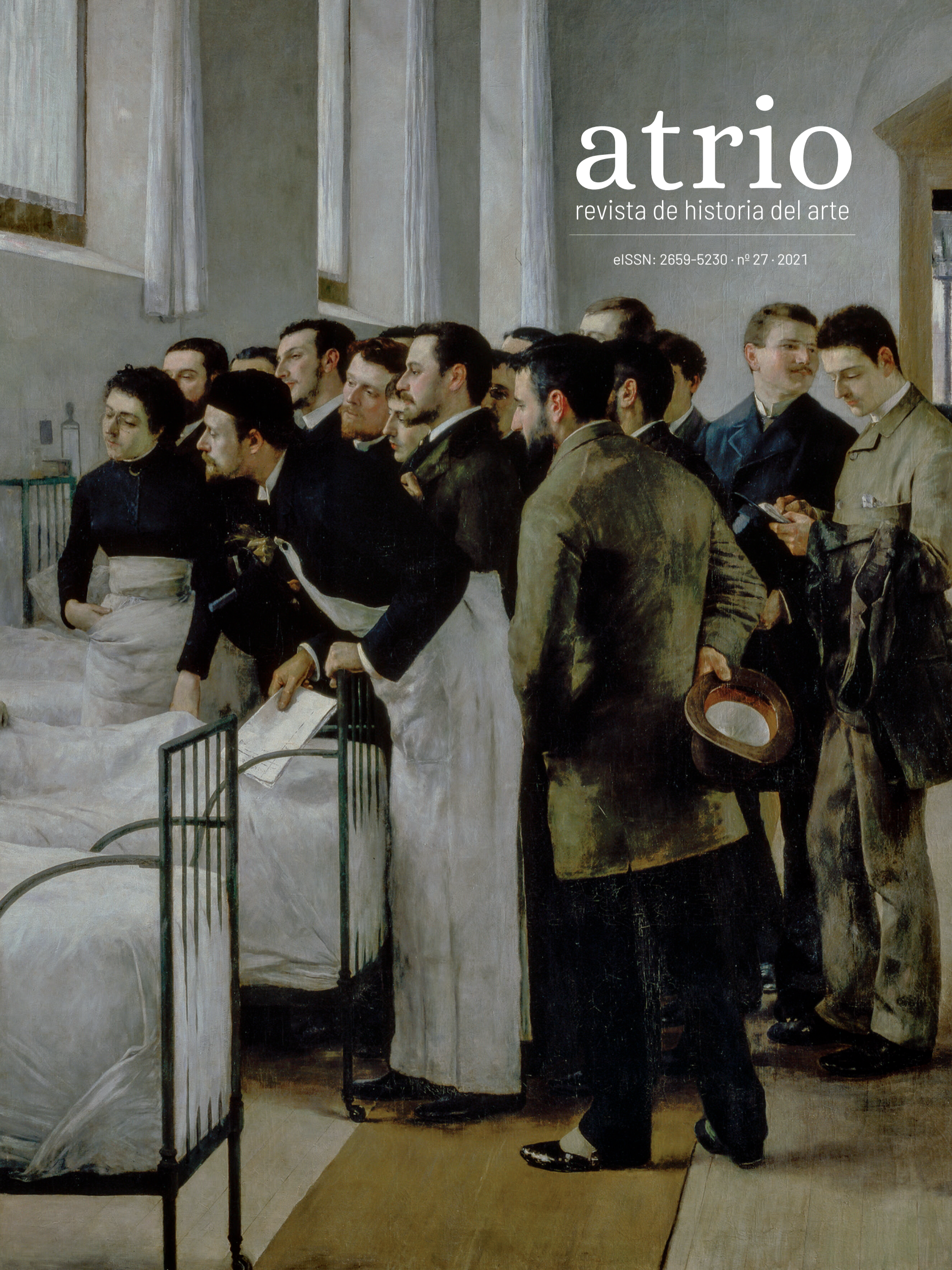


atrio

revista de historia del arte

eISSN: 2659-5230 · nº 27 · 2021



atrio

revista de historia del arte

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



Equipo editorial

Dirección

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

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

Secretaría

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

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

Pablo Navarro Morcillo (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Comité editorial

José Manuel Almansa Moreno (Universidad de Jaén, España)

M.ª del Valle Gómez de Terreros Guardiola (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Ramón Gutiérrez (Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, Buenos Aires, Argentina)

Francisco J. Herrera García (Universidad de Sevilla, España)

Juan Manuel Monterroso Montero (Universidade de Santiago de Compostela, España)

Arsenio Moreno Mendoza (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Francisco Ollero Lobato (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Fernando Quiles García (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Graciela María Viñuales (Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, Buenos Aires, Argentina)

Comité científico

María Paz Aguiló Alonso (Instituto de Historia - CSIC, Madrid, España)

Luisa Elena Alcalá (Universidad Autónoma de Madrid, España)

Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández (Comisión de Arte Sacro del Obispado de Cádiz y Ceuta, España)

Dora Arizaga Guzmán (Instituto Metropolitano de Patrimonio de Quito, Ecuador)

Buenaventura Bassegoda Hugas (Universitat Autònoma de Barcelona, España)

Jaime H. Borja Gómez (Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia)

Belén Calderón Roca (Universidad de Málaga, España)

Rosario Camacho Martínez (Universidad de Málaga, España)

Ignacio Cano Rivero (Museo de Bellas Artes de Sevilla, España)

Viviane Conceição Rodrigues (Centro de Estudos e Pesquisas Afro-Alagoano Quilombo e Museu Cultura Periférica, Maceió, Brasil)

Marcela Cristina Cuéllar Sánchez (Universidad del Atlántico, Barranquilla, Colombia)

Thomas Cummins (Harvard University, Cambridge, USA)

Fauzia Farneti (Università degli Studi di Firenze, Italia)

Pedro Galera Andreu (Universidad de Jaén, España)

David García Cueto (Museo Nacional del Prado, Madrid, España)

Rodrigo Gutiérrez Viñuales (Universidad de Granada, España)

Alexandra Kennedy (Universidad de Cuenca, Ecuador)

María del Pilar López (Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia)

Rafael López Guzmán (Universidad de Granada, España)

Fernando Marías (Universidad Autónoma de Madrid, España)

Magno Mello (Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil)

Luciano Migliaccio (Universidade de São Paulo, Brasil)

Benito Navarrete Prieto (Universidad de Alcalá de Henares, España)

Sandra Negro Tua (Universidad Ricardo Palma, Lima, Perú)

Alberto Nicolini (Universidad Nacional de Tucumán, San Miguel de Tucumán, Argentina)

Víctor Manuel Nieto Alcaide (Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, España)

María Teresa Paliza Monduate (Universidad de Salamanca, España)

Aurora Rabanal Yus (Universidad Autónoma de Madrid, España)

Wifredo Rincón García (Instituto de Historia - CSIC, Madrid, España)

Juan Ramón Rodríguez-Mateo (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Nuria Rodríguez Ortega (Universidad de Málaga, España)

Antonio Salcedo Milliani (Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, España)

Olaya Sanfuentes (Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, Chile)

Teresa Sauret Guerrero (Universidad de Málaga, España)

Nelly Sigaut (El Colegio de Michoacán, México)

Ricardo Tapia Zarricueta (Universidad de Chile, Santiago de Chile, Chile)

Antonio Urquizar Herrera (Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, España)

Susan Verdi Webster (College of William and Mary, Williamsburg, USA)

EDITA

ÁREA DE HISTORIA DEL ARTE

Departamento de Geografía, Historia y Filosofía

UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE

Carretera de Utrera km 1. 41013 Sevilla

E-mail: atrio.revista@gmail.com

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

Imagen de portada: Luis Jiménez Aranda, *Una sala de hospital durante la visita del médico en jefe (detalle)*, 1889. Óleo sobre lienzo, 290 x 445 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid (© Museo Nacional del Prado).

Diseño y maquetación: Referencias Cruzadas

referencias.maquetacion@gmail.com

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

Periodicidad anual

Inicio de publicación: 1988

Año de edición: 2021

ISSN: 0214-8293 (versión impresa)

eISSN: 2659-5230 (versión digital)

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

Atrio. Revista de Historia del Arte cuenta con el sello de calidad FECYT con Mención de Buenas Prácticas Editoriales en Igualdad de Género. Está evaluada en MIAR (ICDS = 6.5), CIRC (grupo B), Erih Plus y Latindex (Catálogo v1.0 (2002 - 2017) con 31 características cumplidas y Catálogo v2.0 (2018 -) con 38 características cumplidas). Además, está catalogada en Rebiun, Genamics JournalSeek, SUDOC, SUNCAT, OCLC WorldCat, ZDB, OPAC Plus, Arthistoricum.net y Dulcinea (Color ROMEO: Verde). También se encuentra indexada en PKP index, REDIB, DOAJ, Dialnet, PIO, BASE, ÍndICES CSIC, Regesta Imperia y Recolecta.

La revista *Atrio* se financia a través del V Plan Propio 2018-2020 prorrogado a 2021 por el Vicerrectorado de Investigación, Transferencia y Doctorado de la Universidad Pablo de Olavide (Sevilla).

Evaluación del número 27 (2021)*

María Belén Altuna Lisazo (Universidad del País Vasco, Donostia-San Sebastián, España)
Ana María Aranda Bernal (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)
Adrián Contreras Guerrero (Universidad de Granada, España)
Miriam Elena Cortés López (Universidade de Santiago de Compostela, España)
Fernando Cruz Isidoro (Universidad de Sevilla, España)
M.^a Asunción Díaz Zamorano (Universidad de Huelva, España)
Julián Esteban Chapapría (Universitat Politècnica de València, España)
Carla Fernández Martínez (Universidad de Oviedo, España)
María de los Ángeles Fernández Valle (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)
José Jaime García Bernal (Universidad de Sevilla, España)
David García Cueto (Museo Nacional del Prado, Madrid, España)
M.^a del Valle Gómez de Terreros Guardiola (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)
Rodrigo Gutiérrez Viñuales (Universidad de Granada, España)
Magdalena Illán Martín (Universidad de Sevilla, España)
María Jesús Martínez Silvente (Universidad de Málaga, España)
Eunice Miranda Tapia (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)
Arsenio Moreno Mendoza (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)
Pablo Navarro Morcillo (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)
Francisco Ollero Lobato (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)
Juan Prieto Gordillo (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)
Fernando Quiles García (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)
Inmaculada Rodríguez Moya (Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, España)
Gemma Ruiz Ángel (Museo de Arte Sacro de Orihuela, España)
Antonio Joaquín Santos Márquez (Universidad de Sevilla, España)
María Teresa Terrón Reynolds (Universidad de Extremadura, Cáceres, España)
Fernando Vela Cossío (Universidad Politécnica de Madrid, España)

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

ESTADÍSTICAS DEL NÚMERO 27 (2021)

Equipo editorial

- Comité editorial:
 - Apertura institucional: 55,56%
 - Apertura internacional: 22,22%
- Comité científico:
 - Apertura institucional: 96,77%
 - Apertura internacional: 42,11%

Evaluadores/as

- Número total de evaluadores/as participantes: 33
- Externos al equipo editorial y a la entidad editora UPO: 22 (66,67%)
- Internos al equipo editorial y a la entidad editora UPO: 11 (33,33%)

Artículos

- Recibidos y evaluados: 27
- Aceptados y publicados: 13 (48,15%)
- Rechazados: 14 (51,85%)
- Promedio de días entre el envío y la aceptación o rechazo de los artículos: 124 días

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

- Externos al equipo editorial y a la entidad editora UPO: 12 (92,31%)
- Internos al equipo editorial y a la entidad editora UPO: 1 (7,69%)
- Nacionales: 12 (92,31%)
 - Las instituciones de los/las autores/as nacionales son las siguientes: Instituto de Enseñanza Secundaria, Maestro Juan Calero, (Monesterio, Badajoz, España), Museo Nacional del Prado (Madrid, España), Real

Academia Provincial de Bellas Artes de Cádiz (España), Universidad de Murcia (España), Universidad de Sevilla (España), Universidad de Zaragoza (España), Universidade de Santiago de Compostela (España), Universidad Nacional de Educación a Distancia (Madrid, España), Universidad Pablo de Olavide (Sevilla, España) y Universitat de València (España).

- Internacionales: 1 (7,69%)
 - La institución del autor internacional es la siguiente: Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras (San Juan, Puerto Rico).

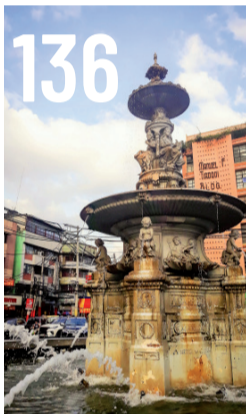
Reseñas

- Recibidas: 12
- Publicadas: 10 (83,33%)
- Rechazada: 2 (16,67%)

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

- Externos al equipo editorial y a la entidad editora UPO: 7 (70%)
- Internos al equipo editorial y a la entidad editora UPO: 3 (30%)
- Nacionales: 100%
 - Las instituciones de los autores/as nacionales son las siguientes: Consejería de Educación y Deporte, Junta de Andalucía (Sevilla, España), Universidad Complutense de Madrid (España), Universidad de Córdoba (España), Universidad de Salamanca (España), Universidad de Sevilla (España), Universidad de Valladolid (España), Universidade de Santiago de Compostela (España) y Universidad Pablo de Olavide (Sevilla, España).

índice



7 Arsenio Moreno Mendoza
Fernando Quiles García

ARTÍCULOS

10 Nuevas consideraciones sobre la tabla de *San Miguel* del Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela
Pablo López Marcos

30 La obra del pintor manierista de Valladolid Marcos de Torres en la catedral de Lugo (1570-1573)
Marcos Gerardo Calles Lombao

50 Una fiesta de toros en Cuenca. El cuadro que pintó Cristóbal García Salmerón para el rey Felipe IV
Sonia Casal Valencia

68 El escribano Alonso Portero, coleccionista de pinturas de Diego Polo y Antonio de Pereda
José Luis Cueto Martínez-Pontrémuli

100 Algunas aportaciones sobre las trazas barrocas originales de la Casa de las Cadenas en Cádiz
Juan Alonso de la Sierra Fernández

126 Francisco y Pedro de Carriedo. Nuevas aportaciones al patronazgo indiano en Cantabria
José María Sánchez-Cortegana

154 Andrés Rosi: pintor, teórico y monárquico absolutista
Álvaro Cabezas García

180 La evocación nostálgica del Barroco y del Rococó en la pintura de género de la segunda mitad del siglo XIX: el caso de los artistas aragoneses en París
Guillermo Juberías Gracia

204 La inferioridad del bello sexo. Relaciones entre imagen, género y enfermedad en el entresiglos XIX-XX
Raquel Baixauli

228 La vivienda social en la ciudad de Huelva. De la Ley de Casas Baratas de 1911 a la finalización de la Guerra Civil en 1939
Ignacio Gómez Felipe

254 La protección del patrimonio arquitectónico de La Rioja a través de la declaración de monumentos nacionales e histórico-artísticos hasta 1975
M. Yolanda Posedente García

283 Reflexiones sobre el cuerpo, imagen e identidad en la obra de Marina Núñez y Carmela García
María Siquier Herrera

304 Cerámica imaginada: Un itinerario por los murales de Susana Espinosa en Puerto Rico (1973-2005)
Daniel Expósito Sánchez

RESEÑAS

328 Haskell, Francis. *El museo efímero. Los maestros antiguos y el auge de las exposiciones artísticas*
Noemí Delgado Mellado

331 Jiménez López, Jorge, y Carmen Sánchez Tamarit, eds. *Patrimonio textual y Humanidades Digitales, II. Libros, bibliotecas y cultura visual en la Edad Media*
Lara Arriba Ramos

334 López Guillamón, Ignacio, y César Chaparro Gómez, eds. *Encuentro Internacional. De Flandes a Extremadura: Humanismo y naturaleza en los tapices de Badajoz*
Ana Martínez-Acitores González

338 Monterroso Montero, Juan Manuel, María del Carmen Folgar de la Calle, y Enrique Fernández Castiñeiras. *Madera y oro. Los retablos de Santiago de Compostela (Catedral, san Martiño Pinarío y san Paio de Antealtares)*
Luis Alcalá-Galiano Pareja

342 Flores Ruiz, Eva María, y Yolanda Victoria Olmedo Sánchez, eds. *Entre plumas y pinceles: imágenes femeninas en la literatura y la pintura (1800-1950)*
David Cejas Rivas

347 Illán Martín, Magdalena. *Pintoras en Sevilla en el siglo XIX*
Carmen Rodríguez Serrano

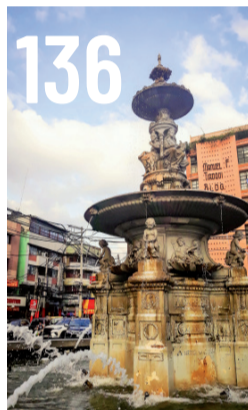
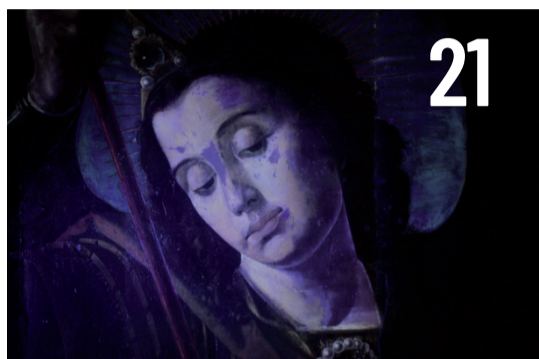
351 López Jiménez, Clemente Manuel. *Los casinos de Écija. Sociabilidad, arquitectura y política. Del siglo XIX al inicio del franquismo*
Francisco Ollero Lobato

355 Jaquero Esparcia, Alejandro. *Poesía con fines didácticos sobre las artes: génesis y recepción en la España de la Modernidad*
María del Castillo García Romero

358 Luque Teruel, Andrés. *Juan Manuel Rodríguez Ojeda. El diseño como fundamento artístico*
Manuel Carbajosa Aguilera

362 Almansa Moreno, José Manuel. *Reconstrucción y restauración monumental en la provincia de Jaén durante el Franquismo*
Arsenio Moreno Mendoza

index



7 Arsenio Moreno Mendoza
Fernando Quiles García

ARTICLES

10 The Altarpiece Depicting *Saint Michael of Orihuela*
Pablo López Marcos

30 The Work of Marcos de Torres, Mannerist Painter from Valladolid, in Lugo's Cathedral (1570-1573)
Marcos Gerardo Calles Lombao

50 A Bullfighting Festival in Cuenca. A Painting by Cristóbal García Salmerón for King Philip IV
Sonia Casal Valencia

68 The Notary Alonso Portero, Collector of Paintings by Diego Polo and Antonio de Pereda
José Luis Cueto Martínez-Pontrémuli

