangelistas y [los] mártires*”⁵⁴. En cuanto al verde⁵⁵ y al morado, su uso alude al Tiempo Ordinario y al tiempo de Adviento y Cuaresma, respectivamente⁵⁶. Finalmente, el negro es asociado a la muerte y el duelo, “*a la renuncia de la vanidad*”, por lo que, en el ámbito de la Iglesia, su uso se asocia a las misas de difuntos y al Viernes Santo⁵⁷.

Entre los ornamentos de diversos colores inventariados en la Relación, se pueden destacar “*un hornamento entero de brocato blanco que se compone de capa de coro, casulla y dalmáticas sin almaysal [sic] [quizás haciendo referencia a un “almaizar”] [...] con forros de tafetán rosado*”. El paramento de las prendas era de oro fino y la capa estaba unida con cuatro broches de plata. De igual modo, otra casulla de lama de plata con franja y cingulo del mismo género; así como una capa de coro de raso con flores blancas y paramento de oro; “*casulla, dalmáticas y almaysal [sic] [...] a flores fondo nácar con franja de oro y plata falsa ancha más paramentos corrientes*”, “*dalmáticas, casulla, capa de coro de tafetán morado con franjas de plata todo corriente forrado en choleta [sic]; casullas de brocatillo morado a flores con franja calada de plata y forro de olandilla [sic]*”, “*hornamentos negro de terciopelo que se compone de capa de coro, casulla, dalmáticas, manga de cruz, frontal, almaysal franjeado de plata falsa forrado todo en Olandilla amarilla y demás paramentos corrientes*”, entre muchos otros ornamentos.

Además de las prendas para el ritual, la orden también atesoraba una importante cantidad de bienes de plata labrada. Ya decía Cicala que entre los oficios que florecen en la ciudad de Piura, se encuentra el de “*plateros*”⁵⁸, tradición que no ha hecho sino robustecerse con el tiempo, siendo que el trabajo artesanal de metalurgia en filigrana de esta región, ha sido designada como patrimonio cultural de la nación desde el año

50. VICTORIO CÁNOVAS, Emma Patricia, *Los ornamentos litúrgicos: programa iconográfico y discurso. Las casullas peruanas del siglo XVIII en la catedral de Lima*, Lima, Tesis para optar el grado académico de Magister en Arte Peruano y Latinoamericano, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2011, pág. 147.

51. CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/ Jupiter, [1969], 1982, pág. 127.

52. VICTORIO CÁNOVAS, Emma Patricia, *Los ornamentos litúrgicos...*, op. cit., pág. 148, citando a RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona, Ediciones del Serbal, [1957]-2000, pág. 93.

53. CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles...*, op. cit., pág. 833, citando a PORTAL, Frédéric, *Des couleurs symboliques dans l'Antiquité et le Moyen Âge et les Temps Modernes*, Paris, 1837.

54. VICTORIO CÁNOVAS, Emma Patricia, *Los ornamentos litúrgicos...*, op. cit., pág. 149.

55. Sobre sus múltiples significados se puede consultar CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles...*, op. cit.

56. VICTORIO CÁNOVAS, Emma Patricia, *Los ornamentos litúrgicos...*, op. cit., págs. 152 y 156.

57. CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles...*, op. cit., págs. 671 y 674.

58. CICALA, Mario S.J., *Descripción Histórico-topográfica...*, op. cit., pág. 543.

2010. Entre las posesiones de la orden, figuraban: incensarios con naveta y cuchara de plata, cálices (algunos de plata pura, otros sobredorados), platillos de vinagreras, salvillas de plata, campanillas, blandones, candelas, candelas, utensilios para producir hostias e incluso, “*dos santos Cristos de plata con sus cruces pequeñas de madera*”.

Cabe destacar que, dentro de las descripciones vertidas en la Relación, algunos acápites se refieren a los ornamentos de las diferentes imágenes dispuestas en la iglesia. La de la Virgen de Belén, por ser la imagen principal, nos permite conocer la representación de esta advocación en estos territorios, a falta de lienzos conservados como en el caso de los mencionados para el Cusco. Las alhajas de la Virgen comprendían gargantillas de perlas falsas con doce cuentas de oro grandes, “*otra de perlas de Chocón con una cruz grande oro y en ella veinte y tres esmeraldas y otra crucécita pequeña de oro*”; zarcillos de metal con piedras falsas, otros de oro con perlas y otro con piedras de Bohemia; sortija de tumbaga, tembleques “*el uno con una perla grande en medio y diez chicas alrededor y el otro en forma de Paloma con una perla grande y diez pequeños, todas finas*”; así como potencias de oro y otras de plata.

Entre las prendas que pertenecían a la Virgen de Belén, figuraban “*un manto y túnica de glaze blanco forrado en tafetán rosado, el manto con franja de oro falso. De nuestra Señora, ítem un manto de brocado azul con franja de plata fina, forrado en tafetán nácar. Una túnica entera de espolín colorado con las traseras de perciana [sic] carmesí forrada de sandale azul con cinta al canto. Un manto de perciana amarilla a flores con franja ancha de plata fina forrado en angaripola azul a flores. Una túnica de griceta azul a flores menudas con galón [...] de oro, forrado en royal. Yten un manto de griceta nácar con galón de plata ancho forrado en sandales nácar. Yten media túnica de glaze fondo azul, forrada en sandalete nácar. Yten otra dicha de Espolín azul, y cuerpo blanco de brocato con mangas toda forrada en angaripola. Yten una túnica de velillo plateada sin forro. Yten un manto de brocato azul nuevo con chanverí falso forrado en sandalete amarillo y su túnica de lama [...] de oro nueva, un encage finos al cuello y las mangas con chanverí falso, forrado el cuerpo en sandalete amarillo. Yten un manto de brocato azul nuevo con chanverí falso forrado en tafetán verde y, por el centro o cuarto del manto no tiene género y sí forro. Yten dos túnicas de Lama de oro falso forradas, la una en tafetán nácar y la otra en royal, ambas del Niño Dios. Yten tres camisas viejas y dos fustanes de nuestra madre de Belén. Yten un velo de [...] forrado en sandalete rosado, franja de oro falso. Yten cinco tocas, todas viejas en varios colores. Yten un par de bultos de clarín con su encagito. Yten dos mariquillos de Espolín rosado forrados en sandalete azul [sic]”⁵⁹.*

Otros espacios del complejo

Resulta interesante el expediente pues permite conocer los diferentes espacios que comprendía el complejo, entre los que figuraban el claustro –alto y bajo–, una escuela, un archivo, una librería, una procuración, así como un camposanto y una capilla asociada a este.

Tanto en el claustro alto como en el coro, se destacan también bienes artísticos como “*un quadro grande del nacimiento con su marco sobre dorado*” o “*un crucifijo con su [receña] pintada y puesto en firme*”, respectivamente. El coro comunicaba con la torre de la iglesia, donde se contenían cuatro campanas “*una grande y las tres medianas*”. En la escuela, otras imágenes de Nuestra Señora de Belén, representada en un

59. Archivo Regional de Piura. Serie Intendencia. Legajo 72, expediente 1483, año 1813.

pendón de raso; así como una imagen de Nuestra Señora y de San José, reafirman la presencia de estas devociones transmitidas por la Orden.

La capilla del Camposanto presentaba un altar realizado en adobe. En este se ubicaban un sagrario, sobre el cual existía un nicho conteniendo un crucifijo. El altar se encontraba coronado por un lienzo de la [Santa] Cena. Además, la capilla contaba con “*catorce lienzos pequeños de ánimas sin mares, una cruz de madera [y], al frente un esqueleto sentado en su silla con su guadaña, toda de madera*”. El techo de la capilla fue confeccionado siguiendo la arquitectura local, con varas de algarrobo y esteras de carrizo. El campo santo se encontraba cercado con paredes de adobe y, a través de un callejón se comunicaba con el río principal que corre en la ciudad.

En cuanto a las enfermerías de varones y de mujeres, la primera, en forma de crucero, contaba también con un altar portátil y retablo y otros bultos escultóricos de madera tallada representando a la Virgen Dolorosa, San Juan, la Magdalena, un Niño [Jesús] y un San Felipe. Igualmente, lienzos de la Virgen del Carmen, de la Virgen de Guadalupe y de la Purísima, se ubicaban en la sala. En el caso de la segunda, también se describe un altar de adobe y sobre ese, un San José de bulto. En esta sala, la ornamentación resulta más modesta, indicándose la existencia de un único lienzo con el tema del nacimiento, ubicado en la testera.

Al parecer el caso de la Iglesia del Convento y Hospital de Belén sigue la tónica descrita por Gutiérrez de las capillas que, con el paso del tiempo, adquieren características propias de iglesias, “*articulando la función hospitalaria con la vida parroquial*”, lo que no significó la desaparición de las capillas interiores en las salas de enfermería, tal como ocurrió en el hospital de Belén o, incluso, en los claustros⁶⁰.

El origen económico de los bienes

Conocido el programa iconográfico transmitido por la Orden Betlemita a través de su iglesia y complejo escolar y hospitalario, cabe preguntarse sobre el origen de la ingente cantidad de bienes artísticos poseídos.

Como ya señalábamos anteriormente, el hospital se beneficiaba de donaciones o legados que vecinos de la ciudad le otorgaban por testamento, sean estos bienes muebles, inmuebles o pesos. Esto, le permitía acumular efectivo para compra de terrenos, principalmente adyacentes al hospital primigenio, con la finalidad de ir acrecentando los servicios que daban. Así, luego del hospital surge, la capilla, a continuación la escuela, posteriormente el convento, la biblioteca, entre otros recintos que como hemos visto líneas arriba, se iban adornando de representaciones principalmente religiosas.

Otra forma de incrementar sus bienes, está dado por los censos, un sistema de rentas originado en Europa y luego trasladado a América y cuya práctica fue muy desarrollada en América. Caillavet define esta institución en términos generales “*como un contrato firmado ante notario, según el cual una parte compra y la otra vende el derecho de percibir una pensión anual fija, en principio a perpetuidad*”⁶¹. Añade esta autora que a pesar de que los contratos de censos podían ser establecidos entre particulares, es significativo que en la gran mayoría de los casos, eran las entidades eclesiásticas (conventos, hospitales, capillas) las que se especializaron en la compra de

60. GUTIÉRREZ, Ramón, *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1983, pág. 265.

61. CAILLAVET, Chantal, *Etnias del Norte. Etnohistoria e historia del Ecuador*, Quito, Casa de Velázquez – IFEA – ABYA YALA, 2000, pág. 283.

las rentas. Y se entiende esto debido a que muchas de las órdenes religiosas, así como religiosos del clero secular habían ido acumulando una gran cantidad de bienes, así como monetario que eran muy necesarios de insertar en la economía colonial, cuyo buen funcionamiento y equilibrio dependía en buena parte de dicha riqueza religiosa. Eran estas instituciones religiosas las que disponían de capitales suficientes para permitir el préstamo a otros, y quienes, inclusive habían fundado toda su economía sobre las inversiones que constituyeron los censos. Este es el caso del convento y hospital de San Ana, que fue acumulando bienes muebles e inmuebles, así como monetario que hizo que se convirtiera en la institución más importante de la ciudad que apelaba a los censos, para inyectar efectivo a los vecinos sanmiguelinos y poder realizar mejoras en sus casas, estancias o haciendas.

Uno de los censos más antiguos que hemos encontrado⁶² data de agosto de 1594, cuando el vecino encomendero Gonzalo Prieto Dávila vendió y dio a censo al redimir y quitar al hospital de la ciudad, por intermedio de su mayordomo Juan de Morales, 48 pesos, 4 tomines y 6 granos y medio de plata de 9 reales el peso de censo y tributo anuales, pagados en dos pagas de 6 en 6 meses hasta redimirlos, por cuantía de 680 pesos de a 9 reales el peso, que Prieto había recibido de dicho hospital. El censo siempre contaba con un bien inmueble, sobre el que se imponía. En este caso específico, Prieto impuso el censo sobre su hacienda y estancia de “Nuestra Señora del Rosario de Diapatera”, con todo lo que en ella estaba labrado y edificado, incluido un molino de pan moler con todos sus aderezos y herramientas, así como dos esclavos negros llamados Miguel y Gregorio⁶³. Este censo fue redimido en su totalidad tres años después, en agosto de 1597, cuando Gonzalo Prieto los 680 pesos de principal del censo, al entonces mayordomo del hospital Miguel de Salcedo, “*en un tejo de oro de ley de 17 quilates y un grano que dijo valer la dicha cuantía*”.

Pero no todos los deudores de los censos tenían la posibilidad de redimir la cantidad principal prestada. Muchos iban pagando el monto anual estipulado, sin poder pagar el principal, esto en el caso de los censos redimibles, que para el caso de Piura, eran la mayoría⁶⁴. Incluso había épocas malas para la agricultura y ganadería (presencia de lluvias exageradas como el hoy llamado fenómeno “El Niño” o, grandes períodos de sequía en la región) donde los deudores se veían imposibilitados de pagar las deudas, las cuales se iban acumulando año a año, hasta que llegaba el momento de la ejecución del bien inmueble sobre el que se había aplicado o gravado el censo. Es el caso de Gregorio Espinoza, quien en 1800, al no haber podido pagar durante muchos años la renta anual pactada con el hospital y convento de Santa Ana, en un concurso de acreedores que se le siguió, acaba perdiendo la hacienda Máncora, de su propiedad y que había impuesto a censo, en favor del “*convento de Betlén*” de Piura⁶⁵. Esta es una de las principales propiedades inmuebles que tiene la orden en Piura hacia 1813, junto con la hacienda de Macará que tenía una casa con muebles y aparejos agrícolas, un potrero, ocho esclavos, dos mulas y veinte chacras cercadas en las orillas del río Chira, que los frailes de Belén tenían arrendadas a diferentes personas⁶⁶.

Las estrategias puestas en marcha para incrementar su caudal, nos permiten comprender el fortalecimiento y expansión, en el tiempo, del complejo estudiado; así como la importante acumulación de bienes artísticos, de los que hemos presentado una selección. Todo ello, nos revela también, la importancia económica, social y política que la orden poseyó. Desde el punto de vista de las mentalidades, las obras de arte también nos permiten

62. Seguramente los hay más antiguos, pero la documentación más antigua sobre la ciudad que guarda el Archivo Regional de Piura, data de 1590.

63. Archivo Regional de Piura, Notarial Colonia, Legajo 21, protocolo 3, año 1594. Notario: Pedro de Castro.

64. Existían también los censos perpetuos, donde el pago era durante toda la vida del deudor, e incluso ésta pasaba a sus herederos.

65. Archivo Histórico de Límites del Ministerio de Relaciones Exteriores, PIRA-31, Caja 430, año de 1800.

66. ARP, Intendencia, legajo 72, expediente 1483, año de 1813.

ir descifrando el influjo ideológico que la orden pudo tener, sobre el pueblo piurano, a lo largo de sus siglos de presencia, como divulgadoras de valores dentro de la tónica propia del Barroco; y nos aproximan, en el presente, a la religiosidad local vivida y al conocimiento del patrimonio religioso existente en aquel entonces en esta Diócesis.

Fuentes Primarias

Archivo Arzobispal de Piura y Tumbes:

PER/AAPT/AH/COL/CAUS.CIV/LEG 5/60.

Archivo Digital del Arte Peruano (ARCHI). Museo de Arte de Lima (consultado en febrero de 2017).

Archivo General de Indias

Lima 565, L1, f. 182 v.

Contratación 5575, N15, año 1548.

Indiferente, 2923, N. 8.

Archivo Histórico de Límites del Ministerio de Relaciones Exteriores:

PIRA-31, Caja 430, año de 1800.

Archivo Regional de Piura (ARP)

- Serie Corregimiento:

Legajo 12, expediente 195, año 1670.

- Serie Notarial Colonia:

Legajo 21, protocolo 3, año 1594. Notario: Pedro de Castro.

Legajo 31, protocolo 1, año de 1602. Notario: Francisco de Morales.

Legajo 22, protocolo 9, año de 1611. Notario: Pedro Marqués Botello.

Legajo 38, protocolo 10, año de 1612. Notario: Pedro Marqués Botello.

- Serie Intendencia:

Legajo 72, expediente 1483, año 1813.

Juzgado Primera Instancia. Causas Criminales y Administrativas:

Legajo 288- Expediente 6217.Piura, 17 de abril de 1856.

- Serie Hemeroteca:

El Registro Oficial, N 29, Año XXXXII, Piura, 10 de agosto de 1912.

Bibliografía

ALVARADO CHUYES, Juan José, *Temas: Piuranísimos (Lugares)*, Piura, Imnorpe, 1992.

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

BERNALES BALLESTEROS, Jorge, “El Corpus Christi: Fiesta Barroca en Cuzco”, *Primeras Jornadas de Andalucía y América*, Vol 2, La Rábida, 1981, págs. 275-292.

COSME BUENO, Francisco Antonio, *Colección geográfica e histórica de los arzobispados y obispados del Reyno del Perú, con las descripciones de las provincias de su jurisdicción*, Lima, s.n., 1759-1776.

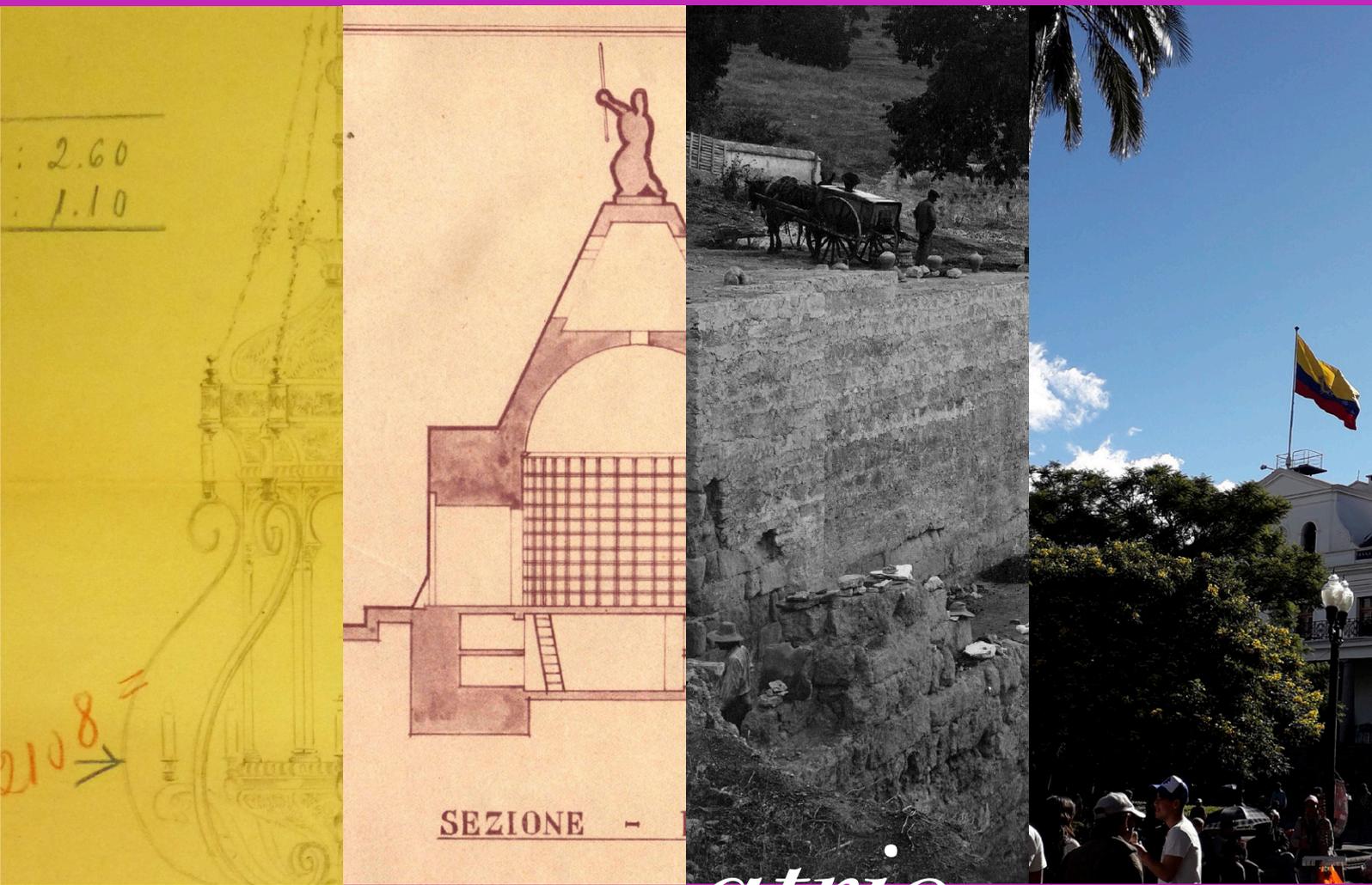
CAILLAVET, Chantal, *Etnias del Norte. Etnohistoria e historia del Ecuador*, Quito, Casa de Velázquez - IFEA - ABYA YALA, 2000.

- CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, París, Robert Laffont/ Jupiter, [1969], 1982.
- CHUNGA, Laurence, “La administración de los borbones”, DEL BUSTO DUTHURBURU, José Antonio (dir.), ROSALES AGUIRRE, Jorge (coord.), *Historia de Piura*, Piura, Municipalidad Provincial de Piura - Universidad de Piura, 2004, págs. 271-318.
- CICALA, Mario, S.J., *Descripción Histórico-topográfica de la provincia de Quito de la Compañía de Jesús*, Quito, Biblioteca ecuatoriana “Aurelio Espinosa Polit”, 1944.
- DE PAREDES, Iulian, *Recopilación de Leyes de los Reynos de la Indias*, Madrid, 1681. Versión digital de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla, Fondo Antiguo.
- Diario Oficial “El Peruano”*. Resolución Viceministerial N 127-2014-VMPCIC-MC. “Declaran Patrimonio Cultural de la Nación a la Romería en Honor a nuestra Señora de Guadalupe”. Lima 22 de noviembre de 2014.
- FAJARDO ORTÍZ, Guillermo, “Algo sobre los betlemitas y sus hospitales en Hispanoamérica”, *Revista de la Facultad de Medicina de la UNAM*, Vol. 45, n.º6, noviembre-diciembre, 2002, págs. 261-263.
- FLORES ARAOZ, José, “Iconografía de Santa Rosa”, MUJICA PINILLA, Ramón, et al., *Santa Rosa de Lima y su tiempo*, Colección Arte y Tesoros del Perú, Lima, Banco de Crédito del Perú, 1995, págs. 213-228.
- GLAVE TESTINO, Luis Miguel, “La puerta del Perú: Paita y el extremo norte costero, 1600-1615”, *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*, 22 - 2, 1993, págs. 497-519.
- GUTIÉRREZ, Ramón, *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1983.
- LASTRES, Juan, *Historia de la Medicina Peruana*, Vol. II, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1951.
- MARTÍNEZ COMPAÑÓN, Baltazar Jaime, *Trujillo del Perú*, Vol. I, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (2015), disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/trujillo-del-peru--volumen-i/html/>, (consultada en febrero de 2017).
- MORENO CUADRO, Fernando, *Iconografía de la Sagrada Familia*, Córdoba, Caja Sur, 1994.
- PAZ VELÁZQUEZ, Juan, *Piura en el novecientos*, Piura, Ediciones Juan Paz Velásquez, 2002.
- QUEREJAZU LEYTON, Pedro, “Iconografías marianas locales y la pintura de imágenes durante el siglo XVIII en la Audiencia de Charcas”, *Actas del Tercer congreso internacional del Barroco Americano: territorio, arte, escultura*, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2001, págs. 359-370.
- ROBLES RÁZURI, Carlos, *Historia de Piura*, Piura, Concejo Provincial de Piura, Inspección de Biblioteca y Museo, 1973.
- Sitio del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Entrada: Conservación y Restauración Virgen de Belén. Museo Catedralicio de Granada, Disponible en: http://www.iaph.es/web/canales/conservacion-y-restauracion/catalogo-de-obras-restauradas/contenido/virgen_alonso_cano.html, (consultado en febrero de 2017).
- VARGAS MACHUCA, Francisco, *Memoria razonada que Francisco Vargas Machuca deja a su sucesor en la prefectura del departamento de Piura*, Lima, Imprenta Francisco García, 1863.
- VARGAS PACHECO, Cristina Milagros, *Los esponsales en el derecho indiano en su aplicación en el partido de Piura*, Piura, Tesis de pregrado en Derecho. Universidad de Piura, 2015.
- VICTORIO CÁNOVAS, Emma Patricia, *Los ornamentos litúrgicos: programa iconográfico y discurso. Las casullas peruanas del siglo XVIII en la catedral de Lima*, Lima, Tesis para optar el grado académico de Magíster en Arte Peruano y Latinoamericano, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2011.
- ZEVALLOS DE LA PUENTE, Andrés, *Belén*, Cajamarca, INC-Filial Cajamarca, 1980.

Fecha de recepción: 15/05/2017
Fecha de aceptación: 27/07/2017



Javier García-Luengo Manchado | María Dolores García Ramos | José Miguel Muñoz Jiménez | Victoria Sánchez Mellado | Raúl Zhingre



atrio
contemporánea



Fig. 1. Gregorio Prieto: *La del Alba sería...* (1963), litografía, Fundación Gregorio Prieto.

Gregorio Prieto: Cervantes y Don Quijote como experiencia estética

Gregorio Prieto: Cervantes and Don Quixote as an aesthetic experience

Javier García-Luengo Manchado

Universidad Isabel I de Castilla, Burgos, España

javier.garcia.luengo@ui1.es

<https://orcid.org/0000-0001-5044-5671>

Resumen

Cervantes y los temas cervantinos constituyen un lugar común en el amplio quehacer de Gregorio Prieto, uno de los pintores más significativos de la Generación del 27. Tal inquietud, si bien es detectable ya en sus primeros trabajos, se agudizó durante la prolongada estancia de Prieto en Inglaterra, entre 1937 y 1948. Desde este momento, Cervantes en general y Don Quijote en particular canalizarían el anhelo del creador manchego por su añorada tierra. El objetivo pues del presente artículo es contextualizar estética y artísticamente la edición ilustrada de *El Quijote* por Gregorio Prieto, una de sus creaciones más conocidas.

Palabras clave: Gregorio Prieto; Cervantes; Don Quijote; La Mancha.

Abstract

Cervantes and the Cervantine themes are a common element in the extensive works of Gregorio Prieto, one of the most significant painters of the Generation of '27. While his affinity can be detected since his earliest works, what appears certain is that Prieto's extended stay in London, from 1937-1948, only helped increase this interest, since the Manchegan creator channeled his desire for his longed for homeland through Cervantes, and the Quixote in particular. This article aims to set Gregorio Prieto's Illustrated Quixote, one of his most beloved creations, in a wider context.

Keywords: *Gregorio Prieto; Cervantes; Don Quixote; La Mancha.*

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper

GARCÍA-LUENGO MANCHADO, Javier, "Gregorio Prieto: Cervantes y Don Quijote como experiencia estéticas", *Atrio. Revista de Historia del Arte*, n.º 24, 2018, págs. 104-121.

Copyright (c) 2018 Javier García-Luengo Manchado. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0)

Antes de abordar la experiencia estética e iconográfica de la obra y la figura de Cervantes en la trayectoria personal y artística de Gregorio Prieto, es necesario contextualizar brevemente la amplia producción de este artista, para así entender cómo surge y se desarrolla ese peculiar fervor del pintor valdepeñero por Cervantes y, muy particularmente, por el más destacado de sus personajes: Don Quijote¹.

Gregorio Prieto, viajero infatigable, que residió por largos periodos en Londres, Roma o París, nació en la localidad ciudadrealeña de Valdepeñas en 1897, donde vería por última vez la luz en 1992. Desde su infancia, La Mancha como experiencia estética marcó profundamente a nuestro artista. A pesar de que siendo un niño de apenas ocho años abandonase junto con su familia la ciudad que le vio nacer para establecerse en Madrid, aquella llanura, aquel amplio horizonte y aquellas casas encaladas en blanco y añil, quedaron para siempre grabadas en la retina de quien tan tempranamente sintió una gran vocación pictórica. De hecho, con diecisiete años Gregorio Prieto consigue, contra la voluntad de su padre, ingresar en la Escuela Especial de Pintura Escultura y Grabado de Madrid, ampuloso nombre oficial de la que se seguía conociendo popularmente como Escuela de San Fernando.

Precisamente, es en su etapa estudiantil, desarrollada entre 1915 y 1922, cuando se produce uno de los primeros contactos de Prieto con Cervantes y con *El Quijote*. Una de las asignaturas por la que más entusiasmo sintió el creador valdepeñero, como el resto de compañeros de promoción, entre quienes podemos destacar a Joaquín Valverde, Timoteo Pérez Rubio, y a la que fuera esposa de este último, Rosa Chacel, fue la asignatura de Paisaje. Ello no es extraño, en una institución anquilosada todavía en los modelos estéticos y de aprendizaje decimonónicos, dicha asignatura se había renovado paulatinamente al hilo de la influencia impresionista. De ahí, por ejemplo, que la Cátedra de Paisaje inaugurase la Residencia de Paisajistas de El Paular, experiencia pionera a la hora de aglutinar una auténtica colonia de creadores que conviviesen directamente con la naturaleza, con el fin de recrearla a través de sus pinceles en toda su inmediatez. La promoción del pintor veintisietista fue la encargada de inaugurar este pensionado².

El impulso para tal renovación vino de la mano de quien por entonces ocupaba la Cátedra de esta materia: Antonio Muñoz Degrain. Justo en los años en los que Muñoz Degrain impartió la referida asignatura a la promoción del pintor manchego, el artista valenciano estaba trabajando en uno de sus conjuntos pictóricos más notables. Se trata de la serie que, en palabras de Manuel Monsonís, Degrain dedicó a las "*aventuras de Don Quijote y a las desventuras de Cervantes*". Antes de que este conjunto ocupase la Sala Cervantes de la Biblioteca Nacional, en la cual aun hoy la podemos admirar, la serie fue expuesta en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en junio de 1918, donde Gregorio Prieto la estudió.

La gran aportación de estos monumentales óleos es que con ellos Muñoz Degrain inauguraba una nueva tendencia a la hora de interpretar los lances de Don Alonso Quijano, dejando a un lado la imposición dimanada de la tradición romántica, a favor de una exégesis mucho más original gracias al empleo del divisionismo de corte postimpresionista, amén del ambiente que Muñoz Degrain acuña en todos estos pasajes,

1. Deseo manifestar mi gratitud a la Fundación Gregorio Prieto por su apoyo para la realización de este artículo, así como por su autorización para la reproducción de las imágenes que aquí se incluyen.

2. GARCÍA-LUENGO, Javier, "La primera promoción de la residencia de paisajistas de El Paular", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid*, n.º 47, 2012, págs. 115-124.

3. MONSONÍS MONFORT, Manuel, "La Sala Cervantes de la Biblioteca Nacional", *Ars Longa*, n.º 13, 2004, págs. 53-55.



Fig. 2. Gregorio Prieto: *Paisaje de Campo de Criptana* (h. 1926-1928), óleo sobre lienzo, Fundación Gregorio Prieto.

de clara pro genie simbolista. Este marcado acento personal no caerá en saco roto cuando Gregorio Prieto, como otros creadores del siglo XX, tenga que abordar semejante iconografía.

Junto a lo expuesto, el acercamiento del artista a Cervantes vino también por estos años a través de la propia figura de Don Quijote, del mismo modo que la pasión por tal personaje le llegaría mediante su relación con el paisaje manchego. En efecto, en la ética dimanada de la estética de aquella llanura y de aquellos pueblos, nuestro artista atisbó algunos de los rasgos más sobresalientes del Caballero de la Triste Figura: su nobleza, su forma personal de entender el mundo, así como aquellas visiones e imaginación tan absolutamente surreales, con las que tanto comulgaría Prieto.

A este respecto, el propio pintor describió el entronque del paisaje manchego con los personajes cervantinos:

“Quien haya vivido intensamente La Mancha comprende que sólo en estas tierras desoladas y duras, donde el alma encuentra un horizonte propicio para la expansión, se han podido dar hazañas tan prodigiosas como las de Don Quijote, nombre para siempre gloriosamente unido al de la tierra que le dio la vida. Porque Don Quijote y Sancho como símbolo de lo imaginativo y lo real, formando un haz y un envés de encontradas cualidades, son antes que nada facetas del carácter manchego que, por un asombro milagroso, sabe armonizar perfectamente lo genial con lo discreto, la fantasía con el pan de cada día. Los dos héroes cervantinos participan de los primarios elementos que componen esta tierra. La sobria sencillez y la patente realidad se coronan con un halo impalpable de poesía que ennoblece”⁴.



Fig. 3. Gregorio Prieto: Los maniqués (h. 1931-1935), óleo sobre lienzo, Fundación Gregorio Prieto.

Según se ha apuntado, La Mancha constituyó todo un sino en el quehacer artístico de Gregorio Prieto; y ciertamente aquel terruño, al que siempre le unió un recíproco e inexorable cariño, se convertiría en clave para entender el giro hacia la modernidad del valdepeñero. De hecho, Prieto, como otros jóvenes pintores anhelantes de renovación, quedó conmovido por la exposición que Daniel Vázquez Díaz realizó, junto a su esposa la escultora Eva Aggerholm, en el Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid en 1921⁵. Desde entonces, la vanguardia madrileña trabajaría en torno a un *neocubismo* proclive a sintetizar la realidad. El pintor objeto de este artículo fue abanderado en esta tendencia, que reforzó durante 1925, cuando en calidad de becario de la Junta de Ampliación de Estudios residió en París, ese París, por cierto, que apenas acababa de asistir al nacimiento del surrealismo.

No obstante, antes de la referida estadía en la capital francesa, el valdepeñero realizó dos importantes viajes a su tierra manchega. El primero de ellos en 1922, con motivo de la invitación del Ayuntamiento de Valdepeñas para homenajearle por la tercera medalla obtenida en la Exposición Nacional de Bellas Artes de ese mismo año⁶; y el segundo en septiembre de 1924, poco antes de marchar a París. En esta ocasión, Prieto aprovechó para recorrer algunas de las localidades más significativas de la ruta del Quijote, como Ruidera, donde se sitúa la aventura de la Cueva de Montesinos; o Campo de Criptana, entre cuyos molinos tradicionalmente se ha querido *ubicar* la lucha del célebre Hidalgo contra los gigantes aspadados. Fue entonces,

4. PRIETO MUÑOZ, Gregorio, *Molinos*, Madrid, Editora Nacional, 1974, pág. 24.

5. ALBERTI MERELLO, Rafael, *La arboleda perdida. Memorias*, Barcelona, Seix Barral, 1975, pág. 130.

6. ALBI, M., “Valdepeñas y sus hijos predilectos”, *El Sol*, 22-IX-1922; ANÓNIMO, “Una exposición de pintura”, *La Libertad*, 9-IX-1922; ANÓNIMO, “Valdepeñas y Gregorio Prieto”, *El Liberal*, 13-IX-1922.

durante sendos viajes a su región de origen, cuando Prieto consideró que en tales pueblos y en aquella meseta residía la modernidad que tanto anhelaba: la brillantez lumínica que otorga esa rotundidad a las formas o las aristas de los paredones y de las torres de sus destartadas iglesias, sirvieron de inspiración para que el artista valdepeñero se convirtiese en un referente de la vanguardia.

En este sentido, el protagonista de este artículo se inserta en los postulados de la Generación del 27, Generación de la que forma parte no sólo por la gran amistad que mantuvo con García Lorca, Luis Cernuda o Vicente Aleixandre, por citar solo unos ejemplos, sino, y esto es lo importante, porque el pintor participó de sus mismos postulados estéticos. Uno de ellos era encontrar la modernidad en la tradición. Gregorio Prieto hallará la renovación pictórica en La Mancha y la vanguardia ideológica en el personaje de Don Quijote.

Gregorio Prieto se convierte ya por antonomasia en el pintor de la tierra del Caballero de la Triste Figura, de esa visión vanguardista de La Mancha. Así es reconocido no sólo en España sino fuera de ella, tal como sucedió en la primera exposición individual que realizó en el extranjero, concretamente en *La Grande Maison de Blanc* de París en 1926, o como en la exhibición que se llevó a cabo en junio de 1928 en el Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid⁷, muestras ambas donde había un capítulo específico dedicado a La Mancha. Desde entonces, la crítica enlazó inexorablemente el nombre de Prieto con el de Cervantes y el de Don Quijote.

Vano sería prolongar esta contextualización de nuestro pintor respecto a La Mancha, en tanto en cuanto, según veremos, tal paisaje y referencia cultural se convertirían en su ulterior trayectoria en todo un símbolo, en una metáfora de anhelo y añoranza en la lejanía. Es curioso anotar, no obstante, cómo durante el pensionado de Gregorio Prieto en la Academia de España en Roma, efectuado entre 1928 y 1933, momento en que su arte se vincula plenamente con la estética de *Valori plastici*, el *Novecento* y, por supuesto, con el surrealismo, Prieto seguirá teniendo muy presente la tierra de Don Quijote. De hecho, Prieto siempre alardearía de cierto qui jotismo. Así, en esta época de maniquís y de marineros, bien se pueden poner en la boca del artista aquellas palabras otrora pronunciadas por Don Alonso Quijano: “*Caballero soy armado, que corre el mundo para desfacer agravios y enderezar entuertos*”. En efecto, el creador veintisetista, sin más armas que las de sus pinceles, se dio a librar batallas en pro de aquellas causas que entendía nobles y justas, tan dispares como la reconstrucción de los molinos de viento, la recuperación de Zurbarán, la exaltación de la escultura ibérica, la canonización de Isabel la Católica o la donación de toda su obra a España y para ello, como el Ingenioso Hidalgo, nuestro pintor surcará reinos, señoríos, mares y tierras.

Sabido es que la estancia en la Academia de España en Roma obligaba también a viajar por Europa. Pocos becarios como nuestro autor aprovecharon con tanta intensidad tal legalismo, recorriendo Francia, Noruega, Alemania, Austria, llegando incluso al Círculo Polar para contemplar sus noches blancas. Pero de todos aquellos viajes el más importante fue el realizado a Grecia y a las islas del Egeo, en cuyo paisaje el Prieto halló un paralelismo y revivificación del manchego, por ello no es extraño que en sus posteriores exposiciones las obras dedicadas a La Mancha y a Grecia se aglutinasen en un mismo capítulo.

Así las cosas y pasando el tiempo, a Gregorio Prieto, como a tantos y tantos españoles, le tocó sufrir las consecuencias de la Guerra Civil, que en sus primeros momentos vivió en Madrid. Sin embargo,

7. Exposición Gregorio Prieto, Madrid, Palacio de Bibliotecas y Museos, 1928.

gracias a los contactos efectuados durante una estancia llevada a cabo en Inglaterra pocos meses antes, pudo regresar a Gran Bretaña en 1937, donde residió prácticamente hasta 1950, cuando se instaló de nuevo en la capital de España.

Será precisamente en su etapa inglesa cuando con más intensidad Gregorio Prieto se acerque a la obra y a la figura de Cervantes. Ello se debe a dos motivos esenciales. En primer lugar a los encargos que recibirá, no olvidemos que en Inglaterra había una importante colonia de exiliados españoles, buena parte de ellos intelectuales vinculados al mundo de la universidad y a la Institución Libre de Enseñanza. Recordemos, cómo no, a sus buenos amigos Alberto Jiménez Fraud, Natalia de Cossío, Arturo Duperier, el doctor Trueta, Luis Cernuda o Martínez Nadal. Gregorio Prieto se insertó en esta comunidad intelectual y fue en este contexto donde surgirán esos trabajos tendentes a la difusión de la cultura hispana en el medio británico, para ello qué mejor hacerlo sino a través de una de nuestras figuras más internacionales y tan admiradas en la legendaria Albión, como es Cervantes y, por supuesto, su Quijote.

Pero junto a lo expuesto hay otro hecho. Cervantes fue un personaje que a estas alturas ya había conquistado absolutamente a Gregorio Prieto, tanto por su valor literario como también por el mito que de él llegó a fabricar el propio pintor, mito basado, por un lado, en la identificación de Cervantes como esencia de lo español en general y de lo manchego en particular. Pensemos que Gregorio vivirá casi diez años alejado de España y la añoranza se irá haciendo cada vez más acuciante, de suerte que cualquier motivo será bueno para loar a su tierra hispana a través de exposiciones, libros, conferencias, etcétera. La figura de Cervantes, de alguna manera, por lo dicho, aglutinaría todos estos sentimientos y emociones.

Junto a lo argüido, Gregorio Prieto convertirá al autor de *La Galatea* en auténtico icono respecto al concepto de artista maldito. El hecho de su encarcelamiento, a pesar de lo cual escribió el Quijote, fue motivo de entusiasmo para nuestro artista, razón por la cual, Prieto participaría siempre activamente en todo aquello que pudiera homenajear y divulgar la obra y la persona del insigne escritor.

De esta guisa, el pintor manchego colaboró fervorosamente en los actos que a propósito del cuarto centenario del nacimiento de Miguel de Cervantes se llevaron a cabo en Inglaterra. Destaca así su exposición intitulada *In commemoration of fourth centenary of the birth of Miguel de Cervantes Saavedra*, organizada por *The Hispanic and Luso-Brazilian Councils* en el *Canning House* de Londres noviembre de 1947, en la cual Gregorio Prieto presentó 25 obras relacionadas con los lugares de La Mancha más relevantes del Quijote⁸. En ella se pudieron contemplar calles, callejuelas y patios de El Toboso o Almagro; junto con otras obras que recreaban lugares *concretos* donde acaecieron algunas de las hazañas de don Alonso Quijano, como la Venta de Puerto Lápice, la Venta de El Toboso, los Molinos de Campo de Criptana, etc.

Dentro de las múltiples y sorprendentes facetas de Gregorio Prieto, también estaba la radiofónica, pues desde 1944 impartió diferentes conferencias y participó en diversos debates que la BBC retransmitía en su programación exterior dedicada a España, sección que entonces dirigía su buen amigo Rafael Martínez Nadal. El objetivo de tal programación era dar a conocer lo mejor del exilio español en Inglaterra. En la mayor

8. *In commemoration of the fourth centenary of the birth of Miguel de Cervantes Saavedra, 1547-1616*, Londres, The Hispanic and Luso-Brazilian Councils. Canning House, 1947.



Fig. 4. Gregorio Prieto: *Dulcinea, ideal de Don Quijote* (1963), litografía, Fundación Gregorio Prieto.

parte de sus intervenciones, el autor veintisietista se decantó por difundir el conocimiento y la pasión por su querida y anhelada España; y lo haría través de la exaltación de su arte y de su cultura, dedicando charlas a Zurbarán, Murillo, Goya y, por supuesto, a su patria chica, La Mancha⁹. La alocución que brindó a esta región se hizo coincidir con el ya citado cuarto centenario del nacimiento de Miguel de Cervantes. La vehemencia del protagonista de este artículo se convirtió en elogios respecto al tema tratado: una especial emoción insufló vida a las palabras pronunciadas con tal motivo. El valdepeñero ligó La Mancha con Cervantes y con las figuras de Don Quijote y de Sancho, sintetizando estos personajes, según el pintor, la quintaesencia de su tierra. El artista manchego, además, quiso unir en su disertación Inglaterra y España a través de los puntos en común existentes entre sus más insignes escritores: Miguel de Cervantes y William Shakespeare. No podemos pasar por alto que Prieto, durante sus años ingleses, dedicó múltiples obras y exposiciones al autor de *Hamlet*, destacando, por ejemplo, la edición que efectuara de sus célebres *Sonetos*¹⁰.

Según se ha dicho, en 1950 Prieto regresaría finalmente a su país tras la prolongada estancia en Reino Unido. A partir de este momento llega a su eclosión lo que otrora fuese anhelo y añoranza, pues recorrería toda la Península recreando y exaltando sus ciudades, su paisaje y su paisanaje; y lo hará con sus pinceles, pero también mediante sus escritos, pues no olvidemos que el artista valdepeñero fue igualmente un pródigo literato.

Es en este contexto donde nuestro pintor va forjando un sueño: la elaboración de una magna edición de *El Quijote*. Desde ahora trabajaría largamente en una serie de dibujos en torno a esta figura literaria, construyendo así todo un corpus gráfico sobre el que preparar la referida edición¹¹.

A tenor de este proceso surgiría la publicación en 1953 del libro titulado *La Mancha de Don Quijote*¹². Esta obra hace las veces de un auténtico cuaderno de viajes a través de los principales enclaves que recorrió Don Alonso Quijano. Tan original camino, Prieto lo efectúa a través de su arte para la pintura y de su arte para las letras, pues cada ilustración está comentada por un breve texto de una alta carga poética, tendente a ensalzar tanto La Mancha como a los personajes cervantinos.

Durante estos años, Prieto, mitómano por antonomasia, peregrinará por los lugares más emblemáticos para el Caballero de la Triste Figura. Además, también conocerá y recreará con su buen hacer las ciudades relacionadas con el propio Cervantes. Así, por ejemplo, en 1951 tuvo la oportunidad de visitar la Casa Museo que el escritor alcalaíno tiene dedicada en Valladolid¹³.

Respecto a los lugares cervantinos, sin duda, nuestro pintor siempre sintió predilección por Argamasilla de Alba, siendo múltiples las actividades que Prieto fomentó en dicha localidad. Destacó su labor en pro de la construcción de un nuevo molino en 1955, al que se le puso por nombre *Maeso Pero Pérez*. Con motivo de la bendición de este edificio se realizó un acto de exaltación cervantina protagonizado por el poeta Federico Muelas y nuestro pintor. Aquella misma tarde, en la Cueva de Medrano, hubo un coloquio donde Prieto habló

9. Charla de Gregorio Prieto para la BBC titulada *La Mancha*, 20-10-1947, Archivo de la Fundación Gregorio Prieto, 23/5.

10. SHAKESPEARE, William, *The Sonnets*, Londres, Grey Walls Press, 1948.

11. FERNÁNDEZ ALBA, J., "Don Quijote de La Mancha, libro de amor", *Lanza*, 4-VI-1959.

12. PRIETO MUÑOZ, Gregorio, *La Mancha de Don Quijote*, Madrid, Insula, 1953.

13. GARCÍA-LUENGO, Javier, "Gregorio Prieto y Valladolid", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid*, n.º 40, 2005, pág. 159.

de Cervantes, de los molinos y La Mancha¹⁴. La Cueva de Medrano constituirá para el creador valdepeñero la referencia histórica por excelencia de Cervantes. Por ello, a finales de agosto de 1961, el pintor decidió encerrarse voluntariamente en este lugar, donde según la tradición Cervantes comenzó a escribir su obra más conocida. El fin de tal proeza era el de desagrar al autor alcaíno por lo que sufrió en tan singular prisión.