100 Some Contributions on the Original Baroque Traces of the Casa de las Cadenas in Cádiz
Juan Alonso de la Sierra Fernández

126 Francisco y Pedro de Carriedo. New Contributions to Indigenous Patronage in Cantabria
José María Sánchez-Cortegana

154 Andrés Rosi: Painter, Theorist, and Absolutist Monarchist
Álvaro Cabezas García

180 The Nostalgic Evocation of Baroque and Rococo in Genre Painting of the Second Half of 19th Century: The Case of Aragonese Artists in Paris
Guillermo Juberías Gracia

204 The Inferiority of *The Fair Sex*: Relations Between Image, Gender, and Illness at the Fin-de-Siècle
Raquel Baixauli

228 Social Housing in the City of Huelva: From the Cheap Housing Law of 1911 to the End of the Civil War in 1939
Ignacio Gómez Felipe

254 The Protection of Architectural Heritage in La Rioja through the Declaration of National and Historical-Artistic Monuments until 1975
M. Yolanda Posedente García

283 Reflections on Body, Image, and Identity in the Work of Marina Núñez and Carmela García
María Siquier Herrera

304 Imagined Ceramics: An Itinerary through the Murals of Susana Espinosa in Puerto Rico (1973-2005)
Daniel Expósito Sánchez

BOOK REVIEWS

328 Haskell, Francis. *El museo efímero. Los maestros antiguos y el auge de las exposiciones artísticas*
Noemí Delgado Mellado

331 Jiménez López, Jorge, y Carmen Sánchez Tamarit, eds. *Patrimonio textual y Humanidades Digitales, II. Libros, bibliotecas y cultura visual en la Edad Media*
Lara Arriba Ramos

334 López Guillamón, Ignacio, y César Chaparro Gómez, eds. *Encuentro Internacional. De Flandes a Extremadura: Humanismo y naturaleza en los tapices de Badajoz*
Ana Martínez-Acitores González

338 Monterroso Montero, Juan Manuel, María del Carmen Folgar de la Calle, y Enrique Fernández Castiñeiras. *Madera y oro. Los retablos de Santiago de Compostela (Catedral, san Martiño Pinario y san Paio de Antealtares)*
Luis Alcalá-Galiano Pareja

342 Flores Ruiz, Eva María, y Yolanda Victoria Olmedo Sánchez, eds. *Entre plumas y pinceles: imágenes femeninas en la literatura y la pintura (1800-1950)*
David Cejas Rivas

347 Illán Martín, Magdalena. *Pintoras en Sevilla en el siglo XIX*
Carmen Rodríguez Serrano

351 López Jiménez, Clemente Manuel. *Los casinos de Écija. Sociabilidad, arquitectura y política. Del siglo XIX al inicio del franquismo*
Francisco Ollero Lobato

355 Jaquero Esparcia, Alejandro. *Poesía con fines didácticos sobre las artes: génesis y recepción en la España de la Modernidad*
María del Castillo García Romero

358 Luque Teruel, Andrés. *Juan Manuel Rodríguez Ojeda. El diseño como fundamento artístico*
Manuel Carbajosa Aguilera

362 Almansa Moreno, José Manuel. *Reconstrucción y restauración monumental en la provincia de Jaén durante el Franquismo*
Arsenio Moreno Mendoza

Arsenio Moreno Mendoza



Arsenio Moreno Mendoza, 1953-2021
(Fotografía de José Manuel Almansa Moreno).

De entre las palabras que puedo usar para recordar a Arsenio Moreno, el amigo y compañero que vivirá en nuestras memorias, hay dos muy representativas de nuestra relación: su capacidad y generosidad.

De su capacidad dio sobradas muestras desde que, siendo muy joven, obtuvo su acta política y tomó las riendas del gobierno municipal de Úbeda, en el amanecer democrático. Y siguió manifestándola a lo largo de toda su vida profesional, más allá de su erudición, como gestor de la cultura, investigador y docente hasta que la enfermedad dio término a su actividad apenas una semana antes de fallecer (en este mismo número de «Atrio» se incluye el último texto que escribió, la reseña de un libro recién publicado).

Entre otras tareas, destacó su dirección de los Museos de Bellas Artes de Granada y Sevilla, su labor en el gobierno de la Universidad Pablo de Olavide durante los primeros años tras su fundación, y la creación del Área de Historia del Arte de esta misma institución. Tuve la suerte de conocerle al frente del Museo de Sevilla, mientras velaba por la definición del plan museográfico con las piezas que iban a componer la colección permanente. Y mientras se ocupaba de ello, seleccionaba obras para otras exposiciones, aprovechando la oportunidad que en aquel año se produjo, con la celebración de la Exposición Universal de Sevilla.

Detrás de esta labor de gestión cultural, tan notoria como reconocida, está su enorme producción investigadora, en la que destacan los libros dedicados a su personal visión de la pintura barroca, que centra el interés en el encaje social del pintor. Y cómo no, las numerosas incursiones en el arte y la arquitectura de su tierra. Incluso, más allá de la calidad de esta producción científica, en sus numerosas creaciones literarias usó con maestría sus recursos de historiador, amplísimos conocimientos y sensibilidad.

Sin embargo, prefiero resaltar la cualidad en la que basó su relación con los miembros del Área de Historia del Arte de la UPO: la generosidad. Impulsó proyectos que compartió con el grupo, desde libros hasta encuentros académicos y de investigación que llegaron a ser multitudinarios. En especial la celebración, en 2001, del *III Congreso Internacional sobre Barroco Iberoamericano*, una convocatoria de enorme éxito, donde el Área comenzó a tomar forma y a ubicarse en el escenario en que se ha desenvuelto en sus dos décadas de existencia. Barroco e Iberoamérica, dos términos que han congeñado y se han extendido a la red creada durante este tiempo.

Su pasión por la investigación y difusión del arte barroco le llevó a producir numerosas obras publicadas en las más prestigiosas editoriales, pero sobre todo a generar la idea de un espacio donde estudiarlo y celebrarlo debidamente. Puso su mirada en Carmona, que se acomodaba bien a lo que pretendía, un foro para reflexionar y hablar en barroco. Así quiso establecer el vínculo entre pensamiento y lugar desde principios de los dos mil, aunque apenas ha llegado a conocer la puesta en marcha del Centro de Barroco Iberoamericano en la ciudad que señaló.

Y naturalmente, a su generosidad se debe la continuidad de esta revista, porque «Atrio» inició su segunda época en la Universidad Pablo de Olavide gracias a su intermediación y codirección. Aceptó recuperar una publicación que había detenido su trayectoria en el volumen diez y, aprovechando la incorporación al Área de Historia del Arte de una parte de los primeros colaboradores de la publicación, la impulsó y dio la estabilidad que hasta hoy ha mantenido.

Arsenio se abría y generaba lazos de amistad con quienes pudieron haber sido meros colegas. Su recuerdo y sus obras mantendrán su existencia, de lo contrario nos quedaría sufrir, como el loco Lope Arellano, que Arsenio Moreno retrató *Por los sombríos corredores del Alcázar* (2012) mientras caminaba abandonándose, «dejando su sombra mineral por el suelo, añadiendo tristeza a la tristeza».

Fernando Quiles García, noviembre de 2021

ARTÍCULOS



Nuevas consideraciones sobre la tabla de *San Miguel* del Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela

The Altarpiece Depicting *Saint Michael of Orihuela*

Pablo López Marcos

Universidad de Murcia, España

pablo.lopez2@um.es

 0000-0002-9422-1247

Recibido: 11/07/2020 | Aceptado: 14/04/2021

Resumen

La tabla del San Miguel, actualmente conservada en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela, representa uno de los principales ejemplos de pintura renacentista en España. De origen incierto, el cuadro fue localizado en 1906 por Tormo y Monzó en el colegio de santo Domingo de Orihuela, donde ocupaba un puesto de honor. El presente texto tiene la intención de realizar una necesaria revisión de la situación de la tabla, partiendo desde los conocimientos hasta ahora publicados y profundizando en las teorías planteadas por los diferentes historiadores a lo largo del tiempo. La propuesta de nuevas consideraciones sobre la pintura oriolana tiene como objetivo esclarecer su origen, así como presentar una novedosa propuesta atributiva legada a un ambiente pictórico que no había sido considerado hasta el momento, como era la pintura del centro-norte de Italia que alcanzará España en un segundo momento.

Abstract

The altarpiece depicting Saint Michael of Orihuela, kept in the Diocesan Museum of Sacred Art in Orihuela, represents one of the principal examples of Italian Renaissance painting in Spain. Its origins are uncertain; the painting was found by Tormo y Monzó in 1906 in Santo Domingo's College in Orihuela where it was displayed in a special place. This text seeks to present a much-needed revision of everything known about the altarpiece, including all theories and information published to date, while analyzing theories presented by different art historians. These new approaches to the Oriolana painting are meant to identify its origins and present new possibilities for paintings of Central-Northern Italy, a pictorial environment that had not been considered at the time and that would subsequently make its way to Spain.

Palabras clave

Renacimiento
Arte
San Miguel
Orihuela
Pintura
Siglo XV

Keywords

Renaissance
Art
Saint Michael
Orihuela
Painting
15th Century

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

López Marcos, Pablo. "Nuevas consideraciones sobre la tabla de *San Miguel* del Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 27 (2021): 10-29. <https://doi.org/10.46661/atRIO.5127>

© 2021 Pablo López Marcos. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Introducción y estado de la cuestión

La tabla del *San Miguel*, conservada en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela, representa uno de los principales ejemplos de la llegada e implantación de las concepciones renacentistas en España, en concreto en la zona de Levante¹ (Fig. 1). Muchas han sido las teorías acerca de su autoría y su origen, si bien los únicos datos ciertos comienzan en 1906 cuando fue localizada por el historiador Elías Tormo y Monzó en la sala grande de recibo del colegio de santo Domingo de Orihuela. Este centro, conocido como “el Escorial de Levante” y antiguo monasterio del Socorro de la ciudad, fue fundado por el arzobispo Loazes en 1553 como monasterio dominico y sede universitaria. Tal fue la importancia que alcanzó en los siglos posteriores que contó incluso entre sus decoraciones con la célebre *Tentación de santo Tomás de Aquino* del por entonces pintor de corte Diego Velázquez. Aunque el porqué de la localización del *San Miguel* en el citado colegio es todavía incierta, sobre todo si se considera que se trata de una obra que adelanta en más de cinco décadas el inicio de los trabajos de su construcción, sí que sirve como ejemplo para ilustrar el alto valor simbólico y religioso del que gozaba.

La pieza combina los elementos propios del clasicismo renacentista en una sublime composición donde el dibujo y las formas se unen a un preciosismo decorativo de inspiración clásica y un color luminoso solo al alcance de los grandes maestros de la época. El uso de ruinas clásicas, el detallismo minucioso de las joyas y el tratamiento de los mármoles denotan a un pintor en contacto estrecho con las concepciones puramente italianas de la pintura renacentista, en especial de las zonas del centro norte de la península transalpina, donde grabados y dibujos comenzaban a circular como modelos compositivos a seguir. Sin embargo, el *San Miguel* es una obra especial, única, capaz de sorprender al espectador en un primer vistazo con la elegancia y soberbia de su figura central, enmarcada por la representación católica de la *Ciudad Ideal* y la *Ciudad Terrenal*, donde el arcángel se encuentra en posición de acabar con los demonios, símbolo del pecado. El presente artículo nace con la intención de profundizar y revisar las teorías hasta ahora propuestas por los historiadores, exponiendo la que a mi juicio es una necesaria revisión de los hechos y reforzando la teoría de la posible llegada de la pieza desde Italia.

1. Las informaciones propuestas en el presente artículo se fundamentan en la investigación relativa a la tesis doctoral: Pablo López Marcos, “La pintura renacentista en la antigua Diócesis de Cartagena: 1514-1570” (tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2021), 105-130.

Históricamente la obra ha sido un verdadero rompecabezas para el mundo de la historiografía moderna. Si partimos de la premisa de que se trata de una obra cuyo origen y autoría son inciertos, los nuevos datos que aquí se presentan tienen el objetivo de orientar futuras investigaciones hacia una posibilidad que, si bien ya había sido propuesta, no había sido tratada en profundidad, como es la llegada de la obra desde Italia. Durante el siglo XX muchos han sido los historiadores que han atribuido la obra a distintos pintores activos en la zona de Valencia durante los siglos XV y XVI. Artistas tales como el leonardiano Fernando Yáñez de la Almedina por Garín Ortiz de Taranco², Requena y Rubiales por parte de Post³ o Riccardo Quaretararo por De Bosque⁴, habían sido algunas de las propuestas que gozaron de mayor aceptación por parte de la crítica. Sin embargo, será la atribución realizada por Diego Angulo Íñiguez en 1954 a Paolo da San Leocadio la que logrará una mayor aceptación en el mundo académico⁵. La paternidad al artífice emiliano se debió a los paralelismos formales con la

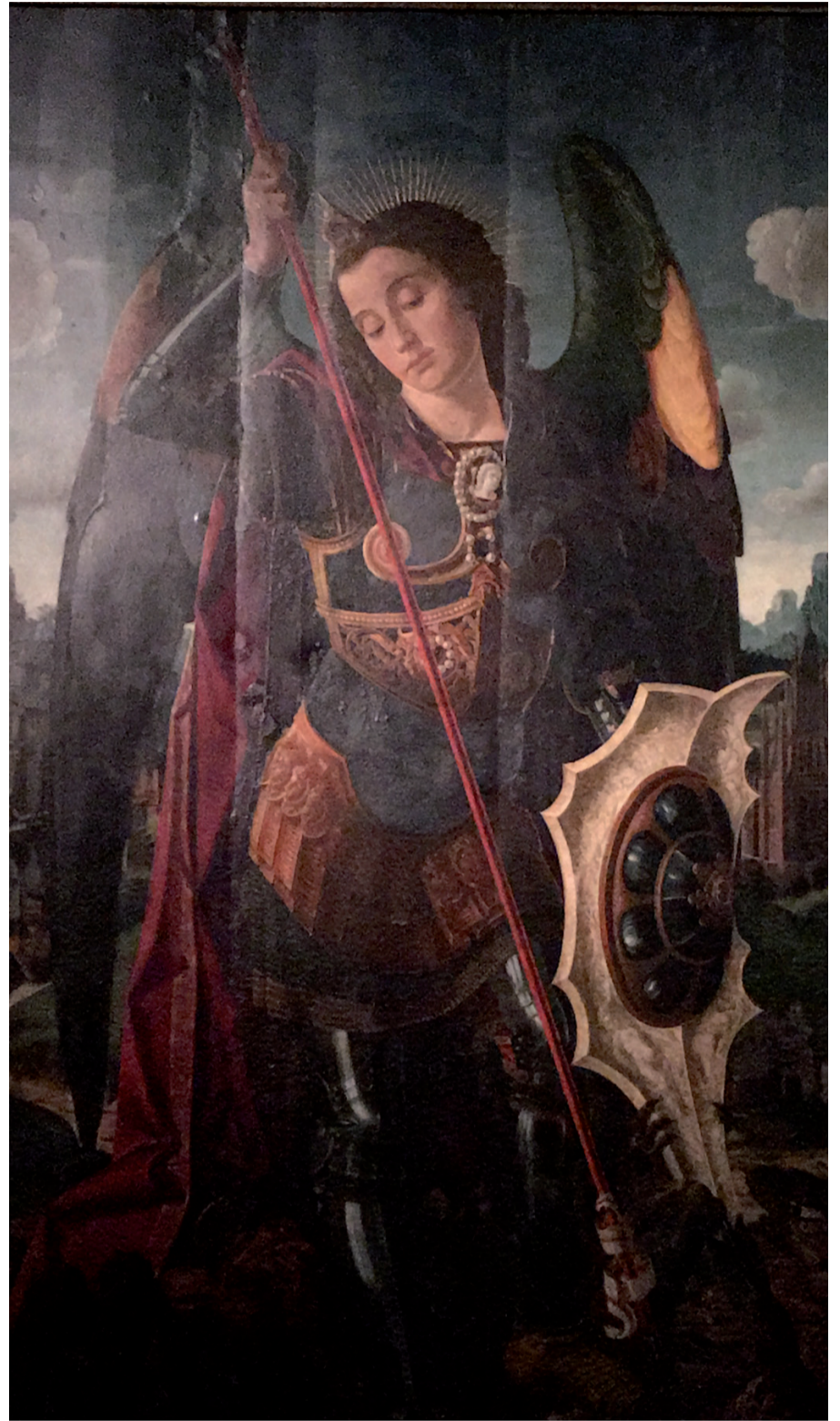


Fig. 1. *San Miguel Arcángel*. Témpera sobre tabla, 186 cm x 136 cm. Museo de Arte Sacro de Orihuela (Fuente: Museo de Arte Sacro de Orihuela).

2. Felipe María Garín Ortiz de Taranco, *La historia del arte de Valencia* (Madrid: Caja de Ahorros de Valencia, 1978), 175-179.
3. Chandler Rathfon Post, *A History of Spanish Painting* (Massachusetts: University of Harvard, Harold Edwin Wetthey edit, 1953), 11:9-47.
4. Andrée de Bosque, *Artisti italiani in Spagna dal XIV secolo ai Re Cattolici* (Milán: Alfieri & Lacroix, 1968), 216, 225.
5. Diego Angulo Íñiguez, *Pintura del Renacimiento*, vol. 12 de *Ars Hispaniae. Historia universal del Arte Hispánico*, dir. José Gudiol Ricart (Madrid: Editorial Plus Ultra, 1954), 60-70.

Sacra Conversazione conservada en la National Gallery de Londres, donde además aparece la firma "PAVLVS", seña inequívoca de su autoría. Siguiendo con las observaciones de Ángulo Íñiguez, esta teoría fue fuertemente sostenida por grandes eruditos de la Historia del Arte de nuestro país como Fernando Checa Cremades⁶ y sobre todo por la historiadora del arte italiana Adele Condorelli desde los años 60⁷. El principal defensor de dicha teoría será el historiador valenciano Ximo Company i Climent⁸. En la monografía sobre Paolo da San Leocadio, Company i Climent identifica la tabla como la muestra de mayor calidad de la pintura del pintor italiano en España, datándola en torno a 1490, fecha en la cual se encontraba al servicio de los duques de Gandía. Sobre su origen, Company i Climent propone una posible donación de la familia Borja al colegio de Santo Domingo de Orihuela tras el desmantelamiento de las estancias originales del palacio ducal. Sin embargo, ningún documento conservado hace referencia a dicha donación. Además, aunque estilísticamente la *Sacra Conversazione* de Londres y el *San Miguel* de Orihuela contienen diversos elementos comunes, tales como el uso de arquitecturas clásicas, paños con un tratamiento minucioso y la representación de elementos preciosos como el mármol colorido, en sus formas se aprecia un tratamiento diferente, de mayor precisión técnica y cuidado por los detalles en la tabla oriolana, lo que puede hacer pensar en un pintor de mayor calidad. Lamentablemente, muchas de las obras de Paolo da San Leocadio se han perdido con el tiempo y las guerras, llegando hasta nuestros días algunas de menores proporciones que no permiten una comparación estilística totalmente satisfactoria. Company i Climent no será el último en adoptar tal posibilidad sobre la autoría de la obra, también Hernández Guardiola admite, con reservas, la autoría de San Leocadio en su catálogo sobre la pintura medieval y renacentista en la provincia de Alicante⁹ y en el compendio artístico de la *Luz de las imágenes*¹⁰.