Prieto aprovechó este encierro para redactar el prefacio que luego acompañaría a su edición del Quijote de Biblioteca Nueva¹⁵. Estos actos que a muchos le parecían extravagantes y oportunistas, sin embargo, eran defendidos por notables intelectuales, como el poeta José Hierro, quien escribió a este propósito:

“Si concibiese ideas fuera de lo común, sin otro propósito que el de llamar la atención, sería un agente publicitario. Pero a Gregorio se le ocurren cosas que estima normales; al exponerlas, le sorprende que los demás las consideren extravagancias. Y al realizarlas, acaban por parecerles a todos naturales. Esto ocurre porque el pintor siempre actúa desinteresada, quijotesca, que es la mejor manera de persuadir. Más que un Quijote es un Sancho. Lo que sucede es que sus propósitos caen en un mundo desquiciado, lo que hace que parezcan disparates y locuras”¹⁶.

A lo largo de sucesivas exposiciones efectuadas por toda España en la década de los cincuenta Prieto había ido dando a conocer algunos dibujos elaborados para su soñada edición del Quijote¹⁷; pero, nuevamente, la Cueva de Medrano de Argamasilla de Alba sería protagonista en este proceso, pues aquí se expuso por vez primera el conjunto completo de estas creaciones. Gregorio Prieto aprovechó una efeméride: en 1863 el impresor Manuel Rivadeneyra trasladó todo su taller desde Madrid a Argamasilla de Alba, con el fin de imprimir una edición del Quijote en el mismo sitio donde Cervantes escribió sus primeros capítulos. Ahora, un siglo después, con el mismo ímpetu romántico, el artista valdepeñero presentaba como adelanto, conmemorando este hecho bibliográfico, algunos dibujos que ilustrarían una nueva edición de las aventuras del Ingenioso Hidalgo. El 24 de abril de 1963 se inauguró esta exhibición, donde se colgaron 17 dibujos que, tiempo después, se encartarían en la edición de mayor monumentalidad que de esta novela se había acometido hasta la fecha¹⁸.

La crítica ensalzó el auténtico trabajo de arqueología efectuado por el autor a la hora recoger los tipos, la arquitectura y la flora manchega, lo que unido a algún toque de tintes surrealistas, otorgaba un evidente aire poético y renovado al conjunto¹⁹.

Pero antes de hablar de la publicación de *El Quijote* de Prieto, no podemos abandonar esta Cueva de Medrano sin decir que también fue en la prisión cervantina donde aconteció uno de los episodios más emotivos en la biografía del creador valdepeñero, pues finalmente cristalizó una idea que el pintor había anhelado desde sus inicios artísticos. Fruto de su amor al arte, a su arte, y a España, Prieto quería donar todo su legado a su país a través de una fundación que llevara su nombre, con el fin de que todo lo suyo fuese patrimonio de los españoles y que,

14. VILLAREAL, A., “Hoy se inaugura un nuevo molino en La Mancha”, *Arriba*, Madrid, 23-X-1955.

15. ANÓNIMO, “Para desagrar a Cervantes. El pintor Gregorio Prieto se recluye en la Cueva de Medrano”, *Informaciones*, 28-VIII-1961.

16. HIERRO, José, “Donquijotes, sanmigueles y molinos”, *El Alcázar*, Madrid, IX-1961.

17. VERA CAMACHO, J. P., “El Quijote más monumental lo está haciendo Gregorio Prieto”, *Dígame*, 12-III-1963.

18. GARCÍA MORALES, Justo, *Conmemoración de las ediciones del Quijote impresas en Argamasilla de Alba con motivo del primer centenario*, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, 1963 y ANÓNIMO, “Los actos en homenaje a Cervantes, en Argamasilla de Alba, resultaron brillantísimos”, *Lanza*, 24-IV-1963.

19. ANÓNIMO, “Otra vez Gregorio Prieto”, *Artes*, 23-XII-1963; RABOS BALLESTER, S., “Prieto”, *ABC*, 28-XI-1963; RAMÍREZ DE LUCAS, J., “Prieto”, *La Estafeta Literaria*, 7-XII-1963.

además, dicha Fundación ayudase a fomentar la promoción de las artes y las letras²⁰.

Esta iniciativa tomó forma legal y real el 12 de marzo –día de San Gregorio Magno– de 1968, durante el evento celebrado en esta significativa y simbólica Cueva de Medrano, en el cual se firmó el acta que daba carta de naturaleza a la *Fundación Gregorio Prieto*. Es revelador para conocer las peculiares inquietudes e intereses del fundador, citar algunas de las personas y de las figuras que aparecen en el capítulo de agradecimientos recogido en el correspondiente acta notarial: “*Virgen de la Consolación, Zurbarán, Academia de Bellas Artes de San Fernando, José Miguel Odero, Dama de Elche, José Antonio García-Noblejas, Auriga de Delfos, Santa Ysabel de España, Federico García Lorca, Venus de Cirene y mi madrastra Tadea*”²¹. Para celebrar la constitución de la Fundación Gregorio Prieto, se expuso en la Cueva de Medrano la edición príncipe del Quijote de Rivadeneyra, así como las litografías del autor consagradas a este mismo tema²².

Un año después de aquel sueño hecho realidad, se cumplió otro, ya que en 1969 Biblioteca Nueva publicó el magno Quijote ilustrado por Gregorio Prieto, cuyo éxito hizo que viesen la luz cuatro ediciones más²³. El creador manchego se encargó de hacer además de las correspondientes estampas, las capitales, colofones y sobrecubiertas,



Fig. 5. Gregorio Prieto: *Don Quijote, Sancho y la iglesia de El Toboso* (1963), litografía, Fundación Gregorio Prieto.

20. TORRE FRANCO, J., “Se constituye en Madrid la *Fundación Gregorio Prieto*”, *El Español*, 6-V-1967.

21. Invitación al acto de firma de la escritura constitucional de la Fundación Gregorio Prieto, donde se extracta parte de la misma.

22. ANÓNIMO, “Nueva Fundación”, *Diez Minutos*, 13-III-1968; ARROYO, J. F., “Nace la *Fundación Gregorio Prieto*”, *Lanza*, 7-III-1968; LÓPEZ, J., “La Fundación Gregorio Prieto quedó constituida en Argamasilla de Alba”, *Ya*, 13-III-1968; DE MORA, G., “Ayer se constituyó, en Argamasilla de Alba, la Fundación Gregorio Prieto”, *La Vanguardia*, 14-III-1968; TRENAS, J., “El regalo estético de Gregorio Prieto”, *La Vanguardia Española*, 24-III-1968. Argamasilla siempre guardó amor y reconocimiento por todo lo que Gregorio Prieto había hecho por la villa: “Gregorio Prieto, con su perilla lopesca y su bigote borgoñón anda por estas sendas goteando toda su mística para hacer de esta Argamasilla de Azorín y de don Alonso Quijano el Bueno, lugar para volver siempre. [...] A Argamasilla le ha sonado una nueva hora con Gregorio Prieto. Su legado ha sido el otorgamiento más enamorado que se puede hacer a un pueblo que no quiere esperar la vuelta, sino que avanza hacia la gran vendimia en que los enamorados del mundo se sueltan para hacer de la tarea la más completa de las ejecutorias”. GONZÁLEZ LARA, José, *Molinos y girasoles*, Ciudad Real, Caja Rural Provincia, 1982, pág. 22.

23. CERVANTES, Miguel de, *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de La Mancha*. Ilustrado por Gregorio Prieto. Revisión y notas de Federico de Onís y Antonio García de Solalinde, 2 vols., Madrid, Biblioteca Nueva, 1969; 2.º ed.: Bilbao, Desclée de Brower, 1976; 3.º ed.: Bilbao, Desclée de Brower, 1980; 4.º ed.: Bilbao, Desclée de Brower, 1984; 5.º ed.: Bilbao, Asuri, 1986.

amén de un texto introductorio, del que ya hemos hablado, donde el creador manchego emplea una tipografía muy del gusto del artista por estos años, concibiendo las letras mismas como verdaderos ensayos dibujísticos²⁴.

El protagonista del presente artículo puso enorme interés en la elaboración de este trabajo por varias razones. En primer lugar, eran muchos los insignes creadores que a lo largo de la historia habían llevado a cabo tal empresa²⁵; y en segundo término, se trataba de un Quijote iluminado por un manchego, pero además, un manchego profundo admirador de su tierra, volcando Prieto todo su entusiasmo en la elaboración de unos dibujos destinados al libro que él mismo entendía como quintaesencia del mancheguismo²⁶.

Ciertamente, según se acaba de decir, Gregorio Prieto abordada una empresa compleja, difícil, pues sin duda el Quijote y sus aventuras cuentan con una abundante producción artística, lo que ha generado una imagen muy concreta de tal personaje en el imaginario colectivo, algo que era prácticamente imposible transformar, cambiar o innovar. A pesar de lo cual, esta edición de Prieto se convirtió en paradigmática, al establecer un fluido diálogo entre la realidad de La Mancha y la emotividad del pintor; una edición donde vanguardia y tradición se dan la mano en unas composiciones plenas de vida y de fluidez narrativa.

Atendiendo a los antecedentes históricos en la configuración del imaginario artístico del Quijote, lo cierto es que desde muy temprano, el éxito alcanzado por la novela cervantina hizo que se publicaran algunas ediciones ya en el siglo XVII incluyendo sus respectivas ilustraciones. Es de notar en este sentido que tales publicaciones fueron en algunos casos más abundantes allende nuestras fronteras. Este interés bibliográfico por las aventuras del Caballero de la Triste Figura, creció cualitativa y cuantitativamente sobre todo a partir del siglo XVIII. Cómo no recordar, por ejemplo, la edición patrocinada por Lord Carteret en 1738 en Londres, acompañada en este caso por los dibujos del holandés John Vanderbank.

Es también en el siglo de las luces, concretamente en 1780, cuando surge por parte de la Real Academia Española la iniciativa para efectuar una gran edición del Quijote, a la manera de lo que se habían hecho en el extranjero²⁷. Esta publicación, que salió de la imprenta de Joaquín de Ibarra, de ahí que se conozca como el Quijote de Ibarra, aunque fuese patrocinada por la Real corporación ya citada, contó con la colaboración de algunos de los más destacados dibujantes de entonces, como José del Castillo o Antonio Carnicero, quienes ofrecerán una imagen del Quijote más ajustada al relato cervantino y, por tanto, alejada de esa tradición sofisticada y rococó que se había acuñado en las publicaciones francesas o británicas.

Pero sin duda, Don Quijote fue un mito por excelencia para los románticos, por tal motivo no resulta extraño que el propio Eugène de Delacroix dedicase alguna obra a Don Alonso Quijano, o que en 1863 viera la luz una de las ediciones más ambiciosas del Quijote, la de Gustave Doré, quien incluso llegó a visitar España en dos ocasiones para realizar unos dibujos fieles al relato cervantino.

24. Para el estudio de las ilustraciones del Quijote realizadas por Gregorio Prieto, hay que citar la conferencia titulada *Las ilustraciones para el Quijote de Gregorio Prieto* de la Profesora Almarcha, con motivo del *Congreso Gregorio Prieto en las vanguardias*, organizado conjuntamente por las universidades de Turín y Castilla La Mancha en abril de 2005.

25. Para el estudio de la ilustración del Quijote a lo largo de la historia véase: VARELA OLEA, M^a Ángeles y HERNÁNDEZ MIRÓN, Juan Luis (coords.), *Huellas de Don Quijote. La presencia cultural de Cervantes*, Madrid, Universidad San Pablo CEU, 2005; y BRASAS EGIDO, José Carlos, "El Quijote en la pintura y la ilustración gráfica", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, n.º 30, 2003, págs. 61-79.

26. PRIETO MUÑOZ, Gregorio, *Molinos...*, op. cit., pág. 24.

27. BLAS BENITO, Javier, MATILLA, José Manuel y MEDRANO, José Miguel, *El Quijote ilustrado: modelos de representación en las ediciones españolas del siglo XVIII y comienzos del XIX*, Madrid, Fundación Gregorio Prieto, 2005, págs. 15-32.

Mucho se puede añadir a lo dicho en torno a la tradición iconográfica del Quijote previa a Gregorio Prieto, tal son los modelos acuñados por Daumier, Zuloaga, Dalí, Picasso y un largo etcétera.

No obstante, Gregorio Prieto participará de una tendencia evidente en todos los creadores que a lo largo de la pasada centuria dibujaron, pintaron o ilustraron las aventuras del Caballero de la Triste Figura. Dicha querencia se ha singularizado porque los artistas no se han supeditado necesariamente a la identificación literal de los distintos episodios de la novela cervantina, por el contrario, han creado desde su fantasía imágenes mucho más personales²⁸.

Atendiendo a tales antecedentes, y en este contexto, Prieto en algunos aspectos se mantendría fiel a cierta tradición y en otros casos será un claro innovador.

No debemos obviar otra dificultad que entraña la ilustración de las andanzas de Don Alonso Quijano; y es que en esta novela solemos contar con dos puntos de vista contrapuestos a partir de un mismo hecho. A saber, la imagen descarnadamente real de Sacho frente a la idealización de Don Quijote. La tradición artística ha optado por un caso u otro, según el grado de atracción narrativa que hayan presentado los respectivos capítulos a plasmar gráficamente.

Caso paradigmático a este respecto es una figura tan importante como Dulcinea. Comparemos esta visión contrastada entre Sancho y Quijote, controversia que ya no sólo se cierne en torno a un hecho, sino en relación a un personaje concreto. En el capítulo XIII de la primera parte de la novela, don Alonso Quijano describe a Vivaldo de esta guisa a su amada Dulcinea:

“Aquí dio un gran suspiro don Quijote y dijo: yo no podré afirmar si la dulce mi enemiga gusta o no de que el mundo sepa que yo la sirvo. Solo sé decir, respondiendo a lo que con tanto comedimiento se me pide, que su nombre es Dulcinea, su patria, el Toboso, un lugar de la Mancha; su calidad por lo menos ha de ser de princesa, pues es Reina y Señora mía; su hermosura, sobrehumana, pues en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas: que sus cabellos son oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve, y las partes que a la vista humana encubrió la honestidad son tales, según yo pienso y entiendo, que sólo la discreta consideración puede encarecerlas, y no compararlas”²⁹.

¿Cuál es la imagen que de Dulcinea nos ofrece Sancho Panza? La tenemos en el capítulo XXV de esta misma primera parte:

“Bien la conozco –dijo Sancho– y sé decir que tira tan bien una barra como el más forzudo zagal de todo el pueblo. ¡Vive el Dador, que es moza de chapa, hecha y derecha y de pelo en pecho, y que puede sacar la barba del lodo cualquier caballero andante o por andar que le tuviere por señora! ¡Oh hideputa, qué rejo tiene, y qué voz! Sé decir que se puso un día encima del campanario de la aldea a llamar unos zagaes suyos que andaban en un barbecho de su padre, y, aunque estaban de allí más de media legua, así la oyeron como si estuvieran al pie de la torre. Y lo mejor que tiene es que no es nada melindrosa porque tiene mucho de

28. BRASAS EGIDO, José Carlos, “El Quijote en la pintura...”, op. cit., págs. 61-79.

29. CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de La Mancha*, Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica, 1998, págs. 141-142.



Fig. 6. Gregorio Prieto: *Don Quijote lucha con los pellejos de vino* (1963), litografía, Fundación Gregorio Prieto.

*cortesana, con todos se burla y de todo hace mueca y donaire*³⁰.

Entre sendas descripciones, Prieto, a la hora de abordar la ilustración correspondiente a Dulcinea, optará por la refinada y nobilísima imagen ofrecida por Don Quijote. En esto el creador manchego se atiene a lo común de otras ediciones ilustradas, donde solemos ver a esa Aldonza Lorenzo refinada y excelsa soñada por Don Alonso Quijano. Aunque no siempre, en esto también hay excepciones, como en el Quijote de Ibarra, donde Antonio Carmona se deleita en esa otra mujer más vulgar y viril que nos describe Sancho³¹.

Prieto recrea el rostro de Dulcinea a partir de una línea deudora especialmente de sus cuadernos de dibujos de los años treinta y cuarenta, como *Cuerpos* (1931), *Matelots* (1935) o *Students. Oxford & Cambridge* (1938). Notemos cómo en el rostro de la Dulcinea de Gregorio Prieto existe cierta ambigüedad sexual. Ello no es extraño, pues tal concepto recapitula de alguna manera la idea misma de belleza de nuestro pintor, aquella que dimana de los ejemplos clásicos que tanto le marcaron, tal es el caso de la estatuaría en general o del *Auriga de Delfos* en particular³².

Esta tendencia a la ambigüedad como el *súmmum* de la perfección estética, es perceptible asimismo en la estampa protagonizada por Dorotea, quien no obstante, según se narra en el capítulo XXVIII de la primera parte, fue confundida inicialmente por Don Quijote y el cura con un joven muchacho. Tal confusión permitió a Gregorio Prieto idear un rostro de clara belleza asexualada.

En otros casos, por ejemplo, cuando Prieto da vida al episodio de los molinos, no apreciamos los

30. *Ibidem*, pág. 283.

31. BLAS BENITO, Javier; MATILLA, José Manuel y MEDRANO, José Miguel, *El Quijote ilustrado...*, op. cit., págs. 34 y 96.

32. Respecto a los datos concretos de las litografías ejecutadas por Gregorio Prieto para esta edición de *El Quijote* nos atenemos a la catalogación referencial que de la obra gráfica del artista valdepeñero ha efectuado Óscar Muñoz, recogida en el catálogo de la exposición por él comisariada: *Gregorio Prieto: obra gráfica*, Valdepeñas, Fundación Gregorio Prieto, 2009, págs. 112-120, 180-185, 187 y 189-190.

gigantes que veía el Ingenioso Hidalgo, sino que, por el contrario, encontramos esos molinos contra los que prevenía Sancho Panza a su señor. Claro que tratándose de Prieto no cabía otra elección. Recordemos que el pintor manchego fue un incólume defensor de los molinos de viento, recreando con sus pinceles todos los molinos que pudo conocer en tantos lugares como los que vivió, que fueron muchos. A ellos dedicó artículos y libros, de su mano se recuperaron los tan emblemáticos de Consuegra, Mota del Cuervo o se construyeron otros nuevos, como el citado de Argamasilla de Alba.

En esta lucha de Don Quijote contra los molinos, apreciemos cómo el pintor manchego adapta la técnica dibujística al momento relatado. Frente a la línea fluida y delicada que apreciábamos en Dulcinea, en este caso el trazo se torna mucho más rudo y además se completa con ese *dripping* en tinta tan característico de Prieto a partir de los años cincuenta. En este auténtico bosque de molinos, Don Quijote aparece minimizado, dramatizando así el momento de la caída del protagonista de la novela cervantina.

Según podemos observar, una de las principales aportaciones de esta edición del Quijote es que en ella Gregorio Prieto compendia su amplia técnica dibujística. En este momento el artista era un reconocido dibujante e ilustrador. Desde sus dibujos *neocubistas* de los años veinte para revistas de vanguardia como *Litoral* o *Gaceta literaria*, este artista daría el salto a su personal grafía neoringresca de la mano de la influencia del Picasso neoclásico, donde la línea sería la auténtica protagonista de cuadernos ilustrados ya citados, como *Matelots* o *Students. Oxford & Cambridge*. Paulatinamente, Prieto en los años cincuenta abordaría un tipo de dibujo que de algún modo se convierte en trasunto de la fiereza cromática y táctil de su pintura por entonces, y lo haría a través de un trazo mucho más grueso, del rayado o del empleo del *dripping*. Este amplio bagaje, que se ha intentado sintetizar, será empleado por nuestro artista para su Quijote según fueran las necesidades descriptivas y narrativas de los personajes o de los capítulos elegidos para su correspondiente ilustración.

Ello se aprecia especialmente si cotejamos la linealidad de Dulcinea con la estampa donde Gregorio plasma la llegada de Don Quijote a El Toboso. Prieto muestra su interés por la textura mediante el rayado y el *dripping* en tinta de los primeros términos, buscando la sensación de sombra y nocturnidad. Mientras Don Quijote y Sancho aparecen en la parte inferior izquierda de un modo casi imperceptible, confundándose sus siluetas con las sombras de los primeros términos, siendo el protagonista real del dibujo el pueblo propiamente dicho, donde destaca especialmente su iglesia parroquial, aquella contra la que el Ingenioso Hidalgo terminó topando cuando intentaba encontrar el supuesto alcázar de su señora y amada Dulcinea.

Por su parte, en la estampa que relata la lucha de Don Alonso Quijano contra los pellejos de vino en pro de la salvación de la princesa Micomicona, Prieto intenta retomar la linealidad de su dibujística más personal. El valdepeñero huye de matices internos o de juegos lumínicos, para valorar la línea en toda su sensualidad poética. Destacable es la fuerza que el autor transmite en esta peculiar batalla, a través sobre todo de la marcada vehemencia de Don Quijote.

Cuando Gregorio Prieto ejecutó los trabajos correspondientes a esta edición del Quijote, el collage había tomado ya carta de naturaleza en su producción artística, pensemos en sus célebres *popares*, versión castiza y personal del Pop Art norteamericano. Pues bien, el collage también formará parte de esta magna obra. El pintor rompía así con la tradición netamente dibujística y pictórica que a lo largo de la

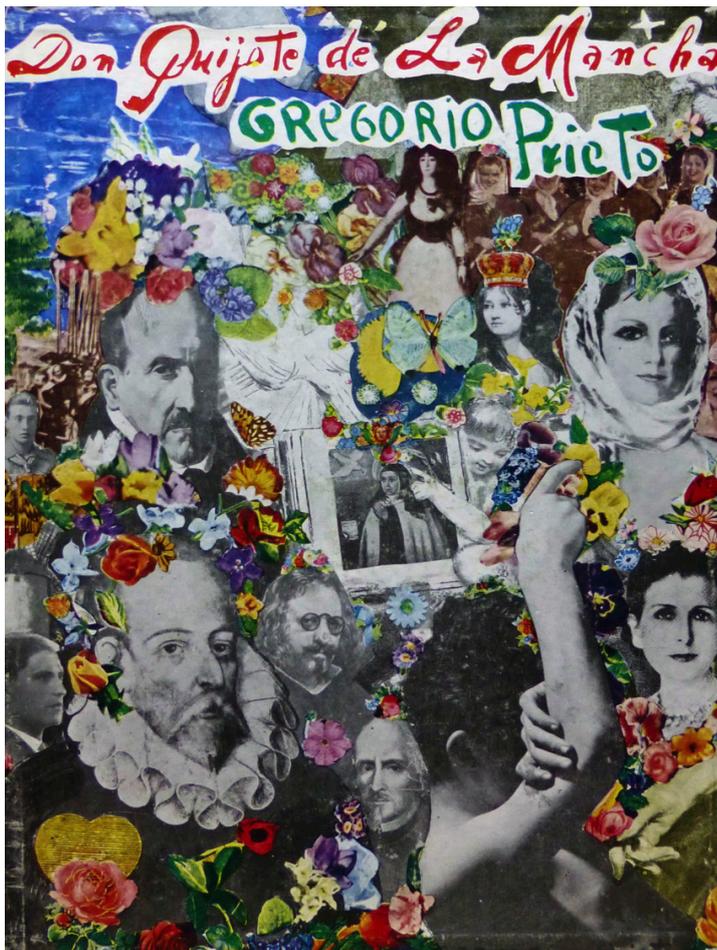


Fig. 7. Gregorio Prieto: Sobrecubierta para la edición del Quijote (1969), collage, Fundación Gregorio Prieto.

través de los años, fue imaginando y realizando Gregorio Prieto, es, cabalmente, la versión pura e ideal de su tierra manchega, y el entendimiento de Alonso Quijano como un modelo de amor. El Quijote es para Gregorio Prieto un libro de amor, pero un libro de amor que únicamente se explica desde, en, por y para La Mancha. A través de imágenes puras de la mancheguidad, sean rosas o muchachas pensativas, rumorosos molinos de viento a los que una brisa mágica empuja a moler flores de azafrán, manos espirituales, nubes y racimos... Cervantes es ahora un misterio en flor, un misterio enamorado, cercado de estrellas y mariposas, humanísimo al mismo tiempo que surreal³³.

Nada más clásico que lo verdaderamente moderno, ni más moderno que lo auténticamente clásico. Esta máxima bien se puede aplicar al conjunto de ilustraciones que Gregorio Prieto efectuó para iluminar una de sus obras más anheladas: *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha*. Tales dibujos, efectuados en un momento avanzado de su trayectoria artística, aglutinaban no sólo su amplia experiencia en el arte gráfico, sino que también recogían un importante componente emotivo respecto a su tierra de origen. Junto

historia había caracterizado las diferentes versiones ilustradas de las aventuras del célebre Hidalgo.

Según se ha insistido, el pintor valdepeñero cuidó minuciosamente todos y cada uno de los detalles de esta edición, y, por supuesto, a ello no escapó la caja que guardaba los dos volúmenes, ni sus cubiertas. Es aquí precisamente donde se reproducen sendos collages compuestos a partir de fotografías recortadas a las que se añaden llamativas flores a modo de homenaje, pues estos collages se conciben como auténtico tributo a Cervantes. En torno a su efigie se distribuyen los recortes fotográficos de coloridas flores, así como de algunos seres clásicos que con sus instrumentos musicales también celebran al glorioso literato.

Con el fin de no ser reiterativos en el análisis de esta serie de dibujos y litografías, cedamos la palabra a Antonio Manuel Campoy, quien efectuó el siguiente balance a la hora de evaluar el Quijote ilustrado por Gregorio Prieto:

“La versión del Quijote que, lentamente, a

33. CAMPOY, Antonio Manuel, *Homenaje de Miguel de Cervantes y Gregorio Prieto a Barcelona*, Barcelona, Camarote Granados, 1971.

a ello, el creador valdepeñero abordó tal empresa desde el conocimiento real de La Mancha combinado con algunas metáforas y composiciones cercanas al surrealismo. Imaginación y realidad, por tanto, se dan la mano precisamente en las ilustraciones de una novela cuyos protagonistas tienen dos formas de ver el mundo: los nobles ideales de Don Quijote y la realidad descarnada de Sancho, ambas concepciones se encarnan perfectamente en el universo imaginario de Gregorio Prieto.

Bibliografía

- ALBERTI MERELLO, Rafael, *La arboleda perdida. Memorias*, Barcelona, Seix Barral, 1975.
- ALBI, M., “Valdepeñas y sus hijos predilectos”, *El Sol*, 22-IX-1922.
- ANÓNIMO, “Los actos en homenaje a Cervantes, en Argamasilla de Alba, resultaron brillantísimos”, *Lanza*, 24-IV-1963.
- ANÓNIMO, “Nueva Fundación”, *Diez Minutos*, 13-III-1968.
- ANÓNIMO, “Otra vez Gregorio Prieto”, *Artes*, 23-XII-1963.
- ANÓNIMO, “Para desagraviar a Cervantes. El pintor Gregorio Prieto se recluye en la Cueva de Medrano”, *Informaciones*, 28-VIII-1961.
- ANÓNIMO, “Una exposición de pintura”, *La Libertad*, 9-IX-1922.
- ANÓNIMO, “Valdepeñas y Gregorio Prieto”, *El Liberal*, 13-IX-1922.
- ARROYO, J. F., “Nace la Fundación Gregorio Prieto”, *Lanza*, 7-III-1968.
- BLAS BENITO, Javier; MATILLA, José Manuel y MEDRANO, José Miguel, *El Quijote ilustrado: modelos de representación en las ediciones españolas del siglo XVIII y comienzos del XIX*, Madrid, Fund. Gregorio Prieto, 2005.
- BRASAS EGIDO, José Carlos, “El Quijote en la pintura y la ilustración gráfica”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, n.º 30, 2003, págs. 61-79.
- CAMPOY, Antonio Manuel, *Homenaje de Miguel de Cervantes y Gregorio Prieto a Barcelona*, Barcelona, Camarote Granados, 1971.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de La Mancha*, Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica, 1998.
- CERVANTES, Miguel de, *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de La Mancha*. Ilustrado por Gregorio Prieto. Revisión y notas de Federico de Onís y Antonio García de Solalinde, 2 vols., Madrid, Biblioteca Nueva, 1969; 2.º ed.: Bilbao, Desclée de Brower, 1976; 3.ª ed.: Bilbao, Desclée de Brower, 1980; 4.ª ed.: Bilbao, Desclée de Brower, 1984; 5.ª ed.: Bilbao, Asuri, 1986.
- DE MORA, G., “Ayer se constituyó, en Argamasilla de Alba, la Fundación Gregorio Prieto”, *La vanguardia*, 14-III-1968.
- Exposición Gregorio Prieto*, Madrid, Palacio de Bibliotecas y Museos, 1928.
- FERNÁNDEZ ALBA, J., “Don Quijote de La Mancha, libro de amor”, *Lanza*, 4-VI-1959.
- GARCÍA-LUENGO, Javier, “Gregorio Prieto y Valladolid”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid*, n.º 40, 2005, págs. 159-168.
- GARCÍA-LUENGO, Javier, “La primera promoción de la residencia de paisajistas de El Paular”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid*, n.º 47, 2012, págs. 115-124.
- GARCÍA MORALES, Justo, *Conmemoración de las ediciones del Quijote impresas en Argamasilla de Alba con motivo del primer centenario*, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, 1963.
- GONZÁLEZ LARA, José, *Molinos y girasoles*, Ciudad Real, Caja Rural Provincia, 1982.
- HIERRO, José, “Donquijotes, sanmiguelos y molinos”, *El Alcázar*, Madrid, IX-1961.

- In commemoration of the fourth centenary of the birth of Miguel de Cervantes Saavedra, 1547-1616*, Londres, The Hispanic and Luso-Brazilian Councils. Canning House, 1947.
- LÓPEZ, J., “La Fundación Gregorio Prieto quedó constituida en Argamasilla de Alba”, *Ya*, 13-III-1968.
- MONSONÍS MONFORT, Manuel, “La Sala Cervantes de la Biblioteca Nacional”, *Ars Longa*, n.º 13, 2004, págs. 53-55.
- PRIETO MUÑOZ, Gregorio, *La Mancha de Don Quijote*, Madrid, Ínsula, 1953.
- PRIETO MUÑOZ, Gregorio, *Molinos*, Madrid, Editora Nacional, 1974.
- RABOS BALLESTER, S., “Prieto”, *ABC*, 28-XI-1963.
- RAMÍREZ DE LUCAS, J., “Prieto”, *La Estafeta Literaria*, 7-XII-1963.
- SHAKESPEARE, William, *The Sonnets*, Londres, Grey Walls Press, 1948.
- TORRE FRANCO, J., “Se constituye en Madrid la *Fundación Gregorio Prieto*”, *El Español*, 6-V-1967.
- TRENAS, J., “El regalo estético de Gregorio Prieto”, *La Vanguardia Española*, 24-III-1968.
- VARELA OLEA, M^a Ángeles y HERNÁNDEZ MIRÓN, Juan Luis (coords.), *Huellas de Don Quijote. La presencia cultural de Cervantes*, Madrid, Universidad San Pablo CEU, 2005.
- VERA CAMACHO, J. P., “El Quijote más monumental lo está haciendo Gregorio Prieto”, *Dígame*, 12-III-1963.
- VILLAREAL, A., “Hoy se inaugura un nuevo molino en La Mancha”, *Arriba*, Madrid, 23-X-1955.

Fecha de recepción: 01/10/2017

Fecha de aceptación: 10/12/2017

alt: total : 2.60
diam/ : 1.10

= Colección 2108 =

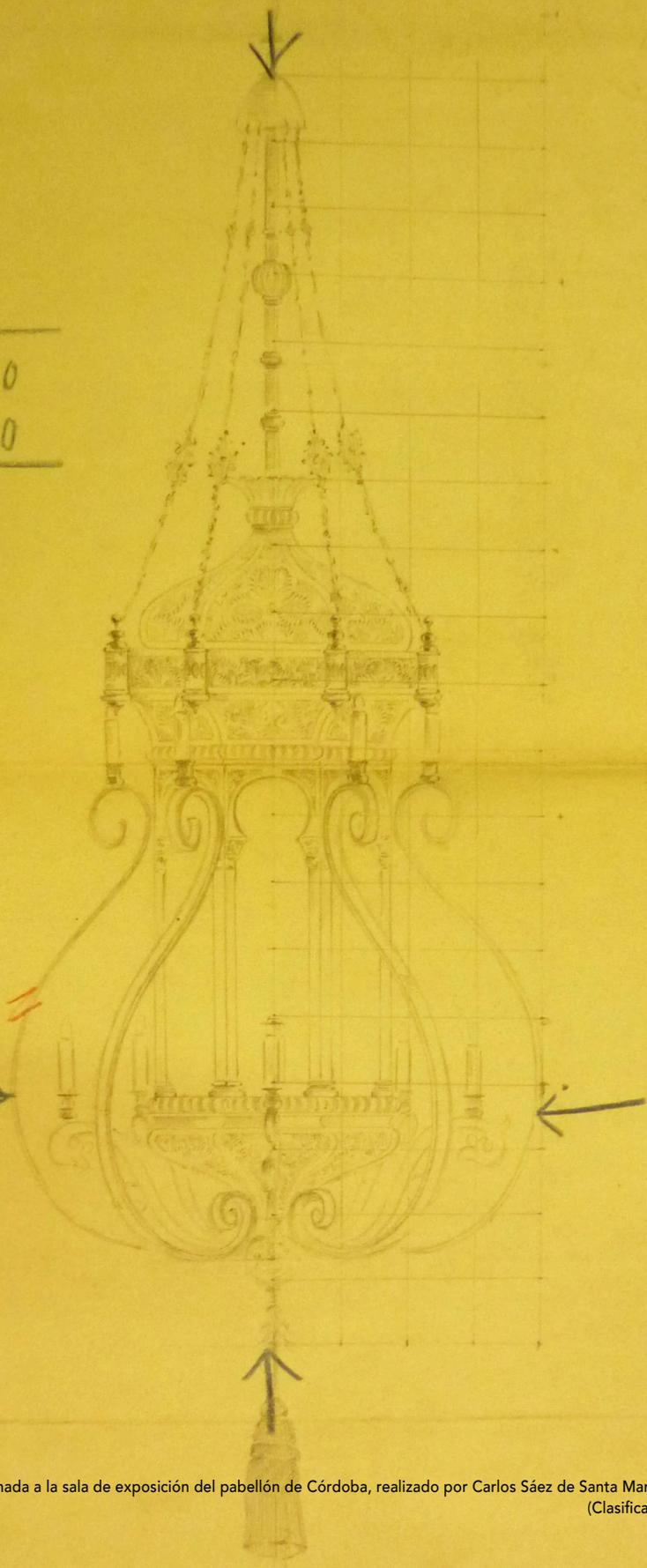


Fig. 1. Croquis n.º 6. Lámpara destinada a la sala de exposición del pabellón de Córdoba, realizado por Carlos Sáez de Santa María. ADCO. Exp. HC159.1 (Clasificación antigua: leg. 4.125).

Nº 6.- Exposición

Estudio histórico museográfico de la Sala Julio Romero de Torres para la Casa de Córdoba de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929

*Historical museographic study of the exhibition room of Julio Romero de Torres
for the Ibero-American Exhibition of Seville in 1929*

María Dolores García Ramos

Universidad de Córdoba, España

mdgarcia@uco.es

<https://orcid.org/0000-0002-1342-7017>

Resumen

El 18 de febrero de 1930 se inaugura el pabellón diseñado por Carlos Sáez de Santamaría para la participación de Córdoba en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929. En él se presentó un discurso articulado en torno al arte y la historia de la ciudad, en el que edificio y obras de arte actuaron como protagonistas del mismo. Un apartado destacado de este discurso lo ocupó la presencia del pintor cordobés Julio Romero de Torres, a quien se le dedicó un espacio expositivo monográfico para presentar su obra. Este artículo viene a dar cuenta de la importancia de esta

Abstract

On the 18th February 1930 the pavilion designed by Carlos Sáez de Santamaría for the participation of Córdoba in the Ibero-American Exhibition of Seville in 1929 was opened. In this pavilion it was presented an articulated discourse about the art and history of the town, having both the building and the artworks shown acting as main characters. A highlighted section of the pavilion's discourse was focus on the presence of the painter from Córdoba, Julio Romero de Torres to whom a monographic exhibition area was devoted to display his work. In this article seeks to account for the im-

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper

GARCÍA RAMOS, María Dolores, "Estudio histórico museográfico de la Sala Julio Romero de Torres para la Casa de Córdoba en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929", *Atrio. Revista de Historia del Arte*, n.º 24, 2018, págs. 122-137.

Copyright (c) 2018 María Dolores García Ramos. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

sala desde su papel histórico, situándola en el contexto del certamen, y como contribución a la práctica expositiva del momento.

Palabras clave: Exposición; museografía; museología; Julio Romero de Torres; Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929; Museo de Bellas Artes de Córdoba.

portance of this exhibition room from its historic role, placing it in the context of the competition and in how it contributed to the exhibition practice of the moment.

Keywords: *Exhibition; museography; museology; Julio Romero de Torres; Ibero-American Exhibition of Seville in 1929; Fine Arts Museum of Córdoba.*

Introducción

La Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929 se sitúa en el contexto de las exposiciones universales dedicadas a las artes e industrias, en las que se dan a conocer los avances en estas áreas de las regiones participantes. Se presentan como un “*escaparate al mundo de los adelantos científicos, artísticos, comerciales...*”¹, en palabras de Solano Sobrado. Desde su origen en Francia a finales del siglo XVIII y su posterior afianzamiento en la decimonónica Inglaterra industrializada, han supuesto una gran contribución pedagógica que no tenía otro cometido que el de mostrar el progreso de la humanidad². Además han dejado un dilatado legado histórico, social y artístico que incorpora nuevas arquitecturas y transformaciones urbanísticas a los centros que las acogen. Tal es el ejemplo de ciudades como París, Londres, Barcelona o Sevilla, por citar algunas, que tras ser sede de este tipo de acontecimientos se vieron enriquecidas sobremanera.

Como *escaparates* al mundo que son, las exposiciones universales se valen de una serie de mecanismos para *contar* esos avances y proezas históricas en las que centraban sus temáticas. El recurso empleado para tal fin es la exposición. Como es bien sabido, la exposición es el medio que museos y espacios expositivos emplean para comunicar³. Valiéndose de unos determinados instrumentos y sistemas, buscan exhibir objetos o conceptos y crear con ellos un discurso destinado a ser leído por los visitantes⁴. A este respecto, Juan Carlos Rico resalta el valor de las exposiciones universales al alegar que “*lo curioso a nivel expositivo, es como se organiza el espacio, ya que, en vez de tomar como referencia el mundo de los museos, se toma el mundo comercial: las tiendas y las galerías*”⁵. Esta museografía a lo comercial va a aportar nuevos criterios a la práctica museográfica. De ella, como continúa Rico, toman “*la concepción del diseño, las condiciones técnicas de la exposición, y el tratamiento del entorno, se renuevan y, posteriormente, son asimilados por la exposición museística*”⁶. Además van a alterar el modo en el que se establece la comunicación con el visitante, en el momento en el que se desprenden de imposiciones estéticas y del gusto de la élite, para apostar por un visitante más heterogéneo⁷.

La Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929⁸ se puede abordar desde la aplicación de los presupuestos planteados y el convencimiento del valor museográfico de los espacios expositivos que se

1. SOLANO SOBRADO, María Teresa, “Antecedentes históricos de la Exposición Iberoamericana de Sevilla”, *Cuadernos de Historia Moderna y Contemporánea*, vol. 7, 1989, pág. 164.

2. RICO NIETO, Juan Carlos, *La exposición comercial: tiendas y escaparatismo, stands y ferias, grandes almacenes y superficies*, Gijón, Trea, 2005, págs. 42-46.

3. Véase GARCÍA BLANCO, Ángela, *La exposición, un medio de comunicación*, Madrid, Akal, 2009.

4. DESVALLÉES, André y MAIRESSE, François (dirs.), *Conceptos claves de museología*, París, Armand Colin, 2010, págs. 102-103.

5. RICO NIETO, Juan Carlos, *Manual práctico de museología, museografía y técnicas expositivas*, Madrid, Silex, 2006, pág. 90.

6. *Ibidem*.

7. DESVALLÉES, André, SCHÄRER, Martin y DROUGUET, Noémie, “Exposition”, DESVALLÉES, André y MAIRESSE, François (dirs.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, París, Armand Colin, 2011, pág. 185.

8. Para profundizar sobre la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, véase GRACIANI GARCÍA, Amparo, *La participación internacional y colonial en la exposición iberoamericana de Sevilla de 1929*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2010; y RODRÍGUEZ BERNAL, Eduardo, *La exposición ibero-americana de Sevilla*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla. Instituto de la Cultura y las Artes (ICAS), 2006.

montaron para el evento. Un ejemplo relevante de esta práctica es el diseño que se ideó para la participación de Córdoba en el certamen, de cuyo pabellón hoy solo queda en pie una testimonial y descontextualizada torre en Sevilla. El interés de este espacio es múltiple, pero nosotros vamos a centrar nuestra atención en una parte de su museografía, que, una vez clausurado el certamen, se tomará como modelo para el enriquecimiento de la museología cordobesa, como demostraremos más adelante. Nos referimos al espacio que se le dedica al pintor Julio Romero de Torres (1874-1930) en la Casa de Córdoba como destacado artista cordobés contemporáneo vivo.

El objetivo de este trabajo es el estudio histórico y museográfico de la sala destinada a exponer los lienzos del mencionado artista, para concluir con la recepción que tuvo, cuya consecuencia marcará el destino que tras la clausura del certamen tuvieron tanto las obras como el diseño expositivo aquí propuesto, que no será otro que el de acondicionar un nuevo museo. Vamos a comenzar nuestra argumentación por contextualizar históricamente la presencia de Córdoba y de Julio Romero de Torres en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929.

Notas históricas sobre la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929

El germen de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929 tenemos que buscarlo en la muestra *España en Sevilla* celebrada en la capital Hispalense el 28 de abril de 1909. Con ella, en un principio, se pretendía rendir homenaje a las regiones españolas y reforzar el sentimiento de unidad nacional, aunque terminaría tomando un carácter más ambicioso al incluir a las regiones hispanas de América. En este contexto, se propuso la celebración de una exposición –en un principio prevista para 1909 y 1910– que permitiera establecer relaciones económicas y turísticas entre los dos continentes, cuya temática abordara temas como el nacionalismo y los lazos culturales y económicos entre España e Hispanoamérica⁹. Además, se buscaba crear una imagen de Sevilla como una ciudad cultural alejada de los tópicos folclóricos y propiciar su desarrollo urbanístico y arquitectónico¹⁰. Más tarde, debido a la incorporación en el evento de Portugal y Brasil como activos en el Descubrimiento, se sustituyó el nombre inicial de *Hispano-Americana* por el de *Ibero-Americana*¹¹.

La cita fue postergada en varias ocasiones. Mientras tanto, Sevilla estaba inserta en un proceso de reformas urbanísticas y arquitectónicas. Las gestiones administrativas seguían su curso: se configura la Comisión Permanente del Comité y en 1925, tras la dimisión del conde de Colomby¹², se le otorga al cordobés José Cruz Conde el cargo de Comisario Regio, quien, de forma satisfactoria, consiguió llevar a buen fin el proyecto expositivo.

Finalmente, la Exposición Iberoamericana de Sevilla se inauguró el 9 de mayo de 1929¹³. La muestra estaba dividida en tres grandes secciones: Arte –antiguo y moderno–, Historia –centrada en el papel de España en el descubrimiento del Nuevo Mundo– y Comercio –destinado a los mercados entre los dos continentes–¹⁴.

9. SOLANO SOBRADO, María Teresa, "Antecedentes históricos...", op. cit., pág. 166.

10. BELLIDO GANT, María Luisa, *Córdoba y la Exposición Iberoamericana de 1929*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2001, págs. 29-30.

11. VILLA, J., "Portugal y la Exposición de Sevilla", *La Voz*, 20 de noviembre, 1927, pág. 3.

12. SOLANO SOBRADO, María Teresa, "Antecedentes históricos...", op. cit., págs. 179-180.

13. *La Voz*, 10 de mayo de 1929, págs. 1, 3, 7-8.

14. BELLIDO GANT, María Luisa, *Córdoba y la Exposición...*, op. cit., págs. 34-36.

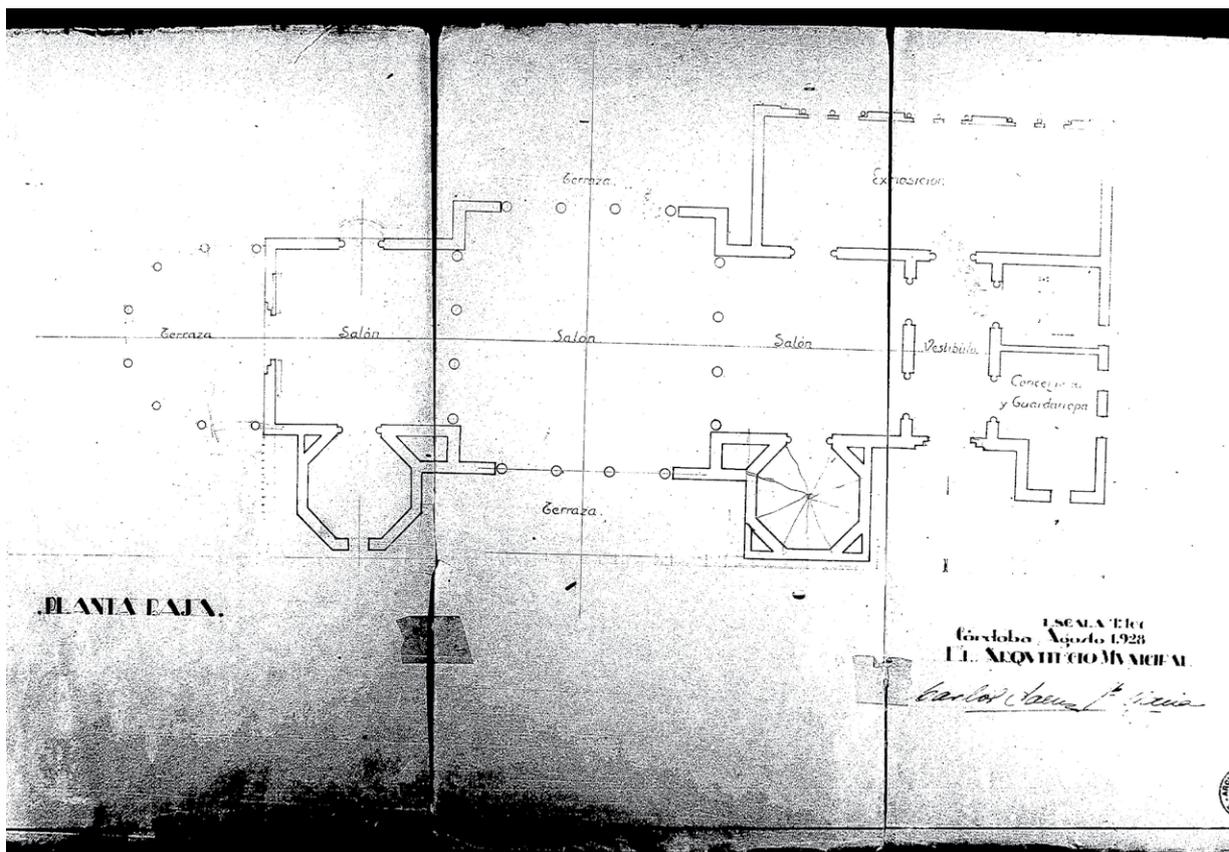


Fig. 2. Planta baja del pabellón de Córdoba. Proyecto de pabellón de Córdoba en la Exposición Ibero-Americana de Sevilla. Memoria. Rollo. 713.

El certamen se desarrolló con total normalidad y fue clausurado el 21 de junio de 1930. Pero la apertura del recinto general no implicaba que todos los pabellones estuvieran finalizados. Tal es el caso de la Casa de Córdoba, que en mayo de 1929 aún estaba en pleno proceso de construcción, labores que abordaremos en lo que sigue hasta su culminación y apertura.

La Casa de Córdoba en la Exposición Iberoamericana de Sevilla

Siguiendo la tónica de todo el certamen, la inauguración del pabellón cordobés, como venimos diciendo, también se vio demorada por titubeos en la planificación del proyecto. Las gestiones comenzaron el 12 de enero de 1928, con la aprobación por parte de la Comisión Permanente del Comité de la Exposición Iberoamericana de la participación de la ciudad y prosiguieron con la elección de los terrenos en los que construir. Los representantes del Ayuntamiento, entre los que se encontraba el alcalde de Córdoba Rafael Cruz Conde¹⁵, seleccionaron una parcela de 1.100 metros cuadrados localizada en el sector sur del conjunto, próximo al pabellón del Turismo y entre las casas de Jaén, Murcia y Asturias¹⁶.

15. *Diario Córdoba*, 21 de enero de 1928, pág. 1.; y *Diario de Córdoba*, 17 de octubre de 1928, pág. 2.

16. BELLIDO GANT, María Luisa, *Córdoba y la Exposición...*, op. cit., págs. 65-66.

El proyecto del pabellón cordobés, encargado al por entonces arquitecto municipal Carlos Sáez de Santamaría, estaba ideado para reunir una serie de objetos capaces de transmitir al visitante una imagen del valor cultural, histórico y artístico de Córdoba. El discurso que se establece giraba en torno a la ciudad, su arte y su historia, temas que entroncaban a la perfección con las tres secciones marcadas por el programa general del certamen, recordemos: arte, historia y comercio.

Centrándonos en la descripción espacial del pabellón, en la memoria del proyecto se define como un edificio de dos plantas (semisótano y baja) (Fig. 2)¹⁷. También se detalla el uso de cada una de las zonas, donde el semisótano se destina a acoger la vivienda del conserje; y la baja a espacio público, que a su vez queda compartimentada en varias estancias: dos salones laterales de aire árabe, el vestíbulo de entrada, un salón de exposición destinado a la muestra de Julio Romero de Torres, la escalera, la conserjería, el guardarropa y el salón central que se abría al exterior por dos terrazas. Esta última sala destacaba por acoger una estructura que recreaba la Maxura de la Mezquita de Córdoba y se abría al exterior por dos terrazas. En las habitaciones localizadas en la planta baja se colocaron una serie de piezas de arte procedentes de monumentos, instituciones y colecciones cordobesas¹⁸.

Del mismo modo, los objetos que se expusieron fueron diversos: cordobanes, cueros, cornucopias, candelabros, relicarios, jarrones, lámparas de araña, objetos de plata, filigranas y todo tipo de mobiliario; documentos relativos a la historia de la ciudad; objetos arqueológicos romanos, árabes o mudéjares; y esculturas, tablas y lienzos de artistas representativos cordobeses, como Alejo Fernández, Antonio del Castillo, Valdés Leal, Pedro de Córdoba, entre otros autores¹⁹.

Respecto a la decoración del pabellón, esta se completó con un mobiliario y objetos, costeados expresamente para el evento por la Diputación de Córdoba, que venían a rematar la estética de inspiración árabe ideada por Sáenz de Santamaría para el interior del edificio. Adjunto al proyecto se conservan unos dibujos-croquis de las banquetas, sillones, divanes (Fig. 3), mesas, lámparas (Fig. 1) y plafones que se encargaron.

En otro orden de cosas, no podemos pasar por alto el protagonismo del responsable de la coordinación de todo este programa decorativo y de la selección y montaje de las piezas. En una carta que Enrique Romero de Torres, como director del Museo Provincial de Bellas Artes y como representante de la Comisión de Monumentos en Córdoba, que dirige al Delegado Regio Presidente de la Exposición Iberoamericana, Carlos Cañal, el 6 de marzo de 1930, se presenta como “*instalador de la Exposición de objetos y obras de arte, en la Casa de Córdoba*”²⁰, es decir, como el comisario de la exposición del pabellón cordobés. El papel que este iba a ejercer queda igualmente confirmado por la correspondencia y documentos de gestión que se conservan en el

17. Archivo Municipal de Sevilla (AMS). Proyecto de pabellón de Córdoba en la Exposición Ibero-Americana de Sevilla. Memoria. Rollo. 713.

18. Las obras que se expusieron procedían de la Catedral de Córdoba, del Palacio de Viana, del Museo Arqueológico, del Museo Provincial de Bellas Artes, del Ayuntamiento, el Archivo de Protocolos, de la Parroquia de San Nicolás de la Villa, el Convento del Corpus Cristi, la Parroquia de San Pedro, la Parroquia de San Andrés, la Colegiata de San Hipólito, la Parroquia de San Francisco, la Parroquia de Santiago y de varias colecciones privadas de la ciudad, como las de Enrique Romero de Torres, Julio Romero de Torres, José María Rey, Ángel María Rubio, Gonzalo Fernández de Córdoba, Francisco Castillo Arlés, Pedro López Alvear, Fernanda Martel, el marqués de las Escalonias y Juan de Austria. Archivo de la Diputación Provincial de Córdoba (ADCO). exp. HC159.1 (Clasificación antigua: leg. 4.125). Exposición Ibero-Americana de Sevilla: Casa de Córdoba.

19. El envío de las piezas de Córdoba a Sevilla se realizó siguiendo el protocolo de transporte especializado de obras de arte de la época, que contemplaba un seguro por “*póliza de transportes*”, como queda recogido en los documentos de gestión del evento. *Ibidem*.

20. Archivo Histórico Provincial de Córdoba (AHPCO). c. 25. leg. 7. Enrique Romero de Torres. Documentos de función. Exposición Iberoamericana de Sevilla, 1929. Correspondencia, 1928-1930.

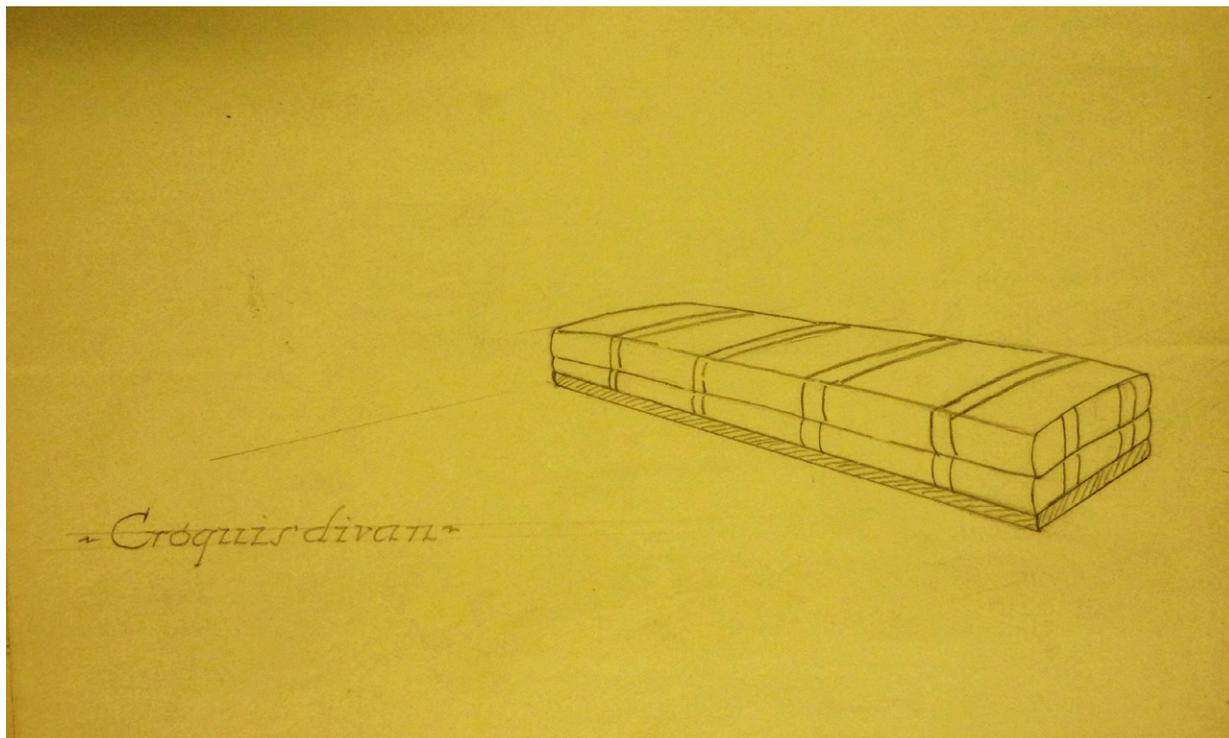


Fig. 3. Croquis de un diván destinado a decorar el pabellón de Córdoba, realizado por Carlos Sáez de Santa María. ADCO. Exp. HC159.1 (Clasificación antigua: leg. 4.125).

fondo de la Familia Romero de Torres del Archivo Histórico Provincial de Córdoba y en el Archivo Histórico del Museo de Bellas Artes de Córdoba, en los que se recoge como este se encargó de gestionar los préstamos de las obras y objetos que se expusieron en Sevilla, al igual que del diseño escenográfico y del montaje expositivo, de los seguros, de los transportes, de los pagos a proveedores y demás labores de coordinación²¹.

La Casa de Córdoba aún no estaba terminada cuando se inauguró oficialmente el certamen en mayo de 1929. Las obras se dilataron más de lo deseado, pero una vez salvadas todas las incidencias, finalmente, el pabellón fue inaugurado el 18 de febrero de 1930 –a casi cinco meses de la clausura del evento–²² con todas las piezas colocadas, entre ellas, los lienzos de Julio Romero de Torres.

La presencia de Julio Romero de Torres en la Exposición Iberoamericana de Sevilla

Una de las decisiones que se tomaron al inicio de la construcción del edificio de la Casa de Córdoba fue el acuerdo unánime en diciembre de 1928 por el Comité de la Exposición por el que se aprobó la participación del artista cordobés Julio Romero de Torres. En estos momentos, y desde 1915, el pintor tenía su taller y residencia instalados en Madrid. A pesar de que continuaba realizando visitas esporádicas a Córdoba, estas

21. Montero Alonso atribuye a Enrique la decoración de las salas y la prensa local recoge en repetidas ocasiones lo admirable de su labor en el pabellón. Véase MONTERO ALONSO, José, *Julio Romero de Torres. Vida, arte, gloria e intimidad del gran pintor*, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, ca. 1930, pág. 20.

22. BELLIDO GANT, María Luisa, *Córdoba y la Exposición...*, op. cit., págs. 68-74.

cortas estancias no eran suficientes para atender el nuevo encargo. Es por ello que, José Cruz Conde, como comisario regio, solicita personalmente al pintor que se traslade a Sevilla para colaborar más activamente con los trabajos de montaje de la muestra de arte contemporáneo del certamen²³. En este contexto, a principios de marzo de 1930 se había previsto el traslado del artista desde Madrid a Sevilla²⁴, pero, debido a que se encontraba debilitado por el agravamiento de la enfermedad que sufría, decidió establecerse en la casa familiar de Córdoba y realizar visitas puntuales a la ciudad Hispalense.

Pero, vayamos a lo que nos ocupa. ¿Qué presencia tendría la obra de Julio Romero de Torres en la Casa de Córdoba?, y ¿cuál sería la posición del artista en el certamen? Para contestar a estas cuestiones, debemos recurrir a la correspondencia mantenida entre Enrique Romero de Torres y Carlos Cañal, antes referida, en la que el primero menciona que los cuadros del pintor no iban a competir en la sección de arte contemporáneo del concurso²⁵. Esta exclusión de la sección oficial solo nos deja la opción de justificar su presencia en el pabellón cordobés por estar considerado un representante de la pintura contemporánea cordobesa.

Como decíamos, cuando en 1928 Rafael Cruz Conde le invita a participar en el Comité de la Exposición, Julio está plenamente instalado en Madrid. Desde la capital atenderá a todos los encargos, entre los que se encontraban los lienzos que iban a formar parte de su muestra individual. La mayoría de ellos fueron realizados en su estudio madrileño con posterioridad a 1915. Esta circunstancia hizo necesaria la gestión de un envío adecuado y especializado de obras de arte, aprobado por la Comisión Provincial de Córdoba el 14 de enero de 1930, al hacerse cargo de los gastos derivados del seguro y el traslado de las pinturas en los siguientes términos: *“Esta Comisión, en 10 del corriente mes, acordó costear los gastos del traslado de Madrid a Sevilla de las obras del pintor Julio Romero de Torres, que han de figurar en la Casa de Córdoba de la Exposición Ibero-Americana, que importan 710,55 pesetas [...]”*²⁶.

El seguro y el transporte de todas las obras se efectuó sin ningún incidente según los términos acordados, sumando un total de 29 lienzos los que fueron enviados a Sevilla como propiedad de Julio Romero de Torres²⁷. Así, en enero de 1930 las obras ya estaban en Sevilla. El seguro fue contratado con la compañía La Unión y El Félix Español bajo las características de lo que actualmente consideramos un “clavo a clavo”, al contemplar el retorno de las obras de Sevilla a Madrid en las mismas condiciones que se habían establecido para la ida²⁸. Pero el desarrollo de los acontecimientos tomó un rumbo inesperado. La repentina muerte de Julio Romero de Torres el 10 de mayo de 1930, cuando aún quedaba mes y medio para la clausura del

23. *La Voz*, 30 de diciembre de 1928, pág. 2.

24. ENDERIZ, E., “Después de la muerte de Romero de Torres. La tristeza del estudio vacío”, *Estampa*, 3 de junio, 1930, pág. 10.

25. AHPCO. c. 25. leg. 7. Enrique Romero de Torres. op. cit.

26. Archivo del Museo de Bellas Artes de Córdoba (AMBACO). c. 5. leg. 20. Oficio n. 16 de la Comisión Provincial de Córdoba remitido a Enrique Romero de Torres.

27. En el Archivo de la Diputación Provincial de Córdoba se conserva el listado definitivo de obras con la cantidad que alcanzaban sus respectivos seguros: “Rivalidad” (25.000 ptas.), “La nieta de la Trini” (15.000 ptas.), “Gitana” (8.000 ptas.), “Contrariedad” (20.000 ptas.), “Camino de bodas” (4.000 ptas.), “Desnudo” (15.000 ptas.), “En la Ribera” (10.000 ptas.), “Naranjas y limones” (10.000 ptas.), “La niña de las uvas” (10.000 ptas.), “La niña del jarro” (3.000 ptas.), “Mujer de Córdoba” (3.000 ptas.), “Carmen” (3.000 ptas.), “Nieves” (2.000 ptas.), “Fuensanta” (2.000 ptas.), “Rosarillo” (2.000 ptas.), “La niña del candil” (2.000 ptas.), “La Chiquita buena” (2.000 ptas.), “La niña de la rosa” (1.000 ptas.), “María Luz” (1.000 ptas.), “Bendición” (1.000 ptas.), “Marta” (1.000 ptas.), “Ángeles” (1.000 ptas.), “María de la O” (1.000 ptas.), “María” (1.000 ptas.), “Ofrenda al arte del toreo” (10.000 ptas.), “Muerte de Santa Inés” (12.000 ptas.), “La copla” (5.000 ptas.), “Eva” (2.000 ptas.) y “Chiquita piconera” (4.000 ptas.). Véase ADCO. exp. HC159.1 (Clasificación antigua: leg. 4.125). Exposición Ibero-Americana de Sevilla: Casa de Córdoba. Listado de objetos que se aseguran por la póliza de transportes n. 420.

28. ADCO. exp. HC159.1. Carta de 28 de Enero de 1930 de la compañía La Unión y El Fénix Español, dirigida a Enrique Romero de Torres informando de la correcta entrega de las obras.

certamen, hizo que las obras no volvieran a Madrid y, en cambio, fueran enviadas a Córdoba por expreso deseo de la familia.

El *Diario de Córdoba*, en su número del 26 de junio de 1930, recoge en sus “Notas de Sociedad” la noticia de la recogida de los cuadros expuestos en el certamen sevillano por su hijo Rafael Romero de Torres Pellicer²⁹. No hemos localizado algún documento administrativo que certifique que el hecho del cambio del destino final iba a respetar el seguro inicialmente contratado, pero hemos de suponer que si en un principio hubo una intención de proteger la carga, en última instancia sí pudiera haberse mantenido las mismas o similares condiciones de envío a la vuelta. Esta hipótesis queda avalada por el hecho de que el grupo de objetos procedentes de Córdoba, también contaba con una póliza bastante detallada realizada por la misma compañía, cuyo contrato sí se respetó³⁰.

Estas acciones son las que permitieron la gestión y coordinación de la muestra, y, por tanto, la puesta en sala de las obras mediante un diseño museográfico que procedemos a analizar.

La sala Julio Romero de Torres: análisis museográfico

Una vez contextualizada la presencia de Julio Romero de Torres en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, tenemos que abordar sin más cómo se hizo la presentación en la sala de sus pinturas. Es por ello, que en lo que sigue vamos a plantear un análisis museográfico, atendiendo a su configuración espacial, discurso y escenografía.

Así, como ya vimos al estudiar la configuración espacial de la Casa de Córdoba, para exponer la obra de Romero de Torres se destinó un salón rectangular en línea con la puerta de ingreso del pabellón y a la izquierda del salón central. El propósito del arquitecto con este diseño era el de convertir la sala de exposiciones en un espacio preferente dentro del edificio. Con esto se creaba un claro recorrido dirigido hacia la sala de exposiciones, donde se propiciaba que el primer contacto con el arte cordobés que tuvieran los visitantes fuera la obra de Romero de Torres.

Al igual que sucede con el resto del pabellón, la Diputación Provincial fue la encargada de costear toda la decoración y ambientación escenográfica³¹. El salón tenía un planteamiento arquitectónico sobrio, de corte rectangular, con una techumbre plana y un pavimento de mármol blanco. El resto de enseres seguía una línea similar a la del mobiliario del resto del edificio, como especifica el informe del acta de recepción de las obras:

“Una mesa en madera de caoba barnizada, tallada y policromada, de un metro con setenta centímetros por ochenta centímetros, valorada en mil ciento cincuenta pesetas; dos divanes rectos de un metro cincuenta

29. *Diario de Córdoba*, 25 de junio de 1930, pág. 2.

30. ADCO. exp. HC159.1. *Ibidem*.

31. La escenografía entendida como práctica museográfica consiste en adecuación de los espacios interiores y de exposiciones. Gob y Drouguet la conciben como una actividad que “regroupe les aspects proprement formels et matériels de l'exposition : cimaises, couleurs, vitrines, éclairage... Les applications de la scénographie consistent à mettre en œuvre les meilleures formules pour communiquer au visiter le programme scientifique d'une exposition, à la différence de la décoration, qui utilise les collections et autres éléments de la présentation uniquement en fonction de critères esthétiques” (“reagrupa los aspectos propiamente formales y materiales de la exposición: anclajes de los cuadros, colores, vitrinas, iluminación... Las aplicaciones de la escenografía consisten en la puesta en marcha de las fórmulas de comunicación más adecuadas para visitar el programa científico de la exposición, a diferencia de la decoración, que utiliza las colecciones y otros elementos de la presentación únicamente en función de criterios estéticos”). (trad. de la autora). GOB, André y DROUGUET, Noémie, *La Muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, París, Armand Colin, 2010, pág. 16.

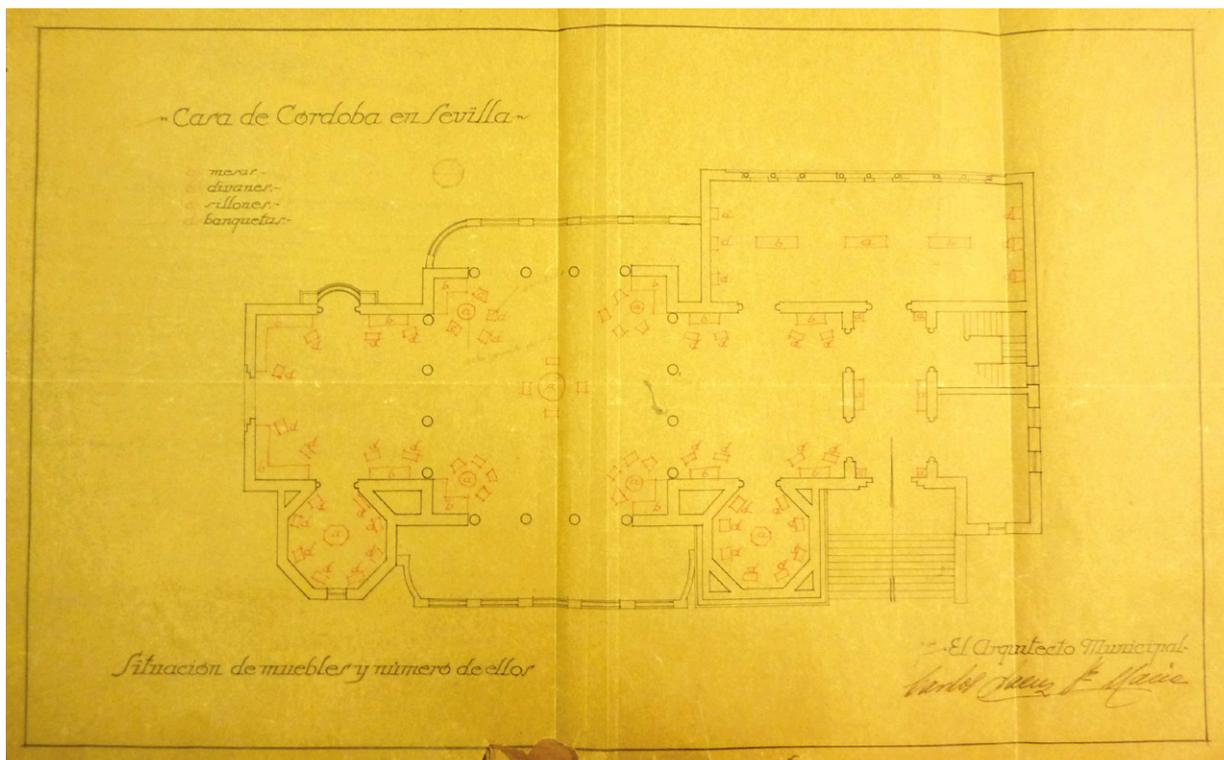


Fig. 4. Plano de la Casa de Córdoba donde se indica en letras rojas la localización del mobiliario. ADCO. ADCO. Exp. HC159.1 (Clasificación antigua: leg. 4.125).

*centímetros de largo, con las mismas características de los construidos para el salón central, pero en distinta tapicería, valorados en mil seiscientas pesetas; seis banquetas a juego con los muebles anteriores, valoradas en mil doscientas pesetas [A lo que hay que añadir tres lámparas de seis luces de estilo califal]*³².

En los planos adjuntos a la memoria del proyecto que se conservan en el Archivo de la Diputación de Córdoba (Fig. 4)³³ se detalla la colocación y número de muebles previstos para cada sala. Contrariamente, en la única fotografía que hemos localizado de esta habitación (Fig. 6)³⁴, no aparece todo el mobiliario anteriormente descrito. Este hecho viene justificado, como no puede ser de otro modo, por el carácter temporal de la muestra y por los cambios que pudieran haberse producido en la localización del mismo en el momento de realizar la instantánea, donde también se aprecia el uso de alfombras en el centro de la sala, a las que la documentación no hace mención alguna.

Continuando con la decoración de las paredes, esta atendía a las modas museográficas del momento: estaban cubiertas con telas encargadas a la casa Fortuny. En concreto, son brocales de color verde plata, que envolverían todo el perímetro de las salas y sobre el que se apoyaban los cuadros; y otras de color rojo oro para las cortinas y detalles a modo de cenefas en los marcos de las puertas³⁵.

32. ADCO. exp. HC159.1. Acta de recepción de las obras en la Casa de Córdoba, 10 de enero de 1930.

33. ADCO. exp. HC159.1. Planos de la situación de los muebles y número de ellos en la Casa de Córdoba firmados por Carlos Sáez de Santamaría.

34. "La Casa de Córdoba en la Exposición de Sevilla", *Comercio de Córdoba. Gran Feria de Nuestra Señora de la Salud*, n.º 9, 1930. s/p.

35. ADCO. exp. HC159.1. Factura de los brocales Fortuny que adornan la Casa de Córdoba de la Exposición Iberoamericana de Sevilla.

Para poder analizar en profundidad esta exposición, ha sido de gran interés un dibujo perteneciente a la colección de la Familia Romero de Torres de la Junta de Andalucía³⁶ que conserva entre sus fondos el Museo de Bellas Artes de Córdoba, titulado *Estudio para montaje en la Exposición Iberoamericana de 1929* y atribuido a Julio Romero de Torres (Fig. 5)³⁷. Concretamente, se trata de un apunte en el que se hace una propuesta de diseño expositivo. En él se señalan las obras a exponer y su colocación, pero también se advierten titubeos y rectificaciones, propios de una fase de concepción expositiva, donde vemos esquemas que no llegaron a materializarse. Es por esto, que lo consideramos como una herramienta de planificación y montaje que nos va a permitir acercarnos a este espacio desde el momento de su conceptualización y plantear una reconstrucción museográfica.

En primer lugar vamos a abordar lo relativo a la identificación de las obras desde una lectura comparada del croquis y la fotografía de la sala. Por un lado detectamos que en el dibujo hay 8 pinturas sin titular, pero representadas por la esquematización de sus marcos. Todas ellas presentan un formato similar, pequeño, que podemos vincular con los retratos femeninos –denominados *chiquitas buenas* por García de la Torre³⁸– tan numerosos en la producción de Julio Romero. En este sentido, planteamos la hipótesis de que el interés de estas obras en el discurso expositivo no radicara en su valor individual, sino en ser testimonio de un género pictórico.

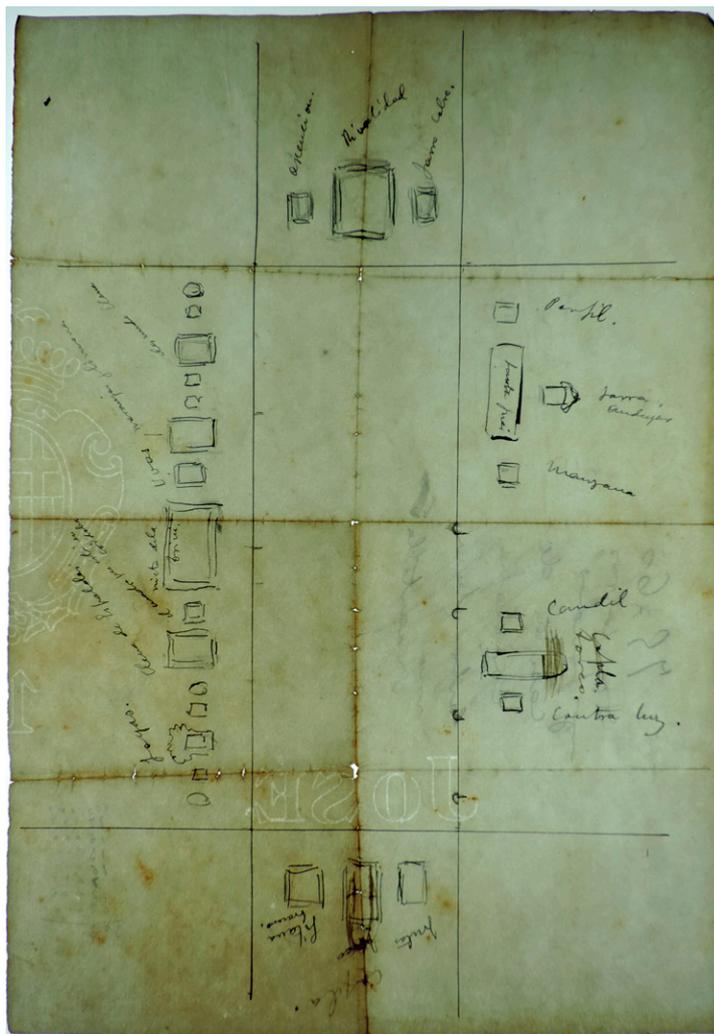


Fig. 5. Julio Romero de Torres. *Estudio para montaje en la Exposición Iberoamericana de 1929*. Colección Junta de Andalucía. Num. Inv. DJ0388D. ca. 1929-1930. 330 mm. x 230 mm. Tinta, grafito y papel.

36. Julio Romero de Torres. *Estudio para montaje en la Exposición Iberoamericana de 1929*. Colección Junta de Andalucía. Núm. Inv. DJ0388D. ca. 1929-1930. 330 mm. x 230 mm. Tinta, grafito y papel.

37. En la ficha catalográfica del Museo de Bellas Artes de Córdoba aparece como autor del dibujo Julio, pero no está firmado. Haciendo una comparación entre las caligrafías de Enrique y Julio Romero de Torres, creemos que, efectivamente, pueda ser de éste último. Por tanto, planteamos la hipótesis de que sea un diseño realizado en el invierno de 1929 y 1930, justo antes de su traslado definitivo a Córdoba. Esto se debe a que en las anotaciones de localización de las obras se hace referencia a "el cuadro que está en Córdoba". Independientemente de que estuviera hecho en una ciudad y otra, sí que es cierto que nos muestra un intento de planificación expositiva al ser una propuesta provisional para la instalación de los lienzos.

38. GARCÍA DE LA TORRE, Fuensanta, *Julio Romero de Torres: pintor 1874-1930*, Madrid, Arco, 2008, págs. 170-171.

El resto de lienzos, un total de 20, sí están identificados, pero no se emplean los títulos marcados en el seguro de transporte, sino que aparecen referidos con una nomenclatura coloquial: señalando elementos que la distinguen, por el nombre de la modelo o por su iconografía. Pongamos el ejemplo dos obras que comparten como protagonista la modelo madrileña Elena Pardo: *Desnudo y En la Ribera*. Estas quedan nombradas en el croquis como *Desnudo de Elena y Elena de espaldas*, respectivamente. O incluso se señalan en base a su procedencia, como es el caso de “*El cuadro que está en Córdoba*”, siendo este uno de los que no llegamos a desentrañar su correspondencia.

Otro elemento que nos habla de que nos encontramos ante un diseño expositivo previo, es que hay titubeos a la hora de proponer el emplazamiento de los lienzos. El autor establece varias posibilidades, como ocurre con *Toreo*³⁹ y *Copla*. Estos títulos aparecen repetidos dos veces, pero siempre uno de ellos tachado, acción que marca el lugar de colocación definitivo. También quedan dibujados los marcos y perfiles de algunas obras, como es el caso de *Joyas*⁴⁰, *Jarra de Andújar*⁴¹ o *Copla*, cuyo formato es alargado y terminado en un medio punto.

También se hace una propuesta de recorrido. Un examen exhaustivo del dibujo nos permite advertir cuatro marcas que señalan los dos vanos de ingreso a la sala, incluso parecen estar desplazados hacia el lateral izquierdo, hecho que establece una total correspondencia con el diseño espacial de la sala manifiesto en el plano general del pabellón que ya hemos referido. De este modo, el itinerario seguido por el visitante va a estar marcado por las características espaciales de la estancia y no tanto por la creación de un posible discurso expositivo.

En lo referente al esquema compositivo empleado para la colocación de los cuadros, vemos que el discurso⁴² no se centra en planteamientos temáticos ni cronológicos, sino que el criterio seguido se establece en base a las dimensiones de las obras; es decir, prevalece lo puramente estético sobre lo narrativo, se busca la contemplación y goce estético con la obra de Romero de Torres. En base a esto, hemos identificado tres tipos de esquemas que crean ritmos compositivos visuales que atienden a un criterio de ordenamiento por tamaño de los lienzos, que detallamos en lo que sigue:

- El primero de ellos, y repetido hasta tres veces, lo encontramos en los lados menores de la sala y en el espacio que queda entre las dos puertas. Se plantea un esquema en el que intervienen tres lienzos, uno central, de mayor tamaño, y dos que la flanquean, siendo estos de pequeño formato.
- El segundo, destinado al lado que queda junto a la puerta, es una derivación del primero, pero al usar una obra central de formato alargado, y por tanto de poca altura, se coloca una cuarta de menor envergadura sobre esta, para marcar un diseño triangular y así potenciar su presencia visual en la sala.
- Y por último, el tercero, presente en el lado mayor que no tiene hueco, por lo que la superficie expositiva es mayor y permite acoger hasta quince lienzos. Se trata de un esquema que también

39. La nomenclatura de *Toreo* en el croquis remite a *Ofrenda al arte del toreo*.

40. En el croquis aparece una obra nombrada como *Joyas*, pensamos que puede estar haciendo referencia a *Contrariedad*, ya que la modelo porta un cuadro que representa un joyero con joyas, y por la decoración vegetal del marco, que queda bien remarcada en el croquis.

41. Pensamos que *Jarra de Andújar* corresponde con la *Niña de la jarra o del jarro*, tanto por la evidencia del título como por el esquema del marco que se representa en el croquis.

42. En un contexto expositivo, el término discurso se vincula a la definición de la exposición como espacio de comunicación, que utiliza un lenguaje que pone a disposición de sus visitantes lectores una narración o historia a lo largo de un recorrido o circuito. Véase HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca, “El discurso museológico y la interpretación crítica de la historia”, *ICOFOM Study Series*, 35, 2006, págs. 300-301; y DESVALLÉES, André y MAIRESSE, François (dirs.), *Dictionnaire...*, op. cit., pág. 794.

juega con los tamaños, donde se crea un ritmo simétrico que fluye desde el exterior hasta el centro, consistente en dos cuadros pequeños, uno mediano, dos pequeños, uno mediano, uno mediano y el central de gran formato.

La importancia del dibujo va más allá de ser la constancia documental del proceso de creación de la muestra. Más bien, radica en que se nos está ofreciendo el diseño de unos esquemas expositivos que, aunque con otras obras, será el que se llegue a materializar en el montaje definitivo de la sala de Julio Romero de Torres en Sevilla.

Como venimos diciendo, solo hemos localizado una fotografía (Fig. 6) del interior de este espacio. En ella se muestran las obras ya expuestas y se puede apreciar que muchos de los planteamientos propuestos en el croquis están presentes. Así el diseño museográfico basado en la creación de ritmos mediante la agrupación de obras por tamaño y formato de los lienzos, se mantuvo prácticamente en su totalidad. A pesar de este respecto a la idea inicial, se hacen evidentes algunas modificaciones relativas al listado definitivo de las obras y al emplazamiento final de las mismas. Tal es el caso de la decisión definitiva que presenta el lado mayor situado frente a las puertas de acceso. Aquí advertimos una alteración leve en el grupo central. En el dibujo se propone para este espacio *La Nieta de la Trini* flanqueado por dos retratos femeninos, esquema que se varía en el montaje definitivo al sustituirlos por *La Muerte de Santa Inés* con *La Niña de la Jarra* en la parte superior, pero se mantiene el ritmo con los retratos de las chiquitas buenas a los lados que se intercalan a su vez con lienzos de formato mediano.

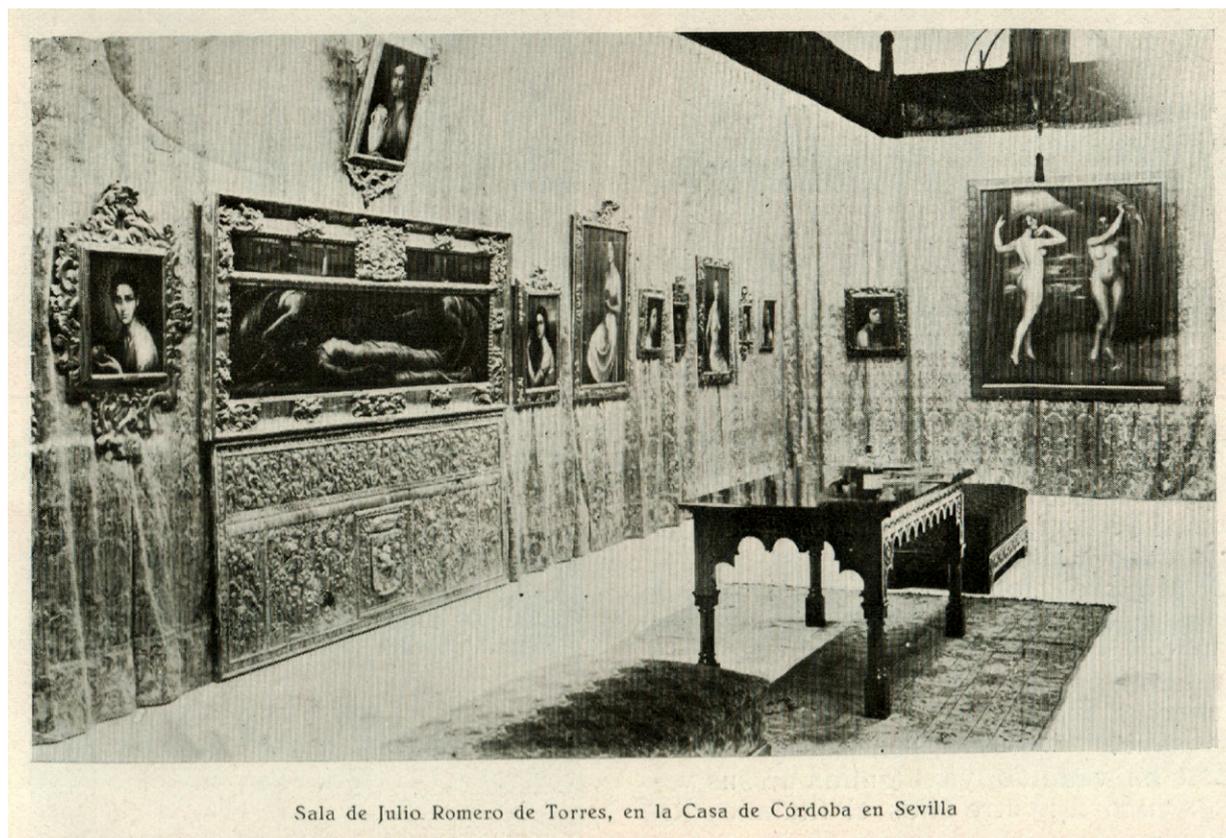
La Muerte de Santa Inés, como ya hemos visto al analizar el croquis, es uno de los que se proponía para el otro lado mayor de la sala, por lo que planteamos la hipótesis de que a este espacio pudiera haberse destinado *La Nieta de la Trini*, para asegurar una simetría estética estricta basada en el enfrentamiento de dos grupos de tres obras. Aunque no tenemos imágenes del resto de la sala, siguiendo los criterios y las pautas de comportamiento analizados, pensamos que no pudiera haberse producido alteraciones relevantes respecto al planteamiento del croquis.

El resultado final del montaje marca una colocación de las obras que no dejaba mucho espacio entre ellas, colocándolas con bastante proximidad, sin contar aún con unos criterios expositivos que propicien la individualización visual de las piezas.

Por último, en lo referente a la iluminación, esta era artificial, resuelta con tres lámparas de seis luces cada una colgadas del techo (Fig. 1)⁴³, tal y como aparece marcado en el plano de situación de lámparas de Carlos Sáez de Santamaría y como describe el acta de recepción de obras y mobiliario en la Casa de Córdoba⁴⁴.

43. En la documentación relativa a la Casa de Córdoba de la Exposición Iberoamericana de Sevilla perteneciente al Archivo de la Diputación de Córdoba se conserva un dibujo de una de las lámparas destinadas a la sala de exposición. Este diseño coincide con la lámpara que se puede ver en la fotografía de la sala. ADCO. Exp. HC159.1. Croquis n.º 6. Lámpara destinada a la sala de exposición del pabellón de Córdoba, realizado por Carlos Sáez de Santa María.

44. ADCO. exp. HC159.1. Planos de la situación de los muebles y número de ellos en la Casa de Córdoba. Y acta de recepción de las obras en la Casa de Córdoba, 10 de enero de 1930.



Sala de Julio Romero de Torres, en la Casa de Córdoba en Sevilla

Fig. 6. Fotografía del interior de la sala Julio Romero de Torres de la Casa de Córdoba. Comercio de Córdoba. Gran Feria de Nuestra Señora de la Salud, n.º 9, 1930. s/p.

Recepción de la sala de Julio Romero de Torres

Para finalizar con nuestro estudio sobre la sala de Julio Romero de Torres, tenemos que reflexionar sobre la recepción que tuvo en el contexto de la cita sevillana. Según las crónicas, esta fue uno de los espacios más visitados del pabellón. La repentina muerte del pintor, con sus obras aún expuestas, hizo que se generase una fuerte expectación que supuso un aumento considerable de los visitantes que se interesaban por la Casa de Córdoba. La prensa también se hizo eco del acontecimiento, se volcó en sus valoraciones sobre el trabajo del pintor y se afirmaba que era el espacio más visitado de todo el certamen, como se deducen de las palabras de José Montero Alonso: *“En la Casa de Córdoba el éxito de Julio Romero constituye la nota principal de la Exposición Iberoamericana”*⁴⁵; aunque creemos que puede llegar a ser una afirmación un poco sobredimensionada.

Otra muestra del éxito inaudito que las obras aquí presentadas estaban cosechando fue el interés que muchos mostraron por adquirir alguno de los lienzos expuestos. Julio Romero de Torres, ya sea directamente o a través de su hermano Enrique Romero, había recibido varias ofertas de compra en los primeros meses del certamen. La más destacada, sin ser la única, fue la que efectuó el médico argentino Arturo Uriarte, quien

45. MONTERO ALONSO, José, *Julio Romero de Torres...*, op. cit., pág. 21.

expresó su deseo de hacerse con cuatro lienzos. Este pudo haber tenido ya contacto con la obra del pintor en la exposición que la galería bonaerense Wittcober le dedicó en 1926. Afortunadamente para el coleccionista el contrato de compra llegó a materializarse y tras la clausura de la muestra cuatro obras –*Rivalidad, Esclava* o *Desnudo de mujer, Amparo* o *Gitana* y *La niña de las uvas*– viajaron para Argentina.

Por otra parte, por algunas noticias un tanto confusas que recoge la prensa local del momento, tenemos indicios de que una quinta obra pudiera haber sido vendida. Se trata de *María*⁴⁶, que posiblemente fuera adquirida por una peruana llamada Isabel Salcedo por 5.000 pesetas. Pero debido a que este hecho es totalmente ajeno a la documentación de gestión y por la vaguedad de las referencias existentes, pensamos que el contrato de venta de este retrato se canceló finalmente, como el resto de procesos de adquisición iniciados con anterioridad a la muerte de Julio Romero, entre los que se encontraba la oferta por dos cuadros realizada por un norteamericano⁴⁷.

Como era lógico, los intentos de compra se incrementaron en los meses siguientes a mayo de 1930 y muchas instituciones y coleccionistas particulares alzaron sus propuestas a la familia, pero el celo de los herederos por mantener la obra agrupada y por no desprenderse de nada continuó férreo.

En este sentido, la primera reunión que celebró el Patronato del Museo Provincial de Bellas Artes tras la muerte del pintor fue esencial para concretar el destino de la colección que aún se aguardaba en Sevilla. Dicha reunión tuvo lugar el 22 de julio de 1930 y estuvo presidida por Manuel Enríquez Barrios. Según indican las actas de la sesión, en ella se informó a los allí presentes del fallecimiento de Julio Romero de Torres. Igualmente, se recogen las palabras de Enrique Romero de Torres, como representante de la familia, en las que se da cuenta de la intención de esta de depositar la colección de obras en el Museo de Córdoba “*para que de esta manera, puedan ser admiradas por propios y extraños en la misma ciudad en que nació y murió el llorado artista*”⁴⁸. De esta manera, la sala Julio Romero de Torres de la Casa de Córdoba tendría continuidad en un contexto museográfico permanente que excede el certamen sevillano.

Cecilio Barberán, en su obra *Julio Romero de Torres* de 1947, nos da las claves para entender cuál sería el destino final de esta exposición:

*“La sala de Romero de Torres, en la Casa de Córdoba, de la Exposición Iberoamericana de Sevilla, fue un anticipo de la sala museal que no había de tardar mucho tiempo en abrirse para su obra. Como presintiendo la cercana hora de la muerte de Romero y el aventamiento de todas las cenizas de la humana rivalidad que se pudieran oponer a la consagración museal de su obra, esta sala encaminó la atención de todos hacia la formación del Museo de Romero de Torres”*⁴⁹.

46. En documentos de gestión del Museo Provincial de Bellas Artes, de Diputación, en los relativos a la Casa de Córdoba de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929 o en la correspondencia que Enrique mantenía con diversas instituciones y participares no hay constancia alguna de un supuesto ofrecimiento y contrato de compra de un retrato titulado *María*. Pero la prensa local sí que se hace eco de la noticia reiteradas veces, hecho que nos hace pensar, que, posiblemente, hubiera habido un ofrecimiento de compra, pero que no se llegase a efectuar. Del mismo modo, el hecho de que se trate solo de un retrato y de poco valor hace que la repercusión de su supuesta salida de España quedara ensombrecida.

47. BARBERÁN BARBERÁN, Celio, *Julio Romero de Torres. Su vida, su obra y su museo*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1947, pág. 132.

48. AMBACO. c. 18, leg. 61. Actas del Patronato del Museo Provincial de Bellas Artes de Córdoba (APMPBACO), 22 de julio de 1930.

49. BARBERÁN BARBERÁN, Celio, *Julio Romero de Torres...*, op. cit., págs. 132-133.

En suma, el montaje de la sala de Julio Romero de Torres para la Exposición de 1929 puede ser entendido como un ensayo de lo que en un año se materializó en Córdoba en la Sala Museo Julio Romero de Torres, inaugurada el 23 de noviembre de 1931 al amparo del Museo Provincial de Bellas Artes de Córdoba. No solo las obras que aquí se expusieron terminaron rellenando el espacio que se le dedica en Córdoba, sino que parte del mobiliario y de la decoración también lo hicieron. La museografía seguida en Sevilla también viaja al nuevo recinto museístico, donde se mantuvieron los mismos esquemas escenográficos en la instalación de las piezas, con algunas variaciones propias de la necesidad de adaptarlo a otro espacio.