Profundizando sobre la tabla y el resto de las teorías propuestas por los historiadores del siglo XX, el primer dato seguro sobre el origen del cuadro lo encontramos en la revista *Cultura Hispánica* de 1906¹¹. En ella, Elías Tormo y Monzó documenta el cuadro por

6. Fernando Checa Cremades, *Pintura y Escultura del Renacimiento en España, 1450-1600* (Madrid: Manuales de Arte Cátedra, 1988), 30-33, 52.
7. Adele Condorelli, "Paolo da San Leocadio," *Commentari*, no. 14 (1963): 134-150, 246-253.
8. Ximo Company i Climent, *Paolo da San Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Espanya* (Gandía: CEIC Alfons el Vell, 2006), 147-152.
9. Lorenzo Hernández Guardiola, "La pintura," en *Gótico y Renacimiento en tierras alicantinas, Arte Religioso*, coord. Alfonso E. Pérez Sánchez (Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo; Instituto de Cultura Juan Gil-Abert; Diputación Provincial de Alicante; Patronato Municipal quinto centenario ciudad de Alicante, 1990), 172-174. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en Alicante, en octubre-noviembre 1990.
10. Lorenzo Hernández Guardiola, "Ficha de catálogo," en *La luz de las imágenes Orihuela* (Orihuela: Generalitat Valenciana, 2003), 206. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en Orihuela, en marzo-diciembre 2003.
11. Elías Tormo y Monzó, "Un Van Dick, un Zurbarán, un Villacis(?) y un cuatrocentista florentino inéditos y arrinconados por España," *Cultura Hispánica*, no. 4 (1906): 137-150.

primera vez, localizado en la sala grande de recibo del colegio de Santo Domingo. Inmediatamente lo reconoce como italiano por ver en la pintura matices típicos de la escuela florentina, atribuyéndolo al taller de Verrocchio, maestro entre otros de Leonardo da Vinci. Para justificar su atribución, Tormo y Monzó pone en relación el *San Miguel* de Orihuela con la obra titulada *Madonna en trono con el Niño entre ángeles, san Rafael, san Cenobio y san Justo*, conservada en el Museo de los Uffizi, datada en torno al 1485 y atribuida a Domenico del Ghirlandaio. En ella vemos serios paralelismos figurativos con el *San Miguel*, si bien algunos de los elementos la contextualizarían en un entorno ligado a otras corrientes pictóricas más orientadas al norte de Italia como la *mantegnesca*. Favorable a esta posibilidad se encuentra también el historiador Javier Sánchez Portas, quien, en su monografía sobre el colegio de Santo Domingo, hace referencia a un mote para el pago del traslado de obras de arte desde Italia destinadas a la decoración del colegio en 1588¹². Otros autores como Camón Aznar atribuyen la obra al entorno de los pintores Requena y Rubiales, pero con reservas, reconociendo también elementos comunes con la pintura de san Leocadio y sobre todo de los Osona¹³. El elemento común que vemos en todas estas teorías es que todos los pintores propuestos como posibles autores de la tabla proceden o tienen un pasado de formación italiana, tras el cual se establecen en la zona de Valencia.

Es conocido por todos que la ciudad del Turia se convirtió durante los siglos XV y XVI en el verdadero puerto de acceso de las corrientes artísticas provenientes de la península itálica, sobre todo en un momento en el que la ciudad se encontraba bajo la protección de la familia Borgia, como demuestra la llegada de los ya citados Paolo da San Leocadio y Francesco Pagano en la década de 1470 para la decoración de la bóveda del altar mayor de la catedral. Precisamente es a este último al que Ana Ávila atribuye la autoría del *San Miguel* junto con las tablillas de *La Dolorosa* y *El Salvador* del Museo del Prado¹⁴.

El *San Miguel* de Orihuela

El *San Miguel* es un magnífico ejemplo de la transición de las teorías propias del arte gótico final hacia el arraigo de las nuevas concepciones renacentistas puras, sobre todo determinadas por el estilo pictórico de tradición clasicista que se instauró como

12. Javier Sánchez Portas, *El patriarca Loazes y el colegio de Santo Domingo* (Alicante: Caja Rural, 2003), 181.

13. José Camón Aznar, *La pintura Española del siglo XVI*, vol. 24 de *Summa Artis* (Madrid: Espasa-Calpe, 1979), 82-84.

14. Ana Ávila, *Imágenes y Símbolos* (Barcelona: Editorial del Hombre, Col. Anthropos, 1993), 213; Ana Ávila, José Rogelio Buendía, Luis Cervera Vera, María Concepción García Ginza, y Joan Sureda Pons, *El siglo del Renacimiento* (Madrid: Ediciones Akal, 1998), 200-210.

modelo en las regiones del centro-norte de Italia en el último tercio del siglo XV y las primeras décadas del XVI. Si realizamos un análisis pormenorizado de la pieza, encontramos al arcángel ocupando la parte central de la composición, de cuerpo entero, con un movimiento grácil y equilibrado en una postura en *contrapposto* que hace ganar en dinamismo a la figura. En sus manos, y ocupando todo el alto de la tabla, sostiene un escudo y una lanza con la que da muerte a los dragones, seres que aprisiona con su pie izquierdo.

El arcángel, vestido a la romana y ostentando un camafeo clásico, ha abandonado la tensión y el dramatismo que caracterizaban las representaciones del arcángel durante gran parte de los siglos que le preceden, formando una figura de mayor plasticidad, veracidad y con una posición natural. Es una visión casi reposada del santo luchador tras su victoria, casi como una re-visitación metafórica del *David* del Antiguo Testamento. La obra posee una clara y obvia influencia italiana, como ya se ha dicho, pero además se pueden observar elementos flamenquizantes como su colorido, su dibujo prieto y preciso y los ricos efectos lumínicos como agentes modeladores de la forma.

Debido al paso de los años, y al estado de pseudo-abandono en la que fue localizada por Tormo y Monzó, la obra se encuentra claramente oscurecida y muchos de los detalles de la parte central de la armadura se han difuminado o perdido. En dicha armadura se encuentran reminiscencias al ideal de coraza clásica, en cuya parte central, la que más ha sufrido los estragos del paso del tiempo, contaba con una decoración circular en tonos blancos que otorgaba, más si cabe, majestuosidad poética a la figura. La armadura es un gran ejemplo que nos permite ver los magistrales efectos de luz sobre los elementos metálicos brillantes que nos remiten directamente a un pintor que conocía la técnica de los miniaturistas que ilustraban los códices bíblicos. Estos ejemplos nos permiten desechar las teorías de una obra de formación o del círculo de un gran artista, ya que el equilibrio compositivo y la riqueza decorativa de tan alta calidad solo están al alcance de los grandes maestros. El trabajo es casi una labor de orfebrería donde el autor destaca con minuciosidad los detalles y las decoraciones de influencia romana reinterpretada, como demuestra el tratamiento del camafeo en el centro del pecho o los motivos de los faldones de la parte baja de la armadura con rostros de angelotes o *putti*.

Pero no solo los elementos decorativos nos remiten a un pintor de gran calidad, también el rostro es una muestra de genialidad plástica. Su tratamiento es inconfundiblemente del norte de Italia, continuando con la línea de la belleza serena y madura de Mantegna. El arcángel presenta una faz serena, dulce, que demuestra la seguridad del



Fig. 2. *San Miguel Arcángel* (detalle del busto). Témpera sobre tabla, 186 cm x 136 cm. Museo de Arte Sacro de Orihuela (Fuente: Museo de Arte Sacro de Orihuela).

que obra el bien (Fig. 2). Destaca el tratamiento de los ojos almendrados de párpados entornados y con unas magistrales cejas dibujadas con una fina línea que dirigen la atención del espectador hacia la parte baja de la composición. De especial interés son los cabellos, tratados con una técnica minuciosa, casi milimétrica, y un color brillante, recogidos por una rica diadema con perlas. Estos elementos, comunes en la escuela veneciana y ferrarense, conducen a un pintor en contacto directo con el entorno de artistas de la talla de Francesco del Cossa o Ercole da Roberti, creadores que no solo conocían la realidad de estas escuelas, sino que se establecieron en Bolonia, centro de la península, en contacto con los grandes centros pictóricos de Roma y Florencia, lo que justifica el alto nivel de conocimiento de los elementos clásicos.

Iconográficamente representa la victoria del bien contra el mal, una lucha honrada y, por lo tanto, justa. El bien es representado según los cánones de belleza clásicos, mientras que el mal según la tradición de la fealdad medieval. Como especifica Torres-Fontes Suárez, el autor representa a san Miguel como actor principal de una psicomaquia en

la que resulta vencido Luzbel¹⁵. La figura del santo porta una bella y lujosa capa, gran ejemplo de la soberbia capacidad pictórica del pintor, de color granate que crea un gran efecto de plasticidad y volumen a través del uso de la luz y un juego de luces y sombras con un carácter escultórico de inspiración nórdica. En su borde encontramos uno de los elementos más característicos de la tabla, una rica decoración en oro basada en caracteres gráficos gótico-arábigos sin un aparente sentido más allá de lo decorativo, sin duda influenciado por los motivos que artistas como Verrochio, en el *David* conservado en el Museo de Bargello de Florencia, o Filippo Lippi, en *La Anunciación* de la Galería Nacional de Roma en el palacio Borghese, habían usado durante los años 60 y 70 del siglo XV. El escudo presenta una forma cóncava con decoración típicamente renacentista de filigranas vegetales y grutescos. El centro del broquel, que no representa a ninguna heráldica familiar, simula materiales preciosos tales como el marfil y el metal, creando nuevamente efectos lumínicos de gran interés y rematado por una gema en el centro. Esta tipología de escudo, de carácter exclusivamente decorativo, se difundió por Italia como modelo para la realización de heráldicas con funciones conmemorativas o representativas de una determinada familia. Las alas, otro de los elementos que el paso del tiempo no nos ha permitido conocer en su máximo esplendor, actualmente son en un tono verde oscuro con contrastes en amarillo, simulando el efecto pluma y creando un fuerte contraste con el azul del cielo. Sin embargo, debemos imaginarlas de tonos vivaces y profundos, creando una diferenciación aún mayor con el cielo y con el dorado de la figura del arcángel.

Por otro lado, los dragones han sido tema de discusión histórica, ya que en gran parte de las descripciones publicadas se habla de dos dragones, uno de carácter antropomórfico y otro zoomórfico de tradición medieval. Sin embargo, las recientes labores de limpieza con motivo de la exposición *Huellas*, en 2002, permitieron percibir con claridad que se trata de tres enemigos los que abate el arcángel: dos en la parte inferior de la tabla y otro a la derecha del escudo, al cuál todavía le restan gotas de vida. La iconografía de los demonios provendría, siempre según Torres-Fontes Suárez, de los evangelios apócrifos como *Descenso a los infiernos*.

Pero sin duda, uno de los elementos de mayor interés de la tabla son las ciudades que se representan a ambos lados de la figura principal, una de tradición gótica, posiblemente relacionada con la *Ciudad Ideal* de san Agustín, donde predomina el estilo gótico por su relación con la luz y Dios. En esta ciudad ideal encontramos un templo con pináculos,

15. Cristina Torres-Fontes Suárez, "Ficha de catálogo," en *Huellas: Catedral de Murcia* (Murcia: Caja de ahorros de Murcia, 2002), 214. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en Murcia, en enero-julio 2002.

grandes ventanales verticales y una muralla, donde la figuración humana no tiene lugar. Al lado contrario se representaría la ciudad terrenal, caracterizada por un templo clasicista cuya fachada representa el esquema albertiano del arco del triunfo con baptisterio, torre octogonal y ruinas romanas en la parte posterior. En este segundo templo se observan fingidas esculturas entre las que destacan san Pedro y san Pablo, hoy en día poco legibles, y sobre el arco de la entrada de la iglesia diversas metopas con representaciones bíblicas como el sacrificio de Isaac, a modo de bajo-relieves. Se trata de una adaptación sistemática de las soluciones antiguas, sobre todo de la arquitectura romana por considerarse el mayor ejemplo de perfección clasicista en un momento donde imperaban las leyes del humanismo neoplatónico. Cúpula, órdenes y plantas centralizadas, pero todo interpretado y descontextualizado, se usaban tanto en la arquitectura pública como en la religiosa. Esta ciudad representa el mundo de los seres humanos, donde además podemos observar representaciones antropomórficas en acciones cotidianas: un jinete con su escudero de espaldas, una persona en el borde del puente o las puertas del templo abiertas que dejan entrever una capilla interior. Son elementos típicos de los grabados de Mantegna, todos elementos terrenales, pero directamente relacionados con lo sagrado. Según mi interpretación, la localización de ambas ciudades con el san Miguel en medio no es casual, ya que vendría a simbolizar la unión de ambas con el santo como nexo.

El cielo tiene los característicos tonos azules vivos que, si bien Paolo da San Leocadio utiliza en muchas de sus obras, son un elemento común en la pintura veneciana y que el mismo Francesco del Cossa o Mantegna utilizarán en algunas de sus pinturas como en el caso del *San Sebastián* del Kunsthistorisches Museum de Viena. El azul brillante se encuentra solo interrumpido por las nubes, muy volumétricas, el verde de la vegetación y el marrón claro de las montañas que en conjunto crean una atmósfera cromática de armonía.

Como ya hemos dicho previamente, en el *San Miguel* de Orihuela observamos una gran influencia de la escuela emiliana y, sobre todo, de artistas como Francesco del Cossa o Ercole da Roberti, creadores de formación ferraresa pero a su vez cercanos a las concepciones de Florencia, Mantua y Venecia. Además, en los paisajes y detalles casi miniaturistas donde aparece constantemente una característica figuración humana, intuimos un fuerte conocimiento de la técnica pictórica *mantegnesca*, difundida a través de grabados por todo el norte de Italia y que Cossa incluirá como elemento recurrente en su catálogo de ejemplos pictóricos. El modelo *mantegnesco* sirvió de ejemplo para artistas coetáneos como Cosme Tura o Lorenzo Costa, pero también a creadores más incrustados en la escuela veneciana, tales como Marco Zoppo, Alvise Vivarini o Bartolomeo Montagna. Un

elemento que tienen en común todos estos artistas es una formación en núcleos cercanos a la corriente emiliana, donde probablemente se formaría Paolo da San Leocadio. Sin embargo, por los elementos antes descritos, consideramos que el *San Miguel* posee una calidad pictórica netamente superior al resto de la producción conservada y documentada de Paolo da San Leocadio, por lo que entendemos improbable su autoría, aunque si bien es cierto que reconocemos en la tabla elementos comunes con el pintor afincado en Valencia y los grandes maestros de la época



Fig. 3. *San Miguel Arcángel* (parte inferior izquierda). Témpera sobre tabla, 186 cm x 136 cm. Museo de Arte Sacro de Orihuela (Fuente: Museo de Arte Sacro de Orihuela).

que en el pasado haya legitimado dicha teoría. No debemos tampoco olvidarnos de que el gran volumen de transmisión de dibujos y grabados, en definitiva, modelos de representación, que se produce en este periodo de finales del siglo XV y principios del XVI, dificulta enormemente la posible identificación del cuadro con uno de estos pintores.

No podemos obviar un hecho evidente, y es que a lo largo de los siglos la tabla ha sufrido una serie de restauraciones que han modificado ligeramente su estructura desde el momento en el que Tormo y Monzó la localizó en santo Domingo. Existe documentación de una restauración acaecida por la Comisión de Conservación y Restauración del Patrimonio Artístico de España, durante los años 60 del siglo XX y una última intervención, de consolidación, con motivo de la exposición *Huellas*, en la catedral de Murcia. Además, sabemos que participó en las exposiciones *El siglo XV Valenciano*, en el Museo de Bellas Artes de Valencia en 1970, y en *El Arte en la provincia de Alicante*, en 1990,



Fig. 4. *San Miguel Arcángel* (parte superior derecha). Témpera sobre tabla, 186 cm x 136 cm. Museo de Arte Sacro de Orihuela (Fuente: Museo de Arte Sacro de Orihuela).

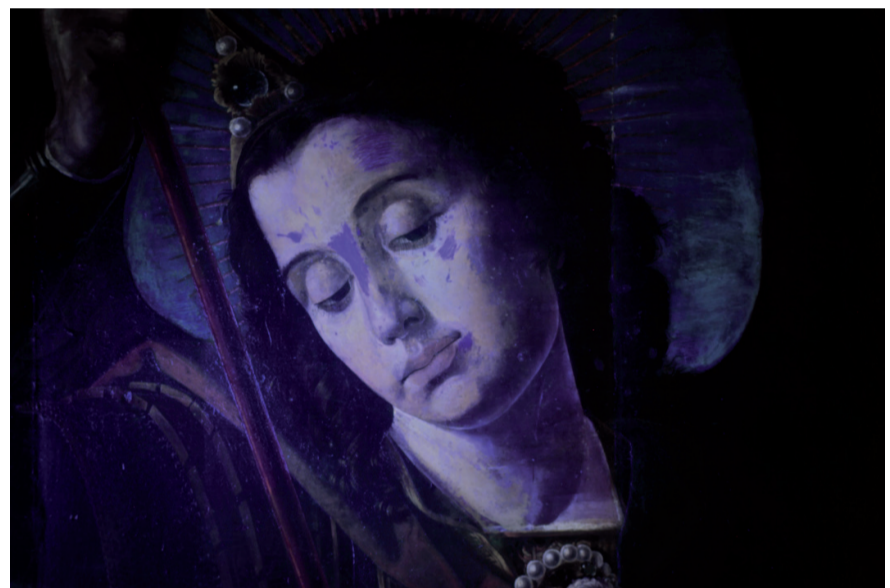


Fig. 5. *San Miguel Arcángel* (examen ultravioleta). Témpera sobre tabla, 186 cm x 136 cm. Museo de Arte Sacro de Orihuela (Fuente: Museo de Arte Sacro de Orihuela).

siendo probable que se llevaran a cabo otras labores de consolidación del soporte. Sin embargo, un análisis ultravioleta de la pieza demuestra una anterior intervención, de época no determinada, que modificó parcialmente algunos elementos de la parte inferior de la obra, así como la aplicación de barnices que favorecieron el óxido de algunos de pigmentos de armadura y alas (Figs. 3, 4 y 5).