Bibliografía

- BARBERÁN BARBERÁN, Celio, *Julio Romero de Torres. Su vida, su obra y su museo*, Madrid, Afrodiseo Aguado, 1947.
- BELLIDO GANT, María Luisa, *Córdoba y la Exposición Iberoamericana de 1929*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2001.
- DESVALLÉES, André y MAIRESSE, François (dirs.), *Conceptos claves de museología*, París, Armand Colin, 2010.
- DESVALLÉES, André y MAIRESSE, François (dirs.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, París, Armand Colin, 2011.
- GARCÍA BLANCO, Ángela, *La exposición, un medio de comunicación*, Madrid, Akal, 2009.
- GARCÍA DE LA TORRE, Fuensanta, *Julio Romero de Torres: pintor 1874-1930*, Madrid, Arco, 2008.
- GOB, André y DROUGUET, Noémie, *La Muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, París, Armand Colin, 2010.
- GRACIANI GARCÍA, Amparo, *La participación internacional y colonial en la exposición iberoamericana de Sevilla de 1929*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2010.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca, “El discurso museológico y la interpretación crítica de la historia”, *ICOFOM Study Series*, 35, 2006, págs. 297-305.
- MONTERO ALONSO, José, *Julio Romero de Torres. Vida, arte, gloria e intimidad del gran pintor*, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1930.
- RICO NIETO, Juan Carlos, *La exposición comercial: tiendas y escaparatismo, stands y ferias, grandes almacenes y superficies*, Gijón, Trea, 2005.
- RICO NIETO, Juan Carlos, *Manual práctico de museología, museografía y técnicas expositivas*, Madrid, Silex, 2006.
- RODRÍGUEZ BERNAL, Eduardo, *La exposición ibero-americana de Sevilla*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla. Instituto de la Cultura y las Artes (ICAS), 2006.
- SOLANO SOBRADO, María Teresa, “Antecedentes históricos de la Exposición Iberoamericana de Sevilla”, *Cuadernos de Historia Moderna y Contemporánea*, vol. 7, 1989, págs. 163-187.

Fecha de recepción: 06/02/2018
Fecha de aceptación: 12/04/2018



Fig. 1. El paisaje a mediodía de la pirámide transformado por el embalse del Ebro. Foto autor. 2015.

Aspectos paisajísticos de un *sacrario* español: la Pirámide de los Italianos (1938-1939) en el puerto del Escudo (Valdebezana, Burgos)

Landscape aspects of a Spanish sacrario: the Pyramid of the Italians (1938-1939) in the port of the Escudo (Valdebezana, Burgos)

José Miguel Muñoz Jiménez

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

josemiguelmunoz@telefonica.net

<https://orcid.org/0000-0001-8215-5361>

Resumen

Quiero proponer en este artículo una reflexión sobre cómo por la traslación a un bello paraje de nuestros montes cantábricos, de un *sacrario* de origen itálico –según G. P. Piretto, podría definirse *sacrario* como un mausoleo devenido en santuario–, el lugar se acaba convirtiendo en un ámbito de tipo ceremonial. Se trata de ponderar paisajísticamente los restos arqueológicos del cementerio que las tropas mussolinianas levantaron entre 1938 y 1939, para inhumar los restos de más de 300 soldados caídos en la sangrienta batalla del Escudo. En este ensayo se observa que, paisajísticamente, confluyen en la ubicación del santuario variados aspectos naturales y artificiales, históricos y

Abstract

I want to propose in this article a reflection on how by the translation to a beautiful place of our Cantabrian mountains, of a sacrario of italic origin -according to G.P. Piretto, it could be defined sacrario as a mausoleum turned into a sanctuary-, the place ends up becoming a scope of ceremonial type. It is scenically weigh the archaeological remains of the cemetery that mussolinianas troops erected between 1938 and 1939, to bury the remains of more than 300 soldiers killed in the bloody Battle of the Escudo. In this essay it is observed that, in landscape, various natural and artificial, historical and religious aspects converge in the location of the sanctuary, as well as, for the cultivated soul, a feeling of melancholy

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper

MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel, "Aspectos paisajísticos de un *sacrario* español: la Pirámide de los Italianos (1938-1939) en el puerto del Escudo (Valdebezana, Burgos)", *Atrio. Revista de Historia del Arte*, n.º 24, 2018, págs. 138-153.

Copyright (c) 2018 José Miguel Muñoz Jiménez. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

religiosos, así como también, para el alma cultivada, se produce una sensación de frustración melancólica al contemplar el vandalismo que el monumento sufre en la actualidad.

Palabras clave: Paisaje histórico; paisaje ceremonial; santuario de montaña; Pirámide de los Italianos; arquitectura fascista.

frustration occurs when contemplating the vandalism that the monument suffers in the news.

Keywords: *Historical landscape; ceremonial landscape; mountain sanctuary; Pyramid of the Italians; fascist architecture.*

Introducción: paisaje, santuario y arquitectura

Fernando García-Mercadal, el gran arquitecto que tanto aportó a la renovación de la arquitectura española en el segundo tercio del siglo pasado, gustaba decir que los edificios formaban parte del paisaje natural de un país, como los árboles o las montañas. Su búsqueda de las verdaderas esencias de un patrimonio constructivo enraizado en lo mediterráneo, le llevó a defender su vinculación con un clasicismo cultural de raíces vernáculas, al tiempo que encontró en ello la base para la puesta al día de la arquitectura española respecto a las vanguardias occidentales¹.

Con parecidas inquietudes, quiero proponer en este artículo una reflexión sobre cómo por la traslación a un bello paraje de nuestros montes cantábricos, de un *sacrario* de origen itálico –según G. P. Piretto, podría definirse *sacrario* como un mausoleo devenido en santuario–, el lugar se acaba convirtiendo en un ámbito de tipo ceremonial. Se trata de ponderar paisajísticamente los restos arqueológicos del cementerio que las tropas mussolinianas levantaron entre 1938 y 1939, para inhumar los restos de más de 300 soldados caídos en la sangrienta batalla del Escudo, decisiva acción de julio de 1937 que condujo semanas después a la conquista de Santander.

Así pretendo completar el estudio que se inició con la publicación de un artículo titulado “La Pirámide de los Italianos en el puerto del Escudo (1938-1939): documentación de su proceso constructivo”², donde di a conocer importantes datos acerca de los responsables de su erección y la historia de las obras, y que siguió en otra revista con una segunda parte llamada “Una arquitectura de la memoria: tipo, estilo y simbología de la Pirámide de los Italianos en el puerto del Escudo (1938-1939)”³, en la que pretendí valorar los aspectos artísticos y los méritos estéticos de tan exótica construcción.

En ambos casos concluía en la necesidad de una pronta intervención restauradora que llevara a salvar para el patrimonio histórico español un conjunto único, en razón de su origen extranjero y de otras muchas cualidades.

1. Al respecto vid. el acertado análisis de RODRÍGUEZ GARCÍA, Ana, “Popular, regional y mediterráneo. Fernando García Mercadal y su tiempo”, CASTAÑO PEREA, Enrique (ed.), *Academia. Boletín RABASF, Anexo III. Fernando García Mercadal*, 2017, págs. 185-220. Las palabras exactas del aragonés, publicadas en 1926, fueron: “*la casa aquí es tan del paisaje como los árboles o los montes, la casa es como una vegetación natural*”.

2. MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel, “La pirámide de los Italianos en el Puerto del Escudo (1938-1939): documentación de su proceso constructivo”, *Revista de Arqueología Sautuola*, XXI, 2016, págs. 239-252.

3. MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel, “Una arquitectura de la memoria: tipo, estilo y simbología de la Pirámide de los Italianos en el puerto del Escudo (1938-1939)”, *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, XXXI, 2017, págs. 127-142.

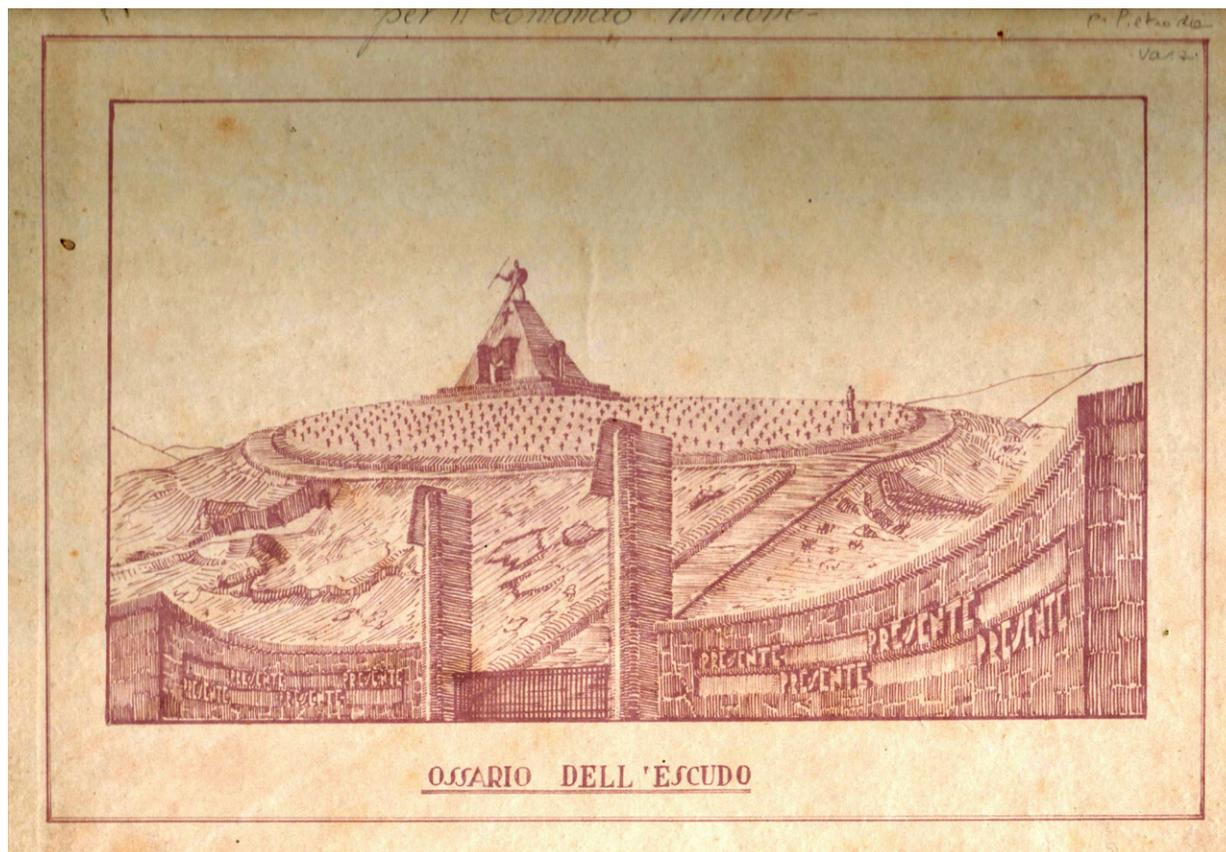


Fig. 2. Dibujo general del cementerio, quizás de mano del P. Bergamini. Foto Archivo Histórico Capuchinos de Génova.

Parece difícil, en el actual momento de nuestra nación, que los prejuicios políticos sean superados a favor de una memoria histórica verdadera y objetiva, acorde con el largo paso del tiempo transcurrido desde el conflicto que dio lugar a la obra que estudiamos. Mas superada semejante frustración, entiendo que aún faltaba por hacer esta tercera aportación que, a modo de paráfrasis, ayudara a ver los “Aspectos paisajísticos de un *sacrario* español: la Pirámide de los Italianos en el puerto del Escudo”.

No hay duda de que uno de los rasgos más admirables que se derivan de la Pirámide de los Italianos es, precisamente, su pertenencia a la serie de obras enmarcables en el fantástico *Cementerio Ideal* que, tan bellamente, pintó en magníficas acuarelas del año 1910 el arquitecto Teodoro Anasagasti (1880-1930). Se trata de una pintura para soñar, una arquitectura que, como en tantos de nuestros santuarios hispánicos de montaña, nació en aquel lugar y sólo para aquel lugar. Pues la visión romántica allí presente aún a lo religioso, lo histórico y lo paisajístico.

La pirámide de los italianos documentada en su proceso constructivo

El mausoleo del Escudo es una obra de aire italiano que se enmarca en la vanguardia característica de los años de entreguerras, la que fluctuó entre el futurismo, el fascismo y el más apreciable racionalismo arquitectónico.



Fig. 3. Estado actual de la entrada monumental. Foto autor. 13-07-2017.

Podría aplicarse a este *moritorio* la categoría de *montaña sagrada*, en cuanto en origen tuvo algo, entre pagano y cristiano, de lugar de culto, de santuario alpestre, claramente deudor de concepciones utópicas y simbolistas.

Ello en un paisaje que se acomoda como anillo al dedo al modelo de otros majestuosos cementerios militares del norte de Italia –Grappa, Pasubio, Cimone,...– erigidos por el régimen fascista en honor de los soldados que lucharon en la Gran Guerra contra los imperios centrales. Todos, como este osario del Escudo, verdaderas “*montañas de los caídos*”.

Se trata en efecto de *la Pirámide de los Italianos*, que hoy es ruina de la ruina en una carretera nacional condenada a la soledad y el abandono. Su autor, al parecer, fue un inédito arquitecto, escultor y grabador de origen dalmata y afincado en Milán, llamado Attilio Radic (1898-1967), del que he podido espigar muy pocos datos biográficos⁴. Al tiempo, el realizador material de la pirámide fue un bizarro capellán militar, el fraile Pietro Bergamini di Varza (1895-1962), también dotado de destreza artística, que un poco orgullosamente se atribuyó después todo el mérito del conjunto funerario⁵. Con todo, se podría concluir que el mausoleo de El Escudo fue una obra conjunta del arquitecto milanés y del excelente pintor capuchino, natural de Pavía.

4. MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel, “La pirámide de los Italianos...”, op. cit., págs. 241-243. Sabemos que Attilio Radic nace en Milán el 16 de mayo de 1898, y que se diplomó en arquitectura en la *Accademia di Brera*. Un par de listados de artistas italianos contemporáneos, en Internet, recogen la fecha de su muerte en Milán, en 1967, a los 69 años de edad. Se le llama pintor, grabador y escultor. La ausencia de intervenciones arquitectónicas conocidas, salvo el monumento del Escudo, mueve a pensar que Radic como arquitecto y a lo largo de más de cuarenta años no debió pasar de ejecutar oscuras labores constructivas de poco relieve, tal vez sólo de tipo administrativo. Resulta llamativo tanto silencio documental en una de las épocas más fecundas de la arquitectura italiana, cuando los arquitectos modernistas, art decó, fascistas, futuristas y racionalistas –a veces los mismos nombres recorren todos los estilos–, llenaron de calidad muchas páginas de la historiografía europea.

5. *Ibidem*, pág. 243. Personaje singular, digno de más amplios estudios, Giovanni Bergamini nació el 29 mayo 1895 en Varzi, provincia de Pavía. Murió en la enfermería provincial de San Bernardino de Génova, el 2 de enero de 1961. En el *Archivio Storico Provinciale dei Cappuccini di Genova* se conserva una rica colección documental y fotográfica que refleja los diversos ámbitos de actividad del padre Bergamini: predicaciones, conferencias, artículos de periódico, cartas sobre su actividad como capellán militar en España y la organización de cementerios de guerra, y la documentación relativa al apostolado en Bélgica.

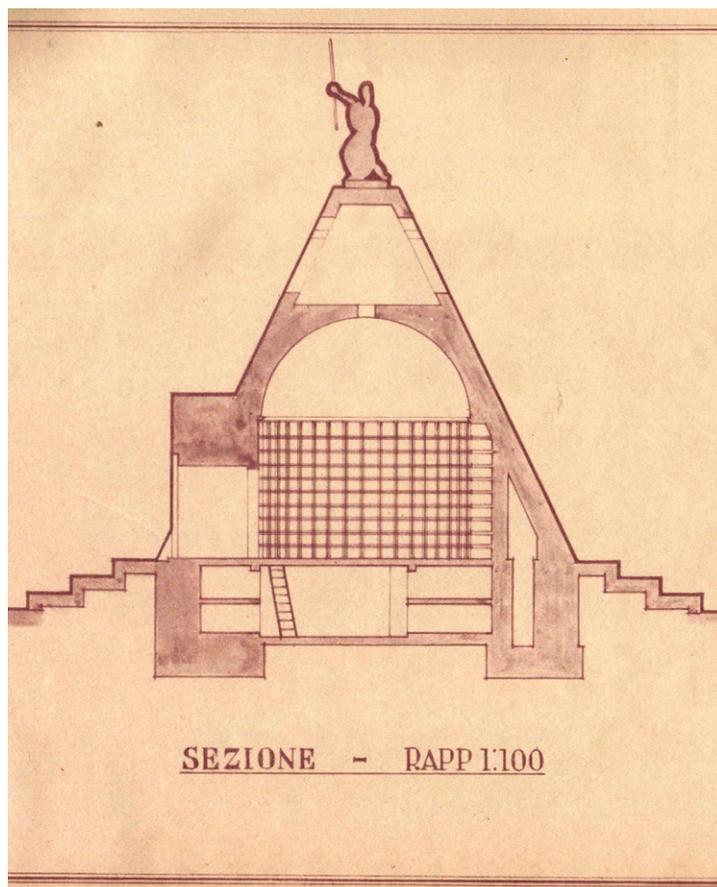


Fig. 4. Dibujo de la sección vertical de la pirámide por Attilio Radic. Foto Archivo Histórico Capuchinos de Génova.

Afortunadamente para la historia del panteón del Escudo, es precioso el contenido del legado del P. Pietro da Varzi existente en Génova, en especial el referente al monumento. Se trata de un conjunto formado por los siguientes elementos⁶:

“- Cuatro dibujos arquitectónicos, tres de ellos seguramente de mano de Attilio Radic y el cuarto debido al P. Bergamini

- Once fotografías sobre el proceso de construcción de la pirámide y la visita del Conde Galeazzo Ciano

- Siete fotografías de detalle del modelo desmontable de la pirámide, quizás en escayola, y tal vez de mano del P. Pietro da Varzi

- Dos caras de cuartilla escritas en forma de carta por el P. da Varzi, en fecha imprecisa entre 1939 y 1941, con interesantes datos sobre el mausoleo y sus valores simbólicos.”

Analizar y comentar estas fuentes gráficas fue el objeto de mi citada publicación en la revista *Sautuola*.

Valores simbólicos de la pirámide de los Italianos

En un segundo momento, el citado artículo publicado en el *BRACBASJ* se dedicó a un minucioso recorrido interpretativo sobre la realidad del *sacrario* del puerto del Escudo, en su actual estado de conservación, y sobre todo de los documentos históricos antes enumerados.

Comencé por repasar los antecedentes y el contexto histórico-artístico de los elementos del monumento de los Italianos en la montaña burgalesa: así, partí del estudio de la pirámide como tipología arquitectónica muy querida por los visionarios ilustrados y románticos; del rasgo singular de esta pirámide escalonada, y de sus posibles modelos nubios, y al tiempo de su claro sentido metafísico; de la descripción del interior de la pirámide, de su pórtico en forma de “M” a gran escala, y de la puerta con bella cancela art decó; también de la presencia de los *fascés* como elementos arquitectónicos en el monumento y en la entrada al recinto, y por último del recurso insistente a la epigrafía con valor monumental expresivo, de origen futurista.

6. Además de los documentos relacionados a continuación, para la historia personal de los caídos italianos enterrados en El Escudo es muy interesante como demostración de la minuciosidad del P. Bergamini, una *Carpeta* con el registro del elenco completo de los soldados y oficiales enterrados en el panteón interior, cripta y cementerio exterior, hasta un total de 382. Se señala de cada soldado el nombre y grado, su filiación paterna, unidad de procedencia, y fecha de la muerte, así como la fila y el número del nicho en que se situó su lápida conmemorativa.

También dediqué varias páginas a la reflexión acerca de los valores simbólicos y estéticos del conjunto funerario fascista, resaltando su pertenencia a una arquitectura de la memoria. Formalmente me interesó destacar la importancia de sus rasgos art decó, racionalistas y futuristas, así como la clara inspiración en los grandes *sacrari* italianos de la primera guerra mundial, debidos en su mayoría al famoso *plan Faracovi*, que comprendía diversos tipos principales de osarios⁷.

Por último, de este proceso interpretativo resultaron evidentes las afinidades de la pirámide del Escudo con obras expresionistas del arquitecto italo-argentino Mario Palanti, siendo también necesario resaltar los aspectos originales del cementerio cantábrico, enmarcado en esa amplia arquitectura fascista pero, al tiempo, fruto singular de un diseño único en su modesta escala.

Todavía quiero añadir ahora, en este tercer ensayo histórico-artístico dedicado a la Pirámide de los Italianos, que la lectura del artículo que Ignacio González-Varas⁸ dedica a la fascinación por la arquitectura en el paisaje, propia del citado Fernando García-Mercadal, me ha revelado el acusado *carácter mediterráneo* –traído por Radic hasta el septentrión ibérico–, que significa la forma elegida para el mismo título. Como “representación suprahistórica del pasado como presente”, cabe aplicar a su interpretación unas poéticas palabras escritas por Benedetto Gravagnuolo⁹, y definitorias de eso llamado *mediterráneo*: “*Un costruire sencillo y armonioso, como simulacro de la ausencia de decoración y de los puros volúmenes euclidianos, como forma simbólica de los cánones auténticos, de la divina proporción, como sombra de la belleza apolínea y como eco de las sirenas transmitido por las olas del mar*”.

El cementerio del Escudo, paisaje entre la memoria y la ausencia

En razón de la batalla, pero también del monumento conmemorativo, El Escudo es en efecto un *paisaje histórico*, campo de estudio donde se integran las variadas dimensiones del pasado; pero también podría hablarse de un “*paisaje ritual*”. Argumentar esta consideración fundamenta el objetivo del presente estudio.

Dentro del mismo enclave, sobresale en volumen e importancia la Pirámide con su perfil escalonado, más exactamente en sólo dos de sus lados enfrentados (norte-sur), jugando su línea quebrada con el perfil liso del talud de los otros dos paramentos. Tal disposición, que busca la variedad en los puntos de vista del edículo, debe responder directamente a requerimientos propios de la arquitectura art decó, tan cubista en su facetado, en la que se encuadra estilísticamente el edificio funerario. Pero otra posible explicación la proporciona el P.

7. Como es lógico, dada la importancia innegable del conjunto de cementerios italianos del periodo de entreguerras, se han llevado a cabo algunos estudios sobre esta llamada “arquitectura de la memoria”, entre los que destaca el reciente de Gaetano Palazzolo (PALAZZOLO, Gaetano, “Sub specie aeternitatis. Architettura della memoria in forma di rotonda nel periodo tra le due guerre”, *Temì di critica e letteratura artistica*, n.º 9, 2014, págs. 62-84), y de cuya lectura se pueden entresacar aspectos muy próximos a lo que encontramos en la Pirámide de los Italianos del Escudo. Señala este autor que el fenómeno de esta arquitectura “*in forma de eternità*” deviene como una reacción propia del siglo pasado respecto al positivismo, cuando con muchos rasgos neorrománticos se tendió a proyectar una arquitectura de masas y volúmenes puros y elementales; entre ellos predomina sin duda la rotonda, aunque nunca en exclusiva. Siempre con autonomía plena del ornamento respecto al volumen constructivo, el conjunto de *sacrari* acabó por conformar en Italia, en los años veinte de la pasada centuria, una especie de ideal patriótico propuesto como meta de peregrinación de carácter propagandístico nacionalista, formándose un circuito de visitas especialmente en torno al curso del Piave, al macizo del monte Grappa y a la campiña de Vittorio Veneto (También hay que citar el volumen dirigido por PIRETTO, Gian Pietro, *Memorie di pietra. I monumenti delle dittature*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2014, en el que se explica la “fascistización” de la muerte, lograda por medio de los mismos *sacrari*).

8. GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio, “Fernando García-Mercadal...”, op. cit., pág. 168.

9. GRAVAGNUOLO, Benedetto, *Il mito del mediterraneo nell'architettura europea*, Napoli, 1994. Citado por González-Varas.

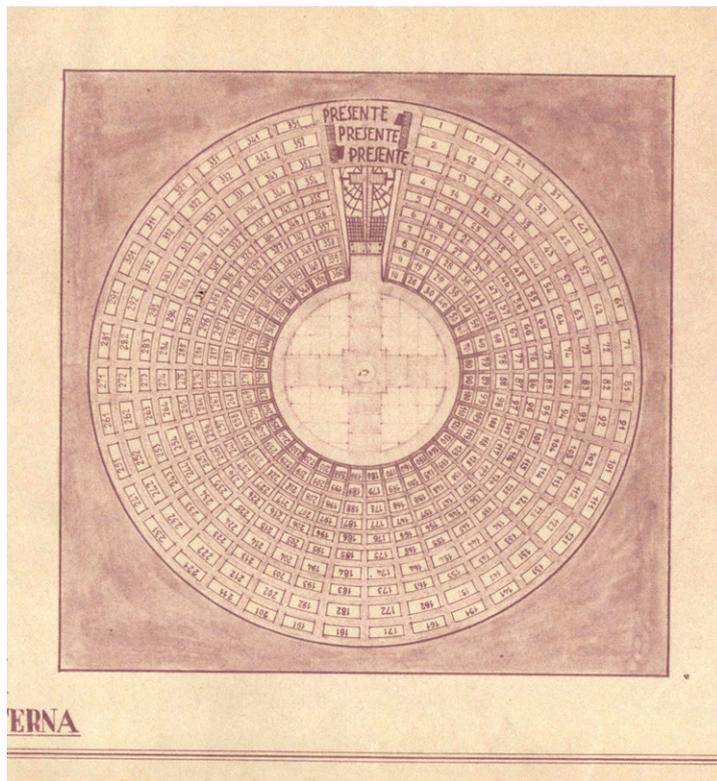


Fig. 5. Dibujo de la vista cónica frontal de la capilla con los lucillos numerados. Foto Archivo Histórico Capuchinos de Génova.

Bergamini en la breve carta que analicé en mi primer artículo citado, cuando dice que los escalones, en ardua subida, simbolizan la dureza de la batalla del Escudo y la conquista de las cotas que hubo que tomar, con gran sacrificio y número de bajas. De esta manera, apreciamos cómo el mausoleo en lo alto de la montaña disputada, adopta a su vez, de modo enfático, la forma geometrizada de la misma montaña, con sus curvas de nivel esquematizadas.

Abundando en este simulacro geográfico, hay que tener en cuenta que una pirámide, sobre todo si está escalonada, se convierte simbólicamente en un camino de subida hacia el cielo, en una *montaña ascensional*. El mismo año en que se dibuja la pirámide burgalesa¹⁰, el gran Adalberto Libera diseña en la villa Malaparte de Punta Massulo, en Capri, aquella escalera metafísica que, en forma de pirámide invertida, conduce a la desnuda azotea que se iguala con la línea marítima del horizonte, como una especie

de sublimación de la nada. Pero el ideador de este túmulo fascista, así como el P. Varzi como ejecutor práctico, sabían que lo que se representaba en la braña del alto del Escudo era un camino hacia la vida eterna¹¹.

El sentido arqueológico de la intervención deriva inmediatamente de la exótica y al tiempo tradicional forma de tumba faraónica, a lo que con el paso de los últimos tiempos se suma el estado ruinoso del cierre del recinto, de su portada principal, y de los restos de fortificaciones militares que se excavaron en el área. Incluso es probable que alguno de los soldados allí enterrados hubiera muerto en el interior de esas mismas trincheras.

El sentido alpestre de la panorámica elegida se infiere de su grandiosidad natural, su altitud, y el dominio geológico de la cordillera cantábrica. Años después se añadió hacia el mediodía la formación del gran lago artificial –como también ocurrió en el mítico Monte Cenís saboyano–, del pantano del Ebro, que añade pintoresquismo a una región aún de clima oceánico. Nieblas frecuentes, lluvia, nieve..., brezos y ginebras, prados alpinos de montaña..., todo contribuye a estos aspectos propios de parajes yermos y antiurbanos.

10. Varios años antes, en 1932, el autor que planeó el cementerio metafísico de Redipuglia, Giovanni Greppi, había manejado a una escala ciertamente gigante el recurso a la escalera de desarrollo ascendente. Poco después, en 1935, el mismo Greppi en el *sacrario* del Monte Grappa, consigue con semejantes elementos compositivos crear un espacio devocional de claro carácter apocalíptico, en cuanto está inspirado en la versión del Beato Angélico del Juicio Final de San Marcos de Florencia.

11. Un carácter escatológico que también aprecio en el proyecto de Pedro Muguruza para el Valle de los Caídos (vid. MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel, "El santuario del Valle de los Caídos como Nueva Jerusalén", *Academia. Boletín RABASF, Anexo II. Pedro Muguruza Otaño*, 2015, págs. 179-196).



Fig. 6. Detalle claraboya cruciforme lado sur. Foto www.vivecampoo.es (Consultado el 16-04-2017).

El carácter ceremonial, de intencionalidad política pero al tiempo religiosa, también fue bien interpretado por el arquitecto Radic, pues supo conciliar en su cementerio del puerto del Escudo los dos conceptos íntimamente relacionados de la arquitectura de la Memoria y de la arquitectura de la Ausencia. Como ha señalado Richard Etlin, el principio contemporáneo de este planteamiento arranca del gran visionario Etienne-Louis Boullée¹². En la pirámide cantábrica, ambas categorías se expresan de forma explícita en el recurso frecuente a la invocación epigráfica del “*¡Presente!*”.

Pero el creador milanés tenía modelos más próximos en el tiempo y en el espacio: ese magnífico conjunto de grandes cementerios de guerra italianos nacidos como memoriales de un conflicto tan sufrido e ingrato para los italianos –por causa de la decepcionante victoria–, como fue la Gran Guerra. Conviene recordar que el primer paso, lleno de precaución, partía de los ímprobos y desafortunados esfuerzos del concurso nacional para el *Monumento al Fante*, anunciado en 1920, que debía haberse levantado en el monte San Michele, en el Carso goriziano, lugar de las más cruentas batallas en el frente del Isonzo. Así se crearon las zonas monumentales del monte Grappa, del Pasubio, del monte Cengio y del monte Ortigara.

12. ETLIN, Richard, “El espacio de la ausencia”, *Una Arquitectura para la Muerte. Actas del I Encuentro Internacional sobre los Cementerios Contemporáneos*, Sevilla, 1993, págs. 177-189.

En todos los casos se aprecia un sentido escatológico que también percibimos en nuestro mausoleo burgalés donde, como en los cementerios alpinos italianos estudiados por el citado Palazzolo, se observa “*un nuevo schema, in grado di trasformare gli oggetti-sarcofagi in porte d’ingresso verso estensioni metafisiche al di fuori del tempo, in cui forma e scopo, tecnica ed estetica siano in grado di agire come Petra Genetrix, vortice anulare simbolico scagliato contro l’oscura ‘regione dell’Ombra’*”.

En efecto, el fin último o principal de la cuidada realización de un pequeño recinto urbanizado y arquitectónico en el, desde la batalla del verano de 1937, heroico paraje, debió ser sin duda a los ojos del ejército fascista el crear un “*vortice anulare simbolico scagliato contro l’oscura ‘regione dell’Ombra’*”. Magnífica definición de una actuación en la naturaleza, propia de un *land art* antes de tiempo, que explica el carácter ceremonial, tanto en el sentido político como en el sentido religioso, de este hoy maltratado centro devocional.

Por otro lado, como recalqué en el segundo estudio dedicado a este sitio arqueológico, el cementerio italiano de las montañas de Burgos tiene entre otros aspectos de interés el que, junto a unos primeros e incipientes monumentos a los caídos por el bando franquista¹³, constituye los inicios de la utopía arquitectónica de la Autarquía, en aquellos largos veinte años de la postguerra¹⁴, donde muchos buenos arquitectos españoles –como Palacios, Cabrero, Moya, Fernández-Shaw, Muguruza, etc.–, pretendieron dotar de aspectos cuasi oníricos a los grandes proyectos del llamado nacional-catolicismo. Así, como en el interesante proyecto del citado Moya titulado *Sueño arquitectónico para una exaltación nacional*¹⁵ –que es versión española anticipadora desde más de un año antes de la misma concepción clasicista de la arquitectura–, la Pirámide de los Italianos ya forma parte de la historia de la “egiptomanía” en España¹⁶.

Se trata también de un monumento a los caídos, en este caso itálicos, en una guerra extranjera, y muy próximo en su concepción a rasgos tan románticos como “*lo sagrado en la orogenia arquitectónica*”, que Carlos Saguar desentrañó en varios proyectos del arquitecto antes citado Anasagasti¹⁷, de principios del siglo XX, en patente fusión romántica de arquitectura y naturaleza.

13. Vid. LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel, *Arte e ideología en la España de la Postguerra (1936-1951)*, Madrid, Tesis en la Universidad Complutense de Madrid, 1995.

14. UREÑA PORTERO, Gabriel, *Arquitectura y urbanística civil y militar en el periodo de la Autarquía (1936-1945)*, Madrid, Istmo, 1979.

15. Como se sabe, antes de que se sentaran las bases teóricas para la arquitectura del nuevo régimen franquista, el arquitecto Luis Moya Blanco planteó con ese nombre un conjunto urbano con el que pretendía plasmar sus ideales arquitectónicos más allá de su adscripción política al nuevo régimen, o la utilidad de su proyecto dentro del mismo. Iniciado a finales de 1936 junto con el escultor Manuel Álvarez Laviada; en febrero de 1937 se incorpora el Teniente de Caballería Gonzalo Serrano y Fernández de Villavicencio, Vizconde de Uzqueta. Tituló a este conjunto urbano como “sueño arquitectónico” tanto por la imposibilidad de su materialización como por la carga idealista que contiene. La imposibilidad de materializar el proyecto no fue reñida con su viabilidad constructiva y Luis Moya determinó tanto el emplazamiento (ubicado entre el Hospital Clínico y el antiguo cementerio de San Martín, actual Estadio Vallehermoso, y cuyos cipreses reutiliza) como la configuración constructiva de todos sus elementos, prestando cuidado incluso a sus detalles. El conjunto se organiza a partir de dos ejes sobre los que destacan dos elementos principales: un arco triunfal y una pirámide hueca en torno a los cuales se estructuran varias plazas con edificios militares y administrativos, <http://otraarquitecturaesposible.blogspot.com.es/2012/01/>, (Consultado el 30 de octubre de 2014).

16. SAGUAR QUER, Carlos, “Egiptomanía y arquitectura en España (1840-1940)”, *Goya*, n.º 259-260, 1997, págs. 386-406, excelente recopilación y análisis del fenómeno a lo largo de cien años. Por cierto que el mismo Luis Moya labró una pequeña capilla funeraria con forma de pirámide truncada, con pórtico delantero y rematada por una cruz, en el jardín del colegio de los Marianistas de Carabanchel. Conviene recordar por otro lado, dadas las afinidades entre estos dibujos de Moya y la ideación de Attilio Radic para el mausoleo del Escudo, que el profesor Antón Capitel ha explicado cómo la arquitectura clásica y moderna realizada sobre todo en Madrid por el arquitecto Luis Moya Blanco, está relacionada con los grandes arquitectos europeos del clasicismo tardío, tales como Lutyens, Perret, Muzio, Böhm y Plecnik, y ha tratado así de ver a este singular arquitecto no tanto dentro de la arquitectura propia de la dictadura franquista, tal y como ha sido tópicamente tratado, sino en relación con la gran cultura clásica tardía del siglo XX europeo.

17. SAGUAR QUER, Carlos, “Teodoro Anasagasti: poemas arquitectónicos”, *Goya*, n.º 229, 2000, págs. 49-58.

Por último en esta valoración sobre el carácter ceremonial del paisaje que rodea a este monumento, pionero respecto a la arquitectura del primer franquismo, entiendo que, formalmente, debe ponerse también en relación con los diseños de enclaves conmemorativos debidos al arquitecto Pedro Muguruza, a quien se le ha definido como el artífice más idóneo para semejantes obras debido a su dominio del dibujo, su fluida colaboración con la escultura y los escultores, su control de la escena urbana e incluso su capacidad para controlar las implicaciones paisajísticas de algunas de sus actuaciones¹⁸.

De entre los diversos proyectos del vasco, encuentro en El Escudo una directa relación más que con el valle de Cuelgamuros, con el diseño del Camposanto a los Mártires de Paracuellos, del año de 1942, hoy conservado en el archivo de la *RABASF*. Todo, en ambos casos, está presidido por un mismo orden compositivo extremadamente sencillo.

Al tiempo, en cuanto monumento coetáneo nacido directamente de un suceso bélico común, la Pirámide de los Italianos está íntimamente vinculada con la obra del *Águila de la Columna Sagardía*, situada al sur en la misma carretera Burgos-Santander, en el término de Cilleruelo de Bezana. Es obra escultórica y arquitectónica de bello estilo y ambiciosa escenografía hoy casi destruida, también art decó, que para 1939 había diseñado el arquitecto Eduardo Olasagasti Irigoyen (1909-1975)¹⁹, y que construyó José Antonio Olano y López de Letona; y también con el sencillo altar de campaña del páramo de Masa, donde se habilitó un pequeño cementerio provisional, y con algunas otras obras defensivas relacionadas con la misma batalla del Escudo, por lo que encontramos en esa comarca burgalesa un magnífico conjunto de testimonios arquitectónicos de la última guerra civil que sobrepasa en extensión el paraje concreto, dominado por el remolino iconográfico que se intentó conformar a partir del mausoleo italiano en su retórica fascista de *Muerte, Victoria y Gloria*.

Un sacrario, como la Pirámide de los Italianos, es un mausoleo convertido en santuario

Ahora que los especialistas empiezan a valorar *los aspectos simbólicos del paisaje arqueológico de carácter ceremonial*, resulta lamentable el olvido que este espacio conmemorativo, tan integrado en el recio ambiente de las brañas de la cordillera cantábrica, sufre de forma creciente por culpa del vandalismo y de la despreocupación de las autoridades. Como se ha visto, El Escudo es santuario fúnebre y religioso, y sobre todo buena arquitectura ideada entre la búsqueda de lo eterno, la ensoñación futurista-fascista²⁰ y una cierta estética art decó de claros orígenes milaneses. Se trata en efecto de un *paisaje histórico*, campo de estudio donde se integran las variadas dimensiones del pasado; pero también podría hablarse de un *paisaje ritual*.

18. Vid. GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio, "La plasmación de la memoria: Muguruza y el monumento conmemorativo", *Academia. Boletín RABASF, Anexo II. Pedro Muguruza Otaño*, 2015, págs. 81-102. Ello en obras oficiales de prestigio que se convirtieron en hitos monumentales allí donde se levantaron, y que incluso se presentaron, en el caso de los homenajes a los caídos, como símbolos del régimen político surgido tras la Guerra Civil.

19. El dibujo frontal que presento del monumento, de mano de Olasagasti, está incluido en el libro GENERAL SAGARDÍA, *Del alto Ebro a las fuentes del Llobregat. Treinta y dos meses de guerra de la 62 División*, Madrid, Editora Nacional, 1940. Muy reciente, vid. BERNAL LÓPEZ-SANVICENTE, Amparo, "Arquitecturas efímeras y escenografías de propaganda franquista durante la guerra civil española", *Archivo Español de Arte*, n.º 362, 2018, págs. 159-174, quien apenas se ocupa de este magnífico monumento, e ignora la proximidad de la Pirámide de los Italianos. Define bien los servicios de ensalzamiento del Régimen en los años últimos del conflicto.

20. Coincido plenamente con SAGUAR QUER, Carlos, "La cruz soñada: concepción y construcción del Valle de los Caídos", *AIEM*, 2005, págs. 757-796, cuando en un magnífico estudio reconoce idénticas constantes en el santuario de Cuelgamuros.



Fig. 7. Detalle de la trampilla de descenso a la cripta. Foto www.vivecampoo.es (Consultado el 16-04-2017).

En concreto, la dimensión simbólica del paisaje se refiere al lado no visible, oculto e inmaterial de la matriz espacial de la cultura. Hablamos del entorno imaginado y pensado, construido figurativamente; de la domesticación simbólica de la naturaleza; del *Paisaje* más allá de su realidad física, como abstracción de diferentes significados que generan los lugares que lo conforman, es decir, paisajes rituales y étnicos. Se trata de una realidad social históricamente construida, de un sistema de referencia y de una composición del mundo donde las diferentes actividades adquieren sentido.

En palabras de Sánchez Yustos²¹, los paisajes rituales o sagrados son el resultado de aquellas acciones estereotipadas, actos específicos y secuencias de actos, que presentan órdenes socialmente preceptuadas a través de las cuales los grupos definen, legitiman y mantienen la ocupación de un área, enfatizando su visibilidad por medio de su monumentalismo y su ceremonial. Se trata, en mi opinión, de una excelente definición de *santuario*, aplicable a la mayor parte de los miles de centros devocionales rurales que podemos encontrar en la Europa católica.

Esto del paisaje sagrado y sacralizado es un tema que me ha ocupado durante largos años²²: al analizar la faceta paisajística de los santuarios españoles –y partiendo de la hipótesis antes citada de que el cementerio de los Italianos debe ser valorado *como un auténtico santuario apocalíptico*, con ciertos matices de singularidad–, no sólo debe interesar el paisaje en sus aspectos estéticos, naturalistas, sanitarios y proto-ecológicos, sino que asimismo es fundamental la sacralización del mismo, por medio de la presencia de una ermita. Es la voluntad religiosa del hombre la que procura dicha santificación, que se constata con mucha más fuerza cuando la multiplicación de capillas hace acto de presencia en una misma población –con la consagración del ámbito urbano–, un mismo paraje, o una misma comarca. No es aventurado afirmar que muchas veces la presencia de una o varias ermitas en una elevación próxima a la villa, la transforma en un auténtico Monte Calvario, lo que de inmediato convierte el núcleo en la Nueva Jerusalén, quedando unidos ambos puntos generalmente por una vía sacra más o menos monumental. Estamos así, cuando todo peñón cercano a la población se hace *Gólgota* y lugar de prácticas piadosas, ante un claro ejemplo de creación por medio de requerimientos religiosos de una geografía imaginaria, que se superpone a la geografía real.

En ocasiones se supera lo hierosalimitano al intentar reconstruir, a escala regional, un país santo, una Nueva Palestina, como se puede ver en comarcas sacralizadas con una gran concentración de templos

21. Vid. SÁNCHEZ YUSTOS, Policarpo, "Las dimensiones del paisaje en arqueología", *Munibe. Antropología-Arqueología*, n.º 61, 2010, págs. 139-151).

22. MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel, "Los santuarios rurales en España: Paisaje y paraje (La ordenación sagrada del territorio)", *Actas del Simposium "Religiosidad Popular"*, vol. II, San Lorenzo de El Escorial, 1997, págs. 307-327, y *Arquitectura, urbanismo y paisaje en los santuarios españoles*, Madrid, 2010, págs. 427-471.

(el Montsant, en Tarragona, es un magnífico ejemplo de lo que decimos). Por este camino podríamos llegar hasta la fabulosa región de los países imaginarios. Pero es una realidad, en definitiva, que la presencia de una ermita devota santifica un paisaje, a veces admirable en su carácter escarpado. Nunca se olvide, por cierto, que el interior del túmulo burgalés se concibió en forma y función de capilla, en torno a un altar sacrificial, en el que se celebraron eucaristías en favor de la salvación de los soldados allí depositados.

Otra coincidencia del enclave fascista que me ocupa con muchos de los santuarios rurales hispánicos fue la atracción por lo panorámico, fundamentada en esa estrecha relación entre paisaje y romanticismo, indudablemente achacable en El Escudo a la figura del P. Bergamini, que así actuó como otras muchas mentes cultas que eligieron y promovieron los a veces mal llamados *santuarios populares*²³.

Sin embargo, es obvio que en todas las culturas antiguas el culto a los montes santos fue uno de los tópicos habituales. Sea por tradición, o por la simple exaltación de la subida, de la proximidad al Cielo, el cristianismo heredó esta costumbre en centenares de santuarios. Habría que definir qué factor es el más fuerte en la ubicación de esos santuarios de montaña: si la tradición pagana, el afán de la ascensión, y la consiguiente subida penitencial, o el ansia de goce de una panorámica espectacular por parte de los ojos del devoto, sin olvidar el objetivo de situar la imagen a más altura para así aumentar el alcance de su “territorio de gracia”. En este sentido sabemos por documentos de la época y por la vista general dibujada del cementerio de los Italianos, que el P. Varzi situó una estatua de la Virgen con el Niño en un lateral del camposanto, figura que al parecer se conserva hoy en el *sacrario* italiano de Zaragoza.

Hablando de los factores necesarios para la ideación del centro devocional del Escudo, cabe señalar que, junto a los naturales, muchas veces el factor de localización de un santuario es de tipo humano, histórico en su acepción global. No obstante es fácil que se combinen razones diversas y se acompañen de las referencias geográficas antes mencionadas. Sería el caso de los eremitorios, origen de tantos monasterios y santuarios, que lógicamente han buscado espacios de difícil acceso y marcado carácter natural, proto-ecológicos, a la búsqueda de la más directa comunicación del alma del solitario con la divinidad. El páramo, el yermo, explica su situación, a veces de tipo rupestre, por más extremada, en la recreación de una verdadera geografía imaginaria, como paisaje del descarnamiento, que sueña con trasladarse al Egipto, la Arabia Felice, la Siria o la Capadocia. Generalmente ello se hará en paisajes de rara belleza.

Por último, la cuestión me hace recordar que en ocasiones el santuario, refugio del hombre en medio del desierto, se presenta a los ojos del que llega como una pequeña fortaleza o ciudad amurallada, con su cerca o tapias que delimitan el recinto sagrado y defienden de los peligros del entorno salvaje. En los casos más característicos, la imagen de la Jerusalén Celestial es algo más que un tópico habitual en occidente. En el reino milenarista de Nueva España, muchos pueblos de indios nos hablan del deseo franciscano por dotar a sus protegidos de un ambiente urbano y social que fuera ensayo, en medio de una naturaleza hostil, del Reino de Dios.

23. Soy consciente de que el amor del hombre a las alturas, al dominio de la naturaleza por medio de la subida a las cumbres, es una manifestación tardía de la modernidad, que irrumpió con la llegada del romanticismo. La atracción por lo espectacular, lo pintoresco y lo panorámico, son todos frutos del siglo XVIII y de la aparición de una nueva sensibilidad filosófica. Esto explicará el enriquecimiento de significaciones que en el siglo XIX, con el citado movimiento cultural, cobrará la localización de algunos santuarios más antiguos, que se revalorizan ahora en la línea de la exaltación de la naturaleza, lo cosmogónico y lo sublime (este sería el caso español de Covadonga y de Montserrat). Estos conceptos se suman entonces a lo pintoresco, cuyo nacimiento se produjo en la centuria anterior.