Origen, re-descubrimiento y teorías sobre su procedencia

Como se ha dicho previamente, el cuadro fue localizado por primera vez por Elías Tormo y Monzó durante los primeros años del siglo XX mientras realizaba los estudios preliminares para su célebre guía de viajes *Levante*. Pero si analizamos el porqué de su

presencia en dicho colegio, como posible nexo con su creador, llama la atención que el cuadro no tiene relación directa evidente con los dominicos que regentarían el futuro colegio de santo Domingo. Tampoco existe documentación sobre una hipotética estancia de Paolo da San Leocadio en Orihuela, ni del resto de nombres propuestos por los historiadores, por lo que es lógico preguntarse el cómo, cuándo y por qué llegó la obra a la ciudad oriolana. Una posibilidad, propuesta por Company i Climent en su intención de atribuir la obra a San Leocadio, es una hipotética llegada a la ciudad como donación a través de los contactos con los Borgia de Gandía: Juan Borgia y su mujer María Enríquez. Cierta y documentada es la colaboración del pintor emiliano con los duques de Gandía, tanto en la decoración del palacio, a partir de 1501, como en otros lugares como Castellón o Villa-Real. Sin embargo, en dicha documentación no se encuentra mención alguna a la realización de un políptico dedicado a la figura del arcángel san Miguel y menos aún de una posible donación de la pintura tras su desmantelamiento¹⁶.

Otra improbable teoría sobre el origen de la pintura la recogen Fernando Checa, Adele Condorelli y, marginalmente, De Bosque. Esta sería relativa a la estancia de los Reyes Católicos en Orihuela en el año 1488, de camino hacia Granada. Según estos autores, el cuadro podría ser uno de los regalos que los reyes realizaban en cada ciudad visitada a modo de cartel publicitario de sus acciones en pro de la Reconquista de la península. Sin embargo, tanto la datación del cuadro como el gusto estético que los Reyes Católicos habían mantenido hasta el momento hacia un estilo artístico de tradición nórdica torna improbable tal teoría. Otra posibilidad no demostrable sería la propuesta, por parte de algunos historiadores locales, de la posible proveniencia del cuadro desde el convento de las monjas beguinas, perteneciente a la ermita de la parroquia de san Miguel de la Peña en Orihuela. Esta orden se fundaría en los años cercanos a la creación de la tabla, pero parece poco probable que una pequeña ermita poseyera una obra de tal calibre.

Una alternativa plausible es la llegada de la obra a través de la fundación del Museo Provincial de Alicante, en el colegio de santo Domingo en el intervalo de años entre 1844 al 1846. Gracias a los documentos conservados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, sabemos que a mediados del siglo XIX se creó en santo Domingo dicho museo de pinturas y una biblioteca formada por la colección de volúmenes y pinturas requisadas en las desamortizaciones de 1840¹⁷. En el carteo entre la Diputación Local

16. C. 541. d 17 y C. 542. d 42, Archivo Histórico de la Nobleza (AHNob), Osuna.

17. Juana María Balsalobre García, "Comisión de monumentos, Alicante, desamortizaron y tiempo de colecciones," en *Colecciones, exposiciones, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX*, dir. María Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares y coord. Amaya Alzaga Ruiz (Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2011), 145-164.

y la administración central, destaca la solicitud desde Madrid de la realización sin excusas de un catálogo de las obras del Museo que permitiera conocer el valor de dicha colección. Pese a las advertencias vertidas desde Alicante, informando de la carencia de personal especializado que permitiera realizar una correcta catalogación de las pinturas, en 1846 se procedió finalmente con la creación de dicho catálogo que dividía las pinturas por técnica, iconografía, autor, escuela, tamaño, estado de conservación, procedencia y, además, de breves observaciones generales. En dicho catálogo sí que se encuentra documentada *La Tentación de santo Tomás de Aquino*, de Diego Velázquez, pero no la tabla del *San Miguel*¹⁸. Si consideramos un posible error de identificación o de soporte, dicho catálogo hace referencia a algunas pinturas que podrían ser susceptibles de ser relacionadas con nuestra tabla, aunque estas no dejan de ser una posibilidad remota: una pintura sobre soporte leñoso de san Rafael, procedente del monasterio de la Merced; una tabla donde se representa un ángel, procedente de los monjes Trinitarios; y un lienzo con el ángel san Miguel procedente de Monóvar. Sí aparece la tabla del *San Miguel* en el inventario del Museo de Orihuela de 1937 realizado por Justo García Soriano¹⁹. En dicho elenco se documenta la presencia de una pintura sobre tabla de gran técnica con la iconografía de san Miguel expuesta en la sala número V del palacio Episcopal. Si bien es cierto que García Soriano no profundiza ni en la descripción ni en la atribución de la obra, es la segunda mención segura de la pintura desde Tormo y Monzó, lo que nos confirma cómo tras el re-descubrimiento de la obra esta gozó de cierta consideración. Similar tratamiento recibió en el inventario del Museo de 1954 por parte de Juan Sansano Benisa²⁰, con la diferencia de que el historiador oriolano propuso una identificación del cuadro como obra del pintor Bermejo.

Por último, cabría destacar la teoría que creemos más plausible sobre el origen y la llegada del cuadro a Orihuela a través de uno de los lotes de cuadros que arribaron al colegio en tiempos de Fernando de Loazes y su hijo, Juan, el cual durante la década de los años 80 de *cinquecento* viajó a Italia en diversas ocasiones. Esta hipótesis se encuentra recogida en los estudios de Javier Sánchez Portas y hace referencia al pago de los portes de un barco desde Roma, por parte del padre fray Juan Bru, destinado al transporte de obras de arte para la decoración del colegio en 1588, año en el que Juan de Loazes fue reelegido como Padre Provincial²¹. El hecho de que

18. Legajo de la Comisión de Bienes Culturales de Alicante, signatura 5-68-6, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABASF), Madrid.

19. Justo García Soriano, *El Museo de Orihuela* (Valencia: Protección del Tesoro Artístico Nacional, 1937), 13.

20. Juan Sansano Benisa, *Orihuela, Historia, geografía, arte folklore de su partido judicial* (Orihuela: Editorial Félix, 1954), 247.

21. Libro de Gastos del colegio y convento de N^{ra} Señora del Socorro de Orihuela, años 1562-1598, libro 86, 298r., Archivo Histórico de Orihuela (AHO), Orihuela. Noticia publicada en: Sánchez Portas, *El patriarca Loazes y el colegio de Santo Domingo*, 181.

este dominico valenciano afincado en Roma, hombre culto de su época famoso por organizar certámenes de poesía religiosa, enviara lotes de pinturas a Orihuela no fue un elemento aislado, sino que se realizó esporádicamente bajo el patronazgo de los Loazes, adquiriendo de este modo el colegio un carácter monumental también en cuanto a su decoración interior. Si bien es cierto que el pago no especifica la iconografía de las pinturas, encaja a la perfección en una hipotética compra del cuadro en la península itálica, a posteriori de su creación, y su traslado hacia Orihuela. De este modo se explicaría por qué el *San Miguel*, a pesar de pertenecer a un políptico de mayores proporciones se encontraría solo y descontextualizado en una ciudad que, a finales del siglo XV, era eminentemente agraria y que apenas contaba con producción artística propia. Y es que, a finales del siglo XVI, en la zona del centro norte de Italia, y en particular en Bolonia (donde se establecería tanto Francesco del Cossa como Ercole da Roberti y su círculo) y Roma, se produjeron un gran número de sustituciones de retablos por motivo de una paulatina actualización al nuevo gusto de carácter manierista que imperaba entre la sociedad. Fruto de dichos cambios, aunque posteriores, son la desmantelación y desmembramiento del *Políptico Griffoni* de Francesco del Cossa con ayuda de Ercole da Roberti o la venta de la *Anunciación* de Dresde del mismo autor.

Sabemos que durante su formación y posterior carrera eclesiástica, el arzobispo Loazes en particular y su descendencia en general, estuvieron ligados con la península itálica y la curia romana, por lo que una hipotética compra de una tabla perteneciente a un políptico desmembrado, pero de gran calidad, para la decoración del colegio, del cual eran fundadores y protectores, parece coherente y llena de sentido, más si cabe considerando el gran poder eclesiástico que la familia estaba adquiriendo, tanto a nivel local como regional. Juan de Loazes, su hijo, fue nombrado primer rector perpetuo del colegio de Santo Domingo con el cometido de continuar el ambicioso proyecto iniciado por Fernando de Loazes a partir de 1569 y posteriormente Padre Provincial desde 1580, reelegido en 1588²². Este poderío eclesiástico del segundo de los Loazes, gran artífice de la conversión del colegio en sede universitaria, explica además sus continuas estancias en Italia y acrecienta la posibilidad de adquirir la obra de un gran maestro para posteriormente donarla al colegio con el objetivo de presidir los salones de representación.

22. Sánchez Portas, *El patriarca Loazes y el colegio de Santo Domingo*, 26-30.

Nuevas consideraciones sobre el *San Miguel* de Orihuela

Tras analizar detenidamente las posibles vías de llegada del cuadro a Orihuela nos decantamos por la mediación y donación de la obra por parte de la familia o allegados del arzobispo Loazes para la decoración del colegio de santo Domingo. Ya fuera a través del citado barco desde Roma o mediante una adquisición en Valencia, principal puerto de comunicaciones entre la península con Italia, la intervención del arzobispo y sus herederos explicaría razonablemente la presencia del cuadro en Orihuela y el porqué de su disposición original en el colegio y no en otros centros de similar importancia como la catedral de la ciudad.

Estilísticamente encontramos diversos elementos que nos conducen hacia este ambiente pictórico italiano: los ojos almendrados, el tratamiento de las cejas, el claroscuro de rostro y manto, la postura en forma de "s", el uso de los paisajes rocosos de inspiración *mantegnesca*, la presencia de elementos clásicos tales como ruinas romanas, así como el carácter casi miniaturista de algunos detalles, son características que hacen pensar en un artista que conoce tanto la tradición florentina como el clasicismo de la pintura, formado en un ambiente cultural del centro-norte de Italia como podría ser Emilia Romagna, y cerca del estilo atribuido a Francesco del Cossa (Fig. 6). Este artista, natural de Ferrara, se trasladará durante el tercer cuarto del siglo XV a Bolonia tras no sentirse suficientemente valorado por la corte de los Este, que tenían predilección por otros pintores como Cosme Tura. La llegada



Fig. 6. Francesco del Cossa, *Madonna del Baraccano*. Fresco. Santuario del Baraccano, Bolonia (Fuente: Pablo López Marcos).

de Francesco del Cossa a Bolonia significó el arribo de un artista de vanguardia que modificó los estándares estéticos de la ciudad. Tras su muerte prematura en 1477, su taller fue heredado por Ercole da Roberti, artista también ferrarés que continuaría la línea marcada por Cossa. En el interesante estudio de Cavalca, podemos observar cómo Cossa y su equipo consiguieron evolucionar de forma significativa el modelo de retablo de la Bolonia renacentista, entrando de pleno en las nuevas concepciones del arte y alejándose definitivamente de los modelos góticos²³. El uso de elementos clásicos, los fondos paisajísticos cargados de simbolismo o el cambio de un modelo de políptico a formas cuadradas y rectangulares, son solo algunos de los cambios que Cossa introdujo siguiendo con las concepciones florentinas del arte interpretadas a través de un estilo *mantegnesco* y que vemos representadas en la tabla del *San Miguel* arcángel. Tras la muerte de Francesco del Cossa, y el posterior traslado de Ercole da Roberti y el resto de su taller, en Bolonia se produjo un cambio de gusto, caracterizado por la llegada de dos nuevos protagonistas del arte renacentista como fueron Lorenzo Costa, a quien Vasari en sus *Vidas* confunde con Cossa, y que continuó con los motivos típicos de la escuela de Ferrara adaptados a un gusto nuevo; y sobre todo Francesco Francia, principal ejemplo del arte del fin de siglo. Este inmediato cambio en el gusto estético de los mecenas produjo que durante los siglos XVI y XVII se realizaran multitud de modificaciones en los retablos que decoraban las capillas de los templos, creando nuevas composiciones, que a su vez se traducían en la separación de las tablas consideradas "antiguadas" y en ocasiones, como en el caso de Orihuela, su transformación en elementos individuales de menores dimensiones. De nuevo, el conocido como *Políptico Griffoni*, de Francesco del Cossa, nos sirve como ejemplo de esta praxis común en la Bolonia tardo-renacentista y barroca, y de cómo la producción de nuevas decoraciones provocó la desmantelación de los retablos y su venta por piezas independientes.

Resulta coherente insertar el *San Miguel* de Orihuela en este contexto. Como se puede observar por la existencia de dos franjas a ambos extremos de la tabla, el cuadro originalmente se encontraría inserto en un retablo de mayores proporciones, formando una suerte de políptico donde el arcángel sería uno de sus elementos principales, que posteriormente sería desmembrado y vendido de forma individual. Es en este punto donde un comprador adquiriría la obra para luego destinarla a la decoración del colegio de santo Domingo de Orihuela. Todos los indicios conducen a la vinculación de la familia Loazes con esta acción: aparte del mote sobre el transporte de obras de arte desde Italia, sabemos por su testamento que Fernando de Loazes

23. Cecilia Cavalca, *La pala d'altare a Bologna nel Rinascimento. Opere, artisti e città. 1450-1500* (Milán: Silvana editoriale, 2013), 127-176.

donó la totalidad de sus bienes al colegio, entre los cuales se encontrarían también multitud de bienes de carácter mueble²⁴. Actualmente, en el Museo de Arte Sacro de Orihuela se conservan objetos de excepcional factura fruto de dicha donación, como una espectacular jamuga nazarí recientemente restaurada que, junto con el cuadro de Velázquez, evidencia la riqueza del aparato decorativo que alcanzó este centro litúrgico, por lo que la posibilidad de que el *San Miguel* provenga de dicho lote, por sus características, no es para nada descartable, sino todo lo contrario. Su actual atribución a Paolo da San Leocadio, aunque se trate de un artista que proviene de dicha zona geográfica y conserve ciertos rasgos comunes fruto de una formación norte-italiana, parece insuficiente en cuanto a calidad pictórica si lo comparamos con el resto de su producción española. El artista favorito de los duques de Gandía posee obra documentada en casi la totalidad del Reino de Valencia, Castellón y Villarreal. Sin embargo, no se conocen otros ejemplos localizados en Alicante o Murcia. Hoy en día sabemos que el arte que se desarrolló sobre todo a partir del siglo XVI en Orihuela era de concepciones derivadas de los maestros que ejercían la actividad artista en la vecina ciudad de Murcia, con un gusto fundamentado en el estilo de *los Hernandos*. Sin embargo, el *San Miguel* presenta unas características completamente diferentes y muy alejadas a estas corrientes del gusto local, un hecho solo explicable con una procedencia externa. Por lo tanto, desde aquí proponemos una nueva consideración del cuadro como obra de un pintor de mayor calidad, italiano, perteneciente al ambiente pictórico de Emilia Romana y en contacto directo con el círculo de Francesco del Cossa y Ercole da Roberti, hasta el punto de que justificase la incorporación de sus modelos clasicistas y la magistral factura técnica del retablo. El *San Miguel* de Orihuela se erige como uno de los principales ejemplos de la importación de pintura italiana en la península ibérica. Sin influencia directa en la producción local, lo que no hace más que ampliar su misterio, su tardío descubrimiento ha provocado un sinfín de teorías diversas sobre su autoría basadas únicamente en consideraciones personales. Sin embargo, el análisis pormenorizado de la pieza nos enlaza directamente con las concepciones artísticas que se estaban desarrollando en el tercer cuarto del siglo XV en la zona de Bolonia, un ambiente determinado por la unión del renacimiento florentino y la interpretación *mantegnesca* del arte clásico, creando un contexto pictórico único y de gran calidad.

24. Documento consultable en: sig. 310, 1568, s.l., Archivo Histórico de Orihuela (AHO), Orihuela. También se hace referencia a las donaciones del arzobispo Fernando de Loazes al colegio de Santo Domingo en: sig. 318, 1563, s.l., Archivo Histórico de Orihuela (AHO), Orihuela.

Referencias

Fuentes documentales

- Archivo Histórico de la Nobleza (AHNob). Osuna. Fondos: duques de Osuna; ducado de Gandía.
 Archivo Histórico de Orihuela (AHO). Orihuela. Fondos: notariales.
 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABASF). Madrid. Fondos: Comisiones provinciales; Comisión Central de Monumentos Histórico-Artísticos.

Fuentes bibliográficas

- Angulo Íñiguez, Diego. *Pintura del Renacimiento*. Vol. 12 de *Ars Hispaniae. Historia universal del Arte Hispánico*, dirigida por José Gudiol Ricart. Madrid: Editorial Plus Ultra, 1954.
- Ávila, Ana. *Imágenes y Símbolos*. Colección Anthropos. Barcelona: Editorial del Hombre, 1993.
- Ávila, Ana, José Rogelio Buendía, Luis Cervera Vera, María Concepción García Ginza, y Joan Sureda Pons. *El siglo del Renacimiento*. Madrid: Ediciones Akal, 1998.
- Balsalobre García, Juana María. "Comisión de monumentos, Alicante, desamortizaron y tiempo de colecciones." En *Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX*, dir. María Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares y coord. Amaya Alzaga Ruiz, 145-164. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2011.
- Belda Navarro, Cristóbal, coord. *Huellas: Catedral de Murcia*. Murcia: Caja de ahorros de Murcia, 2002. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en Murcia, en enero-julio 2002.
- Camón Aznar, José. *La pintura Española del siglo XVI*. Vol. 24 de *Summa Artis*. Madrid: Espasa-Calpe, 1979.
- Cavalca, Cecilia. *La pala d'altare a Bologna nel Rinascimento. Opere, artisti e città. 1450-1500*. Milán: Silvana editoriale, 2013.
- Company i Climent, Ximo. *Paolo da San Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Espanya*. Gandía: CEIC Alfons el Vell, 2006.
- Condorelli, Adele. "Paolo da San Leocadio." *Revista Commentari*, no. 14 (1963): 134-150.
- Checa Cremades, Fernando. *Pintura y Escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*. Madrid: Manuales de Arte Cátedra, 1988.
- De Bosque, Andrée. *Artisti italiani in Spagna dal XIV secolo ai Re Cattolici*. Milán: Alfieri & La-croix, 1968.
- García Soriano, Justo. *El Museo de Orihuela*. Valencia: Protección del Tesoro Artístico Nacional, 1937.
- Garín Ortiz de Taranco, Felipe María. *La historia del arte de Valencia*. Madrid: Caja de Ahorros de Valencia, 1978.
- Hernández Guardiola, Lorenzo. "Catalogo de Pinturas." En *Gótico y Renacimiento en Tierras alicantinas, Arte Religioso*, coordinado por Alfonso E. Pérez Sánchez, 145-209. Alicante: Caja

de Ahorros del Mediterráneo; Instituto de Cultura Juan Gil-Abert; Diputación Provincial de Alicante; Patronato Municipal Quinto Centenario Ciudad de Alicante, 1990. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en Alicante, octubre-noviembre 1990.