Fig. 8. Panorámica general de un paraje ritual a conservar y restaurar. Foto <https://arquitecturasinmemoria.wordpress.com/> (Consultado el 27-01-2015).

En resumen, encontramos innumerables variables en los innumerables santuarios rurales populares de España. Tantas que podría perderse la clave de todo este fenómeno etno-religioso, pero también artístico. Ésta sería, sencillamente, que se trata del culto a Dios, siempre único, pero milagrosamente multiplicado en una casi infinita manifestación cosmogónica²⁴. El santuario fúnebre organizado en torno al cementerio de los Italianos, participa en buena medida de ese mismo afán ascensional, patente en su condición innegable de enclave devocional de montaña.

Cabría hacer una objeción final al reconocimiento de nuestro camposanto como santuario religioso, lleno también por su origen y finalidad de innegables aspectos políticos e ideológicos: sería la de la no existencia de devotos que acuden periódicamente al lugar. Pero nótese que con una asiduidad que poco a poco se hizo más laxa, hasta su desmantelamiento en los inicios de los años setenta del siglo pasado, El Escudo recibía la visita de familiares, deudos y correligionarios de los caídos italianos allí enterrados; las fotografías de los actos, con eucaristía incluida, tienen un aspecto próximo al de pequeñas romerías en otros muchos enclaves de la nación, con asistencia también de autoridades españolas en casi todas ellas.

Pero aún se puede añadir otro argumento a favor de que la pequeña necrópolis fue un verdadero santuario, y es el hecho de que contó durante más de treinta años con una especie de guardián o *santero*,

24. La pirámide del Escudo es deudora también de una larga tradición histórica, que una y otra vez vuelve al modelo egipcio como punto de inspiración para desarrollar un cementerio heroico. Pero al tiempo hay que reconocer que, hacia delante, el tipo de pirámide escalonada siguió siendo válido en la arquitectura postmoderna, como puede verse por ejemplo en los dibujos de Aldo Rossi para el *cementerio metafísico* de San Cataldo en Módena, de 1971-1978, y unos años antes en la capilla piramidal del varias veces citado Monte Cenís saboyano.

que lo cuidaba, y que atendía a los visitantes explicándoles detalles del mausoleo. Se trata siempre de una curiosa historia²⁵.

Conclusiones

Para el raro viajero que, desde el litoral septentrional, se topa en lo alto del collado con la Pirámide de los Italianos, su insólita estampa es algo así como una despedida de las brumas atlánticas, lo que le puede acrecer las ganas de surcar, al modo unamuniano, los mares mesetarios desde allí visibles.

En este ensayo se ha visto que, paisajísticamente, confluyen en la ubicación del santuario variados aspectos naturales y artificiales, históricos y religiosos, así como también, para el alma cultivada, se produce una sensación de frustración melancólica al contemplar el vandalismo que el monumento sufre y sufrirá, ante la falta de madurez cultural de una vieja nación que, asombrosamente, se resiste a morir a causa de su propia entropía.

Mas al entendido en los valores de la arquitectura histórica, le puede servir de consuelo la actitud del personaje con cuyas palabras empezaba este artículo, García-Mercadal, quien en su moderada heterodoxia –que no era eclecticismo ni desorientación–, supo siempre que la modernidad sólo es posible desde la verdadera puesta en valor de la tradición, y que es desde la modernidad cuando la verdadera esencia de la tradición adquiere un valor especial²⁶. Esta sería la mejor lección que Attilio Radic, aquel modesto artífice milanés, nos ha dejado con su mediterránea obra de la Pirámide de los Italianos.

Bibliografía

- BERNAL LÓPEZ-SANVICENTE, Amparo, “Arquitecturas efímeras y escenografías de propaganda franquista durante la guerra civil española”, *Archivo Español de Arte*, n.º 362, 2018, págs. 159-174.
- ETLIN, Richard, “El espacio de la ausencia”, *Una Arquitectura para la Muerte. Actas del I Encuentro Internacional sobre los Cementerios Contemporáneos*, Sevilla, 1993, págs. 177-189.
- GENERAL SAGARDÍA, *Del alto Ebro a las fuentes del Llobregat. Treinta y dos meses de guerra de la 62 División*, Madrid, Editora Nacional, 1940.
- GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio, “Fernando García-Mercadal. Arquitectura y paisaje mediterráneos”, CASTAÑO PEREA, Enrique (ed.), *Academia. Boletín RABASF, Anexo III. Fernando García Mercadal*, 2017, págs. 161-184.
- GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio, “La plasmación de la memoria: Muguruza y el monumento conmemorativo”, *Academia. Boletín RABASF, Anexo II. Pedro Muguruza Otaño*, 2015, págs. 81-102.

25. “El gran Elías Rubio Marcos, cronista de la provincia, entrevistó a Félix López Hernando que fue el vigilante del cementerio desde 1946 hasta 1975. En los últimos noventa era el único vecino del pueblo de El Escudo aunque había nacido en Venta Nueva. “El primer día que los italianos tiraron hacia aquí desde La Maza nos mataron un cerdo y nos destrozaron la casa: “Franco paga”, nos dijeron”. Y la paga fue que, después de acabada la guerra encontró un puesto de trabajo como conserje del panteón de El Escudo. Le nombró el consulado de Italia en Santander con un sueldo de 500 pesetas de la época y seguridad social. Félix mantenía limpio el panteón y se lo enseñaba a las visitas que venían desde Italia. Para una correcta identificación la embajada le había entregado un libro con los nombres de los soldados, el regimiento y el batallón al que pertenecían. Como conserje asistió a las misas de difuntos que anualmente se celebraban. Cada dos años asistía el embajador de Italia en España” (Tomado de Internet, *Blog de Lobato de Mena*, 12 de marzo 2017).

26. RODRÍGUEZ GARCÍA, Ana, “Popular, regional...”, op. cit., pág. 217.

- GRAVAGNUOLO, Benedetto, *Il mito del mediterraneo nell'architettura europea*, Napoli, 1994.
- MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel, "Los santuarios rurales en España: Paisaje y paraje (La ordenación sagrada del territorio)", *Actas del Simposium "Religiosidad Popular"*, vol. II, San Lorenzo de El Escorial, 1997, págs. 307-327.
- MUÑOZ, JIMÉNEZ, José Miguel, *Arquitectura, urbanismo y paisaje en los santuarios españoles*, Madrid, 2010.
- MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel, "El santuario del Valle de los Caídos como Nueva Jerusalén", *Academia. Boletín RABASF, Anexo II. Pedro Muguruza Otaño*, 2015, págs. 179-196.
- MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel, "La pirámide de los Italianos en el Puerto del Escudo (1938-1939): documentación de su proceso constructivo", *Revista de Arqueología Sautuola*, Instituto Sautuola, XXI, Santander, 2016, págs. 239-252.
- MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel, "Una arquitectura de la memoria: tipo, estilo y simbología de la Pirámide de los Italianos en el puerto del Escudo (1938-1939)", *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, XXXI, 2017, págs. 127-142.
- PALAZZOLO, Gaetano, "Sub specie aeternitatis. Architettura della memoria in forma di rotonda nel periodo tra le due guerre", *Temi di critica e letteratura artistica*, n.º 9, 2014, págs. 62-84.
- PIRETTO, Gian Pietro (dir.), *Memorie di pietra. I monumenti delle dittature*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2014.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, Ana, "Popular, regional y mediterráneo. Fernando García Mercadal y su tiempo", CASTAÑO PEREA, Enrique (ed.), *Academia. Boletín RABASF, Anexo III. Fernando García Mercadal*, 2017, págs. 185-220.
- SAGUAR QUER, Carlos, "Egiptomanía y arquitectura en España (1840-1940)", *Goya*, n.º 259-260, 1997, págs. 386-406.
- SAGUAR QUER, Carlos, "Teodoro Anasagasti: poemas arquitectónicos", *Goya*, n.º 229, 2000, págs. 49-58.
- SAGUAR QUER, Carlos, "La cruz soñada: concepción y construcción del Valle de los Caídos", *AIEM*, 2005, págs. 757-796.
- SÁNCHEZ YUSTOS, Policarpo, "Las dimensiones del paisaje en arqueología", *Munibe. Antropología-Arqueología*, n.º 61, 2010, págs. 139-151.
- UREÑA PORTERO, Gabriel, *Arquitectura y urbanística civil y militar en el periodo de la Autarquía (1936-1945)*, Madrid, Istmo, 1979.

Fecha de recepción: 21/09/2017

Fecha de aceptación: 28/11/2017



Fig. 1. Vista de Madīnat al-Zahrā', 1929. © Fototeca Universidad de Sevilla (detalle).

Las restauraciones de la Alhambra, Madīnat al-Zahrā' e Itálica en los libros de viajes (1940-1975)

The restorations of the Alhambra, Madīnat al-Zahrā' and Itálica in travel books (1940-1975)

Victoria Sánchez Mellado

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España

vsanmel@upo.es

<https://orcid.org/0000-0003-0651-5315>

Resumen

En el siguiente artículo se analizarán las diversas opiniones escritas por los viajeros extranjeros que vinieron a Andalucía durante el régimen de Franco en sus libros de viajes sobre las restauraciones realizadas en la Alhambra, Madīnat al-Zahrā' e Itálica y cómo evolucionaron conforme a los trabajos que los restauradores estaban realizando en esos mismos años. En general, los autores analizados podían tanto aprobar estos trabajos como desaprobarlos o criticarlos por la pérdida de valores del pasado que conllevaban y la dificultad por encontrarse con la grandiosidad de unos monumentos que la literatura

Abstract

This paper aims to articulate the different opinions written by the foreign travelers who came to Andalusia during the Franco regime in their travel books about the restorations carried out in the Alhambra, Madīnat al-Zahrā' and Itálica and how they developed according to the works that the restorers were performing in those same years. In general, the authors could approve these works as well as disapprove or criticize them for the loss of values of the past that they implied and the difficulty of encounter the grandeur of monuments that literature and romantics diffused and idealized. Along

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper

SÁNCHEZ MELLADO, Victoria, "Las restauraciones de la Alhambra, Madinat al-Zahrā' e Itálica en los libros de viajes (1940-1975)", *Atrio. Revista de Historia del Arte*, n.º 24, 2018, págs. 154-169.

Copyright (c) 2018 Victoria Sánchez Mellado. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Este artículo ha sido realizado en el marco del Proyecto I+D "Ruinas, expolios e intervenciones en el patrimonio cultural" (DER2014-52947-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y adscrito a la Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España.

tura y los románticos difundieron e idealizaron. Junto a ello, los viajeros también resaltarían si se podían ver o no diferencias entre el estado original y el restaurado.

Palabras claves: Restauración; libros de viajes; régimen de Franco; Alhambra; Madīnat al-Zahrā'; Itálica.

with it, travelers would also emphasize whether one could see differences between the original state and the restored one.

Keywords: Restoration; travels books; Franco regime; Alhambra; Madīnat al-Zahrā'; Itálica.

Introducción

En el siguiente artículo se pretende mostrar las diferentes opiniones que fueron escritas por los autores de libros de viajes tras sus periplos por la Andalucía franquista sobre los trabajos de restauración y las excavaciones que se habían realizado o se estaban llevando a cabo en los conjuntos patrimoniales de la Alhambra, Madīnat al-Zahrā' e Itálica. Monumentos y yacimientos arqueológicos que constituyen oportunos ejemplos de las diferentes vicisitudes por las que tuvo que pasar el patrimonio andaluz a lo largo de su historia: años, cuando no siglos, de abandono, expolios cometidos por los propios vecinos o por tropas extranjeras, uso de sus materiales para nuevas construcciones o destrucciones a causa de diversas guerras.

El análisis de este tipo de narrativa permitirá conocer la visión que sobre las restauraciones tuvieron personas caracterizadas por ser principalmente europeas (aunque también se han analizado libros de americanos) y por tener la capacidad de plasmar por escrito no solo sus vivencias, sino también aspectos relativos a la historia del país y la historia del arte de una manera amena y entretenida, tras realizar un extenso recorrido por España que duraba, en la mayoría de los casos, varias semanas.

De entre todos los que se han estudiado, se podrían destacar las descripciones patrimoniales de la escritora Rose Macaulay, que recorrió Andalucía en 1948 leyendo la guía Baedeker y otros libros sobre la región¹; las obras del hispanista Gerald Brenan, en las que relató su reencuentro a finales de la década de los cuarenta con las tierras que tuvo que abandonar por el estallido de la Guerra Civil²; o el recorrido que Penelope Chetwode realizó en 1961 por las montañas andaluzas junto a su caballo La Marquesa³. Además, también sobresalen otros relatos interesantes como los de Peter Johnston-Saint⁴ y Sacheverell Sitwell⁵, en la primera y en la segunda mitad de la década de los cuarenta, respectivamente; los de Marjorie Grice-Hutchinson⁶ en 1951 y R. A. N. Dixon⁷ y James Reynolds⁸ en 1953; y el de John Langdon Davies⁹ a principio de los setenta.

Todos ellos deseaban observar unos determinados elementos del país, ya fuesen patrimoniales, paisajísticos o sociológicos, que arrastraban las influencias de las expectativas que de ellos tenían con anterioridad a la realización del viaje y que conformarían la posterior visión que reflejarían en cada relato. Esas expectativas

1. MACAULAY, Rose, *Fabled shore. From the Pyrenees to Portugal*, Gran Bretaña, Arrow Books, 1959.

2. BRENNAN, Gerald, *Al sur de Granada. Un inglés en la Alpujarra*, Barcelona, Tusquets Editores S. A., 2003 y BRENNAN, Gerald, *La faz de España*, Barcelona, Plaza & Janes Editores S. A., 1985. En *Al sur de Granada* Brenan narró el viaje que realizó antes de la Guerra Civil. Sin embargo, se incluye en este análisis porque en el último capítulo quiso contar su reencuentro con la Alpujarra durante la posguerra.

3. CHETWODE, Penelope, *Two middle-aged ladies in Andalusia*, Londres, John Murray, 1963.

4. JOHNSTON-SAINT, Peter, *Castanets and carnations*, Londres, Heath Cranton Ltd., 1946.

5. SITWELL, Sacheverell, *Spain*, Londres, B. T. Batsford, 1961. Autor también de *Southern Baroque art* (1924).

6. GRICE-HUTCHINSON, Marjorie, *Un cortijo en Málaga*, Málaga, Editorial Ágora, 2001.

7. DIXON, R. A. N., *Spanish rhapsody*, Londres, Robert Hale Ltd., 1955.

8. REYNOLDS, James, *Fabulous Spain*, Nueva York, G.P. Putnam's Sons, 1953. Autor también de *Baroque splendour* (1950).

9. LANGDON-DAVIES, John, *Spain*, Londres, B. T. Batsford Ltd., 1971. Autor también de *Gathering from Catalonia* (1953).

residían, de manera general, en el encuentro con una cultura en la que todavía fuesen visibles sus orígenes y sus elementos más intrínsecos y característicos. Cualidades que, dentro del ámbito andaluz, iban a seguir estando conectadas con los recuerdos de *Las mil y una noches*, los *Cuentos de la Alhambra* y las remembranzas de Richard Ford y Théophile Gautier, a pesar del evidente paso del tiempo y de los cambios provocados por el desarrollo de las sociedades contemporáneas. Concretamente, los turistas que se han analizado anhelaban toparse, eminentemente, con ese pasado hispanomusulmán que la literatura y los románticos difundieron e idealizaron¹⁰.

Las restauraciones

Antes de conocer cómo fueron descritas las actuaciones restauradoras en cada uno de los monumentos escogidos es necesario precisar que estas comenzaron a ser mencionadas por los viajeros en sus libros con más frecuencia desde las últimas décadas del siglo XIX y a lo largo del XX, incrementándose en los años de la posguerra¹¹. La causa de este aumento no solo radica en el desarrollo de la restauración como disciplina, sino también en los efectos que la Guerra Civil provocó en el patrimonio¹², pues los autores analizados solían aludir a ella, junto al paso del tiempo y al abandono, para esclarecer la deficiente situación en la que se encontraba¹³.

A consecuencia de ello y partiendo de los avances que, relativos a la legislación patrimonial se produjeron durante la dictadura de Primo de Rivera y la Segunda República¹⁴, se fueron creando diversos organismos para la protección monumental como la Junta Conservadora del Tesoro Artístico, creada por Queipo de Llano tan solo veinte días después del inicio del conflicto en la quinta zona (Cáceres, Badajoz, Huelva, Córdoba, Sevilla, Cádiz e Islas Canarias) o el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional con Comisarías de Zonas¹⁵, creado en 1938 y que dividió Andalucía en Occidental (provincias de Huelva, Sevilla, Córdoba y Cádiz, con extensión a Marruecos e Islas Canarias) y Oriental (provincias de Jaén, Granada y Málaga, con extensión a Baleares). Y aunque en 1960 pasarían a ser diez zonas, en 1940 se dividió el territorio en siete sectores quedando, los que aquí interesan, de la siguiente manera: la sexta zona con las provincias de Sevilla, Córdoba, Badajoz, Huelva, Cádiz, Tenerife, Las Palmas y las colonias españolas en África; y la séptima, incluyendo las provincias de Granada, Málaga, Almería, Jaén, Murcia y las plazas de Soberanía española y el Norte de África. En cada una de ellas se estableció un arquitecto conservador: Félix Hernández Giménez y Francisco Prieto-Moreno, respectivamente¹⁶.

10. Véase, por ejemplo, las comparaciones de Córdoba y Granada con ciudades orientales y africanas: BRENAN, Gerald, *Al sur de granada...*, op. cit., pág. 132; MORTON, Henry Volla, *A stranger in Spain*, Londres, Methuen & Co. Ltd., 1959, págs. 200-201; HAYCRAFT, John, *Babel in Spain*, Londres, Hamish Hamilton, 1958, pág. 12; LEE, Laurie, *A rose for winter*, Nueva York, Penguin Books, 1971, pág. 60; y JOHNSTON-SAINT, Peter, *Castanets and carnations...*, op. cit., pág. 75.

11. Tras la guerra, las actuaciones en el patrimonio fueron muy frecuentes, siendo incluso "uno de los sectores prioritarios de la actividad estatal". ROMERO GALLARDO, Aroa, *Prieto-Moreno, arquitecto conservador de la Alhambra (1936-1978): razón y sentimiento*, Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife, Editorial Universidad de Granada, 2014, pág. 59.

12. La mayoría de los daños causados durante la citada contienda en los monumentos fueron achacados por los viajeros al bando republicano por la quema y el saqueo de las iglesias.

13. Sin olvidar otros conflictos como la Guerra de la Independencia española que también afectó al patrimonio y que, igualmente, fue denunciada en estos relatos.

14. ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julián, *La conservación del patrimonio español durante la II República (1931-1939)*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2007.

15. GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, María del Valle, "La conservación del patrimonio arquitectónico sevillano, 1936-1940. Del inicio de la Guerra Civil a la consolidación de la Comaría de la Sexta Zona del SDPAN", *Temas de estética y arte*, n.º 23, 2009, págs. 351-390, 355-358, 360 y 364.

16. ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julián, "El primer franquismo ¿La ruptura de un proceso en la intervención sobre el Patrimonio?", CASAR PINAZO, José Ignacio y ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julián (eds.), *Bajo el signo de la victoria. La conservación del patrimonio durante el primer franquismo (1936-*

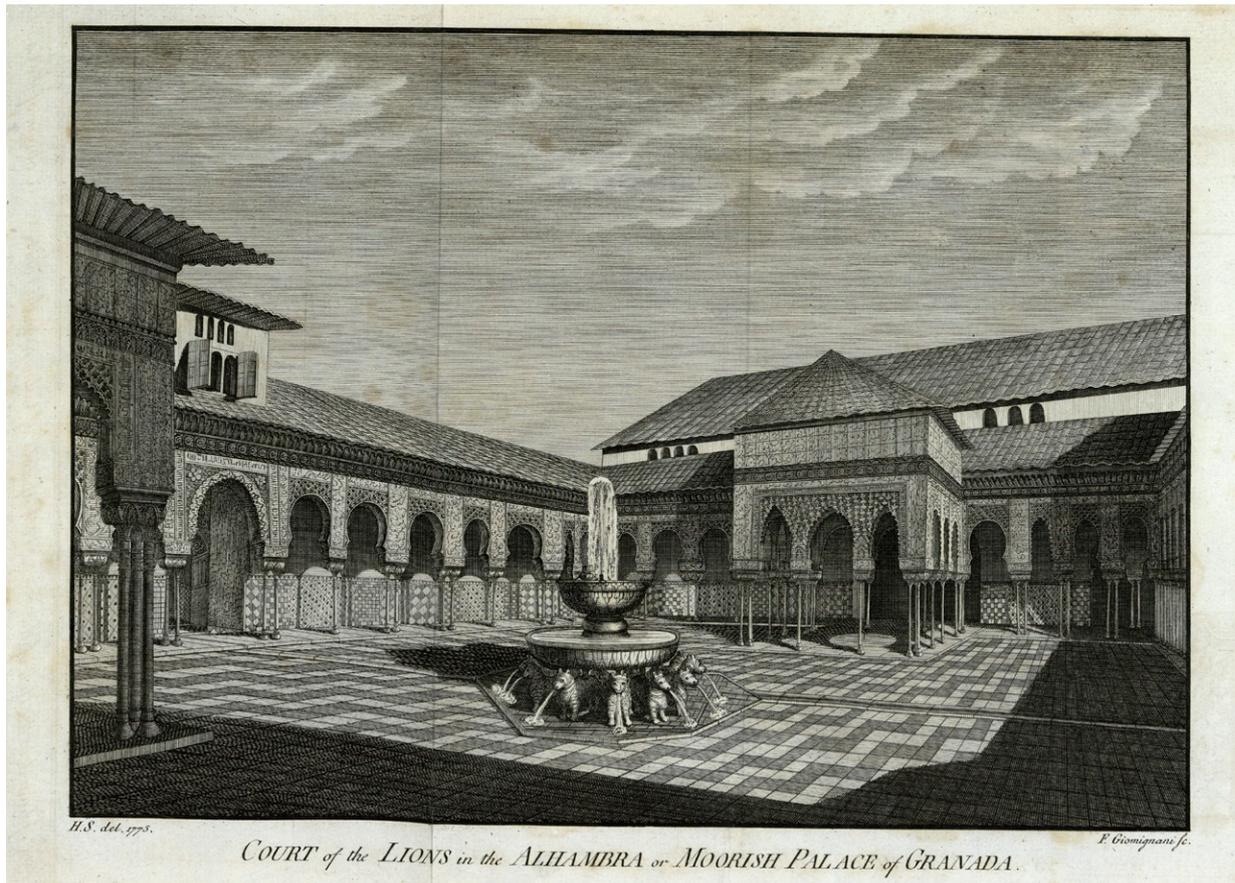


Fig. 2. Patio de los Leones de la Alhambra. Fuente: SWINBURNE, H., *Travels through Spain, in the years 1775 and 1776. In which several monuments of Roman and Moorish architecture are illustrated by accurate drawings taken on the spot*, vol. I, London, printed by J. Davis; for P. Elmsly, 1787, pág. 278. © Biblioteca Nacional de España.

Finalmente, antes de ver más detalladamente las diferentes opiniones relativas a las restauraciones llevadas a cabo en la Alhambra, Madīnat al-Zahrā¹⁷ e Itálica hay que decir que estas actuaciones generaron diversidad de opiniones en los relatos analizados. Algunos las consideraron negativas por la pérdida de los valores del pasado y mientras ciertos viajeros no las aprobaban, otros las consideraban como adecuadas. Junto a ello, también existió quien no distinguía los posibles cambios derivados de las mismas, como le ocurrió al periodista y escritor Henry Vollam Morton al visitar la Alhambra a mediados de 1950¹⁸; y aquellos otros que sí fueron capaces de vislumbrar las diferencias existentes entre el estado original y el restaurado. Ejemplo de esto último se encuentra en el libro de Rose Macaulay, fruto de su viaje realizado en 1948, y en sus calificativos de

1958), Valencia, Pentagraf, 2008, págs. 21-70 y 41. De manera general, en las diferentes actuaciones realizadas durante estos años en España "prevaleció un retorno a la 'unidad de estilo' aprovechando los deterioros de los edificios, una búsqueda de la exaltación de su monumentalidad, y cuando los daños eran muy graves, reconstrucciones y reintegraciones estilísticas". RIVERA BLANCO, Javier, "Consideración y fortuna del patrimonio tras la guerra civil: destrucción y reconstrucción del patrimonio histórico (1936-1956). La restauración monumental", *ibidem*, pág. 97. Además, hay que tener en cuenta que "el gobierno franquista dotó en su fase inicial al patrimonio de un valor trascendente, dotándolo de una importante significación ideológica y política, como reflejo del bando protector de la Historia de España y de sus valores culturales más profundos". *ibidem*, pág. 95.

17. Con relación a estos dos conjuntos, véase: GARCÍA CUETOS, María Pilar, *El lenguaje de las Bellas Construcciones. Reflexiones sobre la recepción y la restauración de la arquitectura andalusí*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2016.

18. MORTON, Henry Vollam, *A stranger in Spain...*, op. cit., pág. 214.

“*mal gusto, ordinariez y vulgaridad*”¹⁹ concernientes a las restauraciones realizadas, tanto en el siglo XIX como en la siguiente centuria, en las iglesias y catedrales españolas –sin concretar ninguna–, ya que, según ella, estas actuaciones acababan conformando “*palimpsestos*”²⁰.

La Alhambra

La Alhambra sirve como ejemplo de cómo las guerras, el abandono o los diversos sucesos que damnificaron los monumentos españoles, por una parte, y las restauraciones tendentes a mitigar el efecto de las anteriores, por otra, influyeron considerablemente en las descripciones que los viajeros escribieron sobre los conjuntos arquitectónicos. De manera general, se pueden clasificar a los autores analizados en dos grupos de acuerdo al grado de aceptación de las restauraciones de la Alhambra. Por un lado, aquellos que las vieron como algo positivo porque suponían un cambio con respecto a toda la historia a la que tuvo que enfrentarse el monumento. En este apartado situaríamos a Henry Vollam Morton, W. T. Blake y James Reynolds. Y, por otro lado, aquellos que las consideraron como el germen de la pérdida de la autenticidad del conjunto, donde encuadraríamos a Churton Fairman, Rose Macaulay, Arland Ussher y John Langdon-Davies porque, según ellos, la Alhambra había sido más renovada y reconstruida que restaurada en su estado original.

Estos autores elogiaron los *Cuentos de la Alhambra* (1832) de Washington Irving por la notoriedad y la popularidad que gracias a esa obra alcanzó el conjunto nazarí, sopesando, incluso, que sin ella la Alhambra habría terminado en ruinas²¹. Pero, a su vez, deploraron que el conjunto hubiese sido refugio para contrabandistas, ladrones, “*personajes sospechosos*” y tropas napoleónicas²², puesto que ello provocó su descuido, saqueo, profanación y la conversión de sus estancias en establos para burros o en alojamiento para cualquiera²³. Opiniones que ignorarían el cúmulo de intervenciones conservadoras y restauradoras que, con anterioridad a la Guerra Civil y desde mediados del siglo XIX con Rafael Contreras y, posteriormente, con Mariano Contreras, Modesto Cendoya y Leopoldo Torres Balbás, se efectuaron en el monumento²⁴.

Estos trabajos, continuados tras la Guerra Civil por Francisco Prieto-Moreno²⁵, permitieron a los autores que se han analizado comparar lo que observaron en sus visitas con relatos de viajes anteriores, como lo hizo el periodista Henry Vollam Morton tras visitar el conjunto en 1950.

Morton primero empleó a Henry Swinburne, viajero de mediados del siglo XVIII, para hacer partícipe al lector de que la imagen que se podía ver del Patio de los Leones en el primer volumen del *Travels through*

19. MACAULAY, Rose, *Fabled shore...*, op. cit., pág. 12.

20. Ibidem.

21. LODER, Dorothy, *Spain and her people*, Londres, Lutterworth Press, 1961, pág. 103.

22. Ibidem.

23. MACAULAY, Rose, *Fabled shore...*, op. cit., pág. 162.

24. ORDIERES DÍEZ, Isabel, *Historia de la restauración monumental en España: (1835-1936)*, Madrid, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1995, págs. 351-398. También se puede consultar: ÁLVAREZ LOPERA, José, *La Alhambra entre la conservación y la restauración (1905-1915)*, Granada, Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 1977; y BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel, *Alhambra romántica. Los comienzos de la restauración arquitectónica en España*, Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife, 2016.

25. Quien en 1937 había redactado un plan con los futuros trabajos en la Alhambra que incluía: “*consolidación de las murallas, cubierta de la Torre de Armas, techo de la Sala de la Barca, excavaciones en el Partal, ordenación de los jardines del Partal, excavaciones y ordenación del Secano, excavación y ordenación de la Huerta de san Francisco y restablecimiento de los accesos primitivos a la Alcazaba*”. ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julián, “El primer...”, op. cit., pág. 56. Para conocer más sobre sus trabajos en la Alhambra véase: ROMERO GALLARDO, Aroa, *Prieto-Moreno...*, op. cit.

Spain, in the years 1775 and 1776 (1779) de Swinburne²⁶ (Fig. 2) era idéntica, en su opinión, a la que él pudo observar a mediados del siglo XX, tan solo observando diferencias en el tipo de suelo y en la segunda taza de la fuente que, según él, era “*bastante fea*”²⁷. Idea que, por otro lado, parece no tener en cuenta todo el conjunto de actuaciones que, concretamente en el Patio de los Leones, se realizaron.

Además, Morton insistió, nuevamente, en esa idea de unas restauraciones poco reconocibles al comparar lo que él pudo contemplar con el relato de Richard Ford²⁸, escrito en las primeras décadas de 1830 y, por tanto, con anterioridad al comienzo de las actuaciones de Rafael Contreras en el conjunto²⁹. De este cotejo, Morton escribió que “*cualquiera que haya leído el relato de Ford sobre la decadencia de la Alhambra se preguntará qué parte del edificio actual es verdadero y cuánto es restaurado*”³⁰.

Otros autores también quisieron señalar la destreza de las actuaciones llevadas a cabo en la ciudad palatina y lo difícil que les resultaban identificarlas. Precisamente, W. T. Blake, autor de otros libros de viajes como *Portuguese journey* (1963), relató en 1956 que los trabajos en las distintas salas “*se habían hecho tan bien que a las personas corrientes les resultaría difícil decir dónde terminaba la obra original y dónde comenzaba la copia*”³¹. A diferencia de la de Morton, esta opinión no se basaba en ideas previas tomadas de otros viajeros, como se acaba de ver con Swinburne o Ford, sino que se apoyaba en el propio conocimiento que Blake tuvo del monumento tras visitarlo veinte años antes. Gracias a que esa opinión se fundamentaba en el hecho de haber conocido la Alhambra en dos momentos diferentes, es decir, justo tras las actuaciones de Torres Balbás y, posteriormente, mientras en ella trabajaba Prieto-Moreno, se puede apreciar cómo notó un mayor número de actuaciones³² en su segunda visita que le llevaron a considerar esa escasa diferencia entre original y restauración.

También es reseñable la reflexión de James Reynolds, arquitecto que demostró profundos conocimientos de historia del arte en su *Fabulous Spain* (1953). Él, conocedor tal vez de otras actuaciones en la Alhambra o en diversos monumentos que no respetaban la obra original y estaban realizadas bajo presupuestos menos objetivos y siendo consciente, además, de la difícil historia que padeció el conjunto, calificó como “*milagro de restauración*” el que los “*palacios hubiesen sido restaurados siguiendo su antigua belleza*”³³, alabando, por consiguiente, los criterios restauradores que se emplearon en la Alhambra.

26. SWINBURNE, Henry, *Travels through Spain, in the years 1775 and 1776. In which several monuments of Roman and Moorish architecture are illustrated by accurate drawings taken on the spot*, vol. I, Londres, printed by J. Davis; for P. Elmsly, 1787, pág. 278.

27. MORTON, Henry Volla, *A stranger in Spain...*, op. cit., pág. 214. En 1945 se eliminó el surtidor central y se desmontó la taza superior de la fuente. ROMERO GALLARDO, Aroa, *Prieto-Moreno...*, op. cit., pág. 107.

28. FORD, Richard, *A handbook for travellers in Spain*, Londres, John Murray, Albemarle Street, 1882, págs. 396-416.

29. Entre otras actuaciones realizadas por él, se podría citar la conocida modificación de la cubierta de uno de los templetos del Patio de los Leones, considerada por Torres Balbás como “*caprichosamente pintoresca*”. Citado en ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julián, *Leopoldo Torres Balbás. Un largo viaje con la Alhambra en el corazón*, Valencia, Pentagraf, 2012, pág. 183.

30. MORTON, Henry Volla, *A stranger in Spain...*, op. cit., pág. 214. En el fragmento en el que Ford describió la Alhambra se pueden encontrar alusiones a los daños provocados por las tropas francesas y a las restauraciones realizadas por Rafael Contreras (aunque él fue nombrado restaurador adornista del conjunto en 1847). FORD, Richard., *A handbook...*, op. cit., págs. 399, 403, 405 y 407. Por otro lado, según Esteban Chaparría “*no puede sino valorarse positivamente, en el panorama nacional de aquellos años, el trabajo de Prieto-Moreno como conservador de la Alhambra, en un personaje preocupado por las tendencias paisajistas y, en parte, lastrado por un vocabulario tradicional y esquemáticamente historicista*”. ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julián, “El primer...”, op. cit., pág. 56.

31. BLAKE, Wilfred Theodore, *Spanish journey or springtime in Spain*, Londres, Alvin Redman Limited, 1957, pág. 116. Igualmente, el comerciante de vinos T. A. Layton, que estuvo en el conjunto en unas fechas próximas a las de Henry Volla Morton (1958 o 1959), también expresó una opinión parecida al alabar la habilidad con la que fueron realizados los trabajos de restauración de la Torre de Comares. No obstante, él sí percibió que la mayoría de las decoraciones interiores de esa sala, sobre todo los mosaicos, no estaban en su estado original. LAYTON, Thomas Arthur, *Wines and castles of Spain*, Londres, New York, Sydney, Toronto, White Lion Publishers, 1974, pág. 74.

32. BLAKE, Wilfred Theodore, *Spanish journey...*, op. cit., pág. 116.

33. REYNOLDS, James, *Fabulous Spain...*, op. cit., pág. 108.

Todas estas opiniones se oponen a las de otros viajeros que, como Rose Macaulay³⁴, Arland Ussher o John Langdon-Davies se mostraron críticos, aunque con ciertas matizaciones, con las restauraciones. Concretamente, en la década de los cincuenta, el británico Arland Ussher expresó cómo en la Alhambra sentía que “*la reconstrucción había ido un poco más allá de las ‘reparaciones’*”³⁵. Además, aunque lo entendía como algo lógico porque, en su opinión “*si algo es inocentemente reproducible, seguramente debería ser la yesería, que en primer lugar se aplicó con moldes*”³⁶, consideró que esa misma capacidad de copia de los arabescos era “*la fuente de una de nuestras insatisfacciones*”³⁷. Posteriormente, el escritor, periodista y autor de *Gathering from Catalonia* (1953), Langdon-Davies, que visitó el conjunto a inicios de la década de 1970, escribió, siguiendo un parecer similar al formulado por Ussher, que la Alhambra había sido más “*renovada en lugar de restaurada en su antiguo estilo*”³⁸. Aunque, por su parte, acabó matizando que “*solo en los últimos tiempos había sido tratada con seriedad desde el punto de vista arquitectónico*”³⁹.

No obstante, más que la posible pérdida material, lo que de verdad denunciaban era la merma de los valores inmateriales –relacionados con el orientalismo del que es buen exponente la Alhambra y con los personajes que la habitaron– que eran considerados como característicos del conjunto y que Macaulay situó “*en la cima de las destrucciones*”⁴⁰. Opiniones a las que habría que añadir el incremento de turistas característico de estos años y su negativa influencia en la imagen que de la ciudad palatina se tenía⁴¹.

Volviendo a Arland Ussher, este británico ofreció, además, una reflexión muy interesante en la cual se confrontan las dos versiones que se han escrito en este apartado sobre las restauraciones: las que ambicionaban el mantenimiento del estado original (la autenticidad que demandaban algunos) y las que aplaudían las diferentes actuaciones realizadas, por la salvación que implicaba, según otros:

*“En sus extremos, ambas partes de la discusión [sobre la restauración] son románticas: la que argumenta que el tiempo colabora en la belleza, y la que considera que el pasado debe mantenerse. La primera podría llamarse la concepción del platonista, para quien el cambio y la decadencia inspiran pensamientos sublimes y piadosos; la segunda es más bien la de un hegeliano, que ve la historia como un paseo por una galería, y el cambio simplemente como una yuxtaposición de formas perfectas. Pero el tiempo, está claro, puede ser un colaborador bastante severo; una ruina o un montón de piedras no es un edificio, y carece de las bellezas de la totalidad y de la relación entre las partes”*⁴².

Finalmente, cabe destacar la conversación que mantuvo P. Johnston-Saint, mientras visitaba la Alhambra junto a su primo Drake, con Leopoldo Torres Balbás⁴³. El restaurador pasearía junto a ellos por las

34. MACAULAY, Rose, *Fabled shore...* op. cit., pág. 163.

35. USSHER, Arland, *Spanish mercy*, Londres, Victor Gollancz Ltd., 1959, pág. 161.

36. *Ibidem*.

37. *Ibidem*.

38. LANGDON-DAVIES, John, *Spain...*, op. cit., pág. 158.

39. *Ibidem*, págs. 158-159.

40. MACAULAY, Rose, *Fabled shore...*, op. cit., pág. 163. Igual opinión mostró P. Johnston-Saint al considerar que los palacios nazaries estaban envueltos de un “*aire cargado de muerte y deterioro*”. JOHNSTON-SAINT, Peter, *Castanets and carnations...*, op. cit., pág. 76.

41. Para el escritor y periodista Churton Fairman que había visitado España en la década de 1940, es decir, antes del desarrollo del turismo de masas, esta “*reliquia*” como él la llamó “*había sido tan concienzudamente restaurada y ‘turistificada’ [...] que su atmósfera es tan fría como una pieza de museo*”. Además, Fairman lamentó que las restauraciones hubiesen reformado también su alma. FAIRMAN, Churton, *Another Spain*, Londres, Museum Press Ltd., 1952, pág. 157.

42. USSHER, Arland, *Spanish mercy...* op. cit., pág. 161.

43. Johnston Saint, que realizó su viaje en la primera mitad de la década de 1940 cuando Torres Balbás ya había dejado de ser el restaurador de la Alhambra, le presentó como “*el arquitecto y conservador*”. El hecho de hacerlo de esa manera lleva a la confusión de no saber si se refería a su

salas y patios, les leería algunas inscripciones como las que había en la Sala de los Embajadores⁴⁴, les encendió el mecanismo de la fuente del Patio de los Leones⁴⁵, les explicó el desarrollo de la decoración que estaban observando⁴⁶ y les llevó a salas que normalmente no se abrían al público⁴⁷.

Madīnat al-Zahrā'

A diferencia de la Alhambra, las actuaciones en Madīnat al-Zahrā' fueron percibidas por los viajeros como escasas e insuficientes, lo que implicaba que incluso se recomendase el uso del ingenio y la invención para poder llegar a comprender este conjunto que muchos no dudaban en imaginárselo como uno de los más grandiosos.

No obstante, aunque percibidos como exiguos, ya desde el siglo XIX diversos testimonios resaltarían la importancia que se concedía a Madīnat al-Zahrā'. Si en la década de 1820, el marino estadounidense Alexander Slidell Mackenzie había buscado en vano cualquier resto de este conjunto –que sí describió con mucho detalle ayudándose de las traducciones de los historiadores árabes⁴⁸–; a mediados de la centuria, en fechas muy próximas al primer intento de realizar excavaciones por parte de Pedro de Madrazo y Pascual de Gayangos⁴⁹ en la ciudad califal, la inglesa Louisa Tenison escribió sobre un muro que encerraba una porción de terreno en la cual se podría encontrar el palacio⁵⁰. A pesar de ello, Tenison también precisó que no existía “*ni una huella de la ciudad: las rosas florecen desatendidas en las laderas de la Sierra, y el país construido para ser un paraíso se ha dejado abandonado por la mano del hombre*”⁵¹.

Asimismo, Cecilia Hill, autora de otros libros de viajes como *Versailles: its life and history* y *Fifty miles round Paris*, informó, ya en las primeras décadas del siglo XX, y sin concretar en qué parte en concreto que “*cada vez se estaban excavando más restos*”⁵². Fue en esa época, concretamente en 1911, cuando Ricardo Velázquez Bosco empezó con las labores de excavación⁵³, que fueron continuadas desde 1923 por una comisión en cuyos trabajos participaron Rafael Jiménez Amigo, Rafael Castejón, Ezequiel Ruiz Martínez, Joaquín Navascués y Félix Hernández⁵⁴ (Fig. 1). En ellas se empezó a trabajar por la consolidación y la restauración del conjunto, realizando a partir de 1944 las excavaciones del salón de Abd al-Rahman III y las

profesión o a su función dentro de la ciudad nazarí. Esto último sería un error dada las fechas en las que se realizó el viaje. JOHNSTON-SAINT, Peter, *Castanets and carnations...*, op. cit., pág. 76.

44. *Ibidem*, pág. 77. Decía Johnston Saint que mientras Torres Balbás leía esas inscripciones su voz resonaba como la de un *mullah* recitando el Corán en alguna mezquita majestuosa. *Ibidem*, pág. 81.

45. *Ibidem*, pág. 77.

46. *Ibidem*, pág. 79.

47. *Ibidem*, pág. 88.

48. MACKENZIE, Alexander Slidell, *A year in Spain*, vol. II, Londres, John Murray, 1831, págs. 152-154.

49. Quien realizó una exploración en el sitio ocupado por el Jardín Alto. VALLEJO TRIANO, Antonio, “Problemas de gestión y administración de Madinat al-Zahra desde el inicio de su recuperación”, *Arqueología y territorio medieval*, vol. 1, 1994, pág. 18.

50. TENISON, Louisa, *Castile and Andalusia*, Londres, Richard Bentley, 1853, pág. 486.

51. *Ibidem*.

52. HILL, Cecilia, *Moorish Towns in Spain*, Londres, Methuen & Co. Ltd., 1931, pág. 65.

53. Velázquez Bosco realizó excavaciones en la zona de la Casa Real, el Camino de Ronda Bajo, Edificios Superiores y Vivienda oriental de Servicio. Posteriormente, en 1923, excavaría, en la zona occidental, la vivienda privada del califa y, en la oriental, el Salón Basílica Superior. VALLEJO TRIANO, Antonio, *La ciudad califal de Madīnat al-Zahrā': arqueología de su excavación*, Córdoba, Almuzara, 2010, págs. 22-23.

54. Posteriormente, en 1975, Rafael Manzano se encargó de las restauraciones en el conjunto. VALLEJO TRIANO, Antonio, “Problemas...”, op. cit., págs. 19-20 y 23. Es en este momento cuando se realizó el primer plano topográfico que recogía la extensión y la disposición de las diferentes estructuras. Además, hasta 1936 se completaron “*las excavaciones de las edificaciones del escalón superior*”. VALLEJO TRIANO, Antonio, *La ciudad...*, op. cit., págs. 36 y 38. Julián Esteban Chapapría determina que algunas actuaciones realizadas en la sexta zona, como, por ejemplo, en los palacios de Madinat al-Zahrā' fueron “*fuertemente recreativas, justamente, por su trascendencia*”. ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julián, “El primer...”, op. cit., pág. 55.

de nuevos espacios, como la mezquita⁵⁵ y todo ello con el rigor y la metodología que caracterizó a las obras de Félix Hernández⁵⁶.

Entrando ya en la época franquista, cabe destacar las ideas expresadas por Johnston Saint y Gerald Brenan. El primero, en la primera mitad de la década de 1940 consideró que las restauraciones se habían hecho a una “*escala limitada*” y que solo se podían ver los cimientos de los principales edificios⁵⁷. En cuanto al segundo, a finales del mismo decenio y contrariamente a lo escrito por los viajeros que le precedieron, indicó que “*hasta hace pocos años ni siquiera se conocía su emplazamiento y los toros pastaban y peleaban entre sí donde en otro tiempo las más hermosas mujeres del mundo habían languidecido en sus lechos mientras se atiborraban de pasteles y golosinas*”⁵⁸. Añadió, además, en cuanto a los trabajos de restauración que se estaban realizando en los años de su visita que:

“*Solo una pequeña área del palacio ha sido excavada hasta el presente; más allá de ella se extienden hectáreas de informes montículos, cubiertos con trepadoras hojas de acantos y pequeñas mandrágoras y los secos tallos del hinojo. El cormorán y el avetoro, la lechuza blanca, y las mariposas marrones y grises, siguen gozando del lugar solo para ellos*”⁵⁹.

Esa pequeña área excavada a la que aludió Brenan seguramente era el palacio de Abd al-Rahman III, en el que se trabajaba desde 1944 y del cual el propio Torres Balbás, en su libro de 1952 explicó que fue un “*sensacional hallazgo, por la riqueza y cantidad de su decoración, conservada en parte en los muros y aparecida el resto entre los escombros, en cantidad superior a toda la anteriormente hallada*”⁶⁰. No obstante, es necesario entender que, para alguien no experto en la materia, como pudieron ser los viajeros aludidos, esa “*escala limitada*” o esa “*pequeña área*” excavada no debía suponer gran cosa en comparación con todo lo que hubiesen podido leer de cómo fue realmente el conjunto.

Posteriormente, John Haycraft, que vino a España con su mujer a partir de 1953 para fundar una academia de inglés en Córdoba, además de destacar los progresivos trabajos de excavación que se iban realizando⁶¹, informó de cómo se estaban produciendo las restauraciones de Madīnat al-Zahrā': aludió al escaso dinero que el Estado le dedicaba, a cómo se iban encajando las piedras como si fueran un puzzle y terminó añadiendo que sería interesante ver cómo eran realmente las habitaciones porque “*será casi como un plató de rodaje*”⁶².

A pesar de oponerse las opiniones de Haycraft y Brenan, no serían las del hispanista las únicas que negarían el avance de las actuaciones que se han mencionado⁶³. Así ocurre, por ejemplo, en *Iberia. Spanish travels and reflections* del escritor estadounidense James Albert Michener. En esta obra, su autor, tras conocer el

55. MUÑOZ DÍAZ, Jesús Miguel, “Madinat al-Zahra. Cronología de un conflicto”, *Observatorio del patrimonio histórico español*, pág. 3. Comenzando, a finales de la década de 1940, las obras de reconstrucción del salón. VALLEJO TRIANO, Antonio, *La ciudad...*, op. cit., pág. 42.