La luz de las imágenes Orihuela. Orihuela: Generalitat Valenciana, 2003. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en Orihuela, en marzo-diciembre 2003.

López Marcos, Pablo. "La pintura renacentista en la antigua Diócesis de Cartagena: 1514-1570." Tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2021.

Post, Chandler Rathfon. *A History of Spanish Painting*. Vol. 11. Massachusetts: University of Harvard, Harold Edwin Wethey edit., 1953.

Sánchez Portas, Javier. *El patriarca Loazes y el Colegio de Santo Domingo de Orihuela*. Orihuela: Caja Rural Central, 2003.

Sansano Benisa, Juan. *Orihuela, Historia, geografía, arte folklore de su partido judicial*. Orihuela: Editorial Félix, 1954.

Tormo y Monzó, Elías. "Un Van Dick, un Zurbarán, un Villacis(?) y un cuatrocentista florentino inéditos y arrinconados por España." *Cultura Hispánica*, no. 4 (1906): 199-212.



6
 CAPILLA VIRGEN DE
 LOS OJOS GRANDES
 CHAPEL OF OUR
 LADY OF THE BIG EYES

IMÁGENES DE LA VISITA
 PRECIA ATENCIÓN DE LA VISITA

AYUDAS MÁXIMAS
 VISITA DE LOS OJOS GRANDES

8
 PAX

IRÁNDA DE LOS OJOS GRANDES
 PATRONA DE LOS
 DONATIVOS

La obra del pintor manierista de Valladolid Marcos de Torres en la catedral de Lugo (1570-1573)

The Work of Marcos de Torres, Mannerist Painter from Valladolid,
in Lugo's Cathedral (1570-1573)

Marcos Gerardo Calles Lombao

Universidade de Santiago de Compostela, España

marcosg.calles@rai.usc.es

 0000-0001-9160-1802

Recibido: 18/09/2020 | Aceptado: 29/06/2021

Resumen

El vaciado de los archivos lucenses muestra por primera vez de forma completa la importancia de las intervenciones del pintor manierista vallisoletano Marcos de Torres en la catedral de Lugo entre 1570 y 1573. Desde su principal obra, los cinco cuadros del coro sobre el patriarca José, se acomete el análisis de todo un conglomerado de trabajos que sitúan a este pintor en las zonas más destacadas del templo lucense, como son el retablo de Cornielles de Holanda, la capilla mayor o la girola, condicionando el gusto artístico de una iglesia que en esos momentos presentaba una elevada actividad decorativa y constructiva, impulsada por el obispo Fernando de Vellosillo (1567-1587) y por el Cabildo de la catedral, destacando canónigos como el fabriquero Martín de Artieta o los arcedianos de Deza y Dozón, Rodrigo Saco Quiroga y Diego Sánchez de Mera.

Abstract

For the first time, Lugo's collection of archives introduces the importance of works by mannerist painter Marcos de Torres from Valladolid in Lugo's Cathedral between 1570 and 1573. Based on his main work, the five paintings of the patriarch Joseph choir, our analysis spans a conglomerate of works that place this painter in the most outstanding areas of this Lugo temple. Among them, the Cornielles de Holanda altarpiece and the main chapel or the ambulatory, form the artistic taste of a church which at that time presented a high level of artistic and constructive activity promoted by the bishop Fernando de Vellosillo (1567-1587) and by the Cathedral Council of Canons. This research work calls attention to canons such as Martín de Artieta or the Archdeacon of Deza and Dozón, Rodrigo Saco Quiroga, and Diego Sánchez de Mera.

Palabras clave

Marcos de Torres
Cabildo de la catedral de
Lugo
Pintura manierista
Fernando de Vellosillo
Baltasar Rous
Bautista Celma

Keywords

Marcos de Torres
Council of Canons of Lugo's
Cathedral
Mannerist Painting
Fernando de Vellosillo
Baltasar Rous
Bautista Celma

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Calles Lombao, Marcos Gerardo. "La obra del pintor manierista de Valladolid Marcos de Torres en la catedral de Lugo (1570-1573)." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 27 (2021): 30-49. <https://doi.org/10.46661/atRIO.5296>

© 2021 Marcos Gerardo Calles Lombao. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Introducción

La presente investigación tiene como objetivo acometer una primera aproximación monográfica, de carácter documental, sobre la obra del pintor vallisoletano Marcos de Torres en la catedral de Lugo durante la primera mitad de la década de los setenta del siglo XVI. Este maestro es poco conocido en el ámbito de la pintura manierista, ya que no ha tenido hasta ahora fortuna en cuanto a las investigaciones sobre su obra, destacando entre sus trabajos los cinco cuadros ubicados en la zona del coro de la basílica lucense.

Esta propuesta tiene un marcado carácter documental, pero la búsqueda bibliográfica para el estado de la cuestión nos ha reportado varias menciones a este pintor, todas inmersas en investigaciones más corales, destacando las vinculadas a los cuadros antes citados. Marcos de Torres ha sido tratado, en sus intervenciones en Galicia en general o Lugo en concreto, por investigadores como Pérez Costanti¹, Vázquez Saco², Chamoso Lamas³, Peinado Gómez⁴, García Iglesias⁵ o Monterroso Montero⁶, los cuales han iniciado un camino en la investigación que alcanza en este trabajo un eslabón más concreto sobre su vinculación al templo lucense que consideramos necesario, en vista de la documentación conservada, para seguir progresando en el descubrimiento de la obra de este pintor vallisoletano del siglo XVI.

El trabajo de documentación se ha centrado en dos localizaciones. Primero en el Archivo de la Catedral de Lugo, lugar donde se encuentran las actas capitulares y los libros de Fábrica del Cabildo, ambas fuentes de obligada consulta para esta investigación. El otro centro donde se trabajó fue el Archivo Histórico Provincial de Lugo, fondo donde se encuentran los protocolos de los escribanos de esa época, destacando en nuestra investigación los del escribano del Cabildo Juan Sanjurjo Aguiar, así como de forma

1. Pablo Pérez Costanti, *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI a XVII* (Santiago de Compostela: Imprenta del Seminario Conciliar Central, 1930), 531-532.
2. En su investigación hace referencia al contrato de los cinco cuadros de la vida del patriarca José firmando el 9 de octubre de 1571, sin aportar la localización del documento, asignando también la autoría del sexto cuadro colocado en la zona del coro a Marcos de Torres, referente a una exaltación de la Eucaristía con una custodia tipo templete en el centro de este. Francisco Vázquez Saco, *La catedral de Lugo* (Santiago de Compostela: Bibliófilos Gallegos, 1953), 53.
3. Manuel Chamoso Lamas, *La Catedral de Lugo* (Madrid: Editorial Everest, 1983), 47.
4. Centra su aportación en la comisión firmada el 3 de junio de 1570 a Marcos de Torres para pintar la imagen de Nuestra Señora la Preñada en la basílica lucense. Narciso Peinado Gómez, *Lugo monumental y artístico* (Lugo: Diputación Provincial de Lugo, 1989), 118.
5. José Manuel García Iglesias, *La pintura manierista en Galicia* (A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1986), 26.
6. Aporta un contrato de Marcos de Torres de 1569, el primero confirmado en Galicia: Juan Manuel Monterroso Montero, "El difícil arte de pintar en Galicia. Artistas, Artesanos, mecenas y clientes," en *Actas del IV Seminario A encomenda, o artista, a obra* (Braganza, 15-17 de octubre de 2010), coord. Natalia Mariño Ferreira-Alves (Oporto: Cepese, Centro de Estudos da População, Economía e Sociedade, 2010), 266.

puntual el también escribano Pedro Díaz, testigo de la puja para el retablo de Nuestra Señora de Vilabade (Castroverde, Lugo) en 1573.

Actualmente se conservan intervenciones de este artista en la catedral, sobresaliendo, además de los cuadros de la vida del patriarca José, su intervención en el retablo de la capilla mayor, ubicado en los frentes de los testeros del transepto. El proceso evolutivo de la catedral de Lugo, sobre todo durante los siglos XVII⁷ y XVIII, ha imposibilitado que se conserven todas sus obras, como las cartelas de las rejas de la capilla mayor, pero es necesaria esta aportación por el protagonismo que Marcos de Torres tuvo como pintor de mano del Cabildo durante uno de los periodos de mayor actividad artística y constructiva de la catedral, como fue el registrado durante el obispado de Fernando de Velloso Barrio (1567-1587).

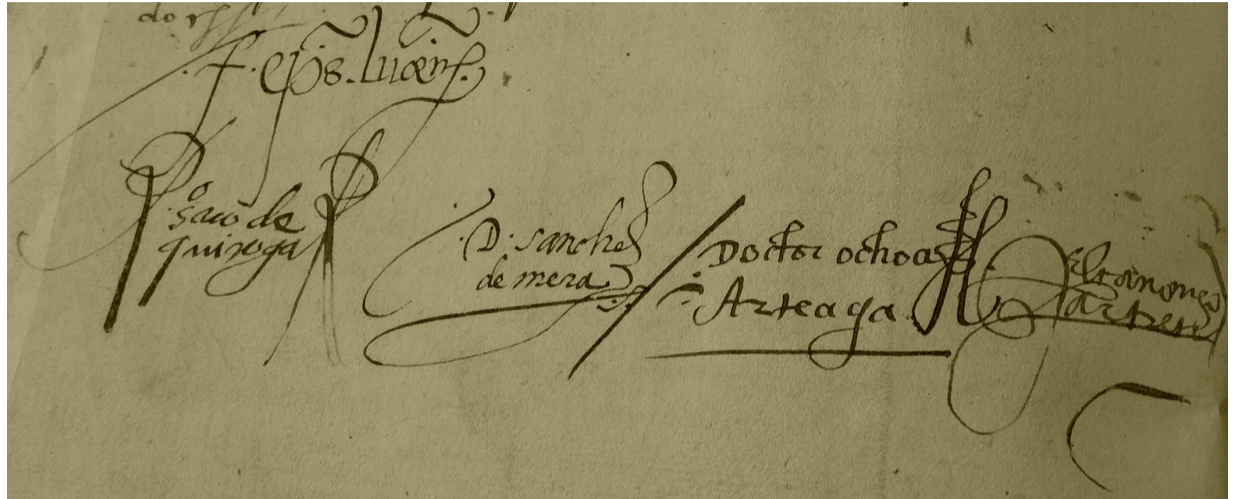
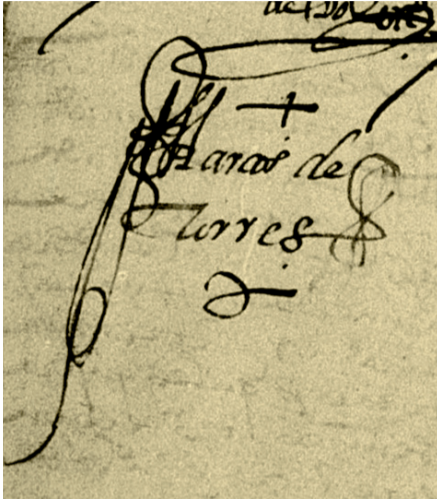
El conjunto de documentos conservados de este pintor manierista⁸ lo convierten en referente de este estilo en Galicia, dando luz este trabajo a la evolución de varias intervenciones en el templo, caracterizado este por las restauraciones de sus obras más valoradas, como el retablo antes citado o la imagen de Nuestra Señora de los Ojos Grandes.

La investigación también tiene como objetivo mostrar el conjunto de relaciones sociales que se establecieron con este pintor natural de Valladolid en Lugo, poniendo foco en su vinculación a otros maestros⁹ con los que coincidió en la iglesia lucense, así como con los miembros de un Cabildo que depositó en él la confianza para ser el único pintor al que se hace referencia en los libros de Fábrica durante los años 1570 a 1573, periodo de actuación de Marcos de Torres.

Intervenciones de Marcos de Torres en la catedral de Lugo (1570-1573)

Los documentos vinculados a obras del pintor Marcos de Torres están fechados en su totalidad entre 1570 y 1573; estas fechas hay que enmarcarlas en los años posteriores a la última etapa del Concilio de Trento (1562-1563) y en los primeros años del prelado

-
7. Recomendamos para una correcta introducción al panorama artístico de Galicia en este siglo consultar la investigación de referencia: Antonio Bonet Correa, *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII* (Madrid: CSIC, 1984).
 8. García Iglesias enmarca ahí las pinturas en Galicia realizadas entre 1555 y 1620. García Iglesias, *La pintura manierista en Galicia*, 17.
 9. En 1569 realiza un contrato de compañía con Bautista Celma. García Iglesias, 69.



Figs. 1 y 2. Firma de Marcos de Torres y de los comitentes de sus trabajos en Lugo: el obispo Fernando de Vellosillo, Rodrigo Saco de Quiroga, Diego Sánchez de Mera, el doctor Ochoa Arteaga y el canónigo fabriquero Martín de Artieta. Archivo de la Catedral de Lugo (Fotografías del autor).

Fernando de Vellosillo Barrio al frente de la Diócesis de Lugo (1567-1587)¹⁰. Este prelado, presente en el propio concilio tridentino, destacó en la Ciudad del Sacramento por su ímpetu en mejorar la ciudad de Lugo en general y su catedral en concreto¹¹, sobresaliendo en este aspecto su financiación de la torre de los Signos entre 1575 y 1583, obra del trasmerano Gaspar de Arce “el viejo”. Queda enmarcada pues la actuación de Marcos de Torres en un panorama de intensa actividad constructiva y artística en la catedral, lugar donde coincidió con numerosos maestros de otras artes, como los rejeros Pedro de Sobrado o Baltasar Rous, este último autor del primer reloj de la catedral en 1576 y fiador¹² del pintor vallisoletano en su primera gran obra en la basílica, la pintura de *La salutación de Nuestra Señora*.

La primera obra de Marcos de Torres data de finales de la primavera de 1570, fecha en la que es contratado el 3 de junio por los representantes del Cabildo, encabezados por el arcediano de Dozón Diego Sánchez de Mera y el magistral Ochoa de Arteaga, así como Juan Vázquez, vicario de la Cofradía del Santísimo Sacramento de Lugo, para “la pintura que ha de azer a nuestra senora la prenada y el angel que esta de la otra parte”¹³. Del pintor se confirma que era vecino de Valladolid y residente en el Reino de Galicia y que aceptaba varias condiciones de esta comisión, incluyendo pintar la imagen

10. Manuel Risco, *España Sagrada* (Madrid: Imprenta de la viuda e hijo de Marín, 1798), 41:166-178; Antonio García Conde y Amador López Valcárcel, *Episcopologio lucense* (Lugo: Fundación Caixa Galicia, 1991), 362-365.

11. Marcos Gerardo Calles Lombao, “Fernando de Vellosillo Barrio, obispo de Lugo (1567-1587): mecenas, teólogo e impulsor de mejoras en la ciudad de las murallas,” *CROA: Boletín da Asociación de Amigos do Museo do Castro de Viladonga*, no. 28 (2018): 192-205.

12. Pérez Costanti, *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI a XVII*, 531.

13. Juan Sanjurjo Aguiar, 1570, 09-01, f. 57r., Protocolos Notariales del Distrito de Lugo, Archivo Histórico Provincial de Lugo (AHP Lu), Lugo.

de Nuestra Señora la Preñada: primero dorar las imágenes de oro fino y bruñir el manto sobre dicho oro todo de azul y la saya de color carmesí, añadiendo en ambos casos dentro de la decoración grabados de “hojas del arabesco y del rromano”. También se especificaban los colores que debían utilizarse en otras partes de la pintura, como el “esmalte verde” de los enveses de las ropas de la Virgen y del ángel, debiendo parecer “naturalmente rraso carmesí verde”. El rostro debía ir encarnado de pulimento al óleo con barniz y los cabellos todos de oro. Del arcángel Gabriel se describe que debía llevar las ropas doradas, así como un detallado repaso de su alba y faja, describiendo de la coronación que debían utilizarse los colores azul, blanco, carmesí o verde, según conviniese a la obra.

Sobresale en la escritura la descripción de la parte inferior del trabajo de Marcos de Torres, donde este añadió un festón grande con frutas y cintas doradas y “las armas del Santísimo Sacramento puestas en un escudo con su cáliz dorado y lo otro blanco con algunos esmaltes según mejor le pareciere conviene a la obra”, siendo este el principal signo de identidad de este templo: la exposición permanente del Santísimo Sacramento¹⁴, así como también el escudo del Cabildo, visible en localizaciones como la torre de los Signos (siglo XVI) o el coro (siglo XVII).

La comisión dada a Marcos de Torres no se ciñó a las imágenes sino que englobó al conjunto que las enmarcaba en el trascoro, detallándose zonas como los pilares o el altar, dejando en manos del pintor de Valladolid la decoración de estas secciones, pero especificando:

Y todos los dichos pilares donde se ponen las armas jaspeados y si le pareciere añadir alguna obra del rromano lo puede azer y satisfazerse a lo que necesitare y también las dos quadras que arriman al pilar an de benir labradas desde el rremate y coronación de las ymaxines asta el altar y en la esquina de cada lado a la parte que corresponde al altar una cinta de oro de ancho de dos dedos y de la otra parte que es junto a los otros pilares redondos otra cinta dende arriba abajo proporcionada al oro y el tablamento de la una parte e de la otra de la mesma disposición y obra que corresponda con el otro¹⁵.

La fecha estimada de finalización de la obra fue el 12 de agosto de 1570¹⁶, estipulando un presupuesto de 420 reales de plata, comenzando con una dotación inicial de 6.000 maravedís.

14. Sobre este tema se recomienda consultar: Gonzalo Fraga Vázquez, “El culto al Santísimo Sacramento en la Catedral de Lugo,” *Lvcensia*, no. 52 (2016): 121-148; Luciano Armas Vázquez, “El culto al Santísimo Sacramento en la Catedral de Lugo,” *Cabildos*, no. 8 (2010): 49-51.

15. Juan Sanjurjo Aguiar, 1570, 09-01, f. 57v., Protocolos Notariales del Distrito de Lugo, Archivo Histórico Provincial de Lugo (AHPLu), Lugo.

16. Juan Sanjurjo Aguiar, 1570, 09-01, f. 58r., Protocolos Notariales del Distrito de Lugo, Archivo Histórico Provincial de Lugo (AHPLu), Lugo.

La ubicación de estas pinturas está hoy en día distorsionada por la obra del trascoro de cantería que realizó en 1623 el maestro trasmerano Simón de Monasterio¹⁷ y posteriormente fray Gabriel de Casas y Alonso del Casal, ya a comienzos del siglo XVIII. El canónigo Juan Pallares Gayoso en su obra del siglo XVII *Argos Divina* nos describe la zona del trascoro, antes citada, haciendo referencia a las imágenes del arcángel Gabriel y Nuestra Señora la Preñada:

En el trascoro en la columna de la mano derecha está la Imagen de S. Gabriel cuerpo entero de talla, y en la columna enfrente la imagen de N. Señora la Preñada en lo alto sobre el Altar, y de dentro de la obra del trascoro ai una capilla de cantería mui bien labrada¹⁸.