56. VALLEJO TRIANO, Antonio, “Problemas...”, op. cit., pág. 23. Sin olvidar que, “desde la década de 1930, [existió] un proyecto de recerido sistemático de sus estructuras, utilizando los fragmentos de sillares, descompuestos, aparecidos en la excavación”. VALLEJO TRIANO, Antonio, “Madinat al-Zahra: realidad histórica y presente patrimonial”, *Awraq: Estudios sobre el mundo árabe e islámico contemporáneo*, n.º 7, 2013, pág. 133. Para más información sobre los trabajos de Félix Hernández en Córdoba, véase: HERRERO ROMERO, Sebastián, “Félix Hernández y la restauración de la Mezquita-Catedral de Córdoba”, *Archivo Español de Arte*, tomo 88, n.º 349, 2015, pág. 13.

57. JOHNSTON-SAINT, Peter, *Castanets and carnations...*, op. cit., pág. 193.

58. BRENNAN, Gerald, *La faz...*, op. cit., pág. 41.

59. *Ibidem*, pág. 42.

60. TORRES BALBÁS, Leopoldo, *La Mezquita de Córdoba y las ruinas de Madinat Al-Zahra*, Madrid, Plus-Ultra, 1952, pág. 149.

61. HAYCRAFT, John, *Babel in Spain...*, op. cit., pág. 27.

62. *Ibidem*, págs. 32-33. Véase, para más información sobre los sets islámicos en las películas: RAMÍREZ, Juan Antonio, *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de oro*, Madrid, Alianza, 1993, págs. 196 y 198.

63. A pesar de que Torres Balbás en su descripción de 1952 relató que en la terraza elevada “*varios montículos revelan la existencia de pabellones*

lugar en la década de los sesenta, reveló interesantes opiniones relativas a las restauraciones. En primer lugar, escribió que sólo se debería visitar la ciudad califal si se poseía una gran imaginación, pues, de lo contrario el viaje sería, según su opinión, “*decepcionante e incluso engañoso*”⁶⁴. También, tras preguntarse si esa “*ladera árida con sus ruinas poco impresionantes*” era la gloria del islam⁶⁵ porque tan solo se veían “*algunas piedras aquí y allá*” y “*una única ruina que aún conserva el techo*”⁶⁶, escribió que percibir en ellas “*la maravilla que alguna vez fue [Madīnat al-Zahrā] requiere fe*”⁶⁷. Finalmente, frente a la gran mayoría, que no dudaban de la grandeza ni de la extensión del conjunto, Michener se cuestionaría la veracidad de las fuentes árabes que lo narraban⁶⁸ y que fueron usadas por otros viajeros para describirlo.

Sin embargo, esta posición crítica hacia las ruinas de este conjunto sería posteriormente atenuada tras contemplar la mezquita de Córdoba y la Alhambra. El gran tamaño de la primera le hizo comprender que lo que decían las fuentes árabes sobre Madīnat al-Zahrā’ no era imposible⁶⁹. Por su parte, la fragilidad de los materiales de la segunda le llevó entender por qué había desaparecido la ciudad califal⁷⁰.

Sorprende, en definitiva, que, tras visitar el lugar en 1967, Michener escribiese todos estos aspectos y recomendase imaginación y fe, cuando, por esas fechas, Félix Hernández ya llevaba cuarenta y cuatro años realizando trabajos de consolidación y restauración. Pero lo cierto es que, no solo en él, sino también en el resto de las opiniones expresadas por los viajeros se deduce la importante demanda de un mayor número de actuaciones para que el conjunto fuese como lo describían las fuentes que consultaron y que explican la difícil lectura que para el viajero común pueden tener los restos conservados y las labores de restauración sobre todo en yacimientos arqueológicos.

Itálica

Al igual que ocurría para Madīnat al-Zahrā’, en Itálica se aprecia cómo a los que visitaron este yacimiento les costaba interpretar lo que observaban. Los autores analizados escribieron sobre unas ruinas de gran extensión en las que priorizaban el anfiteatro sobre el resto y denunciaban, además, el uso que se hacía de estos vestigios para emplearlos en otros edificios.

En general, son escasos los viajeros que escribieron sobre las ruinas de Itálica haciendo hincapié en lo que hay más allá del anfiteatro. Por ello son destacables, aunque en los inicios de la centuria anterior, Alexandre de Laborde y su *Voyage pittoresque et historique de l’Espagne* (1806-1820) por incluir la imagen de un conocido mosaico descubierto en Itálica en 1799 afirmando que era “*uno de los más importantes y mejor conservados que nos ha llegado de la antigüedad*”⁷¹ (Fig. 3). De tal manera lo creía que incluso se puede encontrar una obra suya titulada *Description d’un pavé en mosaïque découverte dans l’ancienne ville d’Italica, aujourd’hui le village de*

divididos en naves transversales, precedidos de grandes patios” y que en la meseta intermedia se podían ver “*las ruinas de un importante edificio aislado, y, más a oriente, la mezquita*”. TORRES BALBÁS, Leopoldo, *La Mezquita de Córdoba...*, op. cit., pág. 140.

64. MICHENER, James A., *Iberia. Spanish travels and reflections*, Nueva York, Random House, 1968, pág. 166.

65. *Ibidem*, pág. 166.

66. *Ibidem*.

67. *Ibidem*, pág. 167.

68. *Ibidem*.

69. MICHENER, James A., *Iberia. Spanish travels...* op. cit.

70. *Ibidem*, pág. 186.

71. LABORDE, Alexandre de, *Voyage pittoresque et historique de l’Espagne*, tomo segundo, primera parte, París, Pierre Didot L’Ainé, 1812, pág.

Santiponce près de Séville (1802) en la que de Laborde describió este mosaico, hoy desaparecido, llamado del Circo o de las Musas⁷².

Pero la aportación de este decimonónico francés es una excepción que continúa hasta esta época franquista. Y ello a pesar de que Rodrigo Amador de los Ríos⁷³ había realizado trabajos desde el primer decenio del siglo XX, que fueron continuados, a lo largo de dicha centuria, por Andrés Parladé, Juan Mata Carriazo, Francisco Collantes de Terán⁷⁴ –trabajando, sin olvidar el anfiteatro, en las habitaciones y en las casas de una manera más sistemática y ordenada⁷⁵, además de realizarse trabajos para la consolidación y la protección de los mosaicos⁷⁶– y Félix Hernández.

Una excepción a esa ausencia de descripción sobre lo que hay además del anfiteatro se encuentra en el francés Jean Sermet, quien, tras sus investigaciones en las décadas de 1930, principalmente, y 1950, en menor medida, aludió a los trabajos que se estaban llevando a cabo en Itálica y a los “*preciosos mosaicos recientemente descubiertos*”⁷⁷, añadiendo, además, que “*hay centenares de metros cuadrados de estos mosaicos*”⁷⁸ a los que, como se ha dicho, pocos viajeros prestaron atención.

Estos preferían mostrar ideas como las expresadas por Johnston Saint y Henry Volla Morton. El primero escribió que, a pesar de haber escuchado mucho sobre los encantos de esta ciudad romana, acabó algo decepcionado pues, en su opinión, la mayoría de los restos no eran dignos de observarse⁷⁹. No obstante, dada la cercanía temporal del viaje de Johnston Saint con los trabajos de Parladé, realizados de 1919 a 1933 y caracterizados por no llevar “*un orden lo que se excavaba y [hacerse] de una forma aleatoria*”⁸⁰, se puede entender que considerara que los restos no merecían ser observados, quizás porque los trabajos no fuesen tan sistemáticos como hoy. No así, para el caso de Morton, quien utilizó el término “*incoherente*”⁸¹ para referirse a estas ruinas tras visitarlas en 1954, cuando los trabajos de restauración estaban ya adelantados. Por suerte, a finales de esta misma década, T. A. Layton consideró el conjunto como una de las más perfectas ruinas

30. Véase para más información sobre este desaparecido mosaico: RUEDA ROIGÉ, Francesc-Josep, “El mosaico del circo documentado en Itálica”, *Locus amoenus*, n.º 7, 2004, págs. 7-25.

72. MAÑAS ROMERO, Irene, *Mosaicos romanos de Itálica (II): mosaicos contextualizados y apéndice*, Madrid, Sevilla, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Universidad Pablo de Olavide, 2011, págs. 86-90.

73. Las primeras excavaciones oficiales en el conjunto se realizaron de 1781 a 1788, época en la que se descubrirían las esculturas de los desnudos heroicos de Trajano y Adriano. Posteriormente, y tras un nuevo intento por realizar excavaciones de 1839 a 1841, Demetrio de los Ríos excavó, a partir de 1856, el anfiteatro, las dos termas y varias viviendas. CABALLOS RUFINO, Antonio; MARÍN FATUARTE, Jesús y RODRÍGUEZ HIDALGO, José Manuel, *Itálica arqueológica*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2006, págs. 43-46. Véase también: FERNÁNDEZ GÓMEZ, Fernando, *Las excavaciones de Itálica y don Demetrio de los Ríos a través de sus escritos*, Córdoba, CajaSur, Obra Social y Cultural, 1998.

74. GONZÁLEZ PARRILLA, José María, “Francisco Collantes de Terán Delorme y las excavaciones en Itálica entre 1935 y 1955”, *Habis*, n.º 36, 2005, págs. 334-335. Andrés Parladé sería el que excavase, desde 1924 a 1933, “*gran parte del actual circuito turístico*”. CABALLOS RUFINO, Antonio; MARÍN FATUARTE, Jesús y RODRÍGUEZ HIDALGO, José Manuel, *Las excavaciones...*, op. cit., pág. 48.

75. GONZÁLEZ PARRILLA, José María, “Francisco Collantes de Terán...”, op. cit., pág. 338.

76. *Ibidem*, pág. 343.

77. SERMET, Jean, *La España del sur*, Barcelona, Juventud, 1956, pág. 260. Sermet no especificó si esos trabajos fueron observados en la década de 1930 o en la de los cincuenta.

78. *Ibidem*.

79. JOHNSTON-SAINT, Peter, *Castanets and carnations...*, op. cit., pág. 168. Conviene a este respecto hacer mención a la conocida colección arqueológica de la Condesa de Lebrija, escasamente descrita por los viajeros analizados y que cuenta con importantes obras procedentes de Itálica. Más información sobre dicha colección en: AMADOR DE LOS RÍOS, Rodrigo, “El Museo de Antigüedades Italicenses de la Excelentísima Señora Doña Regla Manjón viuda de Sánchez Bedoya, en Sevilla”, *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos*, tomo 27, n.º 9-12, 1912, págs. 266-289.

80. GONZÁLEZ PARRILLA, José María, “Francisco Collantes de Terán...”, op. cit., pág. 335.

81. MORTON, Henry Volla, *A stranger in Spain...*, op. cit., pág. 196.

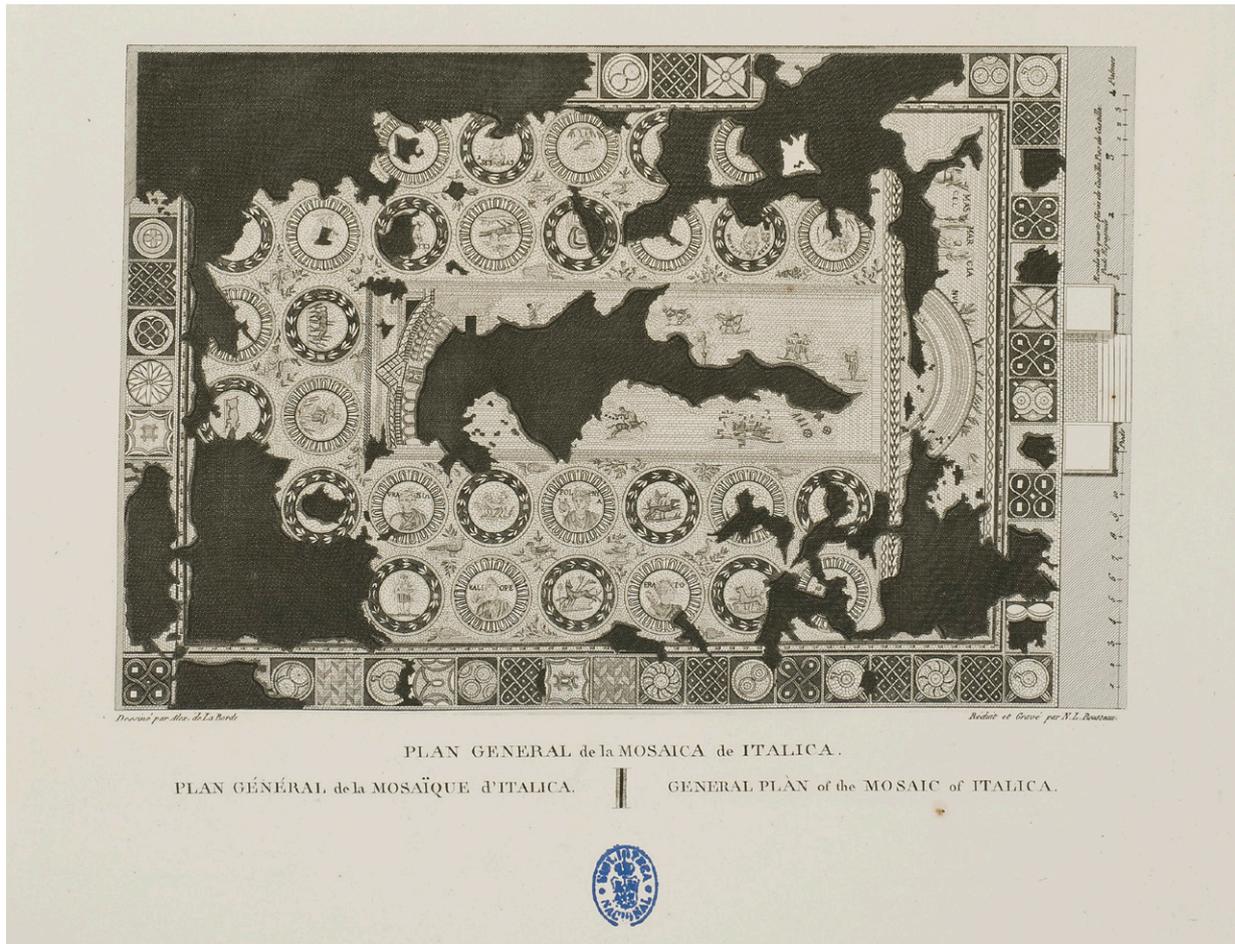


Fig. 3. Mosaico del Circo o de las Musas. Fuente: LABORDE, A. de, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, Tomo segundo, primera parte, París, Pierre Didot L'Ainé, 1812, pág. 30. © Biblioteca Nacional de España.

romanas de Andalucía⁸². Por lo que podemos ver cómo los trabajos realizados por los restauradores antes mencionados parecen que iban dando sus frutos.

Conclusiones

Del análisis se puede deducir cómo las opiniones respecto a las excavaciones y restauraciones en los monumentos y yacimientos estudiados no mostraban, en muchas ocasiones, la realidad de estos trabajos, pues los viajeros solían preferir más la grandiosidad pasada, descrita por autores anteriores o en fuentes históricas, que las evidentes diferencias con las que se encontraron cuando realizaron su visita a esos lugares. Esto provocaba, además, que en muchas ocasiones, no se entendiese lo que se estaba observando. Si bien es cierto que, entre los que vinieron durante la dictadura de Franco, algunos aplaudieron estos trabajos como se ha visto sobre todo en la Alhambra (tal vez porque sus palacios nazaries sí han conservado su estructura en pie, al contrario que en Madīnat al-Zahrā' e Itálica), también existieron, incluso de manera más frecuente, quienes, a pesar del avance en los distintos trabajos, escribieron sobre una imagen que era más deseada y añorada que real.

82. LAYTON, Thomas Arthur, *Wines and castles of Spain...*, op. cit., pág. 144.

La influencia del orientalismo, principalmente en los conjuntos de la Alhambra y Madīnat al-Zahrā', puede explicar esta discordancia. En ambos, los autores deseaban ver esos fantasmas de reyes moriscos, sultanes, mujeres hermosas y personajes variopintos –usando sus palabras– y no las aglomeraciones y oleadas de turistas con la que se acababan encontrando. De manera que esta ansia de orientalismo, herencia de los decimonónicos, continúa, sin duda alguna, en el periodo analizado. Baste decir que José Ruiz Mas en la clasificación de libros de viajes del siglo XX que presentó en su *Libros de viajes en lengua inglesa por la España del siglo XX* (2003), incluyó la categoría de “nostálgicos de épocas más románticas” entre otras como “con intenciones propagandísticas pro-franquistas, propagandístico antifranquista, de propaganda pro-turística y con carácter antropológico y sociológico”⁸³.

Relacionado con lo anterior, la melancolía y la nostalgia que expresaban cuando observaban estos tres conjuntos les llevó a desear haberlos contemplados en sus momentos de máximo esplendor y repletos de aquellos valores intangibles que, por ejemplo, apreciaban en la Alhambra.

Bibliografía

- ÁLVAREZ LOPERA, José, *La Alhambra entre la conservación y la restauración (1905-1915)*, Granada, Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 1977.
- AMADOR DE LOS RÍOS, Rodrigo, “El Museo de Antigüedades Italicenses de la Excelentísima Señora. Doña Regla Manjón viuda de Sánchez Bedoya, en Sevilla”, *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos*, tomo 27, n.º 9-12, 1912, págs. 266-289.
- BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel, *Alhambra romántica. Los comienzos de la restauración arquitectónica en España*, Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife, 2016.
- BLAKE, Wilfred Theodore, *Spanish journey or springtime in Spain*, Londres, Alvin Redman Limited, 1957.
- BRENAN, Gerald, *La faz de España*, Barcelona, Plaza & Janes Editores S. A., 1985.
- BRENAN, Gerald, *Al sur de Granada. Un inglés en la Alpujarra*, Barcelona, Tusquets Editores S. A., 2003.
- CABALLOS RUFINO, Antonio; MARÍN FATUARTE, Jesús y RODRÍGUEZ HIDALGO, José Manuel, *Itálica arqueológica*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2006.
- CHETWODE, Penelope, *Two middle-aged ladies in Andalusia*, Londres, John Murray, 1963.
- DIXON, R. A. N., *Spanish rhapsody*, Londres, Robert Hale Ltd., 1955.
- ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julián, *La conservación del patrimonio español durante la II República (1931-1939)*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2007.
- ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julián, “El primer franquismo ¿La ruptura de un proceso en la intervención sobre el Patrimonio?”, CASAR PINAZO, José Ignacio y ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julián, eds., *Bajo el signo de la victoria. La conservación del patrimonio durante el primer franquismo (1936-1958)*, Valencia, Pentagraf, 2008, págs. 21-70.
- ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julián, *Leopoldo Torres Balbás. Un largo viaje con la Alhambra en el corazón*, Valencia, Pentagraf, 2012.
- FAIRMAN, Churton, *Another Spain*, Londres, Museum Press Ltd., 1952.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, Fernando, *Las excavaciones de Itálica y don Demetrio de los Ríos a través de sus escritos*, Córdoba, CajaSur, Obra Social y Cultural, 1998.

83. RUIZ MAS, José, *Libros de viajes en lengua inglesa por la España del siglo XX*, Granada, Grupo Editorial Universitario y UNED de Jaén, 2003, págs. 109-152.

- FORD, Richard, *A handbook for travellers in Spain*, Londres, John Murray, Albemarle Street, 1882.
- GARCÍA CUETOS, María Pilar, *El lenguaje de las Bellas Construcciones. Reflexiones sobre la recepción y la restauración de la arquitectura andalusí*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2016.
- GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, María del Valle, “La conservación del patrimonio arquitectónico sevillano, 1936-1940. Del inicio de la Guerra Civil a la consolidación de la Comisaría de la Sexta Zona del SDPAN”, *Temas de estética y arte*, n.º 23, 2009, págs. 353-389.
- GONZÁLEZ PARRILLA, José María, “Francisco Collantes de Terán Delorme y las excavaciones en Itálica entre 1935 y 1955”, *Habis*, n.º 36, 2005, págs. 333-347
- GRICE-HUTCHINSON, Marjorie, *Un cortijo en Málaga*, Málaga, Editorial Ágora, 2001.
- HAYCRAFT, John, *Babel in Spain*, Londres, Hamish Hamilton, 1958.
- HERRERO ROMERO, Sebastián, “Félix Hernández y la restauración de la Mezquita-Catedral de Córdoba”, *Archivo Español de Arte*, tomo 88, n.º 349, 2015, págs. 1-18.
- HILL, Cecilia, *Moorish Towns in Spain*, Londres, Methuen & Co. Ltd., 1931.
- JOHNSTON-SAINT, Peter, *Castanets and carnations*, Londres, Heath Cranton Ltd., 1946.
- LABORDE, Alexandre de, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, tomo segundo, primera parte, París, Pierre Didot L'Ainé, 1812.
- LANGDON-DAVIES, John, *Spain*, Londres, B. T. Batsford Ltd., 1971.
- LAYTON, Thomas Arthur, *Wines and castles of Spain*, Londres, New York, Sydney, Toronto, White Lion Publishers, 1974.
- LEE, Laurie, *A rose for winter*, Nueva York, Penguin Books, 1971.
- LODER, Dorothy, *Spain and her people*, Londres, Lutterworth Press, 1961.
- MACAULAY, Rose, *Fabled shore. From the Pyrenees to Portugal*, Gran Bretaña, Arrow Books, 1959.
- MACKENZIE, Alexander Slidell, *A year in Spain*, vol. II, Londres, John Murray, 1831.
- MAÑAS ROMERO, Irene, *Mosaicos romanos de Itálica (II): mosaicos contextualizados y apéndice*, Madrid, Sevilla, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Universidad Pablo de Olavide, 2011.
- MICHENER, James A., *Iberia. Spanish travels and reflections*, Nueva York, Random House, 1968.
- MORTON, Henry Vollam, *A stranger in Spain*, Londres, Methuen & Co. Ltd., 1959.
- MUÑOZ DÍAZ, Jesús Miguel, “Madinat al-Zahra. Cronología de un conflicto”, *Observatorio del patrimonio histórico español*, págs. 1-31.
- ORDIERES DÍEZ, Isabel, *Historia de la restauración monumental en España: (1835-1936)*, Madrid, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1995.
- RAMÍREZ, Juan Antonio, *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de oro*, Madrid, Alianza, 1993.
- REYNOLDS, James, *Fabulous Spain*, Nueva York, G.P. Putnam's Sons, 1953.
- ROMERO GALLARDO, Aroa, *Prieto-Moreno, arquitecto conservador de la Alhambra (1936-1978): razón y sentimiento*, Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife, Editorial Universidad de Granada, 2014.
- RUEDA ROIGÉ, Francesc-Josep, “El mosaico del circo documentado en Itálica”, *Locus amoenus*, n.º 7, 2004, págs. 7-25.
- RUIZ MAS, José, *Libros de viajes en lengua inglesa por la España del siglo XX*, Granada, Grupo Editorial Universitario y UNED de Jaén, 2003.
- SERMET, Jean, *La España del sur*, Barcelona, Juventud, 1956.
- SITWELL, Sacheverell, *Spain*, Londres, B. T. Batsford, 1961.
- SWINBURNE, Henry, *Travels through Spain, in the years 1775 and 1776. In which several monuments of*

- Roman and Moorish architecture are illustrated by accurate drawings taken on the spot*, vol. I, Londres, printed by J. Davis; for P. Elmsly, 1787.
- TENISON, Louisa, *Castile and Andalusia*, Londres, Richard Bentley, 1853.
- TORRES BALBÁS, Leopoldo, *La Mezquita de Córdoba y las ruinas de Madinat Al-Zahra*, Madrid, Plus-Ultra, 1952.
- USSHER, Arland, *Spanish mercy*, Londres, Victor Gollancz Ltd., 1959.
- VALLEJO TRIANO, Antonio, "Problemas de gestión y administración de Madinat al-Zahra desde el inicio de su recuperación", *Arqueología y territorio medieval*, vol. 1, 1994, págs. 17-29.
- VALLEJO TRIANO, Antonio, *La ciudad califal de Madīnat al-Zahrā': arqueología de su excavación*, Córdoba, Almuzara, 2010.
- VALLEJO TRIANO, Antonio, "Madinat al-Zahra: realidad histórica y presente patrimonial", *Awraq: Estudios sobre el mundo árabe e islámico contemporáneo*, n.º 7, 2013, págs. 121-142.

Fecha de recepción: 15/04/2017

Fecha de aceptación: 10/07/2017



Fig. 1. Palacio de Gobierno. Centro Histórico de Quito. Foto: Raúl Zhingre (Junio de 2017).

El Centro Histórico de Quito y sus múltiples formas de concebirlo durante la década de 1980

The Historic Centre of Quito and its multiple ways of conceiving it during the 1980s

Raúl Zhingre

Escuela Politécnica Nacional, Quito, Ecuador
raulgzc@yahoo.es
<https://orcid.org/0000-0002-4835-6810>

Resumen

El presente trabajo sostiene que no hay un solo Centro Histórico de Quito (CHQ), sino múltiples formas de concebirlo y representarlo. Conforme a lo anotado, este artículo plantea analizar al CHQ en el marco de dos distintos enfoques durante la década de 1980. Uno de estos es aquel que propone la exaltación del paradigma arquitectónico monumental que convierte al monumento en una cosa a conservar, en lugar de apreciarlo como un espacio de significados culturales. Y, el otro corresponde a la propuesta de ciudad y centro histórico como diversidad, lo cual implicaba criticar el enfoque arquitectónico que ignoraba los factores sociales, económicos y culturales.

Abstract

This work maintains that there is not a single Historic Center of Quito (HCQ), but multiple ways of conceiving and representing it. According to the annotated, this article proposes to analyze the HCQ in the context of two different approaches during the 1980s. One of these is the one that proposes the exaltation of the monumental architectural paradigm that makes the monument a thing to be conserved, instead of appreciating it as a space of cultural meanings. And, the other corresponds to the proposal of city and historical center as diversity, which implied criticizing the architectural approach that ignored social, economic and cultural factors. It is evident because of the research that these two ways

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper

ZHINGRE, Raúl, "El Centro Histórico de Quito y sus múltiples formas de concebirlo durante la década de 1980", *Atrio. Revista de Historia del Arte*, n.º 24, 2018, págs. 170-191.

Copyright (c) 2018 Raúl Zhingre. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Se evidencia como resultado de la investigación que estas dos formas de concebir al CHQ, no solo que abordaron el patrimonio de forma polarizada, sino que además se convirtieron en un escenario desde el cual problematizaron la identidad del Ecuador.

Palabras clave: Centro Histórico de Quito; patrimonio; monumentalismo; diversidad.

of conceiving the HCQ, not only that they addressed heritage in a polarized way, but also became a scenario from which they problematized the identity of Ecuador.

Keywords: Historic Center of Quito; heritage; monumentalism; diversity.

El trabajo que expone esta investigación contiene tres partes: la primera examina el marco histórico del CHQ para identificar los principales procesos de constitución y desarrollo y destacar sus rasgos más característicos con la finalidad de encontrar el contexto global del tema propuesto en este análisis; la segunda analiza las dos concepciones sobre el CHQ, y finaliza con las conclusiones.

Marco contextual del Centro Histórico de Quito

El ejercicio de revisión histórica sobre el CHQ y la historia urbana, en el Ecuador, tiene una tradición de varias décadas. Como consecuencia de esa revisión, entre 1895 y 2000, se puede distinguir cinco períodos como claves de lectura. Quedando pendiente consensuar un sexto período que corresponde al siglo XXI, relacionando con la globalización.

La constitución y desarrollo del actual CHQ y su periferia inmediata, vista en su descripción formal, en términos de límites, constituye una matriz común que, en los cinco períodos siguió una ruta de alrededor de un siglo, cuyos

“límites identifican dos áreas muy visibles: un área de protección edificada (376 ha.) y otra de protección natural (230 ha.).

La zona se articula alrededor de un núcleo central (54 ha. aprox.) que corresponde al de la parroquia González Suárez (55 manzanas) y el área circundante se integra, a su vez, con los barrios [que corresponde al área periférica constituida por 14 unidades que según la UNESCO forman parte de la declaratoria de Quito Patrimonio de la Humanidad. Los barrios en mención son]: la Alameda, San Blas, San Juan, El Tejar, San Roque, La Chilena, El Placer, Aguarico, San Diego, San Sebastián, La Recoleta, La Loma, San Marcos y La Tola (que comprenden 229 manzanas).

En cambio, el área de protección natural corresponde a las laderas de las elevaciones [naturales y lugares sagrados incas] Panecillo, Itchimbía, El Placer, además de uno de los flancos de quebrada del río Machángara, como áreas de amortiguamiento natural”¹.

La configuración del área principal (1895-1910)

Este primer período comprende la “configuración del área matriz del CHQ”, es decir la delimitación histórico-geográfica que se define en la coyuntura de la Revolución Liberal (1895-1910)², caracterizada por un

1. (MDMQ, Dirección General de Planificación y Junta de Andalucía, 2003), en CABRERA HANNA, Jaime Santiago, “El Centro Histórico de Quito en la planificación urbana (1942-1992). Discursos patrimoniales, cambios espaciales y desplazamientos socioculturales”, *Territorios*, n.º 36, 2017, pág. 192.

2. La Revolución Liberal fue un proceso de profundas transformaciones políticas y económicas. Dos de estas corresponde al inicio de las relaciones

contexto de dominio de las relaciones capitalistas de producción en el Ecuador que, explica la modificación sustancial del proceso urbano de las ciudades más importantes del Ecuador como son Quito y Guayaquil.

Dos sujetos van a actuar conforme al área matriz del CHQ y al contexto: la modernización de los terratenientes agrarios a través de su conversión en terratenientes urbanos y, la consecuente urbanización del Municipio de Quito, en tanto dirige su actividad fundamental hacia las zonas donde esa nueva fracción de la clase terrateniente tiene sus intereses.

Por último, en este período de constitución del área matriz se configura la diferenciación entre centro histórico y ciudad, la cual estuvo atravesada por un doble proceso. Una densificación extrema de la ciudad que establece los límites de lo que hoy se conoce como CHQ. Y, una expansión de la ciudad que conlleva el desborde de lo que, hasta entonces, fueron las barreras naturales de la ciudad: el Panecillo por el sur y el parque de la Alameda por el norte³.

El Centro Histórico y la definición como problema (1930-40)

El segundo período del CHQ corresponde a los años 30 e inicios del 40. La crisis del modelo agroexportador de las clases dominantes y su consecuente impacto en la urbanización del Ecuador es un rasgo característico del contexto. Como resultado de ello se produce un intenso flujo migratorio a Guayaquil y Quito, ocasionado por la expulsión de la población agraria campesina ubicadas en las zonas en crisis, de la Región Sierra y Costa.

El flujo migratorio sobre Quito va a incidir en la composición social de esta ciudad, manifestándose en la configuración de tugurios, a partir de esto, se redefine el área matriz del anterior período, ya no solo por su riqueza y valor histórico de la clase pudiente, sino también por la concentración de la pobreza social de migrantes. La magnitud de la situación convertirá al CHQ en problema a debatir.

Asumiendo este desafío, entre 1942-1944, se produce la primera planificación racional de la ciudad por parte del Municipio de Quito a través de la formulación del Plan Regulador, elaborado por el uruguayo, Jones Odriozola, que propone pensar la ciudad de forma global⁴. A la vez, lleva consigo, según, la opinión de algunos analistas sobre el Plan “*la imaginación del “espacio colonial como lugar esencial de Quito que brotaba de una explicación nutrida por la ideología del hispanismo”*”⁵.

El reto de pensar al CHQ en su escala colonial, la necesidad de planificar la ciudad desde el punto de vista jerarquizado, les llevó a los creadores del Plan a buscar lecturas que contraponía teóricamente a Quito como ciudad milenaria, diversa y plural, que junto con la ideología hispanista que reforzó el enfoque de solo conservar monumentos “*en la actualidad aún funciona como potente marca social*”⁶.

capitalistas en el Ecuador y la separación de la Iglesia del Estado. Su dirigente fue Eloy Alfaro.

3. CARRIÓN MENA, Fernando, “Centro Histórico de Quito: notas para el desarrollo de una política urbana alternativa”, PERALTA, Evelia; GONZÁLEZ TAMARIT, Luis; CARRIÓN MENA, Fernando y ROMÁN RUIZ, José (coords.), *Centro Histórico de Quito, problemas y perspectivas*, Serie Quito 1, Quito, Ilustre Municipio de Quito, 1990, págs. 17-18.

4. CARRIÓN MENA, Fernando, “Centro Histórico de Quito: notas...”, op. cit., págs.18-20.

5. CABRERA HANNA, Jaime Santiago, “El Centro Histórico de Quito en...”, op. cit., pág. 197.

6. Ibidem.



Fig. 2. Arco de la Reina. Centro Histórico de Quito. Foto: Raúl Zhingre (Junio de 2017).

En tanto el Plan atendió a la política oficial, identificó tres zonas con criterios de “*segregación espacial socioeconómica y habitacional: la Sur, con actividades fabriles, industriales y espacios para la vivienda de obreros y trabajadores; el Centro, que se extiende desde la ciudad colonial al centro de gobierno con las actividades burocráticas, decisorias de la vida política, servicios, comercios y la población urbana inmiscuida en dichas actividades y, finalmente, el Norte, que acogería los equipamientos de recreación, de educación y a las clases sociales más acomodadas*”⁷.

En estas zonas, se propuso la formación de nueve centros funcionales, entre ellos, el Religioso y el Histórico, que corresponderían al centro de la ciudad. Así, el estudio de esta periodización, sienta las bases para la diferencia entre centro histórico y centro urbano.

La distinción entre centro histórico y centro urbano (1960-70)

Este período corresponde a los años 60 y 70, y atiende a la diferencia entre centro urbano y centro histórico, como consecuencia de los tardíos procesos de modernización capitalista que vive el país, lo cual fue una ventaja, pues ello permitió mantener el CHQ con vida y en condiciones aceptables, en comparación a otros centros históricos latinoamericanos⁸.

7. *Ibidem*, pág. 195.

8. CARRIÓN MENA, Fernando, “Centro Histórico de Quito: notas...”, *op. cit.*, pág. 20.

Además, esta diferenciación fue producto de la crisis de centralidad urbana, en términos de su funcionalidad, pues, en los años 60 y 70 comienza un nuevo proceso: la descentralización de las actividades urbanas del CHQ hacia la zona de la Mariscal Sucre, localizada al norte de la urbe, a donde se trasladan actividades comerciales, bancarias y tecnocráticas. La Mariscal se convierte también en zona residencial de sectores medios altos.

Esta descentralización de las funciones urbanas generó nuevas líneas de conflictos al configurarse, por primera vez, la distinción entre centro histórico y centro urbano. Este último correspondería a la Mariscal, como un nuevo polo comercial y financiero, y el primero al actual CHQ, con lo cual, *“se consolidó la idea de “centro histórico” como “unidad constitutiva” e “independiente del resto de la ciudad, merecedora de atención especial en cuanto a su conservación, inversión y financiamiento”*⁹.

Lo que conduce a la definición de una nueva problemática urbana entre centro histórico y barrios periféricos. La problemática permitió al Municipio reconocer al CHQ como un campo que debe ser enfrentado desde la planificación, surgiendo así, el Plan Municipal (1967) y el Plan Director (1973).

Este último Plan *“trazó un paisaje urbano que reprodujo los modelos funcionales y segregativos espaciales y económicos de los cincuenta”* dando prioridad al turismo monumental del CHQ en su conjunto. *“De esta manera, el uso del espacio [...] tuvo, entre los sesenta y setenta, una fisonomía marcadamente comercial que desembocó en un paulatino cambio de los patrones de habitabilidad de los entornos patrimoniales”*¹⁰.

Centro Histórico y su crisis (1980)

El cuarto período se inicia a mediados de los años 70, (en el anterior período) en un contexto de auge petrolero, dirigido por las dictaduras militares. Bajo ese influjo y en un contexto excepcional, Quito sufre un profundo impacto, pues esta ciudad recibe altos rubros para financiar la modernización física de carreteras que producen fisuras al interior del CHQ¹¹.

La modernización que tenía un anclaje en lo físico monumental, genera un violento proceso de expulsión de la población tugarizada hacia los extremos de Quito, dando lugar, a la creación de barrios periféricos y a la agudización de los existentes como aquellos del CHQ.

La fragmentación que produce la modernización y la descentralización de ciertas funciones urbanas, que iniciaron en el período anterior, está basada en unas nuevas tensiones entre centro y periferia. Una de estas, es aquella que coloca al CHQ, al finalizar los años 70, como un centro popular y político en decadencia.

A consecuencia de ello empezó el proceso de vaciamiento y abandono de las actividades residenciales y administrativas, sobre todo privadas, en el CHQ, situación que se completó con el desplazamiento paulatino de las entidades de decisión económica y las sedes bancarias al norte de la ciudad. Esto fue generando el decaimiento del Centro Histórico en lo patrimonial, político, cultural, económico y administrativo.

9. Ibidem, págs. 198, 200.

10. Ibidem, pág. 200.

11. Ibidem, pág. 22.

En este período, se producen algunos hechos que modificaron la reflexión del CHQ: la declaratoria de Quito como Patrimonio Cultural de la Humanidad, hecho que tuvo lugar en 1978, por parte de la UNESCO, la crisis económica y la incapacidad de gestión de la municipalidad durante la década de 1980, y, el terremoto de 1987, que se presenta como indicador que marca la crisis del CHQ en los 80. Así, de los hechos citados de esta época hay que retener algunas características que podemos reagrupar en torno a la idea de crisis.

De acuerdo a lo anterior, el contexto en que surgen las discusiones sobre el CHQ, y que se relaciona con el arco temporal de nuestro tema investigativo, está caracterizado por la usencia de un proceso sistemático sobre política urbana que estaba en concordancia con el débil rol del Municipio de Quito para pensar el crecimiento de Quito y las medidas de planificación y ordenamiento, y así administrar temas públicos referidos a transporte, servicios básicos, patrimonio, turismo, migración interna, comercio callejero, etc.

Además, la crisis nacional a causa de la implementación del modelo neoliberal y la falta de presupuesto económico dio como resultado una crisis urbana y de legitimidad del municipio.

En el contexto de crisis en que vivía el Ecuador y la acelerada dinámica de urbanización nacional llevó a que, la política urbana y las problemáticas del CHQ sea un problema coyuntural que sigue una línea de solución técnica que desconoce los conflictos sociales, económicos e históricos.

Además, la declaratoria como Quito Patrimonio de la Humanidad no fue analizada por parte de las autoridades patrimoniales y municipales como un valor agregado al mejoramiento de las condiciones de vida de sus habitantes más empobrecidos del CHQ. Esto porque “*se trató de una propuesta externa que no tuvo contraparte en una política interna*”¹².

El galardón otorgado por la UNESCO fue usado para promocionar, regular y controlar el uso comercial del CHQ “*como conjunto monumental elevado a estatus de patrimonio cultural de la humanidad*”¹³, con fines turísticos que beneficiaron a los grandes capitales de hoteles, teatros, salas de juegos, cadenas de restaurantes, etc.

A partir de esto, por ejemplo, la Empresa de Teatros y Hoteles de Quito C.A. tomó impulso económico, la misma que había sido fundada por los empresarios privados, César y Carlos Mantilla Jácome, en 1945, y conformada por varios hoteles y teatros cinematógrafos, entre ellos, los Teatros Bolívar, Variedades, Cumandá, Puerta del Sol y Alameda. Inmuebles ubicados dentro de la zona central del CHQ. En cuanto a los hoteles que formaban parte de la Empresa y que se beneficiaron del turismo fueron: Hotel Colonial, Crillón, Royal y Columbus¹⁴.

Por otro lado, desde una perspectiva hispanista llevada a cabo por el Municipio quiteño y otros agentes, la declaratoria presentaba al Quito histórico como un proceso que articulaba la identidad del país, desde la riqueza histórica de los monumentos coloniales, obscureciendo, entre otros aspectos, el legado aborigen y republicano que le componía.

12. CARRIÓN MENA, Fernando, “Centro Histórico de Quito: notas...”, op. cit., pág. 22.

13. CABRERA HANNA, Jaime Santiago, “El Centro Histórico de...”, op. cit., págs. 209-211.

14. Fundación Teatro Bolívar, “Teatro Bolívar desde su inauguración en 1933 ha sido escenario de producciones más emblemática del arte musical y teatral”. Recuperado de: <http://www.teatrobolivar.org/sobre.html> (consultado el 10 de enero 2018).



Fig. 3. Calle Flores. Centro Histórico de Quito. Foto: Raúl Zhingre (Junio de 2017).

Fue luego del terremoto de 1987, siniestro que afectó las estructuras monumentales de la zona del CHQ, que se dio una modificación sustancial en la perspectiva de poner en interrogante la historia, los procesos de gestión territorial y urbanístico del CHQ, así como los intereses políticos e ideológicos subyacentes, se apeló a una reconstrucción histórica y social de la ciudad, en la cual prima el acento en la comprensión del patrimonio como una construcción de carácter histórico y social. Desde esta perspectiva se abordaron temas sobre la migración interna, la tugurización del CHQ, las modificaciones en los patrones de la economía local, las actividades comerciales y de sustento de la población, así como las distintas formas de habitar la ciudad, el Centro Histórico y sus barrios, entre otros aspectos¹⁵. Esta importante reflexión se dio de forma incompleta, quedando pendiente el análisis sobre las concepciones del Centro Histórico, en clave histórica, que es lo que analiza este trabajo.

Centro Histórico entre dimensiones sociales y monumentales (1990-2000)

El período del CHQ y su crisis de los 80 concluyen con la quiebra económica de los años 90, cuyo punto más crítico del contexto fue el llamado Feriado Bancario de 1999 y la migración forzosa que la debacle financiera trajo consigo. Ambos factores contribuyeron al auge de formas de economía doméstica basadas

15. CABRERA HANNA, Jaime Santiago, *Propuesta Investigación sobre dinámicas socio espaciales, memoria socio histórica y patrimonio cultural, Centro Histórico y parroquias del DMQ*, (presentado al Instituto de Patrimonio de Patrimonio- IMP), Quito, documento inédito, 23 de enero, 2015, pág. 8.

en emprendimientos no formales y en la diversificación de actividades dedicadas a la promoción de servicios de bajo costo. Esto produjo cambios en el uso de las edificaciones de las zonas patrimoniales y la forma de comprender socialmente al CHQ.

De acuerdo con este contexto, el quinto período del CHQ, le corresponde a los años noventa y dos mil, en el que destaca visos de incorporación de dimensiones sociales culturales de la ciudad y de su CHQ, pero supeditado al paradigma monumental y conservacionista, como factores concluyentes de la planificación de Quito, que puso en marcha acciones orientadas a segregar las actividades informales.

En ese período, finamente, se estimuló también la conformación de todo un campo técnico y profesional especializado y de ayudas de organismo internacionales, como la Junta de Andalucía, que fue de la mano de la consolidación del campo profesional de la historia como disciplina¹⁶.

Expuesto lo precedente, podemos analizar las dos concepciones que a nuestro parecer, parecen resumir la visión que se manifiesta durante estos años sobre el CHQ.

Concepciones sobre el Centro Histórico de Quito

El monumentalismo como paradigma del centro histórico

Debido al terremoto que se dio en el Ecuador, en 1987, el período entre 1987 y 1992 *“fue un momento de crisis patrimonial, en el sentido de la propia destrucción del patrimonio edificado, que colocó elementos clave de la gestión del patrimonio de la ciudad en términos de su vulnerabilidad”*¹⁷.

En este contexto, es importante pensar cómo la ciudad y la gestión del municipio encararon al patrimonio edificado y a la inversión de recursos que vino luego del sismo. Fue un tiempo de conformación de la estructura de financiamiento y manejo del patrimonio de la ciudad, expresado en el Fondo de Salvamento, creado mediante Ley No 82 (1987) y con el apoyo de la Junta de Andalucía de España. Si bien hubo una preocupación social sobre el patrimonio, que se manifestó mediante discusiones sobre temas sociales y la propia configuración del CHQ como espacio habitado, finalmente se consagró una visión monumentalista, en la planificación urbana de Quito¹⁸.

Estas consideraciones hallan su confirmación en el objeto del monumentalismo que en los años 80 estaba en el estudio de la rehabilitación, restauración y conservación del Centro Histórico con base en lo físico-espacial. Desde esta perspectiva, el Municipio de Quito afirmó una visión de planificación física de monumentos mediante políticas que expresaban una concepción técnica y monumental sobre el centro de la ciudad.

Este fenómeno puede graficarse, entre otros casos, mediante una nota publicada en *El Comercio* de 1988, en donde voces críticas a esta visión acotaban que la mirada técnica y monumental tenía como

16. CABRERA HANNA, Jaime Santiago, “El Centro Histórico de...” op. cit., págs. 209-212.

17. CABRERA HANNA, Jaime Santiago, “Los orígenes del discurso patrimonial autorizado en la planificación urbana de Quito”, *Simposio de Historia Urbana, IX Congreso Ecuatoriano de Historia 2015*, Quito, 15 de julio de 2015.

18. CABRERA HANNA, Jaime Santiago, “Los orígenes del discurso...” op. cit.

marcos de actuación “*la falta de personal especializado dentro de la municipalidad; la visión desmedidamente conservacionista y estática de las políticas y ordenanzas; y su carácter negativo, prohibitivo y punitivo que, en lugar de promover la conservación y rehabilitación con participación de todos los agentes sociales involucrados, tuvo como consecuencia la agudización del deterioro y la precariedad del patrimonio urbano y arquitectónico. A todo esto se sumaban los intereses económicos particulares de algunos propietarios*”¹⁹.

De lo anterior, se puede señalar que el problema central no fue el monumentalismo como tal, sino el peso físico-espacial que se le dio frente a otras dimensiones sociales, culturales e históricas del manejo del área histórica del CHQ. Por ello, el cuestionamiento al paradigma estuvo dirigido a su visión cosificada del patrimonio como un “objeto” o “sitio”, que tomó distancia del patrimonio como significado y creación de memoria diversa²⁰.

Este modelo monumentalista privilegió lo físico-espacial a través de cuatro elementos: la consideración de monumentos arquitectónicos religiosos y civiles; una visión de lo monumental dentro de un entorno urbano exterior; el reconocimiento de una estructura urbana como monumento; y, la incorporación de monumentos coloniales y republicanos²¹.

Debido a esta concepción, en el Ecuador, no se implementó ley alguna sobre conservación en el CHQ que tomara en cuenta, la cotidianidad y las problemáticas de los barrios periféricos cercanos al centro patrimonializado, haciéndolos partícipes de los propósitos de la conservación y los fundamentos de la gestión de los legados con valor histórico²².

Sobre esta base, este enfoque monumental se reflejó en la Declaratoria de Quito Patrimonio Cultural de la Humanidad, hecho que tuvo lugar en 1978, bajo la coordinación de la UNESCO, donde se relevaba la importancia de esta ciudad como estructura patrimonial colonial, por ello, hubo una mayor valoración patrimonial del CHQ respecto de sus monumentos arquitectónicos y artísticos pertenecientes a esta época.

Conforme a este argumento, la Declaratoria presenta al Quito histórico como un proceso que articula la identidad del Ecuador desde el punto de vista colonial. De ahí que como lo prueban las fuentes de información, en 1984, se sostenía que Quito, “*siempre ha constituido el origen más remoto de la nacionalidad ecuatoriana*”²³, con el propósito de argumentar que esta ciudad tenía un solo centro histórico y que éste nace en el momento y lugar fundacional de la ciudad, con lo cual, por un lado, la historia de la ciudad comienza y termina en la época colonial, congelándose en su origen, y por otro, concibiendo que los cambios urbanos se producen por fuera de la zona considerada histórica²⁴. Así pues, se proponía conservar y proteger al CHQ como parte viva de la ciudad.

19. ORTIZ CRESPO, Alfonso, “La conservación de los centros históricos: ¿una utopía?”, *Diario Hoy* (Quito), 17 de enero, 1988, 6-C.

20. SMITH, Laurajane, “El ‘espejo patrimonial’ ¿ilusión narcisista o reflexiones múltiples?”, *Revista Antípoda*, n.º 12, 2011, pág. 44.

21. CARRIÓN MENA, Fernando, “Centro Histórico de Quito...”, op. cit., pág. 24.

22. Al respecto véase BALLART HERNÁNDEZ, Josep y I TRESSERAS, Jordi Juan, *Gestión del patrimonio cultural*, Barcelona, Planeta, 2010.

23. VILLASÍS, Carlos, “Declaratoria de Quito”, *Declarar el Centro Histórico de la ciudad de Quito “Patrimonio cultural del Estado”*, Instituto de Patrimonio Cultural del Ecuador, Quito, diciembre de 1984, pág.1.

24. CARRIÓN MENA, Fernando, *El laberinto de las centralidades históricas en América Latina: el centro histórico como objeto del deseo*, Quito, Ministerio de Cultura del Ecuador, 2010, pág. 68.

Complementaría la reflexión a este propósito, cuando la Declaratoria consagraba el elemento de la monumentalidad colonial como criterio universal de valoración, lo que condicionaba la naturaleza del patrimonio en Quito²⁵.

De ello se puede concluir que el monumentalismo, en los años 80, tenía como propósito conservar monumentos o conjuntos monumentales, sobre todo arquitectónicos y religiosos, pues se pensaba que la arquitectura del CHQ era un lugar donde se podía representar la nación y un lugar a partir del cual consolidar narrativas de la historia y la memoria nacional.

Por ello, el CHQ, en la mayor parte de la década de nuestro estudio, emerge a través de una de sus identidades: la monumental-colonial: se trataba de encontrar la huella de España en Quito. Esta forma de comprender al CHQ dejó resultados positivos para sus impulsores, entre ellos, los operadores turísticos, los alcaldes, la Cámaras de Comercio, la prensa como *El Comercio* y *Últimas Noticias*, la Policía Metropolitana de Quito, personeros oficiales, que habían apoyado la Declaratoria de la UNESCO como Rodrigo Pallares, Director Nacional de Patrimonio Artístico de aquel entonces²⁶, quienes centraron la atención en templos religiosos y en monumentos o conjuntos arquitectónicos para convertir al CHQ en “*relicario de arte colonial de América*”²⁷.

De esta manera, desde la mirada oficial, el espacio urbano en los años 80 aparecía como un potencial turístico para la economía de los grandes capitales, de acuerdo con José Villacrés, secretario del Quito Colonial, quien en 1981 disertó sobre el turismo en el centro de Quito. Sugestivo es el título de su artículo publicado en la prensa que resume su propuesta de la siguiente forma: “El casco colonial de Quito centro de interés turístico”²⁷.

Por consiguiente, la Declaratoria deja a un lado, el legado aborigen del centro de la ciudad, desconociéndose “*los núcleos de población indígena en el siglo XVI, [los mismos que] quedaron inscritos en la traza del Quito hispánico que tuvieron su antecedente inmediato en un asentamiento de matriz inca*”²⁸.

Como se puede notar, esta exclusión constituye uno de los principales problemas del monumentalismo, pues la arquitectura y el patrimonio del CHQ es un lugar analítico donde se depositan diferentes formas de representar y delinear pensamientos sobre la nación, lo que le otorga el carácter múltiple. Así, resulta fecundo pensar el centro de la ciudad como plural, “*pues en ese punto, que abarca 376 hectáreas, confluyen siglos de arte, de historias de libertad, de misticismo y sincretismo cultural*”²⁹.

Además, sus rastros históricos informan los orígenes diversos de la nación ecuatoriana como el colonial, aborigen y republicano. Y, actualmente, los procesos sociales donde la globalización de la cultura se convierte en un escenario que alimenta la identidad del país.

25. TERÁN NAJAS, Rosemarie, “Repensar el patrimonio: el caso del Centro Histórico de Quito”, *Revista del Patrimonio Cultural del Ecuador*, n.º 5 / I Semestre, 2014, pág. 16.

26. JIJÓN FRANCISCO, especialista en temas urbanos, entrevista por Raúl Zhingre, Quito, 29 de junio de 2015.

27. VILLACRES, José, “El casco colonial de Quito centro de interés turístico”, *Diario El Comercio* (Quito), 20 de junio de 1981, pág. 1-D.

28. TERÁN NAJAS, Rosemarie, “Factores dinámicos del Desarrollo Urbano del Quito Colonial”, *Enfoques y estudios históricos. Quito a través de la historia*, Quito, Ilustre Municipio de Quito, 1992, págs. 67-68.

29. Redacción Quito, “El patrimonio de Quito va más allá de los edificios”, diario *El Telégrafo*, (Quito), 13 de septiembre de 2015. Recuperado de: <http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/quito/11/el-patrimonio-de-quito-va-mas-alla-de-los-edificios> (consultado el 11 de enero 2018).



Fig. 4. Iglesia de la Compañía. Centro Histórico de Quito. Foto: Raúl Zhingre (Junio de 2017).

En esta necesidad de recrear el pasado y convertir algo en “patrimonio”, el monumentalismo privilegió una ideologización del pasado colonial³⁰. Para tal cometido, hizo uso del concepto “monumento histórico”. Se pensaba que los monumentos eran aquellos que tenían un valor patrimonial, histórico o artístico en el que subyacía la historia de una nación. Mediante la producción de patrimonio, este enfoque asignaba valor a las estructuras monumentales y significaba el pasado desde el presente (años 80) privilegiando la nación de origen hispánico.

De acuerdo a lo anotado, esto fue posible porque el patrimonio como categoría “*no es un vestigio neutral e inerte del pasado, sino un lugar desde el que se producen significados nuevos desde el presente*”. Además, el valor de los objetos patrimoniales no resulta de una autenticidad inherente sino atribuida: es construida por actores sociales como parte del proceso de reivindicar un lugar en la historia, generar una identidad y construir una genealogía legitimadora. Y con este criterio se destaca que el patrimonio no es una manifestación transparente del pasado, sino una recreación politizada del mismo que, igual que la memoria, está siempre al servicio del presente³¹.

En suma, esta manera de observar el CHQ fue una entrada analítica venida de la oficialidad que se situó como herramienta de legitimación del poder a partir de una forma concreta de ver el pasado que

30. CARRIÓN MENA, Fernando, “Centro Histórico de Quito...”, op. cit., pág. 25.

31. MUÑOZ ROJAS, Catalina, “Redefiniendo la memoria nacional: debates en torno a la conservación arquitectónica en Bogotá, 1930-1946”, *Revista Historia Crítica*, n.º 40, 2010.

reivindica un espacio en el presente que, entre otros, benefició a la economía capitalista del turismo. De esto se desprende que las prácticas en torno al patrimonio son inevitablemente prácticas políticas o económicas, contrario a la aparente naturalidad y objetividad que revisten³².

El concepto monumento de uso común en los años 80 también hace referencia a una obra pública que se pone en memoria de un hecho importante, como testimonio y herencia que cobra importancia. Así, el centro histórico como conjunto monumental es puesto en momería bajo la conservación como política central, convirtiéndolo en un componente inmutable y también único de la ciudad³³.

Se puede acotar que en el marco de la coyuntura que se vivía en Ecuador, entre la dictadura militar de los años 70 y el retorno a la democracia de los años 80, el monumentalismo careció de un proyecto de centro histórico con características nacionales que ayudara a consolidar al período de transición y así atender una serie de problemáticas sociales nacionales que se condensaron en el CHQ como la migración, la configuración del comercio informal, los problemas de movilidad y transporte público, dotación de servicios básicos, etc.

Por ello, y debido al débil rol del Municipio de Quito para pensar el crecimiento de la ciudad, no bastó crear en 1978 el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural para reemplazar a la Dirección de Patrimonio Artístico, menos aún emitir el Decreto de 1979 sobre la Ley de Patrimonio Cultural ni declarar en 1978 a Quito Patrimonio de la Humanidad. Tampoco fue suficiente que en 1984 se declarara a Quito como Bien perteneciente al Patrimonio Nacional, delegando su custodia a la Comisión del Centro Histórico de Quito³⁴.

En relación con los decretos y leyes oficiales antes referidos, hay que subrayar que el monumentalismo como paradigma también se expresó en los planes urbanos, los cuales recogieron y reforzaron ese criterio. Es el caso del *Plan Quito*, que fue un conjunto de políticas urbanas diseñadas en la alcaldía de Álvaro Pérez, aprobado mediante ordenanza No. 2092, en 1981, que recomendó conservar el centro histórico mediante la Ordenanza 2342 de 1984, que siguió una línea similar a su antecesora, la Ordenanza 1727 de 1975. El argumento central de la nueva Ordenanza radicaba en la mayor definición de las áreas de protección, como consecuencia de un excelente estudio sobre el territorio con varios niveles de valoración urbano-arquitectónica de todo el cantón Quito, que sirvió como importante referencia para estudios posteriores³⁵.

Si bien la propuesta encerraba aspectos formales que incluían inventariar las zonas y estabilizar a la población del centro³⁶, esta constituyó un precedente en el intento de conservar una parte trascendental de la ciudad que, sin embargo, “*su redefinición no implicó, necesariamente, que la gestión local en cuanto al desarrollo urbano y la planificación tuvieran especial atención por el espacio patrimonial de los barrios periféricos*”³⁷.

32. *Ibidem*, pág. 5.

33. CARRIÓN MENA, Fernando, *El laberinto de las...*, op. cit., pág. 68.

34. ORTIZ CRESPO, Alfonso, “La destrucción del centro histórico”, *Diario Hoy* (Quito), 3 de enero de 1988, pág. 4-C.

35. CIFUENTES, Colón, “La regulación de las áreas patrimoniales en el proceso de planificación territorial de Quito”, CARRIÓN MENA, Fernando (coord.), *Quito: escenarios de innovación*, Quito, OLACCHI/ Municipio Metropolitano de Quito, 2001, págs. 82-83.

36. *Ibidem*, pág. 81.

37. CABRERA HANNA, Jaime Santiago, “Monumentalismo, regeneración urbana, patrimonio y segregación social en las políticas de planificación de Quito (segunda mitad del siglo XX)”, *Concurso de ensayos ‘La invención del Centro Histórico’*, Quito, 14 de abril de 2015, pág. 42.

Del análisis del *Plan Quito* se puede pensar que este fue parte no solo de un discurso monumental sino también conservacionista que corresponde a las maneras de cómo las instituciones construyen el patrimonio y convierten al monumento en una cosa a conservar, en lugar de apreciarlo como un espacio de valores o significados culturales³⁸. Por ello, este documento municipal no habló de la gestión patrimonial como política pública, que beneficiara a los barrios del CHQ, que se encontraban en extrema pobreza, sino que se basó en una comprensión fundamentalmente conservacionista y monumentalista.

En este sentido, *El Plan Quito* propugnó una organización de la ciudad y su centro histórico en el que tenía como principal preocupación lo urbano-arquitectónico, por lo tanto, privilegió los atributos de la monumentalidad. Para corroborar cuanto apuntamos reproducimos en seguida dos de sus objetivos sobre la ciudad y el centro. En cuanto a la ciudad se planteó: “*propender a la conservación y preservación de las áreas históricas, conjuntos y monumentos*”. En cuanto al CHQ, se destaca una orientación monumental, al hablar en su eje general de la “*definición de conjuntos monumentales al interior de las áreas del Centro*”³⁹. De ahí que el *Plan Quito*, no abordó al centro en su diversidad y complejidad⁴⁰. Tampoco instituyó políticas de carácter social o de conservación en los barrios del centro, y atendió muy poco a las problemáticas sociales de los habitantes del área patrimonial⁴¹.

Para ilustrar las dificultades de la gestión municipal y la incapacidad para solucionar los problemas de pobreza de los barrios periféricos, basten algunos ejemplos. En un artículo de prensa de 1983 sobre el barrio El Placer, titulado “*Vivienda en peligro y casi ningún servicio*”, se decía: “*la vivienda está compuesta de ‘mediaguas’ y modestas casas ubicadas en la pendiente de la loma y carece de los servicios básicos elementales, estaban amenazados por los deslaves, no solo en épocas de invierno sino en verano también*”⁴².

En el mismo año, el diario *Últimas Noticias* publicó una foto donde mostraba el drama humano del barrio San Juan. La gráfica ilustra la necesidad de vivienda de familias de escasos recursos, quienes habían levantado casuchas con el fin de solventar una necesidad vital⁴³.

Por último, debe destacarse que producto del enfoque monumental, en el *Plan Quito* se aprecia una gran continuidad argumental, donde se bosqueja un análisis que silencia las dinámicas económicas-productivas, de desarrollo asociativo barrial, cultural y patrimonial que ayudaran a dar sentido y coherencia histórica a la ciudad, el CHQ y sus barrios, siendo esto, otro de los límites de este enfoque.

La ciudad como diversidad, el Centro Histórico de Quito y sus barrios analizados como una problemática social

La acelerada dinámica de urbanización nacional y dado el contexto de crisis en que vivía el país llevó a que la problemática de la ciudad sea una necesidad inmediata a intervenir en los años 80, lo que hizo de

38. SMITH, Laurajane, “El ‘espejo patrimonial’...”, op. cit., pág. 44.

39. Ilustre Municipio de Quito, *Plan Quito*, Quito, Ilustre Municipio de Quito, 1980, págs. 53, 533.

40. BUSTAMANTE, Gonzalo, “Población y medio ambiente: análisis de su relación”, BONILLA, Efrén, *Quito, transformaciones urbanas y arquitectónicas*, Serie Quito 9, Quito, Ilustre Municipio de Quito, 1994, pág. 53.

41. CORONEL CEVALLOS, Diego Giovanni, *Impacto social de las políticas patrimoniales en el bulevar 24 de Mayo en Quito-Ecuador*, Quito, tesis de maestría, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Sede Ecuador, 2013, pág. 42.

42. “Vivienda en peligro y casi ningún servicio”, *Últimas Noticias* (Quito), 3 de marzo de 1983, pág. 24.

43. “Dramas humanos”, *Últimas Noticias* (Quito), 21 de septiembre de 1983, pág. 1.



Fig. 5. Iglesia de San Francisco. Centro Histórico de Quito. Foto: Raúl Zhingre (Junio de 2017).

la investigación urbana una área de estudio coyuntural quizás más visiblemente ligada a la solución de los problemas que otras disciplinas. Es decir se privilegió las alternativas sobre el producto académico⁴⁴.

Sin embargo, la propia dinámica de urbanización dejó poco tiempo para detenerse a reflexionar la ciudad como diversidad. Es a partir de 1988, y como parte del *Plan Maestro*, que iniciaron un conjunto de

44. CARRIÓN MENA, Fernando et al., "La investigación urbana en el Ecuador", CARRIÓN MENA, Fernando (ed.), *La investigación urbana en América Latina, caminos recorridos y por recorrer*, Quito, Estudios Nacionales, primera edición, 1989, pág. 159.



acumulaciones de sentidos críticos sobre lo urbano y el Municipio de Quito, producto de nuevos enfoques interpretativos, donde se integra el investigador en forma más directa a la problemática, lo que ayudó a comprender la ciudad y a definir la unidad de la ciudad, en lo económico, social y político, a partir de lo cual se inició el debate de la ciudad como diversidad y las distintas memorias de esta⁴⁵.

Empero, no quiere decir que en los años 80 se haya llegado a estructurar una política de urbanización a nivel nacional, ni tampoco un desarrollo uniforme con características contestatarias, pues, a la par del enfoque de la ciudad como diversidad siguió existiendo, la visión monumental, funcional, utilitarista y técnica, apoyada por geógrafos, arquitectos, etc. Lo que se puede aseverar, sin embargo, es que al finalizar la década, Quito era la ciudad donde mayor nivel de investigación sobre temas urbanos había alcanzado.

En cuanto a discutir la ciudad en base a su diversidad, se dieron un cúmulo de experiencias investigativas, sobresalen trabajos como los de Kingman, quien habló de la ciudad como objeto histórico desde distintos enfoques, como la arquitectónica, recuentos historiográficos y otras que toman en cuenta las contradicciones del desarrollo urbano. Otros investigadores

como Rosemary Terán discutieron la ciudad alrededor de la democratización del patrimonio histórico. Francisco Enríquez y Kleber Prias reflexionaron la economía urbana, mediante las dinámicas económicas informales en el CHQ. El mercado laboral urbano investigado por Gilda Farrel fue otro de los aportes de las reflexiones de la ciudad con base a su diversidad⁴⁶.

45. KINGMAN GARCÉS, Eduardo, exdirector del Área de Historia del Plan Maestro, entrevista por Raúl Zhingre, Quito, 8 de junio de 2015.

46. KINGMAN GARCÉS, Eduardo, "Historia urbana: diversos enfoques", *Enfoques y estudios históricos. Quito a través de la historia*, serie n.º 6, Quito, Ilustre Municipio de Quito, 1992, pág. 17; TERÁN NAJAS, Rosemarie, "Factores dinámicos...", op. cit., págs. 67-68; ENRÍQUEZ BERMEJO, Francisco, "La economía informal en el Centro Histórico", RAMOS GUERRA, Manuel (coord.), *Centro Histórico de Quito, sociedad y espacio*

En atención a cómo definir la unidad de la ciudad, fue otro de los aportes del enfoque que reflexionó a la urbe como diversa, se delineó la noción de proceso en la interpretación de la urbanización de Quito, base desde la que nacerían muchas de las ideas del *Plan Maestro*, se identificó los escenarios de planificación posible para la ciudad como aquella que formuló, Fernando Carrión, en 1988, sobre el “*derecho a la ciudad democrática*”, el mismo que estaba a tono con la propuesta de Quito como Distrito Metropolitano⁴⁷.

Con el ánimo de superar las discusiones homogéneas monumentales, el *Plan Maestro* reflexionó sobre la ciudad conforme a su diversidad, y pretendió promover al CHQ como una problemática social más allá de la identidad colonial y urbano-arquitectónica. Con esto se buscaba superar aquellos paradigmas que veían en un sitio histórico no simples evidencias del pasado, sino que respondían a las necesidades sociales, políticas, económicas y culturales del presente que los establecía como tales para la reproducción de desigualdades⁴⁸.

Un artículo publicado, en 1992 por Kingman, es representativo de la interpretación de la nación que abanderan los miembros del *Plan Maestro* y que suponía abandonar el énfasis en el pasado colonial en pro de una identidad de nación plural. En razón de lo expuesto, Kingman critica el enfoque arquitectónico porque ignoraba los factores sociales y culturales, así como aquellas narrativas de la historia nacional marcadas por nostalgias del pasado y una historicidad lineal en donde los conflictos urbanos eran silenciados⁴⁹.

Por consiguiente, se propuso un centro histórico que no debía referirse exclusivamente a la herencia colonial como si esta fuera su única cualidad inherente, ni tampoco ser reducido a un espacio físico prefijado. Su definición implicó un reconocimiento de la presencia de una ciudad milenaria y, por extensión, de un centro multiétnico y pluritemporal, portador de procesos históricos contradictorios y conflictivos.

De ahí que contrario al monumentalismo, los investigadores del *Plan Maestro* plantearon la democratización en la comprensión patrimonial en el CHQ⁵⁰. Esto porque según explica el Diario *El Telégrafo*, “*la riqueza de Quito no solo está en su arquitectura, templos, conventos y plazas, sino también en su gente, en su gastronomía, en el lenguaje y en las actividades cotidianas de su población*”⁵¹.

Producto de estas reflexiones, en 1990 se incorporó la visión social de la rehabilitación y conservación de los bienes patrimoniales como elemento clave de gestión. Asimismo se incluyó la participación de la sociedad como actor en la sustentabilidad del patrimonio.

Además de estas consideraciones, al finalizar la década, los catorce barrios considerados periféricos del CHQ empezaron a ser tomados en cuenta en el conjunto de la estructura patrimonial. Estos fueron

urbano, Serie 2, Quito, Ilustre Municipio de Quito, 1990, págs. 63-88; PRIAS ORTEGA, Kleber, “Situación económica y desarrollo urbano”, RAMOS GUERRA, Manuel (coord.), *Centro histórico de Quito, sociedad y espacio urbano*”, Serie Quito 2, Quito, Ilustre Municipio de Quito, 1990; FARRELL, Gilda, “Los micro comerciantes del sector informal urbano: los casos de Quito y Guayaquil”, CARBONETTO TORTONESSI, Daniel (coord.), *El sector informal urbano en los países andinos*, Quito, ILDIS, IIE-PUCE, 1985.

47. CARRIÓN MENA, Fernando; VALLEJO, René, “La planificación de Quito: del Plan Director a la ciudad democrática”, CARRIÓN MENA, Fernando, *Quito, transformaciones urbanas y arquitectónicas*, serie 9, Quito, I. Municipio de Quito/ Junta de Andalucía, 1994.

48. MUÑOZ ROJAS, Catalina, “Redefiniendo...”, op. cit., pág. 5.

49. KINGMAN GARCÉS, Eduardo, “Historia urbana: diversos enfoques...”, op. cit., pág. 17.

50. CARRIÓN MENA, Fernando, “Centro Histórico de Quito...”, op. cit., pág. 24; FRANCISCO JIJÓN, especialista en temas urbanos, entrevista por Raúl Zhingre, Quito, 29 de junio de 2015; TERÁN ROSEMARIE, historiadora, entrevista por Raúl Zhingre, Quito, 03 de junio de 2015.

51. Redacción Quito, “El patrimonio de Quito va más allá...”, op. cit.

analizados por los especialistas del *Plan Maestro* como un problema social y se inició una serie de reflexiones sobre vivienda, tugurización, transporte público, higiene, espacio público y sobre aquellas actividades que deterioraban el patrimonio, como las bodegas y la economía informal y popular⁵².

Son ilustrativos los ejemplos de estudios sobre las dinámicas económicas informales, los cuales muestran que el comercio informal no era una “lacra urbana” ni destruía, necesariamente, el patrimonio edificado, sino que formaba parte de un centro histórico diverso y complejo⁵³, lo opuesto a la imagen que quería imprimir el enfoque monumental.

Era realmente una innovación el hecho de proponer estudios desde una pluralidad de discursos económicos, sociales y culturales sobre el centro y sus barrios, y trascender aquella perspectiva que consideraba a este espacio como lugar homogéneo de patrimonio monumental. Es en este contexto que la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI) y otros organismos internacionales comenzaron a trabajar y enriquecer el debate sobre la intervención en el CHQ, ofreciendo asistencia técnica y financiera para la rehabilitación de sus edificaciones⁵⁴.

Esto es precisamente lo que se evidencia en el caso de los debates en torno a la Casa de los Siete Patios, como lo prueba el dato siguiente.

La AECI, en cooperación con el Municipio de Quito, de la alcaldía de Rodrigo Paz, enriqueció la perspectiva del CHQ como un lugar de vida, y abrió el debate sobre la ciudad histórica con la rehabilitación física y social del Centro, y el mejoramiento de las condiciones de vida de la población pobre que lo habita, mediante el caso de la Casa de los Siete Patios que introdujo la problemática social que, además, de la vivienda, incorporó, el tema del trabajo, la alimentación, la higiene, la participación comunitaria, el tugurio e inquilinato y su relación con la situación de los monumentos arquitectónicos⁵⁵.

La Casa de los Siete Patios, ubicada en la calle Rocafuerte e Imbabura, en San Roque, una zona periférica por excelencia fue el ejemplo más dramático de deterioro económico, arquitectónico y social del CHQ, por cuanto estaba en juego la problemática del poblador. La intervención en la Casa saca a la luz los múltiples rostros de migrantes indígenas, campesinos y mendigos, y por ello, además de la restauración arquitectónica del inmueble, tenía como objetivo la preservación de los valores culturales y la memoria de quienes la habitaban, que eran memorias de historias de vidas calladas, que ocultaba la cotidianidad de los mismos, y que no era el resultado de una casualidad sino de un ocultamiento intencionado por el estigma que suponía el monumentalismo al calificarlos como sujetos “residuales” y que, a la vez, encontraron en la Casa la mejor forma de resistir a la pobreza⁵⁶.

52. FRANCISCO JIJÓN, especialista en temas urbanos, entrevista por Raúl Zhingre, Quito, 29 de junio de 2015.

53. ENRÍQUEZ BERMEO, Francisco, “La economía informal...”, op. cit., págs. 63-88; PRÍAS, K., “Situación económica y desarrollo urbano”, *Centro histórico de Quito, sociedad y espacio urbano*, Serie Quito n.º 2, Quito, I. Municipio de Quito, 1990, págs. 29-62.

54. BUSTOS GUILLERMO, historiador, entrevista por Raúl Zhingre, Quito, 28 de junio de 2015.

55. CIFUENTES, Colón, arquitecto y experto en temas urbanos, entrevista escrita para Equipo Barrios, Proyecto de investigación “Dinámicas socio-espaciales, memoria histórica social y patrimonio cultural”, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, Instituto Metropolitano de Patrimonio, Quito, 1 de junio de 2015.

56. FRANCISCO JIJÓN, especialista en temas urbanos, entrevista por Raúl Zhingre, Quito, 29 de junio de 2015.



Fig. 6. Iglesia de San Francisco. Centro Histórico de Quito. Foto: Raúl Zhingre (Junio de 2017).

Toda vez que la AECI y el Municipio de Quito habían puesto el eje de la propuesta al CHQ y sus barrios como una problemática social, con el fin de captar la conciencia nacional, estas instituciones asumieron la importancia de disputar la reflexión de lo urbano en lo social. Bajo esta perspectiva el caso referido fue una propuesta presentada como una salida al problema de ausencia de política de gestión social, uso del espacio público como un sitio histórico y social, relocalización de los moradores del centro de la urbe, etc.

El proyecto arquitectónico estuvo a cargo del Arq. Handel Guayasamín de la oficina de Planificación del Municipio, y formaba parte del Plan del Distrito Metropolitano⁵⁷. Fue presentado al conmemorarse el décimo aniversario de la Declaratoria de Quito como Patrimonio de la Humanidad, en 1988.

En este inmueble, se propuso, la adecuación de departamentos, compuesto por dos dormitorios y piezas individuales. La mayor parte de los servicios se decía deberían ser comunales, el comedor y la cocina estarán en manos de todos los moradores. También se planificó la instalación de una guardería, lavanderías, talleres artesanales, locales comerciales y una sala comunal. Además era un proyecto coyuntural que sirvió de modelo para otros planes para los años posteriores⁵⁸.

57. CIFUENTES, Colón, "La Cooperación Española en el proceso de recuperación del Centro Histórico de Quito", PORRAS, María Elena y CALVO-SOTELO, Pedro (coords.), *Ecuador- España. Historia y perspectiva*, Quito, Embajada de España en el Ecuador, 2001, pág. 208.

58. "Una restauración para el pueblo", *Diario Hoy* (Quito), 17 de septiembre, 1988, pág. 8A.

Finalmente, la construcción de la ciudad como un producto histórico y la búsqueda del pasado con un enfoque más amplio permitieron a esta perspectiva definir a la ciudad como escenario de la vida social y espacial, inscrita en un complejo de relaciones cambiantes en el tiempo. Todo esto, en el marco de la ciudad plural⁵⁹. Mostraron así, una realidad crítica al monumentalismo y evidenciaron, a la vez, cómo existen diversos imaginarios sobre el CHQ que han permanecido en disputa durante estos años, desarrollando una imagen de la ciudad conservada que transmite información sobre una determinada mirada sobre el patrimonio y la identidad nacional del Ecuador.

Conclusiones

El tema analizado en este trabajo, ha evidenciado al centro histórico como término polisémico, de registro múltiple, el entendimiento y caracterización navega en distintas apropiaciones. Por ejemplo, el Municipio anterior al terremoto de 1987, en el marco del paradigma monumental, concibe al Centro Histórico de Quito como homogéneo, arquitectónico, urbano, colonial y sin sujeto patrimonial, que privilegia, fundamentalmente, el comercio de grandes capitales y el turismo privado. En este sentido, el centro de la ciudad fue visto como recurso económico dirigido al turista para que admire la belleza y la estética del Centro. Además, se eleva como símbolo de la identidad nacional, recubierto de contenidos hispanistas.

Por otro lado, al finalizar la década, los especialistas del Plan Maestro proponen observar al CHQ como un lugar de vida y espacio vivo de alta dinámica, que significó un punto de quiebre en el entendimiento del centro de la ciudad como espacio plural en su identidad. El Centro de Quito fue analizado de forma cualitativa, se llegó a determinar que reflejaba una sociedad en movimiento, por ello, el escenario del Centro Histórico, se destacó por lo conflictivo y la desigualdad social, donde además era un polo de atracción para la ciudad de Quito, ligado a lo económico que resolvía necesidades de sobrevivencia para actores como los vendedores ambulantes, y, también escenario para el movimiento de grandes capitales.

Bibliografía

- BALLART HERNÁNDEZ, Josep y I TRESSERAS, Jordi Juan, *Gestión del patrimonio cultural*, Barcelona, Planeta, 2010.
- BUSTAMANTE, Gonzalo, “Población y medio ambiente: análisis de su relación”, BONILLA, Efrén, *Quito, transformaciones urbanas y arquitectónicas*, Serie Quito 9, Quito, Ilustre Municipio de Quito, 1994, págs. 53-82.
- BUSTOS GUILLERMO, historiador, entrevista por Raúl Zhingre, Quito, 28 de junio de 2015.
- CABRERA HANNA, Jaime Santiago, “El Centro Histórico de Quito en la planificación urbana (1942-1992). Discursos patrimoniales, cambios espaciales y desplazamientos socioculturales”, *Territorios*, n.º 36, 2017, págs. 189-215.
- CABRERA HANNA, Jaime Santiago, “Los orígenes del discurso patrimonial autorizado en la planificación urbana de Quito”, *Simposio de Historia Urbana, IX Congreso Ecuatoriano de Historia 2015*, Quito, 15 de julio de 2015.

59. CARRIÓN MENA, Fernando, “Prólogo”, PERALTA, Evelia; GONZÁLEZ TAMARIT, Luis; CARRIÓN MENA, Fernando y ROMÁN RUÍZ, José (co-ords.), *Centro Histórico de Quito, problemas y perspectivas*, Serie Quito 1, Quito, Ilustre Municipio de Quito, 1990, pág. 11.

- CABRERA HANNA, Jaime Santiago, “Monumentalismo, regeneración urbana, patrimonio y segregación social en las políticas de planificación de Quito (segunda mitad del siglo XX)”, VV. AA., *Concurso de ensayos ‘La invención del Centro Histórico’*, Quito, 2015, págs. 1-45.
- CABRERA HANNA, Jaime Santiago, *Propuesta Investigación sobre dinámicas socio espaciales, memoria socio histórica y patrimonio cultural, Centro Histórico y parroquias del DMQ*, (presentado al Instituto de Patrimonio de Patrimonio- IMP), Quito, documento inédito, 2015.
- CARRIÓN MENA, Fernando, “Centro Histórico de Quito: notas para el desarrollo de una política urbana alternativa”, PERALTA, Evelia; GONZÁLEZ TAMARIT, Luis; CARRIÓN MENA, Fernando y ROMÁN RUÍZ, José (coords.), *Centro Histórico de Quito, problemas y perspectivas*, Serie Quito 1, Quito, Ilustre Municipio de Quito, 1990, págs. 15-38.
- CARRIÓN MENA, Fernando, *El laberinto de las centralidades históricas en América Latina: el centro histórico como objeto del deseo*, Quito, Ministerio de Cultura del Ecuador, 2010.
- CARRIÓN MENA, Fernando, “Prólogo”, PERALTA, Evelia; GONZÁLEZ TAMARIT, Luis; CARRIÓN MENA, Fernando y ROMÁN RUÍZ, José (coords.), *Centro Histórico de Quito, problemas y perspectivas*, Serie Quito 1, Quito, Ilustre Municipio de Quito, 1990, págs. 11-12.
- CARRIÓN MENA, Fernando y VALLEJO, René, “La planificación de Quito: del Plan Director a la ciudad democrática”, CARRIÓN MENA, Fernando, *Quito, transformaciones urbanas y arquitectónicas*, serie 9, Quito, I. Municipio de Quito/ Junta de Andalucía, 1994, págs. 143-169.
- CARRIÓN MENA, Fernando et al., “La investigación urbana en el Ecuador”, CARRIÓN MENA, Fernando (ed.), *La investigación urbana en América Latina, caminos recorridos y por recorrer*. Quito, Estudios nacionales, Primera edición, 1989, págs. 151-180.
- CIFUENTES, Colón, “La Cooperación Española en el proceso de recuperación del Centro Histórico de Quito”, PORRAS, María Elena y CALVO-SOTELO, Pedro (coords.), *Ecuador- España. Historia y perspectiva*, Quito, Embajada de España en el Ecuador, 2001, págs. 208-213.
- CIFUENTES, Colón, “La regulación de las áreas patrimoniales en el proceso de planificación territorial de Quito”, CARRIÓN MENA, Fernando (coord.), *Quito: escenarios de innovación*, Quito, OLACCHI/ Municipio Metropolitano de Quito, 2001, págs. 63-105.
- CORONEL CEVALLOS, Diego Giovanni, *Impacto social de las políticas patrimoniales en el bulevar 24 de Mayo en Quito-Ecuador*, Quito, tesis de maestría, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Sede Ecuador, 2013.
- ENRÍQUEZ BERMEJO, Francisco, “La economía informal en el Centro Histórico”, RAMOS GUERRA, Manuel (coord.), *Centro Histórico de Quito, sociedad y espacio urbano*, Serie 2, Quito, Ilustre. Municipio de Quito, 1990, págs. 63-89.
- FARRELL, Gilda, “Los micro comerciantes del sector informal urbano: los casos de Quito y Guayaquil”, CARBONETTO TORTONESSI, Daniel (coord.), *El sector informal urbano en los países andinos*, Quito, ILDIS, IIE-PUCE, 1985, págs. 139-179.
- Fundación Teatro Bolívar, “Teatro Bolívar desde su inauguración en 1933 ha sido escenario de producciones más emblemática del arte musical y teatral”, <http://www.teatrobolivar.org/sobre.html>, (consultado el 11 de enero de 2018).
- Ilustre Municipio de Quito. Plan Quito*, Quito, Ilustre Municipio de Quito, 1980.
- JIJÓN FRANCISCO, especialista en temas urbanos, entrevista por Raúl Zhingre, Quito, 29 de junio de 2015.
- KINGMAN GARCÉS, Eduardo, “Historia urbana: diversos enfoques”, *Enfoques y estudios históricos. Quito a*

- través de la historia*, serie n.º 6, Quito, Ilustre Municipio de Quito, 1992, págs. 15-26.
- MUÑOZ ROJAS, Catalina, “Redefiniendo la memoria nacional: debates en torno a la conservación arquitectónica en Bogotá, 1930-1946”, *Revista Historia Crítica*, n.º 40, 2010, págs. 20-43.
- ORTIZ CRESPO, Alfonso, “La conservación de los centros históricos: ¿una utopía?”, *Diario Hoy* (Quito), 17 de enero, 1988.
- ORTIZ CRESPO, Alfonso, “La destrucción del centro histórico”, *Diario Hoy* (Quito), 3 de enero de 1988.
- PRIAS ORTEGA, Kleber, “Situación económica y desarrollo urbano”, RAMOS GUERRA, Manuel (coord.), *Centro histórico de Quito, sociedad y espacio urbano*, Serie Quito 2, Quito, Ilustre Municipio de Quito, 1990.
- Redacción Quito, “El patrimonio de Quito va más allá de los edificios”, diario *El Telégrafo* (Quito), 13 de septiembre de 2015, <http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/quito/11/el-patrimonio-de-quito-va-mas-alla-de-los-edificios>, (consultado el 11 de enero 2018).
- SMITH, Laurajane, “El ‘espejo patrimonial’ ¿Ilusión narcisista o reflexiones múltiples?”, *Revista Antípoda*, n.º 12, 2011, págs. 39-63.
- TERÁN NAJAS, Rosemarie, “Factores dinámicos del Desarrollo Urbano del Quito Colonial”, *Enfoques y estudios históricos. Quito a través de la historia*, Quito, Ilustre Municipio de Quito, 1992, págs. 67-86.
- TERÁN NAJAS, Rosemarie, “Repensar el patrimonio: el caso del Centro Histórico de Quito”, *Revista del Patrimonio Cultural del Ecuador*, n.º 5/ I Semestre, 2014, págs. 10-17.
- TERÁN ROSEMARIE, historiadora, entrevista por Raúl Zhingre, Quito, 03 de junio de 2015.
- VILLACRES, José, “El casco colonial de Quito centro de interés turístico”, Diario *El Comercio* (Quito), 20 de junio de 1981.
- VILLASÍS, Carlos, “Declaratoria de Quito”, Declarar el Centro Histórico de la ciudad de Quito “Patrimonio cultural del Estado”, Instituto de Patrimonio Cultural del Ecuador, Quito, diciembre de 1984.

Fecha de recepción: 03/12/2017

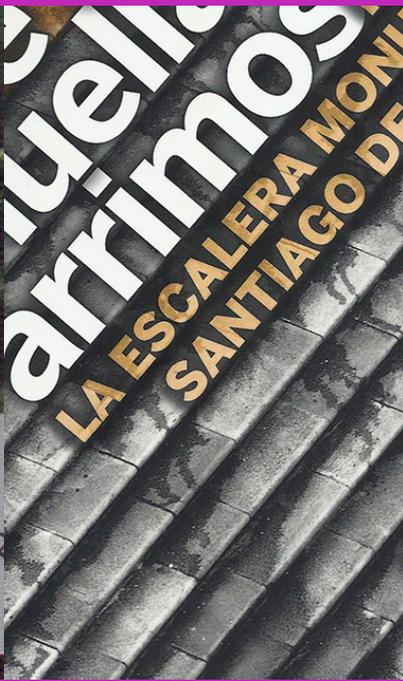
Fecha de aceptación: 08/02/2018



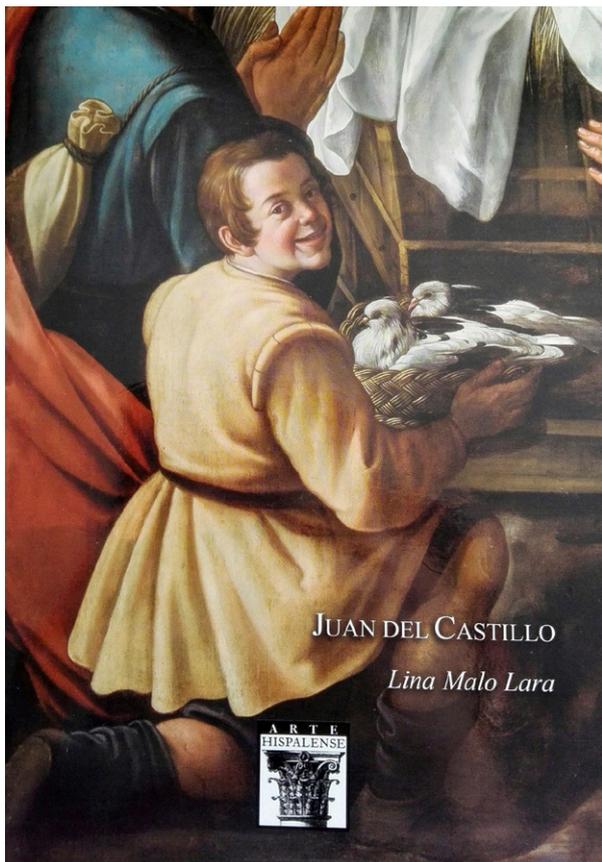
SAN LUIS DE



Juan Bosco Díaz



atrio
reseñas



Lina MALO LARA

**Juan del Castillo,
pintor en la Sevilla del siglo XVII**

Sevilla, Diputación Provincial, *Arte Hispalense* n.º 113, 2017. 171 págs.

ISBN: 978-84-7798-414-6

Dentro de la colección *Arte Hispalense*, con un sencillo y claro lenguaje, Lina Malo Lara (Q.E.P.D.) nos ofrece un trabajo de investigación que acercará, tanto a los especialistas como a los no instruidos, a una realidad —el quehacer artístico y social de un pintor sevillano en el Siglo de Oro—, donde Juan del Castillo, tradicionalmente conocido por ser el maestro de Murillo, fue un interesante pintor, inmerso en un contexto de endogamia gremial, dentro del cual, establecer relaciones de amistad con otros ar-

tistas significaba la obtención o el traspaso de grandes encargos.

El trabajo que el lector tiene entre sus manos es el resultado de una larga y rigurosa trayectoria investigadora, cuyos frutos sirven ahora para mostrarnos los múltiples entresijos de la actividad artística de Castillo, la evolución de su estilo o sus importantes vínculos sociales. Cimentado sobre un gran corpus documental, la autora arroja un buen número de nuevas e interesantes aportaciones, dividiendo la obra en seis apartados que abarcan, desde un recorrido cronológico por la historiografía relativa al artista y su perfil biográfico-estilístico, hasta un detallado análisis evolutivo de su producción artística, que se ilustra con un pequeño catálogo de carácter antológico.

Para comenzar, la autora nos ofrece un recorrido historiográfico a modo de estado de la cuestión. Así, se recogen las obras fundamentales que desde el siglo XVIII con Palomino, hasta la actualidad, han tratado la figura del artista. A lo largo del mismo, Lina Malo sitúa el foco sobre una serie de noticias preexistentes que bien serán refutadas, desmentidas, corregidas o ampliadas a lo largo del presente trabajo, constituyendo un ejercicio de gran rigor científico, que sumado a una inteligente interpretación de los documentos, revelará nuevos enfoques sobre la semblanza del artista.

A continuación, el segundo apartado —probablemente el más importante— se dedica al perfil biográfico, donde va a residir uno de los elementos más destacables de la investigación de la doctora Malo, puesto que, si bien, gran cantidad de los aspectos aquí tratados ya nos eran conocidos, se van

a aportar numerosas novedades que vienen a llenar vacíos documentales y clarifican la trayectoria vital y profesional del biografiado. Así, a pesar de incidir en la carencia de información sobre los primeros años de existencia del pintor –entre otros datos–, la detenida lectura y el enfoque metodológico de la autora, cercano a un estudio sociológico del artista, permiten intuir o relegar a un segundo plano la relevancia de estas noticias. Como venimos diciendo, el método de análisis empleado permite reconstruir a lo largo del capítulo las redes tanto familiares como de amistad del pintor, llevándonos más allá de la simple enumeración documental. Reside pues, el principal aporte, en observar cómo actúa Juan del Castillo a la hora de establecer relaciones sociales que acaban conectándolo con otros miembros activos y relevantes en la industria pictórica, como pudieron ser Vasco Pereira, Antonio Pérez, Pablo Legot o los Cano –Miguel y Alonso–, permitiendo esta endogamia profesional prosperar artísticamente al protagonista de nuestro libro. Destacable es, sin duda, la aportación de más de quince documentos inéditos que vienen a reforzar más aún, si cabe, el conocimiento de uno de los asuntos más desarrollados por la historiografía tradicional: su estrecho vínculo con la familia de Murillo y la influencia de estos lazos para el futuro aprendizaje de este bajo el magisterio de Castillo. Finalmente, para ilustrar todas las relaciones aquí aducidas, se adjunta un revelador árbol genealógico, del que podemos deducir la integración de Castillo en la que podríamos denominar una saga de pintores.

Prosigue la obra con una tercera sección dedicada a establecer la cronología del pintor a través de toda la documentación conocida actualmente, algo característico en muchas de las publicaciones monográficas de esta serie. Sin embargo, no podemos pasar inadvertido el papel de la autora en esta recopilación documental, puesto que de las casi ochenta noticias que se recogen, alrededor de una veintena han sido aportadas por Lina Malo a lo largo de su trayectoria investigadora. Si atendemos a que el nacimiento del

pintor sevillano ha de situarse en fechas próximas a 1593, el marco cronológico, que abarca desde 1611 a 1657 –año de fallecimiento del artista–, nos revela una trayectoria profesional netamente documentada.

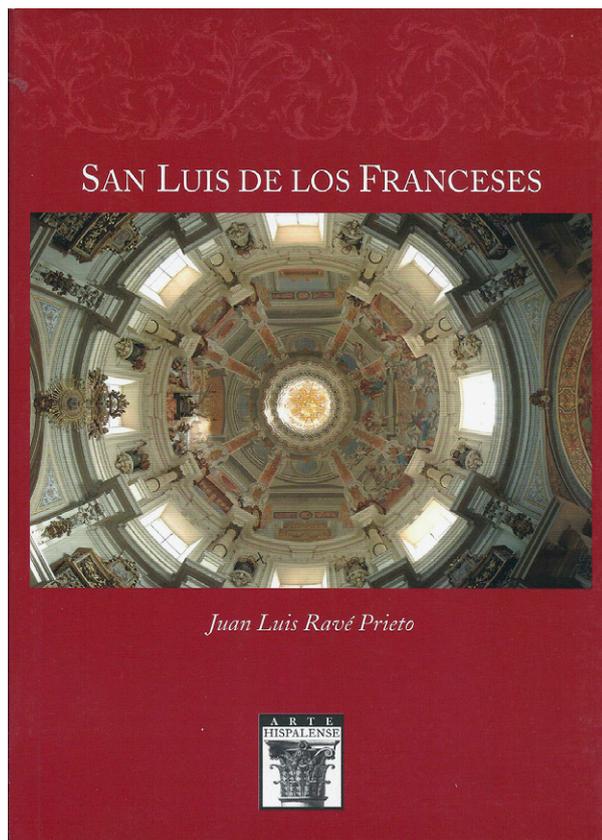
El siguiente apartado, centrado en el estilo artístico de Juan del Castillo, se dedica tanto a la formación del pintor como a la configuración de su identidad estilística, ligada a la raigambre artística de sus ascendientes. En consecuencia, el estilo de nuestro biografiado se revela ciertamente continuista, puesto que se inserta a medio camino entre el tardomanierismo y el incipiente naturalismo de las primeras décadas del siglo XVII. De igual modo se desgranán, desde las hipótesis sobre su primer aprendizaje, hasta la formación visual que hubo de obtener indirectamente de artistas como Vasco Pereira, a través de su suegro Antonio Pérez Murillo, quien había heredado la que en su momento fue la biblioteca más grande poseída por un artista en la capital hispalense. Si atendemos, pues, tanto a los útiles que poseía en su obrador –según consta en su inventario de bienes– como al evidente empleo de modelos visuales basados en grabados de origen flamenco e italiano, entre otros, Lina Malo nos descubre a un artista de limitadas inquietudes. No obstante, Castillo se erige como un pintor de considerable calidad artística, que aun con un limitado talento es capaz de encontrar una relativa estabilidad profesional a causa de la enorme demanda que supone dotar de programas iconográficos a los retablos de numerosos templos.