La descripción de Pallares Gayoso coincide con la reportada en la escritura, pudiendo confirmar que el nuevo gusto artístico que traía Marcos de Torres, visible en elementos como los colores utilizados o el uso de decoración con arabescos, comenzó a imponerse en esta zona central de la catedral, alcanzando posteriormente otras localizaciones claves como la girola o la capilla mayor.

El día 5 de junio de ese mismo año se formaliza ante el escribano Juan Sanjurjo Aguiar¹⁹ la fianza para esta primera obra de Marcos de Torres, siendo el rejero Baltasar Rous, maestro asentado en Galicia durante años, el responsable fiador. En base a este documento, se propone la hipótesis de que fuese Baltasar Rous la persona que introdujese a Marcos de Torres en la catedral, ya que este llevaba al menos desde 1568 vinculado a ella con la obra de las rejas, refiriéndose a él en la escritura como "rrelojero rresidente en esta ciudad"²⁰, mientras Marcos de Torres recibía la consideración de "estante en la dicha ciudad".

La fecha estipulada para el fin de la obra de *Nuestra Señora la Preñada y el arcángel Gabriel*, 12 de agosto de 1570, debió cumplirse y el Cabildo estuvo contento con su trabajo ya que se le formaliza, también sin puja, ante el mismo escribano el 15 de agosto²¹ la comisión para intervenir el retablo de la capilla mayor, pieza que había ejecutado en la década de los treinta²² de ese mismo siglo el escultor Cornielles de Holanda, contando

17. Sobre esta reforma se recomienda consultar: Adolfo de Abel Vilela, "O trascoro da Catedral de Lugo. Obra de Simón de Monasterio," *El Museo de Pontevedra*, no. 45 (1991): 137-147.

18. Juan Pallares Gayoso, *Argos Divina* (Santiago de Compostela: Imprenta Benito Antonio Frayz, 1700), 129.

19. Juan Sanjurjo Aguiar, 1570, 09-01, ff. 59r.-59v., Protocolos Notariales del Distrito de Lugo, Archivo Histórico Provincial de Lugo (AHPLu), Lugo.

20. Juan Sanjurjo Aguiar, 1570, 09-01, f. 59r., Protocolos Notariales del Distrito de Lugo, Archivo Histórico Provincial de Lugo (AHPLu), Lugo.

21. Juan Sanjurjo Aguiar, 1570, 09-01, ff. 12 r.-126r., Protocolos Notariales del Distrito de Lugo, Archivo Histórico Provincial de Lugo (AHPLu), Lugo.

22. Vázquez Saco confirma que se otorgaron fianzas de este retablo en enero de 1531 ante Pedro Lorenzo de Ben sobre el contrato del retablo formalizado ante el escribano Alonso de Carballido, esta pieza se tasó en 600 ducados. Vázquez Saco confirma una inscripción



Fig. 3. Cornielles de Holanda, *Antiguo Retablo de la Capilla Mayor*, 1ª mitad del siglo XVI. Madera policromada. Testero norte del transepto de la catedral de Lugo (Fotografía del autor).

pues con algo más de treinta años de antigüedad en ese momento. Para esta escritura estuvieron presentes tres importantes canónigos: las dignidades de arcedianos de Deza y Dozón, Rodrigo Saco de Quiroga y Diego Sánchez de Mera, además del fabricante Martín de Artieta, también canónigo de la catedral lucense. De Marcos de Torres únicamente se dice en esta ocasión que es “residente en esta ciudad” y que debía limpiar el retablo de la capilla mayor de arriba abajo, siendo de cuenta del artista todo “el oro y pinturas y materiales que fueren necesarios para pintar dorar e limpiar dicho retablo”²³. Esta comisión tuvo un tiempo de ejecución mayor debido a las enormes dimensiones de un retablo que hoy está situado en los frentes de los testeros del transepto y dividido en dos partes, tras la actuación del escultor lucense Agustín Baamonde y los Rioboo, Juan y Benito, en 1767. Se estipuló como fecha de remate el “día de todos santos deste año”²⁴ presupuestándola en 50 ducados, entregándosele al momento 20 ducados y el resto²⁵ según fuese transcurriendo el trabajo. En esta comisión tuvo la ayuda del maestro carpintero Pedro Fernández²⁶, autor material de las estadas necesarias

en el retablo con el año 1534, fecha probable de finalización del retablo. Francisco Vázquez Saco, “Nuevas representaciones de gaiteros en los monumentos de Galicia,” *Boletín de la Comisión provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Lugo*, no. 6 (1954-1955): 291.

23. Juan Sanjurjo Aguiar, 1570, 09-01, f. 125r., Protocolos Notariales del Distrito de Lugo, Archivo Histórico Provincial de Lugo (AHP Lu), Lugo.

24. Juan Sanjurjo Aguiar.

25. En torno a finales de noviembre y principios de diciembre aparece un pago a Marcos de Torres de 11 ducados “para en parte de pago de lo que se le debe dar por limpiar el retablo”. Actas Capitulares, estante 16, LF 1567-1609, f. 50v., Archivo de la Catedral de Lugo (ACL), Lugo.

26. Actas Capitulares, estante 16, LF 1567-1609, ff. 48v.-49r, Archivo de la Catedral de Lugo (ACL), Lugo. En 19 de noviembre de 1570 se le pagan otros dos ducados “con que se acaba de pagar (...) por las estadas a diez y nueve de noviembre de 1570”. Actas Capitulares, estante 16, LF 1567-1609, f. 50r., Archivo de la Catedral de Lugo (ACL), Lugo.

para adecentar dicho retablo, cobrando inicialmente por este trabajo 4 ducados. Los pagos a Marcos de Torres aparecen reflejados en los libros de Fábrica, detallando uno efectuado el 30 de enero de 1571²⁷, siendo el último ya en marzo de 1571 y con un importe de 10 ducados²⁸.

Se debe destacar esta intervención de Marcos de Torres por tratarse de un trabajo sobre una de las piezas del Renacimiento más relevantes que se conservan dentro de las catedrales de Galicia. La creación de Cornielles de Holanda ha tenido desde sus orígenes la intervención de varios maestros, entre los que se incluyen los ya citados Agustín Baamonde, Juan Rioboo y Benito Rioboo en 1767²⁹ o a Lucas de Caamaño en 1614³⁰, además del protagonista de esta investigación que abrió el camino de las restauraciones en este retablo que continuaron a lo largo de los siglos, con ejemplos como el arquitecto madrileño Francisco Pons Sorolla, ya en la segunda mitad del siglo XX. El antiguo retablo de la capilla mayor está hoy dividido en varias secciones³¹, destacando las conservadas en los frentes de los testeros del transepto: en el testero sur se ubicaron las imágenes de la Epifanía, el nacimiento de la Virgen María y el Bautismo de Cristo, situándose en la zona inferior la escena de la Anunciación, la Natividad y la Circuncisión de Jesús, además del expositor donde se situaba de día y de noche el Santísimo Sacramento.

En el testero norte se localizan las escenas de la Transfiguración en el monte Tabor, la muerte de Jesús ante la cruz, la Resurrección, Jesús con los doce apóstoles, la Última Cena y la Ascensión, todo ello profusamente decorado y sobredorado, donde se propone que pueda verse, al menos en alguna zona, la mano de Marcos de Torres del año 1570. Su intervención en esta pieza queda de manifiesto en la parte final de la escritura, donde se detalla de nuevo que se obliga a que:

27. "Dile mas al pintor diez ducados en quatro vezes y la postrera fue a treinta de henero de 1571". Actas Capitulares, estante 16, LF 1567-1609, f. 53v., Archivo de la Catedral de Lugo (ACL), Lugo.

28. Actas Capitulares, estante 16, LF 1567-1609, f. 55v., Archivo de la Catedral de Lugo (ACL), Lugo.

29. "Ajuste y convenio hecho por parte de los señores Dean y Cavildo de esta ciudad con Agustin Vaamonde y Don Benito y Don Juan de Riobó sobre la colocacion del Retablo Mayor. En la Ciudad de Lugo a Veinte y un días del mes de febrero año de mil setecientos sesenta y siete". José Antonio Mouriño Varela, 1767, 535-01, ff. 66r.-67v., Protocolos Notariales del Distrito de Lugo, Archivo Histórico Provincial de Lugo (AHPLu), Lugo.

30. "Contrato entre el dean y Cavildo de lugo y Lucas de Caamaño pintor (...) se concertaron todos en la forma y manera siguiente que el dicho lucas de caamano sse obliga (...) de linpiar todo el rretablo de la capilla mayor desta santa iglesia de alto a bajo y lo que tubiere nezesidad en el dicho rretablo de oro y otra qualquiera pintura segun de antes hestava lo a de poner y hazer por su quenta". Juan Fernández Sanjurjo, 1614, 42-02, ff. 339r.-340r., Protocolos Notariales del Distrito de Lugo, Archivo Histórico Provincial de Lugo (AHPLu), Lugo.

31. Sobre el análisis iconográfico de este retablo se recomienda consultar: José Manuel López Vázquez, "La llegada del Renacimiento a las catedrales gallegas: consideraciones acerca de la estructura e iconografía del antiguo retablo mayor de la catedral de Lugo," *Semata*, no. 22 (2010): 411-431.

Entiende que donde quiera que faltare pintura en todo el retablo de qualquiera color que sea sea obligado a pintarlo de nuevo y a donde qualquiera que tuviere decolorido o gastado imitado el oro sea obligado redorar de tal manera que todo el dicho retablo quede perfeto y acabado del todo en dicha pintura y oro en todas las partes que fuere necesario³².

Tras sus dos intervenciones del año 1570, es necesario esperar hasta el verano del siguiente año para que Marcos de Torres vuelva a acometer una obra en la catedral de Lugo. Así, el 13 de julio³³ de ese año concierta el señor del coto de Guntín, Lope Díaz de Gayoso, patrono de la capilla de San Miguel, con el escultor Bernardino de Jorapán el rematar el retablo de San Miguel que había comenzado a realizar el maestro escultor Loqui³⁴, según una traza por él realizada. Hay que mencionar en este punto que la actual capilla de San Miguel cambió su ubicación en 1726 con la de la Patrona Nuestra Señora de los Ojos Grandes, estando ubicada en la actualidad la de San Miguel en el primer lugar de la girola entrando por el lado de la Epístola, y hasta esa fecha en la capilla central de dicha girola, modificada completamente por el maestro Fernando de Casas Novoa durante la primera mitad del siglo XVIII, imprimiéndole un característico gusto barroco gallego. Marcos de Torres hizo de fiador en esta escritura y estuvo presente en ella, declarando el documento sobre él que era "pintor residente en esta ciudad que estaba presente". Es reseñable dentro de esta escritura que entre los testigos se encontraban Rodrigo Saco de Quiroga, arcediano de Deza presente en el contrato de la restauración del retablo, y Baltasar Rous, maestro de las rejas que en esos años se hicieron en la catedral junto con Pedro de Sobrado, y que a su vez había hecho de fiador de Marcos de Torres en el primer contrato del pintor en la catedral lucense.

Es factible la hipótesis de que Marcos de Torres interviniese en esta finalización del retablo de San Miguel aportando la parte de la pintura, ya que este maestro estaba asentado en la catedral de Lugo y su vinculación a artistas como Jorapán o Rous abren un camino que nos permite vislumbrar colaboraciones del maestro pintor vallisoletano por tierras gallegas, como más adelante se puede comprobar con sus intervenciones en Ourense. La capilla de San Miguel se localizaba en ese año 1571 anexa a la capilla de Nuestra Señora de la O y a la de Santiago Apóstol, ambas de máximo culto en la catedral. Lo escasamente descriptivo de la escritura sobre la decoración del retablo y el que este no se conserve en la actualidad no nos permite ahondar en esta posible in-

32. Juan Sanjurjo Aguiar, 1570, 09-01, ff. 125v.-126r., Protocolos Notariales del Distrito de Lugo, Archivo Histórico Provincial de Lugo (AHPLu), Lugo.

33. Juan Sanjurjo Aguiar, 1571, 09-01, ff. 334r.-335r., Protocolos Notariales del Distrito de Lugo, Archivo Histórico Provincial de Lugo (AHPLu), Lugo.

34. Pérez Costanti, *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI a XVII*, 307.



Figs. 4 y 5. Localización de la antigua capilla de San Miguel y nave menor del lado del Evangelio, con decoración del siglo XVI anexa al antiguo trascoro de la catedral de Lugo (Fotografías del autor).

tervención de Marcos de Torres, pero sí que ayuda a exponer su situación como pintor de confianza de la catedral en esos momentos de intensa actividad artística, no apareciendo ningún otro nombre de pintor entre los documentos conservados de la época vinculado al Cabildo lucense.

La obra con más fortuna histórica, y más visible, de Marcos de Torres en la basílica lucense son los cinco cuadros que actualmente se encuentran a ambos lados de la zona superior de un coro³⁵ que, en el momento de ejecución de los cuadros, aún no estaba realizado, ya que es un diseño posterior de Francisco de Moure iniciado en 1621. El 9 de octubre de 1571 se escritura ante el escribano del Cabildo Juan Sanjurjo Aguiar el "contrato sobre la pintura detrás del coro"³⁶, referente a realizar cinco cuadros vinculados a la vida del Patriarca José (*Génesis*, 37-50), de nuevo con Lope Díaz de Gayoso, el arcediano de Dozón Diego Sánchez de Mera y Martín de Artieta, canónigo fabricante, como comitentes, y un Marcos de Torres que ya conocía a todos ellos de encargos

35. Los orígenes de actual templo en la primera mitad del siglo XII no tenían prevista la ubicación del actual coro. Jesús Guerra Mosquera, *El coro de la Catedral de Lugo. Su santoral e iconografía* (Lugo: Diputación Provincial de Lugo, 2001), 11.

36. Juan Sanjurjo Aguiar, 1571, 09-01, ff. 372 r-373 r., Protocolos Notariales del Distrito de Lugo, Archivo Histórico Provincial de Lugo (AHP Lu), Lugo.

anteriores. Se le concierta en pintar “la historia de Joseph detrás del coro y capilla mayor de dicha Santa Yglesia de Lugo frontero de la capilla del dicho señor Lope Díaz que fundó el Capitán Gayoso”. Esta ubicación situaría los cuadros, no donde están ahora (en la nave central enfrente de la capilla mayor), sino detrás de la capilla mayor y justo enfrente de la actual capilla de Nuestra Señora de los Ojos Grandes.



Fig. 6. Marcos de Torres, *Jacob en Egipto y la bendición a Efraín y Manasés*, 1571. Catedral de Lugo (Fotografía del autor).

El análisis de la escritura continúa exponiendo el contenido³⁷ de los cinco cuadros alusivos a la vida del patriarca, comenzando por el episodio en el que José tuvo un sueño en el que el sol, la luna y once estrellas se postraron delante de él (*Génesis* 37, 9) incluyendo también cómo sus hermanos lo metieron en una cisterna y posteriormente fue vendido a los ismaelitas (*Génesis* 37, 12-36). El segundo cuadro tenía como fin mostrar uno de los episodios más conocidos de José, cuando la mujer de Putifar quiso forzarle (*Génesis* 39, 7-15), escena muy repetida en el arte, incluyendo en este mismo cuadro las menciones “del panadero y del copero” (*Génesis* 40, 1-23). En el tercer cuadro se le acometía a pintar la interpretación del sueño del faraón (*Génesis* 41, 1-36) así como esto supuso que le “aderezaron de nuevas vestiduras” (*Génesis* 41, 42). El cuarto cuadro de la serie sigue el recorrido de la historia de José con el triunfo en Egipto y la entrada de este en un carro detrás del faraón (*Génesis* 41, 43), así como el primer encuentro de José con sus hermanos (*Génesis* 42, 6-26). El último cuadro supone una continuación del libro del *Génesis* con la alusión del viaje de Jacob a Egipto (*Génesis* 46, 1-7), incluyendo el cuadro como escena de fondo de la bendición a Efraín y Manasés (*Génesis* 48, 1-22).

La escueta descripción aportada en la escritura sigue, como se puede comprobar, lo descrito en el libro del *Génesis* del *Antiguo Testamento*, haciendo una selección de lo

37. Monterroso Montero transcribe parcialmente el contenido de esta escritura incluyendo la sección vinculada al contenido de los cuadros. Monterroso Montero, “El difícil arte de pintar en Galicia. Artistas, Artesanos, mecenas y clientes,” 265.

narrado sobre el patriarca José. Todos los cuadros muestran la misma disposición, una escena en primer término y otras por detrás, o al lado, que especifican otros pasajes de la *Biblia*, también referentes a este mismo personaje.

Los cuadros están situados actualmente en la nave central encima de la sillería del coro, principal zona de culto de esta iglesia, distribuyéndose de la siguiente forma: en el lado del Evangelio se sitúan los tres primeros cuadros, comenzando por la interpretación del sueño del faraón, siguiendo con la representación de la escena de José con la esposa de Putifar y colocando el cuadro del patriarca en un carro en Egipto en la zona más próxima al testero frontal del coro. En el lado de la Epístola se localiza la escena del sueño de José, con el momento en que los hermanos lo lanzan a una cisterna, y el último cuadro de la serie con la llegada de Jacob a Egipto y la bendición a Efraín y Manasés.

Estas obras ya han sido analizadas a nivel pictórico por García Iglesias³⁸ y el actual análisis confirma su valoración, tanto por el carácter clasicista que se ve impreso en las curiosas arquitecturas que se muestran en esta serie, como en la distorsión que se presenta entre la comisión dada y lo que muestran las pinturas. Es factible también la hipótesis de que esta escritura efectuada con el pintor de Valladolid pudiese imitar lo ocurrido en la catedral de Santiago de Compostela con Bautista Celma³⁹ dos años antes, cuando también se recurrió a una solución pictórica para imprimir una nueva identidad postridentina a las naves del templo.

Esta comisión dada a Marcos de Torres incluía un relevante trabajo adicional, en este caso vinculado a la decoración del propio templo en una zona que ya conocía bien. Se le acomete "a dorar los capiteles y basas de los pilares que estan en medio de las dichas historias y jaspeados el cuerpo de los pilares y a de dorar ornamentos pilares y arcos"⁴⁰, todo ello imprimiendo un gusto artístico que gracias a su mano se estaba imponiendo en la basílica.