Llegados al quinto y penúltimo capítulo de esta obra, constituye un elemento fundamental el pormenorizado análisis de la producción artística conservada o documentada, que la autora acomete de una manera ordenada, basada en la división de etapas previamente establecida por Valdivieso y Serrera, que divide en hasta cuatro momentos la producción del pintor y su correspondiente evolución estilística. Asimismo, se nos presenta a un artista, cuya dinámica de obtención de encargos se liga estrechamente a sus

ya mencionados círculos sociales en el gremio de pintores, siendo beneficiario, por ejemplo, de multitud de traspasos de obras por parte de creadores cercanos como Pablo Legot o los Cano, figuras dominantes del panorama sevillano. De este modo, todas las obras conservadas o encargos conocidos se analizan iconográficamente, amén de introducirnos, con especial énfasis, en la dinámica por la cual el pintor obtenía el encargo y firmaba su correspondiente concierto, profundizando en su proceso creativo y localizando las fuentes visuales empleadas en cada uno de sus lienzos. Todo lo anterior se completa finalmente con un pequeño e interesante catálogo en el que se comentan una serie de hasta dieciséis obras del autor –algunas inéditas hasta ahora– que sirven para ejemplificar todos los aspectos analizados.

En conclusión, nos encontramos ante una importante aportación al estudio de la pintura sevillana del siglo XVII, que constituye un ejemplo metodológico sobre cómo hemos de continuar redescubriendo a los artistas secundarios del seiscientos hispalense. Una mirada histórico-social de los artistas, que complete la visión historiográfica. Con todo ello, Lina Malo ha conseguido que Juan del Castillo deje de ser un mero maestro de grandes pintores, para mostrarnos a un hábil creador, que a través del entorno familiar y gremial, llegó a ser uno de los más relevantes de su ciudad.

Jorge Juan Ortega Barea
Universidad de Sevilla, España



Juan Luis RAVÉ PRIETO

San Luis de los Franceses

Sevilla, Diputación de Sevilla. Servicio de Archivos y Publicaciones, 2018. 238 págs.
ISBN: 978-84-7798-422-1

El templo de San Luis de los Franceses es considerado una de las obras cúlmenes del barroco sevillano y una de las construcciones más ejemplares de todo el barroco nacional. Será esta la cuestión que el profesor D. José Luis Ravé Prieto trate de destripar, desglosar y aclarar a través de este trabajo, que se configura como híbrido entre un libro de asequible acceso intelectual y una monografía histórico-artística de especial profundidad, adaptándose así a un amplio abanico de lectores que se verán favorecidos por una estructura interna ordenada y coherente.

Propone un análisis, cuanto menos exhaustivo, sobre lo que será el edificio como ente artístico y arquitectónico, así como su implicación en las diferentes corrientes estilísticas de los años que circulan entre el final de un esplendoroso siglo XVII y el inicio de un siglo XVIII, en el que el arte del barroco irá desvirtuándose hacia conceptos más racionalistas e ilustrados, que desembocarán en el retorno a lo clasicista. Documentalmente se ofrece una lectura perfectamente fundamentada, que viaja desde lo teórico y conceptual, hacia lo reflexivo e interpretativo conforme se avanza en dirección al análisis artístico de la obra.

Se configura fundamental la contextualización del templo en su tiempo y espacio, unido a la tarea educativa de la orden jesuítica en su noviciado. Por ello, en los dos primeros capítulos –“El noviciado y casa de probación de San Luis Rey de Francia” y “Los Fundamentos” respectivamente–, el profesor Ravé nos proporciona una dosis teórica previa sobre la fundación del noviciado, su historia, la financiación, sus patronazgos y el funcionamiento interno de la orden. Se inicia la lectura, de esta forma, lo suficientemente documentado para involucrarse por completo en el posterior análisis de la fábrica. Además, para introducir el examen sobre el templo, son nombrados con breves apuntes biográficos cada uno de los artífices que en un momento u otro intervinieron en la obra, exaltándose de sobremanera la figura de Leonardo Figueroa y todo su linaje, arquitecto principal que dejaría su impronta en todo el espacio.

Acompañado de una rica galería de fotografías sobre las diferentes estancias y partes del edificio, el estudio directo sobre la producción de este como hito artístico y arquitectónico se inicia con un primer capítulo titulado “El Templo”, en el que la fábrica es descrita de manera objetiva y racional. Son tratados temas como el impacto urbano que supuso su construcción, la fachada, la planta y el “espacio y la luz”, finalizándose en una conclusiva reflexión interpretativa

sobre Figueroa y su creación, que servirá además como prolegómeno de los siguientes capítulos en los que se demuestra una mayor abstracción en el análisis.

En los capítulos ulteriores se desglosarán simbólica e iconográficamente las temáticas más recurrentes de la edificación. En “Arquitectura e iconografía” se nos presenta un detallado estudio sobre el lenguaje arquitectónico que contiene el edificio, haciendo destacar al orden salomónico como principal método comunicativo en relación con la Jerusalén Celeste, la sabiduría y la alegoría, temas todos manifestados en la decoración y las diferentes representaciones pictóricas y escultóricas que se incluyen en el espacio. El teórico e intelectual de la arquitectura –jesuita también–, Andrea Pozzo, se encuentra en constante mención a lo largo de todo el texto, pues su obra *Perspectiva Pictorum Architectorum* (1693-1700) serviría de inspiración para Figueroa y sus sucesores en los aspectos más destacables del diseño y la traza de la fábrica, fruto de la fluida relación entre las casas profesas de Roma y Sevilla.

Con respecto a las artes plásticas que se localizan en el templo se remite, por un lado, a los retablos de mayor consideración, situados en el altar mayor y en los ábsides laterales, así como a los retablos menores de los cuatro machones que sostienen la cúpula. Denotándose un escrupuloso y detallado estudio sobre iconografía jesuítica, el autor analiza de manera íntegra cada uno de ellos, tanto desde una visión pseudoarquitectónica como desde una perspectiva iconográfica y escultural. Dedicada una mayor parte del capítulo al altar mayor, pues irrumpe con una estructura poco convencional en la retablística local, sin apenas tintes arquitectónicos, más destinado al soporte de representaciones pictóricas que a cobijar esculturas –tipología también observada en el retablo del altar mayor de la iglesia de San Roque de Sevilla–. Destaca la figura de Pedro Duque Cornejo y todo su taller en el diseño y la traza de los retablos.

Por otro lado, en el siguiente capítulo se da paso a explicar y analizar las artes decorativas. Entre ellas se localiza la pintura, tanto la mural y de caballete, presentes en el templo, como la que se ha perdido con el paso del tiempo y de la que aún se tiene constancia. Se dedicará, además, un pequeño epígrafe a las artes ornamentales como la orfebrería, las piedras preciosas, la cristalería, carpintería y otras *artes menores* presentes en todo el espacio. Destacan las figuras de Lucas Valdés y Domingo Martínez.

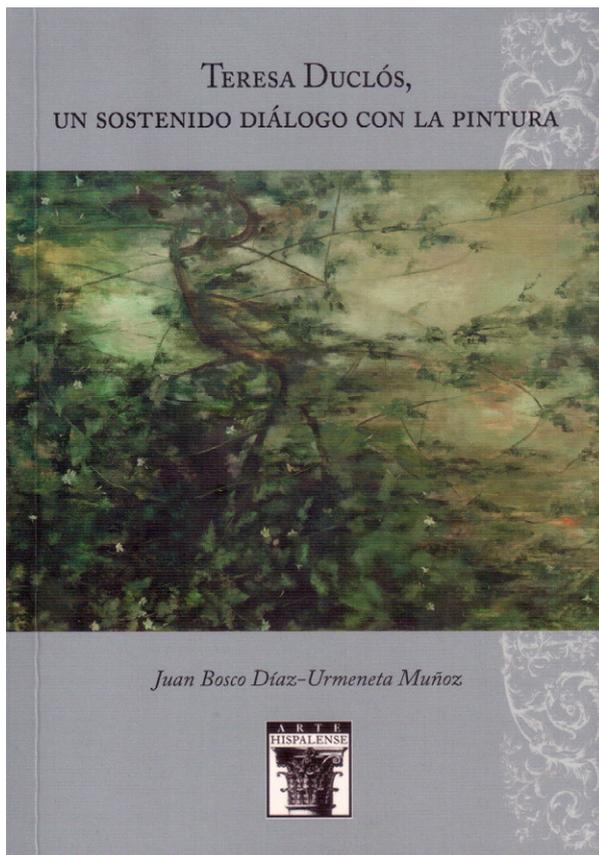
Para finalizar, el profesor Ravé incluye un pequeño capítulo sobre la capilla doméstica del noviciado. En este trata de resumir el origen y la funcionalidad del reducido espacio, así como hacer un análisis artístico de los bienes que allí se encuentran, ante todo el retablo dedicado a la Virgen –como el resto de la capilla– obra de Duque Cornejo y las pinturas murales, destacando por encima de las demás la de la bóveda del presbiterio, de Lucas Valdés, que representa la Asunción y la Coronación de la Virgen. Sin embargo, la decoración pictórica de la capilla doméstica y su sacristía estaría protagonizada principalmente por Domingo Martínez, que se encargaría de la bóveda y los muros de la nave, así como de la ya citada sacristía, representando un elenco iconográfico y escenográfico muy extenso y variado.

Todo el texto va acompañado con ilustraciones localizadas en las últimas páginas. En concreto, 16 imágenes con información gráfica de detalles de la fábrica y de los bienes muebles que allí se localizan, cada una de ellas con una breve explicación, autor y fecha.

El libro destaca por su riqueza documental y su exhaustivo análisis de todo el espacio, en sus diferentes tiempos, caracterizando de esta forma a uno de los templos más influyentes del barroco andaluz. Se configura como un hito fundamental para comprender la atmósfera artística, arquitectónica y urbanística sevillana del período comprendido entre finales del siglo XVII e inicios del siglo XVIII, así

como la política religiosa y formativa impulsada por la orden de los jesuitas en sus noviciados y, además, de cómo una sociedad como la hispalense favorecería, mediante la promoción y mecenazgo, el desarrollo de fábricas de esta envergadura.

Rafael González Madrid
Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España



Juan Bosco DÍAZ-URMENETA MUÑOZ

**Teresa Duclós,
un sostenido diálogo con la pintura**

Sevilla, Servicio de Archivo y Publicaciones, 2017.
181 págs.
ISBN: 978-84-7798-402-3

Este estudio concienzudo de la poética de las obras pictóricas de Teresa Duclós (1934-) ha sido realizado por el doctor en Filosofía, profesor titular jubilado de Estética de la Universidad de Sevilla y crítico de arte, Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz.

El autor realiza una investigación basada en el uso de una amplia lista de fuentes bibliográficas, así como exposiciones monográficas dedicadas a la

artista: *Teresa Duclós. Jardines, Bodegones y Paisajes*, Madrid, Biosca, 1990; *Teresa Duclós. Pinturas para una colección*, Sevilla, Caja San Fernando, 2001; *Teresa Duclós*, Madrid, Biosca, 1982; *Teresa Duclós*, Sevilla, El Monte, 1988; *Teresa Duclós: de la presencia y la morada*, Madrid, galería Leandro Navarro, 2009.

Asimismo destaca la ayuda prestada por la propia Teresa, así como por parte de las galerías Rafael Ortiz, Leandro Navarro, y la Fundación Cajasol.

El libro se compone de 26 capítulos y un catálogo final. En la primera parte de la obra, el autor nos refiere apuntes biográficos de la pintora así como su vida académica, y su paso por diferentes centros y fundaciones.

Teresa Duclós nace en el barrio de Nervión, en Sevilla, en una familia cuyo padre cardiólogo, era amigo de pintores como Gustavo Bacarisas (1873-1971). Residían en una casa cuyo trazado racionalista de limpias líneas y el dispositivo empleado en la parte superior del edificio retranqueado para la instalación de un toldo hicieron que se conociera popularmente como *El Barco*. Fue diseñada por Josep Lluís Sert (1902-1983) para su prima María Benita López Sert como regalo de boda, siendo el primer edificio racionalista en Sevilla (hoy Patrimonio Histórico Andaluz). Del mismo modo, el barrio alejado del centro urbano, influye en la formación de la artista y su disposición a la corriente *moderna*, ya que ella y sus amigos pintores irán por esa senda contradictoria en una ciudad más tradicional.

En 1949 inicia sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios de Sevilla, y posteriormente ingresa

en la Escuela de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. En el 59 estudiará en Granada a través de una Beca de Paisaje. Su buena mano en el grabado le será reconocida mediante el Primer Premio de Grabados en la exposición patrocinada por la Dirección General de Bellas Artes de Sevilla (1964).

Poco después, Teresa Duclós, Carmen Laffón (1934-) y Pepe Soto, junto a la insistencia de Isidro-Enrique Roldán abrirán en 1965 la Galería *La Pasarela* donde expone individualmente Teresa. En 1967, por iniciativa de los mismos, llegará “El Taller” que estuvo activo hasta el 70, un espacio que pretendía ser un centro de difusión artístico, donde se celebrarían conferencias; en él también se prepararían los alumnos para hacer ingreso en la Escuela Superior Técnica de Arquitectura y de Bellas Artes. Teresa fue profesora de dibujo en los Institutos de Enseñanza Media “Nuestra Señora de Valme”, en Dos Hermanas, y “Martínez Montañés” en Sevilla capital.

La Fundación Cajazol es el espacio donde podemos encontrar un mayor número de obras de la artista, gracias a la compra que hace de una parte importante de sus creaciones; por otro lado, las galerías Rafael Ortiz de Sevilla y Leandro Navarro de Madrid, se hacen eco de su talento y organizan numerosas exposiciones. Entre otras galerías, además de las anteriormente nombradas, expondrá en la Galería Caledonia de Bilbao (1976), en la Galería Biosca de Madrid (1982), así como en Caja San Fernando (2001).

En la última parte del libro, como ya dijimos en forma de catálogo, Díaz-Urmeneta Muñoz, nos ilustra con 16 láminas de la pintora, que nos permiten dilucidar y entender la visión que bien nos traslada el profesor; de cada una de ellas nos hace un breve comentario, no obstante no pretende hablar en concreto de ellas de forma individual, sino ofrecernos un enfoque general. Estas son: *Paisaje de San Eduardo*. Cambridge (ca. 1963), *Las tazas de Salvadora* (1965), *La camilla* (1980), *Ventana con*

cortina de flores (1978), *La ventana de detrás* (1981), *Fragmento de jardín* (2004), *La escalera del jardín* (2008), *Jarras y brezo* (1980), *Bodegón azul* (1986), *Bodegón* (2009), *Bodegón de Chispita* (2007), *Bodegón* (2011), *La laguna II* (2009), *El alcornoque de El Bajo*. *Homenaje a Brisa* (2000), *Taza con brezos* (1986), *Sin título* (2009).

En cuanto a sus creaciones, estas tratan la temática del interior, el jardín, el bodegón, la casa y el paisaje; este último lo empezó a trabajar bien avanzada su carrera, posiblemente por la dificultad del género. La poética de su obra no nace de la relación entre lo representado y el espectador, sino entre el espectador y el mismo cuadro. Por lo tanto, lo representado en las obras de Duclós, no es muestra de su psicología, sino de una nueva perspectiva, despertando fantasía, provocando, tal como expuso Gaston Bachelard (1884-1962), que “*la imagen eche raíces en él*”.

El espacio en sus obras hace ver al espectador una atmósfera curiosa, como observa Juan Bosco, es en palabras de Marcel Proust (1871- 1922) “*(...) lo mismo que un cuerpo incandescente al acercarse a un objeto mojado no llega a tocar su humedad porque siempre va precedido de una zona de evaporación*”, modelando incluso la materia.

Sus tazas y vasos no son meras representaciones populares, sino que reflejan las huellas del vivir. Al igual que maestros holandeses como Johannes Vermeer (1632-1675) o Jean Siméon Chardin (1699-1779), renuncia a la belleza del género histórico para abandonarse al género. El estudio de estas obras hace al profesor reflexionar: “*El arte del bodegón comienza cuando los objetos pierden su carácter instrumental (...)* En Duclós, los objetos brillan por su sencillez, aún cuando en alguno pueda detectarse la calidad de la porcelana o el brillo de algún metal, lo decisivo de esos objetos consiste en que se ha convivido y se convive con ellos: son mobiliario de la vida ordinaria. Poseen el sello de lo cotidiano”.

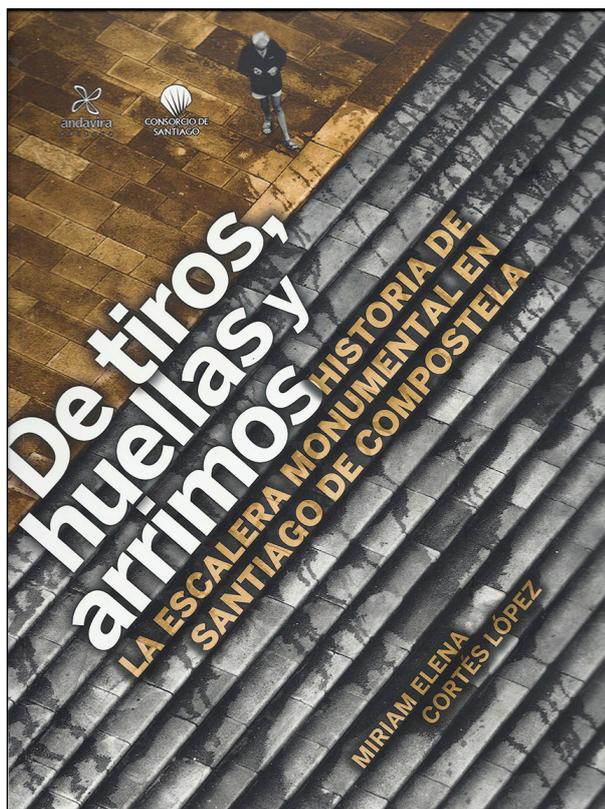
Asimismo Bill Bryson (1951), en una ocasión otorgó la palabra familiaridad a los objetos: “*El tiempo humano fluye en las formas puliéndolas y manejándolas (...) el tiempo segrega un producto inapreciable: la familiaridad*”. No obstante, la pintora intenta reflejar un ambiente, no un objeto en concreto como pueda parecer, objetos que suscitan un mundo mediante un encuadre bien estudiado.

La realidad es una patente constante en sus creaciones, pero si pensamos en aquella que representa la estricta copia de lo que vemos, caemos en equivocación, pues la realidad de Duclós es la que capta la consistencia del objeto, la idea preconcebida. Los objetos se definen por sí solos, pesan, tienen solidez y tienen verdad, por lo tanto, no idealiza. Sus obras salvan lo real de la erosión del tiempo, o como ella misma confiesa: “*el tiempo llega a desaparecer en estos cuadros*” porque son intemporales, reafirmando-se al no tener presencia la figura humana.

Díaz-Urmeneta Muñoz, en *Teresa Duclós, un sostenido diálogo con la pintura*, con una mirada receptiva y sensible, nos acerca el talento del arte pictórico de Teresa Duclós, autora cuya obra crea un *encuentro* necesario con el espectador cargado de realidad, de actividad cotidiana pero sobre todo, una forma de apreciar la propia vida.

Y es que su obra es difícil de olvidar, pues en ella el espectador encuentra la paz y armonía curándose del desasosiego cotidiano en unas pinceladas que parecen congelar el tiempo.

Isabel M^a Cantalejo Acosta
Universidad de Sevilla, España



Miriam Elena CORTÉS LÓPEZ

**De Tiros, huellas y arrimos.
Historia de la escalera monumental
en Santiago de Compostela**

Santiago de Compostela: Andavira Editora y Consorcio de Santiago, 2017. 353 págs.

ISBN: 978-84-8408-997-1 (Andavira) 978-84-16753-23-9 (Consorcio de Santiago)

La escalera es una estructura arquitectónica que se caracteriza por su singularidad en términos de diseño y ejecución. Su atractivo y dificultad estriba en la complejidad formal, con una amplia diversidad de trazas y desarrollos. También en su exigencia técnica, por cuanto debe cumplir su condición de tránsito ascendente con un equilibrio entre su peso y apoyos, mediante un uso adecuado de los materiales de su construcción y su estereotomía. Por último, consti-

tuye un problema aritmético, vinculado a una geometría inspirada en ocasiones en tratados y plantillas impresas o manuscritas.

La escalera ocupó un papel esencial como elemento arquitectónico desde la introducción del Renacimiento en Europa. La dialéctica entre su configuración como elemento individual, y su difícil inserción en la distribución del edificio y su composición formal se observa en los palacios franceses como el de Blois. Objeto de atención en la literatura artística de la época, fue Alberti en *De Re Aedificatoria* el que inició una preocupación por el diseño, estructura y composición de este elemento que se acentuaría a través de los ejemplos posteriores de la literatura artística, como en Palladio. Convertida su traza y disposición en objeto de estudio por la pretensión de una arquitectura funcional y a escala humana, sus valores simbólicos, ceremoniales y su capacidad plástica quedarían patentes para los artífices de la Edad Moderna. La extensión creativa del diseño de las escaleras tendrá un referente esencial en la obra de Bramante, con construcciones como la doble hélice para el palacio vaticano o la situada en abierto para salvar los niveles del Cortile del Belvedere. Las posibilidades expresivas de tensión y monumentalidad que tendría la escalera se acredita en obras como la de la Biblioteca Laureniana de Miguel Ángel. En España el Renacimiento traería la experimentación desde el tipo de escalera de doble tramos paralelos de ida y vuelta hacia las escaleras claustrales y la imperial.

Posteriormente, con la extensión del clasicismo y de un modo culminante durante el Barroco, la escalera pasará a formar parte del análisis de los elementos de la arquitectura en los tratados italianos

y franceses del XVII y XVIII. Adquirirá mayor complejidad en sus esquemas y desarrollo, con diversidad de apoyos, aperturas y desembarcos, así como en el recorrido de tramos, mesas y huecos, dotándose de riqueza decorativa y preocupación por los problemas perspectivas. Además, serán piezas esenciales representativas –recordemos que ya Fray Lorenzo de San Nicolás indicaba que “*una escalera bien fundada hermosea un edificio*”– convirtiéndose en un elemento fundamental para la conexión de espacios, para la organización y distribución de los edificios religiosos o civiles, y como ejes de configuración compositiva y formal. Se desarrollarán escaleras monumentales en el interior de las construcciones, en los vestíbulos o en ámbitos que permitieran su contemplación por el visitante, así como en los exteriores, dotando de valores escenográficos a los accesos de los edificios y convirtiéndose también en obra urbana por su relación con la trama ciudadana y el espacio circundante. Su presencia se hará inexcusable en el diseño de la arquitectura monumental en los siglos posteriores, garantizando la representatividad de los edificios de la administración y el espectáculo en la sociedad burguesa del XIX.

En el contexto del estudio de este elemento arquitectónico se entiende la obra de Miriam ELENA Cortés López, titulada *De Tiros, huellas y arriños. Historia de la escalera monumental en Santiago de Compostela*, publicada en 2017 por las editoriales Andavira y Consorcio de Santiago. Se trata de una adaptación resumida de la tesis doctoral que la autora defendiera ante tribunal en el año 2016 con el título semejante, trabajo que fue dirigido por el profesor Juan Manuel Monterroso Montero. Esta publicación es parte de la producción científica del Grupo de Investigación *Iacobus* (GI-1907), y de los proyectos “El Patrimonio monástico y conventual gallego de la reforma de los Reyes Católicos a la Exclaustración” (HAR2016-76097-P) y del “Programa de Consolidación y estructuración REDES 2016” (ED341D R2016/023)

La obra presenta un extenso catálogo conformado por 63 escaleras de la arquitectura monumental de Santiago de Compostela, lo que inmediatamente induce al lector a considerar dos aspectos esenciales para entender el desarrollo del libro: la índole fundamentalmente pétreo del material empleado, como consecuencia de la importancia de la cantería en la ciudad gallega y su entorno, así como la preponderancia del patronazgo religioso sobre la construcción de este elemento como corresponde a una ciudad arzobispal y conventual.

Los antecedentes inmediatos de una historia de las escaleras compostelanas se tratan en el capítulo II, donde se estudian los ejemplos medievales existentes en la cripta y camarín del Apóstol, en la meta del camino de peregrinación que da lustre y fama a la ciudad gallega. Pero en ese apartado se reconoce que el desarrollo primordial de este elemento arquitectónico en la población tiene su punto de partida en los años iniciales del siglo XVI. Sorprende en el registro de las escaleras, la extensión y diversidad constructiva de las correspondientes a la arquitectura civil, que se estudia en el capítulo III del libro, comprendiendo obras realizadas en colegios, hospitales, pazos y teatros de la ciudad. En ese palimpsesto de tan diferentes edificios, sobresalen para los dos primeros grupos de esa clasificación, los casos existentes en el claustro de Fonseca, la dieciochesca de entreclaustros del Hospital Real, o la del edificio de la universidad, actual Facultad de Geografía e Historia, obra de Ferro Caveiro. Del siglo XIX es la elegante e imperial del Manicomio de Conxo. En la arquitectura doméstica, destacan las escaleras de la Casa del Deán, la del Seminario de Confesores, obra de Charles Lemaur, que se aproxima a los modelos definidos por la tratadística francesa, aún siendo suspendida, y la del pazo de los Bermúdez, ubicado en un reformado Colegio de los Irlandeses. Entre los teatros se registra la correspondiente al Teatro principal.

El apartado de las escaleras conventuales y re-

lacionadas con la propia catedral ocupará el capítulo IV de la obra. Los cenobios de Santiago alojaron grandes estructuras, especialmente durante la extensión de la ciudad conventual del Barroco desde comienzos del siglo XVII, con la ubicación de estos elementos constructivos entre los grandes claustros abiertos en los principales edificios de las órdenes religiosas instaladas en la ciudad. Así ocurriría con la escalera entre los dos patios del convento de San Francisco. La continuación de las obras en el monasterio de San Martín Pinario nos legará la bella escalera del Claustro de Oficinas, con una jugosa ornamentación que la autora, atinadamente, relaciona con los grabados del manierismo centro y norteeuropeo de los Vredeman de Vries y Dietterlin, o la claridad compositiva de la escalera del Claustro Abacial, obra posiblemente de Fray Gabriel de Casas. De entre las grandes obras del barroco compostelano destaca la escalera proyectada por Domingo de Andrade para el Convento de San Domingos de Bonaval, compleja y estilizada obra de caracol dispuesta en triple espiral volada, aquella sobre la que comentara Fernández Sánchez ser “*atrevidísimo alarde de ingenio, de arte y de ciencia*”; quizás inspirada en la obra de Vignola o Cristóbal de Rojas, la pericia demostrada en su obra y el riesgo asumido en su ejecución la convierten en un excepcional aval de actividad de este arquitecto gallego. De la fábrica catedralicia se registra la escalera de caracol cuadrado con cañón hueco edificada por Casas Novoa para servir de conexión entre pisos a los niveles del claustro de la seo.

El capítulo V se destina a los casos de escaleras en el entorno natural de la ciudad, bajo el prisma actual de una urbe que integra el jardín público y el parque como parte de su configuración. Se trata de ejemplos ya del siglo XX, que solucionan mediante una cuidada composición escenográfica la diferencia de niveles de terrazas, como son los casos de la del parque de la Alameda, y la que permite el acceso al atrio de la iglesia de Santa Susana. La regionalista escalera de la Residencia de Estudiantes rememora tanto los ejemplos de la historia arquitectónica local

como la inspiración en las grandes construcciones de palacios y villas de la Roma papal.

El capítulo VI se dedica a la escalera urbana, es decir, aquella que da acceso desde el exterior a los edificios uniendo escenografía y capacidad representativa en su relación con el entorno urbano. Algunos de los ejemplos presentados son tan relevantes para la comprensión de la propia ciudad y su historia como la escalera Maximiliana en la fachada occidental de la seo, la monumental de la fachada monacal de San Martín Pinario o la de acceso a su iglesia, admirable por su sentido teatral, que desciende desde el nivel de la calle hacia la puerta de ingreso al templo de este monasterio.

Un capítulo final de este registro corresponde al que se numera como VIII, que recoge algunas aportaciones de la arquitectura actual en la ciudad contemporánea. Así, se describen las escaleras del archivo histórico diocesano en San Martín Pinario, de Iago Seara, o la minimalista y a la vez extensa escalera del Parque de Carlomagno. Igualmente se exponen ejemplos en este apartado que fueron resultado de la intervención sobre la ciudad histórica en la época franquista, periodo de restauración arquitectónica estudiado por Belén Castro a través de la actividad profesional del arquitecto Pons-Sorolla. Bajo la iniciativa de este restaurador se monumentaliza el conjunto histórico introduciendo tramos de escaleras para el paso del arco del Palacio Arzobispal, o para facilitar la unión entre el Obradoiro y la Avenida de Raxoi. Este recorrido finaliza con los ejemplos existentes en la obra de Peter Eisenman para la Ciudad de la Cultura, aquellas que permiten el tránsito exterior a los edificios, así como las construidas en los interiores que están en uso en aquel proyecto de proporciones tan ambiciosas.

El trabajo finaliza con un apretado apéndice gráfico y una completa enumeración de fuentes bibliográficas y documentales, donde se incluyen tanto las referencias a tratados y obras coetáneas a las dife-

rentes etapas históricas objeto de estudio, como a la bibliografía más actualizada.

Se podría entender que el enorme trabajo documental, gráfico y descriptivo del registro de las escaleras de la ciudad, con ser fundamental, podría rebajar el nivel de análisis y crítica de la publicación. Sin embargo, la autora manifiesta su extenso conocimiento sobre la historia de la ciudad, la teoría arquitectónica del elemento arquitectónico protagonista y el análisis comparado de sus ejemplos a través de las reflexiones incluidas en el propio corpus de escaleras, mediante atinadas observaciones que alejan a este registro de ser una mera recopilación de datos. Pero, sobre todo, la obra adquiere profundidad con la incorporación de capítulos complementarios al catálogo que facilitan el entendimiento de la historia de la escalera compostelana. Así, la introducción del trabajo compone una estupenda guía para la identificación y normalización de términos vinculados con las partes de la escalera, así como un marco metodológico para su descripción basado en una caracterización tipológica fundamentada en varios apartados jerarquizados: esquemas, que se denominan simples y complejos, formas vinculadas a sus tramos, y modos en que éstos se disponen. Por otra parte, el capítulo I vincula los ejemplos estudiados con el desarrollo de una literatura artística relacionada con los programas y reflexiones sobre la escalera, textos que estaban presentes en las bibliotecas conventuales o en los inventarios de bienes de maestros, canteros y arquitectos, y por tanto pertinentes como posibles fuentes de los casos que se exponen en la monografía. Por último, el capítulo VII se dedica a lo que se denomina acertadamente la *“escalera sobre el papel”*, es decir, una recopilación sobre fuentes gráficas o escritas de ejemplos que quedaron finalmente en la fase de proyecto, o de aquellos otros que, una vez construidos, fueron alterados o destruidos hasta su desaparición.

En definitiva, se trata de una publicación enormemente útil, de clara organización interna y

adecuado estilo literario, que no solo se debe entender como un catálogo indispensable para la consulta de aquellos investigadores o lectores que precisen información sobre la historia de la escalera compostelana, sino como una monografía científica de interés para un conocimiento más general sobre tales elementos. Destacaría a este respecto su capacidad para arrojar luz sobre la compleja y diversa tipología de las escaleras; también la excelente inserción que hace de cada ejemplo en el contexto de los programas constructivos de cada edificio, y la capacidad del discurso para establecer vínculos entre teoría arquitectónica y práctica de obra, aspectos todos que redundan en un mejor conocimiento de la historia de la arquitectura gallega y española.

Francisco Ollero Lobato
Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España

Normas para la presentación de los originales

La revista *Atrio* fue fundada en 1988 con el objetivo de publicar estudios sobre patrimonio cultural e historia del arte y de la arquitectura españoles e iberoamericanos. Está orientada a la comunidad de investigadores y docentes de estas disciplinas.

Se trata de una revista electrónica, en abierto, de periodicidad anual, que recoge artículos y reseñas de publicaciones referidos a los ámbitos temáticos anteriormente aludidos. Ello sin perder de vista los procesos creativos y hechos culturales en un marco cronológico amplio, hasta nuestros días, por lo que interesa la creación contemporánea y las nuevas tendencias historiográficas.

La recepción de artículos está abierta de forma permanente. Se enviarán por la plataforma OJS, accesible en la propia web de la revista. Para facilitar este procedimiento, los autores/as pueden consultar el documento con las instrucciones básicas disponible en la mencionada Web.

La selección de los textos se hará atendiendo a la singularidad, calidad y carácter científico de los originales presentados. Todos ellos pasarán la revisión por pares ciegos, con evaluación externa de expertos en los temas en cuestión. El Comité Asesor y el Consejo Editorial decidirán la inclusión –o no– del texto atendiendo a los citados informes de expertos, reservándose el derecho a desestimar un artículo en caso de que no se adecue a los estándares establecidos por la revista. Asimismo, *Atrio* se reserva el derecho a realizar pequeñas modificaciones en los trabajos recibidos con la única finalidad de corregir errores mecánicos o lingüísticos. Si las modificaciones fuesen considerables, afectando al contenido del artículo, se consultará al autor/a para obtener la aprobación del cambio.

Todos los autores/as deben declarar su conformidad con todos y cada uno de los puntos que articulan la Declaración de autoría y originalidad de *Atrio: Revista de Historia del Arte*, firmando el Compromiso de Autoría disponible en la Web.

Para cualquier duda o consulta, pueden contactar con el Comité Editorial de la revista: atrio.revista@gmail.com

Condiciones del texto

Los textos deberán ser originales e inéditos y podrán estar escritos en castellano, portugués, inglés, francés o italiano.

Deberán presentarse en formato Microsoft Word (.doc) o RTF (.rtf), con las siguientes características: máximo 15 páginas, (entre 7500-8000 palabras, formato DIN-A4), espaciado 1,15, texto con tipografía Times New Roman 12 y notas a 10.

Las notas deberán incluirse a pie de página, debiendo respetar todas las características del formato y presentación dadas. Del mismo modo, irán numeradas consecutivamente.

El título deberá estar en minúsculas. En dos idiomas: español e inglés.

El texto irá acompañado de dos resúmenes, uno en español y otro en inglés (abstract), de una extensión no mayor de 10 líneas. Así como de un número máximo de 6 palabras clave o descriptores (keywords) que delimiten el campo temático y cronológico, también en ambos idiomas y separadas por punto y coma.

Para garantizar el cumplimiento de los requisitos de calidad perceptivos, no se incluirá en el documento donde aparece la investigación referencia alguna al autor/a, ni ningún otro dato que pueda comprometer la revisión por pares ciegos y desvelar la identidad del autor/a. En su lugar, se enviará un segundo documento, donde se incluirá el título de la investigación propuesta, el nombre completo del investigador/a, universidad u organismo al que pertenece, correo electrónico y el ORCID del autor/a. En caso de coautoría los autores/as deben indicar en este documento el nivel de contribución en cada una de las fases tanto de la investigación como de la redacción. Para ello se recomienda seguir la taxonomía CRediT <https://casrai.org/credit/>. Se deberá aportar, además, una breve biografía curricular de los autores/as.

Se entregarán un máximo de diez ilustraciones por artículo. En caso de que no sean propiedad del autor/a, deberán pedir los permisos necesarios para su publicación. Todas ellas realizadas en cualesquiera de los formatos digitales al uso (JPG, BMP o TIF) y una resolución mínima de 300 dpi. Se adjuntará un listado con el orden de las imágenes y con sus correspondientes pies de fotografías. La redacción de la revista estudiará en cada caso la necesidad de incrementar el número de ilustraciones, si así lo requiere el texto. Asimismo, se reserva el derecho a no incluir las imágenes carentes de la calidad de impresión necesaria, o reducir su número si se envían más de las estrictamente necesarias (en este último caso, se consultarán al autor/a cuáles deberán ser eliminadas).

La bibliografía al final de cada artículo se ordenará alfabéticamente.

Las citas literales a lo largo del texto se pondrán entre comillas y sin cursiva. Cuando las citas tengan cien palabras o más se colocarán, sin comillas ni cursivas, en un párrafo aparte que se diferenciará del resto del texto por una sangría por la izquierda y un tamaño de letra de 10.

Los autores/as deben declarar la financiación recibida para su investigación mediante la indicación de la agencia financiadora, programa y código de concesión.

La investigación cumple con las prácticas editoriales en Igualdad de Género de *Atrio* (https://www.upo.es/revistas/index.php/atrio/politica_editorial#igualdad-genero).

Cómo citar las referencias bibliográficas

Se observarán rigurosamente las siguientes recomendaciones, de acuerdo con el Manual de Estilo Chicago.

Libros:

Notas a pie de página: Rocío Bruquetas Galán, *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro* (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002), 23-25.

Notas a pie de página de un libro ya citado: Bruquetas Galán, *Técnicas y materiales*, 33.

Bibliografía al final de cada artículo: Bruquetas Galán, Rocío. *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.

Libros con dos autores/as:

Notas a pie de página: María Esther Galera Mendoza y Rafael López Guzmán, *Arquitectura, mercado y ciudad: Granada a mediados del siglo XVI* (Granada: Universidad de Granada, 2003), 75.

Nota a pie de página de un libro con dos autores/as ya citado: Galera Mendoza y López Guzmán, *Arquitectura, mercado y ciudad*, 68.

Bibliografía al final de cada artículo: Galera Mendoza, María Esther, y Rafael López Guzmán. *Arquitectura, mercado y ciudad: Granada a mediados del siglo XVI*. Granada: Universidad de Granada, 2003.

Libros editados o coordinados por un autor/a:

Notas a pie de página: Francisco Calvo Serraller, coord., *Los espectáculos del arte: instituciones y funciones del arte contemporáneo* (Barcelona: Tusquets, 1993), 23-25.

Nota a pie de página de un libro editado o coordinado ya citado: Calvo Serraller, *Los espectáculos del arte*, 56.

Bibliografía al final de cada artículo: Calvo Serraller, Francisco, coord. *Los espectáculos del arte: instituciones y funciones del arte contemporáneo*. Barcelona: Tusquets, 1993.

Capítulo dentro de una monografía con varios autores/as:

Notas a pie de página: Stefano De Caro, "Le rovine come memoria come elemento d'arte, come momento della conservazione," en *Las Ruinas: concepto, tratamiento y conservación*, eds. María del Valle Gómez de Terreros Guardiola y Luis Pérez-Prat Durbán (Huelva: Universidad de Huelva, 2018), 20-21.

Nota a pie de página de un capítulo ya citado: De Caro, "Le rovine," 20.

Bibliografía al final de cada artículo: De Caro, Stefano. "Le rovine come memoria come elemento d'arte, come momento della conservazione." En *Las Ruinas: concepto, tratamiento y conservación*, editado por María del Valle Gómez de Terreros Guardiola y Luis Pérez-Prat Durbán, 17-27. Huelva: Universidad de Huelva, 2018.

Artículos en publicaciones periódicas:

Notas a pie de página: Fernando Chueca Goitia, "Jaén y Andrés de Vandelvira," *Boletín de Estudios Giennenses*, n.º 33 (2003): 85-86.

Nota a pie de página de un artículo ya citado: Chueca Goitia, "Jaén," 87.

Bibliografía al final de cada artículo: Chueca Goitia, Fernando. "Jaén y Andrés de Vandelvira." *Boletín de Estudios Giennenses*, n.º 33 (2003): 83-92.

Referencias a documentos de archivo:

Hacer referencia al autor/a, título, fecha del archivo, nombre de la serie (si lo hay), nombre de la colección y nombre del depósito (localización). El Manual de Estilo Chicago no determina cuál es la secuencia correcta para estos elementos, pero cualquiera que sea la que se escoja debe utilizarse en todo el trabajo.

En todos los casos, para citar una referencia que está justo en la nota anterior, se indicará mediante la siguiente forma:

Ibid. o Ibid., página o rango de páginas (solo los números).

Pies de ilustraciones, tablas, gráficas mapas, etc.:

Se debe dar el mayor número de datos posibles entre los siguientes: Figura 1. Autor/a (Apellidos, Nombre), Título de la obra (en cursiva), año. Características (separadas por coma). Localización, Ciudad. (Créditos de la ilustración).

Otra opción es: Figura 2. Descripción y características de la obra. (Créditos de la ilustración).

Para libros escritos por tres o más autores/as, editados o coordinados por varios investigadores/as, artículos en publicaciones periódicas con más un autor/a, referencias a congresos o a Webs, se recomienda consultar las guías de citas y bibliografías disponibles en la Web de la revista (Guía estilo Chicago extensa - Guía rápida estilo Chicago). Además, para aquellos otros ejemplos no señalados, se puede consultar el Chicago Manual of Style (17ª edición).

Normas para las reseñas

Las recensiones bibliográficas constarán de un total de entre 6.000 y 8.000 caracteres, incluidos los espacios. Al principio del documento se citará el libro reseñado conforme a las normas de estilo del Manual Chicago.

Al final de la reseña deberá especificarse el nombre completo del autor/a y su filiación institucional, indicando el Departamento o Instituto al que pertenece y la Universidad o Centro al que se adscribe.

Al texto le acompañará una imagen de la portada del libro a color, con una resolución óptima para ser reproducida, teniendo un mínimo de 300 ppp. Ambos archivos se remitirán a través de la plataforma OJS de la revista *Atrio*.

Procedimiento de evaluación, aceptación y edición de artículos

Una vez que el investigador/a ha enviado la documentación, recibirá una notificación de su recepción.

El equipo editorial realizará una revisión para asegurar que el artículo cumple las normas de estilo indicadas por la revista, que se ajusta a las líneas temáticas de la misma, que no incurre en plagio de ningún tipo y que el contenido es adecuado, original y relevante. El equipo editorial avisará al autor/a si el artículo necesita ser revisado para ajustarse a las normas de estilo, disponiendo de una semana para realizar los cambios oportunos. En caso de no necesitarse correcciones también se avisará al autor/a de la situación de su texto. Para que los artículos continúen con el proceso de evaluación es imprescindible que cumplan con las normas de estilo indicadas en la web.

A continuación, dos revisores/as evaluarán el artículo mediante el sistema de doble ciego y cumplimentarán el formulario de evaluación de originales. Los revisores/as tendrán un plazo de un mes para evaluar el artículo asignado. En caso de que los dos revisores/as no se pongan de acuerdo en cuanto a la calidad científica del texto, será necesario el informe de un tercer/a especialista. Estas evaluaciones de revisores/as serán anónimas, tanto para el autor/a como para el revisor/a.

Al realizar las evaluaciones, los revisores/as recomendarán la publicación (especificando las correcciones o revisiones a realizar) o el rechazo del manuscrito. Terminado el proceso de evaluación, los autores/as recibirán notificación de la decisión de los evaluadores/as. Si la publicación es aceptada o rechazada por dos evaluadores/as, los autores/as tendrán conocimiento de la decisión mediante notificación por correo electrónico y se les informará, igualmente, de los argumentos que la han motivado. Si la publicación es aceptada por dos evaluadores/as, precisándose correcciones y/o revisiones, se avisará a los autores/as para que en un plazo máximo de diez días realicen los cambios que los revisores/as hayan indicado en la plantilla de evaluación. En el plazo de diez días, el autor/a deberá devolver el texto con las modificaciones realizadas resaltadas en otro color. En caso de que el autor/a no realice algunos de los cambios que se le han solicitado, deberá informar de los motivos por los cuales ha tomado tal decisión. Será el equipo editorial el encargado de realizar las revisiones de estas correcciones.

La decisión definitiva de aceptar la publicación de los artículos recaerá en el equipo editorial. Una vez que el artículo es aceptado para su publicación, los editores/as podrán realizar pequeñas modificaciones, sin alterar el contenido, para corregir errores mecánicos o lingüísticos. Si dichos cambios afectasen al contenido, se consultará a los autores/as para su aprobación.

Tras la maquetación de cada artículo, los autores/as recibirán las primeras pruebas de imprenta y tendrán un plazo máximo de cinco días para realizar correcciones, exclusivamente, de erratas. Si no hay respuesta por parte de los autores/as, la revista publicará el artículo sin modificar la versión editada.

Garantías y manifestaciones de los autores/as de los artículos publicados

El autor/a o cedente del material que se entrega para publicación autoriza a la revista *Atrio* para que publique, sin obligación alguna (económica o de otra naturaleza), el contenido de su trabajo tanto en formato papel, como en digital, así como en cualquier otro medio. Esta cesión de uso del material entregado comprende todos los derechos necesarios para la publicación del material en la revista *Atrio*. Quedan garantizados, simultáneamente, los derechos morales del autor/a.

El autor/a o cedente es plenamente consciente y está de acuerdo con que todos o cualesquiera de los contenidos proporcionados, formarán una obra cuyo uso se cede a la revista *Atrio* para su publicación total o parcial.

El autor/a o cedente garantiza ser el titular de los derechos de Propiedad Intelectual sobre los contenidos proporcionados, es decir, sobre el propio texto e imágenes/fotografías/obras fotográficas que se incorporan en su artículo.

El autor/a o cedente asegura y garantiza: (i) que todo el material enviado a la revista *Atrio* cumple con las disposiciones legales aplicables; (ii) que la utilización de cualquier material protegido por derechos de autor y derechos personales en la concepción del material se encuentra regularizada; (iii) que obtuvo las licencias de derechos, permisos y autorizaciones necesarias para la ejecución del material, inclusive los derechos de imagen, si fueran aplicables; y (iv) que el material no viola derechos de terceros, incluyendo, sin limitarse a estos, los derechos de autor y derechos de las personas.

El autor/a o cedente, exime a la revista *Atrio* de toda y cualquier responsabilidad con relación a la violación de derechos de autor, comprometiéndose a emplear todos sus esfuerzos para auxiliar a la revista *Atrio* en la defensa de cualquier acusación, medidas extrajudiciales y/o judiciales. Asimismo, asume el abono a la revista *Atrio* de cualquier cantidad o indemnización que esta tenga que abonar a terceros por el incumplimiento de estas obligaciones, ya sea por decisión judicial, arbitral y/o administrativa.