Es interesante reportar que en la parte final de la escritura se exponía que tenía un tiempo máximo de entrega con fecha del día de Reyes (6 de enero) de 1572, así como la forma de pago de este encargo, declarando que el primer cuadro sería a costa del

38. García Iglesias, *La pintura manierista en Galicia*, 68-69.

39. García Iglesias, 58.

40. Juan Sanjurjo Aguiar, 1571, 09-01, f. 372v. Protocolos Notariales del Distrito de Lugo, Archivo Histórico Provincial de Lugo (AHPLu), Lugo.

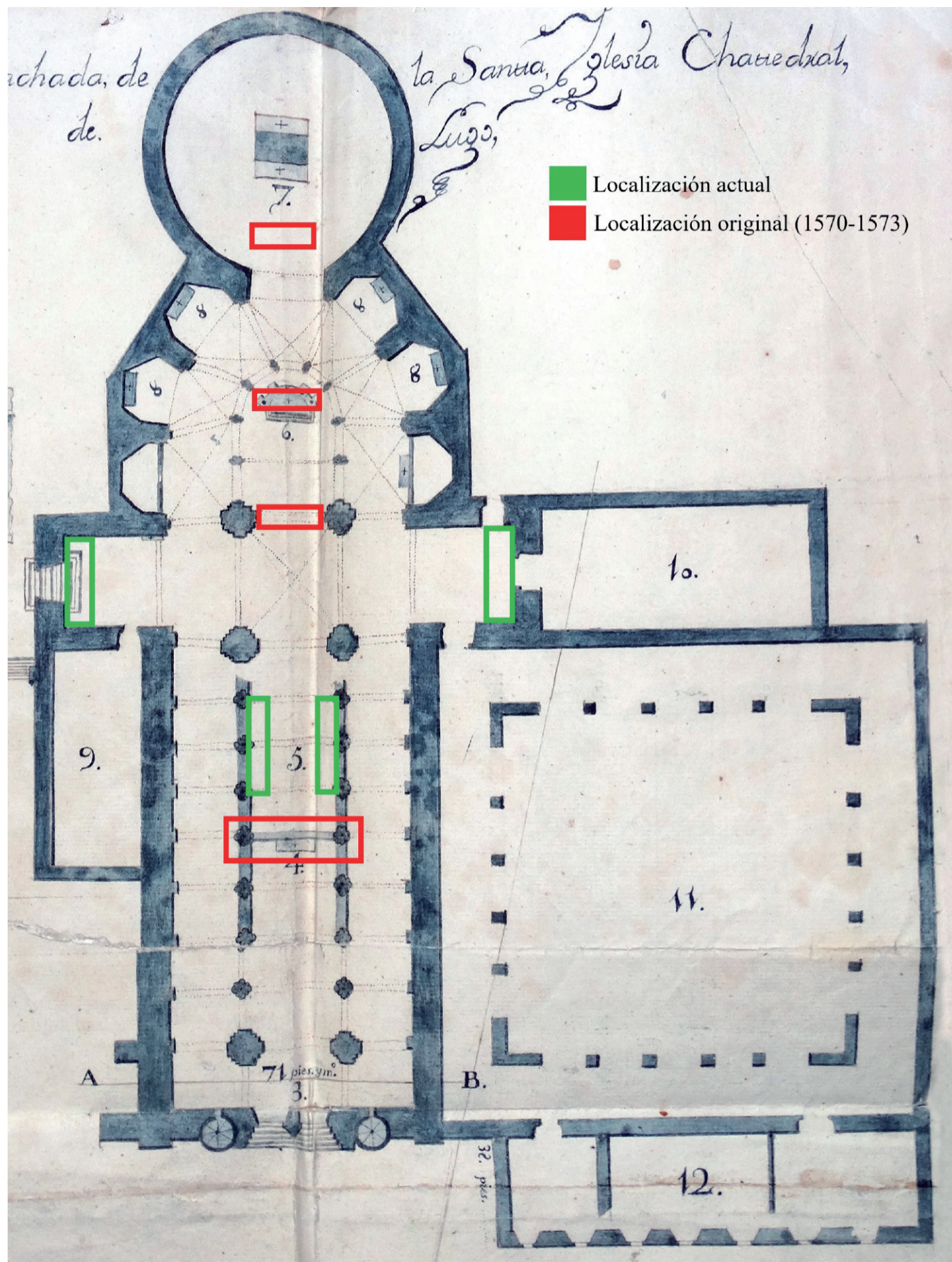


Fig. 7. Ubicación de las intervenciones de Marcos de Torres sobre plano de José de Elejalde de la catedral de Lugo del siglo XVIII (Archivo de la Catedral de Lugo).



Figs. 8 y 9. Marcos de Torres, *El sueño de José* y *La mujer de Putifar con el patriarca José*, 1571. Catedral de Lugo (Fotografías del autor).

propio Marcos de Torres y los cuatro restantes por un importe de 94 ducados, distribuidos entre cuatro personas: una cuarta parte subvencionada por Lope Díaz de Gayoso, otra por Martín de Artieta y las dos restantes por los arcedianos de Dozón y Deza, Diego Sánchez de Mera y Rodrigo Saco de Quiroga, estipulando que este último no estaba presente y que si no quisiera pagar sería la Fábrica de la catedral de Lugo la

responsable. Los pagos estaban divididos como era habitual en tres plazos “en principio de la obra y el otro mediada la obra y el otro en fin de la obra”⁴¹.

Tras la intensa actividad que muestran los protocolos notariales y los libros de Fábrica de estos años 1570 y 1571, no se ha podido localizar ninguna otra mención al trabajo de este pintor hasta julio de 1573, cuando se refleja un pago por la decoración de las rejas de la capilla mayor: “a torres pintor quatro ducados por dorar los fondos de las medallas de la reja de la capilla mayor a 19 de febrero de 1573”⁴². Las rejas de la catedral de Lugo fueron sin duda la obra más relevante realizada en el templo durante la primera mitad de la década de los setenta del siglo XVI, siendo sus artífices Pedro de Sobrado y un Baltasar Rous⁴³ que aparece vinculado a Marcos de Torres en varias escrituras. En la actualidad la capilla mayor no presenta rejas en la parte delantera, pero sí las cinco capillas absidales, siendo especialmente valiosas las de la capilla de Santiago y las de Nuestra Señora de los Ojos Grandes. Las referencias a la financiación de estas rejas se cuentan por decenas en los libros de Fábrica⁴⁴, exponiendo la relevancia de una obra que tuvo al prelado Fernando de Vellosillo como uno de sus impulsores, dentro de su interés por dignificar una catedral que tenía una de las rentas más pobres de España.

Estas rejas renacentistas carecen de una investigación profunda en la actualidad, pero sí se localiza en las actas capitulares del Cabildo que la de la capilla mayor, donde intervino Marcos de Torres, fue escriturada en octubre de 1568⁴⁵, pudiendo consultar entre los protocolos de los escribanos de la época algunos de los contratos, como el vinculado a una de las rejas de esta capilla, escriturada el 27 de enero de 1574⁴⁶ entre los canónigos Martín de Artieta y Pedro de Santalla con el rejero, vecino de Lugo, Pedro de Sobrado. Pese a lo escaso de la documentación vinculada a esta última intervención de Marcos de Torres en la catedral de Lugo, sí deja entrever la importancia que este tuvo en la decoración de una catedral que, en esos momentos, tenía una actividad

41. Juan Sanjurjo Aguiar, 1571, 09-01, f. 373r., Protocolos Notariales del Distrito de Lugo, Archivo Histórico Provincial de Lugo (AHPLu), Lugo.

42. Actas Capitulares, estante 16, LF 1567-1609, f. 66r., Archivo Catedral de Lugo (ACL), Lugo; Javier Gómez Darriba, “Los Artiaga: actividad artística de unos maestros canteros vizcaínos en Galicia (1560-1600),” *Ars Bilduma*, no. 11 (2021): 107-125.

43. Pérez Costanti data en 1570 la fecha de inicio de los trabajos, pero los libros de Fábrica ya se refieren a ellos dos años antes: Pérez Costanti, *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI a XVII*, 495. Mención en las actas capitulares del Cabildo: Actas Capitulares, estante 23, no.1, ff. 172r./v., Archivo de la Catedral de Lugo (ACL), Lugo.

44. Se pueden consultar estos pagos en el libro de Fábrica entre 1567 y 1609. Estante 16, LF 1567-1609, ff. 14r.-52v., Archivo de la Catedral de Lugo (ACL), Lugo.

45. “Cavildo de 13 de octubre de 1568 (...) Rexas 3650 ducados (...) En este cavildo se remato las rexas en los oficiales sobrado y valtassar en tres mil y seis cientos y cinquenta ducados paso el remate y capitulaciones ante juan de farnaderos”. Actas Capitulares, estante 23, no. 1, f. 172v., Archivo de la Catedral de Lugo (ACL), Lugo.

46. Pedro de Lemos - Pedro Díaz de Páramo, 1573, 3, ff. 452r.-453v., Protocolos Notariales del Distrito de Lugo, Archivo Histórico Provincial de Lugo (AHPLu), Lugo.

constructiva muy importante, donde el pintor vallisoletano actuó sobre tres de las zonas más relevantes del templo: la girola, nave central y la capilla mayor, con su mano tanto en el retablo central como en las rejas de la parte de la entrada.

Intervenciones de Marcos de Torres en Galicia fuera de la catedral de Lugo

Tras su trabajo en las rejas de la capilla mayor, abonado el 19 de febrero de 1573, no se documenta ninguna intervención más de este artista en el templo, pero sí aparece en una obra vinculada al Cabildo de la catedral y referente a un retablo del santuario de Santa María de Vilabade (Castroverde), unida en aquel momento a la catedral de Lugo. Este trabajo fue escriturado con el pintor Bautista Celma⁴⁷ pero anteriormente, en la puja realizada en Lugo por este contrato, aparece Marcos de Torres el 23 de julio de 1573⁴⁸, junto con el citado Bautista Celma y los maestros pintores Tomás López, Benito Fernández o Pedro Fernández. La primera puja de Marcos de Torres se cifró en unos exagerados 300 ducados “marcos de torres pintor y puso esta obra del retablo en trescientos ducados”⁴⁹, bajando poco después su puja a 195 ducados “y luego marcos de torres la puso en ciento e noventa e cinco ducados”⁵⁰. La subasta se trasladó al día 28 de julio al no estar de acuerdo los comitentes con los precios pujados, volviendo ese día Marcos de Torres a presupuestar a la baja “y luego marcos de torres la puso en ciento e treynta e siete ducados”⁵¹, ajustando poco después 17 ducados a la puja “y luego marcos de torres la puso en ciento e veynte ducados”⁵², descendiendo finalmente hasta 64 ducados⁵³, su última postura, con la que no consiguió un contrato que Bautista Celma se llevó por 60 ducados, cinco veces menos que la postura inicial de Marcos de Torres.

Destaca de este documento el que Marcos de Torres no hiciese esta comisión del Cabildo de la catedral de Lugo y que esta se estableciese por subasta al mejor postor,

47. Juan Sanjurjo Aguiar, 1575, 10-03, ff. 209r.-210r., Protocolos Notariales del Distrito de Lugo, Archivo Histórico Provincial de Lugo (AHPLu), Lugo.

48. Pedro de Lemos - Pedro Díaz de Páramo, 1573, 3, ff. 312r.-315v., Protocolos Notariales del Distrito de Lugo, Archivo Histórico Provincial de Lugo (AHPLu), Lugo.

49. Pedro de Lemos - Pedro Díaz de Páramo, 1573, 3, f. 313r., Protocolos Notariales del Distrito de Lugo, Archivo Histórico Provincial de Lugo (AHPLu), Lugo.

50. Pedro de Lemos - Pedro Díaz de Páramo.

51. Pedro de Lemos - Pedro Díaz de Páramo.

52. Pedro de Lemos - Pedro Díaz de Páramo.

53. Pedro de Lemos - Pedro Díaz de Páramo, 1573, 3, f. 313v., Protocolos Notariales del Distrito de Lugo, Archivo Histórico Provincial de Lugo (AHPLu), Lugo.

hecho no documentado en los contratos que hizo para la catedral durante los años 1570 y 1571, proponiendo la hipótesis de que el pintor vallisoletano perdiese la confianza del Cabildo y esto fuese el detonante de que no exista documentación sobre ninguna obra suya posteriormente en la basílica lucense.

Tras este último episodio vinculado a Lugo, Pérez Costanti hace referencia a varias intervenciones de este pintor en la diócesis vecina de Ourense, en concreto para su catedral durante los años 1574 y 1575, localizadas estas en la capilla del Santo Cristo⁵⁴, uno de los espacios más destacados de aquel templo. La escasa fortuna en cuanto a investigaciones históricas que ha tenido Marcos de Torres condiciona que se pueda confirmar cuál fue su itinerario artístico posterior por una Galicia en la que ya estaba asentado desde 1569.

Conclusiones

La presente investigación ha permitido poner en valor la actuación del pintor vallisoletano Marcos de Torres en la catedral de Lugo durante la década de los 70 del siglo XVI, mostrando de manera nítida la relevancia de su trabajo, enmarcado este en un momento de intensa actividad artística y constructiva en esta iglesia, impulsada por los aires postridentinos iniciados en Lugo por el prelado Fernando de Vellosillo Barrio. Se confirma que Marcos de Torres acometió cinco encargos que incluían intervenciones en diversos soportes: desde cuadros a la restauración de retablos, pasando por la decoración pictórica de las paredes de un templo que fue testigo de su labor en las zonas de mayor importancia, iniciando este proceso en el trascoro y continuando por la capilla mayor, terminando su aportación artística con la decoración de una sección de la girola.

Marcos de Torres presenta en su vinculación al templo lucense toda una amalgama de relaciones sociales que son esenciales para comprender su relevancia en las intervenciones de la catedral, comenzando por los maestros con los que compartió espacio, como Bernardino de Jorapán o el rejero Baltasar Rous, persona que lo puso en contacto con el Cabildo. Dentro de este conjunto de artistas también destaca el pintor Bautista Celma⁵⁵, con el que firmó un contrato de compañía en 1569, pero que en 1573

54. Pérez Costanti, *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI a XVII*, 532.

55. Por su influencia inicial en Marcos de Torres recomendamos consultar el contenido de su biblioteca. José Luis Basanta Campos, "La biblioteca de Juan Bautista Celma (1535?-1608?)," *El Museo de Pontevedra*, no. 54 (2000): 93-98.

se llevó la obra de Santa María de Vilabade, última referencia documental que vincula al pintor vallisoletano con Lugo. Marcos de Torres, primero residente en el Reino de Galicia y luego ya en la propia ciudad de Lugo, fue el pintor de confianza del Cabildo, apareciendo como único maestro de este arte en la catedral desde 1570 a 1573. Los responsables de la contratación de las obras en el Cabildo se mantuvieron estables durante esos años, comenzando por el fabriquero Martín de Artieta, así como el arcediano de Dozón Diego Sánchez de Mera y el arcediano de Deza Rodrigo Saco Quiroga, destacando que en todas las obras contratadas con el pintor vallisoletano no existiese puja previa.

Este estudio sobre Marcos de Torres muestra que la actuación del pintor cobra relevancia como parte de la evolución artística de la catedral en el periodo posterior al Concilio de Trento, imprimiendo un nuevo gusto artístico, no solo con la serie de cinco cuadros ejecutados en 1571, sino en la propia fábrica del mismo, proponiendo la hipótesis de que este proceso está vinculado al interés del obispo Fernando de Velloso por aumentar la decencia de la catedral, convirtiéndola en un templo digno del privilegio que poseía: la exposición perpetua del Santísimo Sacramento en su Altar Mayor.

Referencias

Fuentes documentales

Archivo de la Catedral de Lugo (ACL). Lugo. Fondos: Actas Capitulares; Libro de Fábrica 1567-1609.

Archivo Histórico Provincial de Lugo (AHPLu). Lugo. Fondos: Protocolos Notariales del Distrito de Lugo.

Fuentes bibliográficas

Armas Vázquez, Luciano. "El culto al Santísimo Sacramento en la Catedral de Lugo." *Cabildos*, no. 8 (2010): 49-51.

Basanta Campos, José Luis. "La biblioteca de Juan Bautista Celma (1535?-1608?)." *El Museo de Pontevedra*, no. 54 (2000): 93-98.

Bonet Correa, Antonio. *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984.

- Calles Lombao, Marcos Gerardo. "Fernando de Vellosillo Barrio, obispo de Lugo (1567-1587): mecenas, teólogo e impulsor de mejoras en la ciudad de las murallas." *CROA: boletín da asociación de amigos do Museo do Castro de Viladonga*, no. 28 (2018): 192-205.
- Chamoso Lamas, Manuel. *La Catedral de Lugo*. Madrid: Editorial Everest, 1983.
- De Abel Vilela, Adolfo. "O trascoro da Catedral de Lugo. Obra de Simón de Monasterio." *El Museo de Pontevedra*, no. 45 (1991): 137-147.
- Fraga Vázquez, Gonzalo. "El culto al Santísimo Sacramento en la Catedral de Lugo." *Lvencia*, no. 52 (2016): 121-148.
- García Conde, Antonio, y Amador López Valcárcel. *Episcopologio lucense*. Lugo: Fundación Caixa Galicia, 1991.
- García Iglesias, José Manuel. *La pintura manierista en Galicia*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1986.
- Gómez Darriba, Javier. "Los Artiaga: actividad artística de unos maestros canteros vizcaínos en Galicia (1560-1600)." *Ars Bilduma*, no. 11 (2021): 107-125.
- Guerra Mosquera, Jesús. *El coro de la catedral de Lugo. Su santoral e iconografía*. Lugo: Diputación Provincial de Lugo, 2001.
- López Vázquez, José Manuel. "La llegada del Renacimiento a las catedrales gallegas: consideraciones acerca de la estructura e iconografía del antiguo retablo mayor de la catedral de Lugo." *Semata*, no. 22 (2010): 411-431.
- Monterroso Montero, Juan Manuel. "El difícil arte de pintar en Galicia. Artistas, Artesanos, mecenas y clientes." En *Actas del IV Seminario A encomenda, o artista, a obra (Braganza, 15-17 de octubre de 2010)*, coordinado por Natalia Mariño Ferreira-Alves, 249-277. Oporto: Cepese, Centro de Estudos da População, Economía e Sociedade, 2010.
- Pallares Gayoso, Juan. *Argos Divina*. Santiago de Compostela: Imprenta Benito Antonio Frayz, 1700.
- Peinado Gómez, Narciso. *Lugo monumental y artístico*. Lugo: Diputación Provincial de Lugo, 1989.
- Pérez Costanti, Pablo. *Diccionario de Artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI a XVII*. Santiago de Compostela: Imprenta del Seminario Conciliar Central, 1930.
- Risco, Manuel. *España Sagrada*. Tomo 41. Madrid: Imprenta de la viuda e hijo de Marín, 1798.
- Vázquez Saco, Francisco. *La catedral de Lugo*. Santiago de Compostela: Bibliófilos Gallegos, 1953.
- . "Nuevas representaciones de gaiteros en los monumentos de Galicia." *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Lugo*, no. 6 (1954-1955): 290-293.



Una fiesta de toros en Cuenca. El cuadro que pintó Cristóbal García Salmerón para el rey Felipe IV

A Bullfighting Festival in Cuenca. A Painting by Cristóbal García Salmerón for King Philip IV

Sonia Casal Valencia

Universidade de Santiago de Compostela, España

soniacv94@gmail.com

ORCID: 0000-0002-0967-5819

Recibido: 26/02/2021 | Aceptado: 29/06/2021

Resumen

En el año 1642, el rey Felipe IV, durante un viaje que estaba realizando hacia Cataluña, hizo un alto en el camino en la ciudad de Cuenca donde, para recibirlo con todos los honores, prepararon una serie de fiestas y acontecimientos para disfrute del monarca. Entre estas celebraciones se encontraba una fiesta de toros que fue inmortalizada por el artista cuense más destacado del momento, Cristóbal García Salmerón. El lienzo, en el que se ilustraba la corrida de toros, la propia localidad de Cuenca y un autorretrato del pintor, fue entregado como obsequio a Felipe IV, permaneciendo en su colección hasta el incendio que destruyó el Alcázar de Madrid en 1734. Desde esa fecha, el lienzo se encuentra en paradero desconocido aunque cabría valorar la posibilidad de que no fuese destruido por las llamas.

Abstract

In 1642, during a journey to Catalonia, King Philip IV stopped in the city of Cuenca where he was received with full honours and a series of festivities and events that had been prepared for the monarch's enjoyment. Among these celebrations was a bullfighting festival that was immortalised by the most prominent Cuenca artist of the time, Cristóbal García Salmerón. The canvas, which illustrated the bullfight, the town of Cuenca, and a self-portrait of the painter, was given to Philip IV as a gift and remained in his collection until the fire that destroyed the Alcázar of Madrid in 1734. Since that date the canvas has been missing, although it is possible that it was not destroyed by the flames.

Palabras clave

Cristóbal García Salmerón
Felipe IV
Cuenca
Pintura
1642
Fiesta de toros

Keywords

Cristóbal García Salmerón
Philip IV
Cuenca
Painting
1642
Bullfighting Festival

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Casal Valencia, Sonia. "Una fiesta de toros en Cuenca. El cuadro que pintó Cristóbal García Salmerón para el rey Felipe IV." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 27 (2021): 50-66. <https://doi.org/10.46661/atRIO.5745>

© 2021 Sonia Casal Valencia. 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).

Cristóbal García Salmerón fue un pintor conquense del siglo XVII de destacada relevancia en su ámbito local llegando, incluso, a producir obras para muy diversas ciudades e instituciones. No obstante, los escasos estudiosos que perfilaron su vida lo hacían de manera escueta y, en ocasiones, asumiendo, repitiendo y perpetuando datos erróneos durante siglos. Una de estas equivocaciones tiene que ver con la realización de una pintura de la cual Antonio Palomino advirtió que se trataba de una “fiesta de toros, celebrada en Cuenca a el feliz nacimiento del señor Carlos Segundo (...) de cuya orden la ejecutó, para enviar a Su Majestad”¹. De estas escuetas líneas se deriva que, si el lienzo fue pintado para celebrar el alumbramiento del futuro monarca Carlos II, la obra tuvo que haber sido realizada en el año 1661 como un regalo a su padre, el rey Felipe IV, a quien le fue enviado el obsequio, reflejándose la ausencia de esta autoridad en la festividad. Tras la realización de esta pintura y según lo plasmado por autores posteriores como Ceán Bermúdez, que recogen lo escrito por Palomino, el artista conquense “se trasladó a Madrid”² donde permanecería hasta su muerte, como si la ejecución del lienzo hubiese supuesto una ruptura con su vida en su Cuenca natal y hubiese decidido trasladarse a la capital para continuar con su carrera.

El lienzo en cuestión no se llevó a cabo, tal como apuntaba Palomino, para el nacimiento de Carlos II en 1661, sino casi dos décadas antes –en el año 1642– en el contexto de un viaje que el rey Felipe IV realiza desde la Corte con objeto de llegar a Cataluña para apaciguar la conocida como guerra de los Segadores. En su largo trayecto, hace una parada en la ciudad de Cuenca, hecho importantísimo para la localidad que intenta llevar a cabo una gran fiesta de toros para diversión del monarca. Desde el Cabildo catedralicio comienzan a preparar los actos en vista de la salida del mandatario desde Aranjuez, y lo hacen sirviéndose de lo realizado para Felipe II, en abril de 1564, y para Felipe III, en febrero de 1604, como una pequeña fuente de inspiración para organizar ceremonias “asi en lo espiritual como en lo temporal”³ (doc. 1).

La reunión entre presidente, prior, comisionados, deán y Cabildo el 25 de mayo de 1642 da como resultado un acuerdo en torno al recibimiento del monarca, por lo que se ordena que, cuando Felipe IV llegue a la catedral, salga el obispo desde el Sagrario vestido de pontifical junto con sus asistentes ataviados con capas pluviales, así como las demás dignidades con sobrepellices, recibiendo al rey en el plano de las gradas bajo la puerta

1. Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El Museo Pictórico y Escala Óptica* (Madrid: M. Aguilar Editor, 1947), 943.

2. Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (Madrid: Real Academia de San Fernando, 1800), 1:175.

3. Secretaría, *Actas Capitulares*, 1642, fol. 48v., Archivo Catedralicio de Cuenca (ACC), Cuenca.

del Perdón. Una vez dentro del templo, se le daría agua bendita y se le acompañaría, procesionalmente, hasta la capilla mayor cantando el *Te Deum Laudamus*. Cuando se hallasen en la capilla señalada, el obispo haría la oración pertinente para, seguidamente, acompañar a la dignidad real hasta la puerta para salir a su aposento. Cabe destacar, como curiosidad, que si la entrada del monarca se produjese al anochecer se debería proveer de hachas de cera a todos los pilares de la iglesia, desde las puertas hasta el trascoro.

Asimismo, en el tiempo que durase la estancia del mandatario en Cuenca se deberían cantar las horas canónicas con mucha pausa y reverencia, estando cada uno en su silla con la mayor de las composturas y gravedades, poniendo velones en la iglesia durante los maitines nocturnos, apagándolos y limpiándolos al rematar. La decoración y pulcritud con las velas también atañería a los propietarios de las capillas existentes en el templo, pues debían estar los altares limpios y bien ornamentados, especialmente en lo relativo al arco donde está el señor San Julián, segundo obispo de Cuenca y personaje ilustre de la misma. Por otro lado, el compromiso de los capellanes y capitulares del coro debía ser total, no pudiendo faltar salvo por caso de fuerza mayor. Su actitud, además, tenía que ser ejemplar, prohibiéndose hablar o pasear por las naves de la iglesia mientras se realizasen las ceremonias divinas. Por último, se ordena que, si Su Majestad quisiese ver el cuerpo del Glorioso San Julián, se asegurase la escalera para subir al arco donde estaba situado, para no tener ningún incidente destacable.

Tras estos mandatos, la escritura hallada contiene hasta cuatro folios en blanco que corresponderían a la descripción de la propia llegada del monarca⁴. Según el archivero catedralicio, este hecho responde a que el escribano dejó ese espacio libre para plasmar el importante acontecimiento pero que, finalmente, no le dio tiempo a pasarlo a limpio por lo que la pompa de su venida se ha perdido. No obstante, sí se conserva el manuscrito de los Avisos de José Pellicer de Ossau Salas y Tovar donde el Cronista Mayor de Castilla advierte que la llegada de Su Majestad tuvo lugar el 28 de mayo, pero no se produjo “como se acostumbra con palio”, sino que el rey “entró en coche pero descubierto el cielo, las cortinas”, reflejándose la magnitud del hecho en que “hubo grandes galas, i entraron delante acompañando algunas compañías de cavallos que fueron gran lucimiento”⁵. Sin embargo, la alegría generalizada por la llegada del monarca y de los diferentes nobles que lo acompañaban, se pudo ver empañada porque los visitantes

4. Secretaría, Actas Capitulares, 1642, fol. 53-57, Archivo Catedralicio de Cuenca (ACC), Cuenca.

5. José Pellicer de Ossau Salas y Tovar, *Avisos históricos que comprenden las noticias y sucesos más particulares ocurridos en nuestra Monarquía desde 7 de enero de 1642 a 25 de octubre de 1644* (Manuscrito del siglo XVII disponible en la Biblioteca Digital Hispánica), fol 83v.

“quejarse que el lugar es desigualissimo porque todo es cuestras i no pueden andar coches” por lo que “se detendrán allí algunos días hasta passado el Corpus”⁶.

El día 10 de junio, apunta Pellicer de Ossau Salas y Tovar que “en Cuenca ha havido toros”⁷, pero no facilita más datos que puedan vincular esta fiesta con la que atañe al presente artículo, por lo que habría que esperar al mismo día del Corpus, el 24 de junio, cuando se produjo otra fiesta de similares características, pero con una procesión previa para conmemorar tal fecha. El Cronista de Castilla refleja lo que ocurrió durante la celebración de la siguiente manera:

Al mismo tiempo que andava la Procession inque iba la Corte toda, i la gente de la Ciudad en la calle principal por donde passava se hundió una casa. Mucha gente estava debajo mas fue Dios servido que no peligrasse ninguna persona. Uno o dos pendones se hicieron pedaços. No quiso el Rey cessase la Procession, sino que caminase aunque acortando calles por otra parte, conque se abrevió mas de la mitad que havia de andar⁸.

Tras esta procesión, siguiendo el relato del Cronista, “huvo toros en Cuenca, sobre el rio Xucar, i fue tan hermosa la vista que mando su magestad se copiase de pincel en un lienço grande, aquel Teatro”⁹, que bien podría ser el atribuido a Cristóbal García Salmerón. Además, este relato es completado por Muñoz y Soliva años después de la siguiente forma:

Según ancianos, que de niños oyeron á sus abuelos las circunstancias de esta lidia de toros singular, el redondel se formó sobre gruesas vigas con fuertes tablas encima del rio Júcar, enfrente de la fuente hoy llamada del *Abanico*. Por la parte de las riberas la valla era muy elevada, para que los toros no pudiesen saltar en tierra y herir á los concurrentes; y por las partes superior é inferior del rio la valla era de unas dos varas escasas con estribos, para que saltando los lidiadores, si los bichos les seguían cayesen al agua. El rio por ambas partes, superior é inferior, contenia varias barcas, engalanadas con gallardetes, en que había toreros que alanceaban á los toros que saltaban al agua, á la vez que otros á nado les hacían algunas suertes de banderillas, y las riberas estaban ocupadas con hombres armados de lanzas largas para matarlos en el rio si se obstinaban en saltar á tierra, ó para rechazarlos rio adentro para que los barqueros y nadadores los lidiasen. A los toros que no saltaban la barrera, se les hacían en el redondel las suertes de capa, banderillas, pica y espada. El palco régio estava en la roza que se vé en el risco que está enfrente de la fuente del *Abanico*, y si á cualquiera que observa su esplanada le parece bastante reducido su espacio, debe tener en cuenta que en este siglo á la dicha esplanada se le han echado bastantes barrenos para utilizar su piedra. Todavía en el mismo peñasco, debajito del camino de San Julián del *Tranquilo* se ven las rozas en que se apoyó la escalinata. En los riscos y murallas de la parte de San Miguel, en las prominencias del camino de San Julián y de la ermita de San Bartolomé y cuesta de San Juan, había multitud de espectadores, así como también en las ventanas

6. Pellicer de Ossau Salas y Tovar, 84.

7. Pellicer de Ossau Salas y Tovar, 87v.

8. Pellicer de Ossau Salas y Tovar, 94.

9. Pellicer de Ossau Salas y Tovar, 94v.

y balcones de la plaza, ante plaza, Merced, barrio de San María, Carmen y San Juan. Los lugares inmediatos á esta ciudad se despoblaron por asistir á esta fiesta¹⁰.

Por otra parte, cabría destacar que en la documentación relativa a la propia catedral de Cuenca de estos años se explicita que, el jueves 12 de junio, Felipe IV se trasladó en su coche hasta el estadio de Santa Catalina donde habían preparado, en el corral de este, su aposento y corredor para poder ver a la perfección la fiesta de toros. De hecho, en cuanto se asomó al balcón, comenzaron a correr. De los veinte toros que estaban encerrados esperando su momento, solo salieron cinco, siendo, no obstante, una fiesta muy celebrada y con variedad de sucesos que gustaron tanto al rey como a su valido, el conde-duque de Olivares, así como a los diferentes títulos y señores que asistieron. Según la escritura, el monarca dio buena cuenta de su contento lamentando que solo faltaba que “la ubiesen visto la Reina y el Príncipe”¹¹. Finalmente, se pone de manifiesto que el soberano tuvo “dos pintores retratando la fiesta” en la que hubo mucha gente y no se tuvo que lamentar desgracia alguna (doc. 2).

Comparando y analizando la documentación que se conserva, tanto de la propia catedral con cuense como del Cronista de Castilla en esos años, se observan algunos datos dispares, pues Pellicer de Ossau Salas y Tovar indica la existencia de hasta dos corridas de toros en días distintos, el 10 y el 24 de junio, produciéndose en esta última fecha la copia de la celebración en un lienzo de destacadas dimensiones. Por otro lado, los escritos del Archivo Catedralicio de la ciudad advierten que el día 12 de junio se llevó a cabo la fiesta de toros y que son dos los pintores que retrataron el acontecimiento. Esto lleva a pensar bien que se produjeron más corridas de toros y más copias en lienzo del hecho, o bien que hay un fallo de alguna de las dos fuentes.

Fuera como fuese, pese a que la información existente no proporciona ningún dato sobre la identidad de estos artistas, lo cierto es que ya Antonio Palomino, al hablar sobre la vida y la obra de Cristóbal García Salmerón, advierte que es de su mano “una pintura de fiesta de toros, celebrada en Cuenca a el feliz nacimiento del señor Carlos Segundo, donde está copiada la misma ciudad, y el pintor, en acto de pintarlo, de cuya orden la ejecutó, para enviar a Su Majestad; y cuando yo la vi estaba colocada en el pasadizo de Palacio a la Encarnación”¹².

10. Trifón Muñoz y Soliva, *Historia de la ciudad de Cuenca y del territorio de su provincia y obispado desde los tiempos primitivos hasta la edad presente* (Cuenca: Francisco Torres, 1867), 2:724-726.

11. Secretaría, Actas Capitulares, 1642, fol. 65v., Archivo Catedralicio de Cuenca (ACC), Cuenca.

12. Palomino de Castro y Velasco, *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, 943.

De esta pequeña referencia es necesario destacar varias cosas, como se había avanzado con anterioridad. En primer lugar, el tratadista vincula la celebración de la corrida de toros con el nacimiento del futuro rey Carlos II, algo absolutamente imposible pues lo primero ocurre, como se ha dicho, en el año 1642, mientras que el alumbramiento no sucede hasta 1661, es decir, casi dos décadas más tarde. A continuación, revela algo de suma importancia como es una breve descripción de la pintura, advirtiendo que hay un paisaje de la ciudad y un autorretrato del artista pintando el propio cuadro, es decir, Palomino debía estar muy seguro de la autoría del lienzo. Por último, admite que fue una pintura realizada para enviar al rey y que, en el momento de escribir esas líneas, estaba situado en el pasadizo que conectaba el palacio con el monasterio de la Encarnación.

Lo dicho por Antonio Palomino es recogido, como ocurre en numerosas ocasiones, por Ceán Bermúdez. El historiador vuelve a repetir el error que indica que la pintura fue realizada para conmemorar el nacimiento de Carlos II, así como la inclusión del autorretrato del artista y su ubicación en el pasillo hacia la Encarnación. Además, añade dos datos que cabría reseñar. El primero de ellos vincula la figura de Felipe IV como la persona que dio la orden de que García Salmerón realizase dicho lienzo¹³. Si esto fuese cierto, indicaría un conocimiento por parte del monarca de la pintura realizada por el conquense, así como un gusto e interés por ella, algo de suma importancia y valor. Además, el otro dato vertido por Ceán Bermúdez relaciona directamente el encargo de esta obra con el traslado del artista a la Villa de Madrid, es decir, parece como si el lienzo en cuestión le hubiese abierto las puertas de la Corte o, al menos, creado un interés en García Salmerón de probar nuevas tierras. Como se verá más adelante, este no es un dato verídico pues el conquense seguirá en su ciudad natal durante casi una década más.

En cualquier caso, lo cierto es que la fiesta de toros pintada en 1642 debió de darse al monarca como un regalo por su visita y pasar a formar parte de la colección real. De hecho, en un inventario realizado en el año 1686, referenciado por Sánchez Cantón, aparece con el número 4505 "un lienzo de dos varas y media de largo y dos de alto de la ciudad de Cuenca y fiestas que hicieron el año de 1642 al Rey nuestro señor que esté en gloria marco original de Xptoual Garcia"¹⁴. No obstante, su ubicación en el palacio de Madrid, que por estas fechas sería el conocido como Alcázar, no parece de las más privilegiadas pues estaba situado, como indica el historiador, en los tránsitos angostos que hay sobre la casa del Tesoro. En este mismo lugar se encontraba, casi dos décadas

13. Ceán Bermúdez, *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 175.

14. Francisco Javier Sánchez Cantón, *Inventarios Reales. Pintura, escultura y muebles del Palacio de Madrid. 1686* (Madrid: Instituto Diego Velázquez, s.f.), 115.

más tarde, cuando se realizan los inventarios reales con motivo de la testamentaría de Carlos II. Del cuadro, esta vez con número 850, se dice lo siguiente: “Yttem Un lienzo de dos Uaras y media de largo y dos de alto de la Ziudad de Cuenca y fiestas que hizieron el año de quarentta Y dos al Señor rey Don Phelipe Quartto con marco negro Original de Christottoual Garcia tasado en Seis doblones”¹⁵. Curioso resulta que ninguna de las dos referencias citadas advierte que la pintura fue realizada con motivo del nacimiento de Carlos II, así que todo parece indicar que fue una equivocación vertida inicialmente por Antonio Palomino y continuada en el tiempo hasta el siglo XX. Por otro lado, este inventario incluye la tasación de la obra en seis doblones, es decir, alrededor de unos 190 reales, un valor no demasiado alto que va en relación con el lugar escogido para su ubicación.

No obstante, parece que esta situación cambia pues, como se dijo anteriormente, Palomino advierte que observa la obra en el pasadizo de la Encarnación. Este monasterio nace como una iniciativa de Margarita de Austria, esposa de Felipe III, durante la estancia de la Corte en Valladolid, pues la reina “deseaba elevar una fundación singular en Madrid, al lado del alcázar, similar a la realizada por Juana de Austria en las Descalzas Reales”¹⁶. Así, el 5 de mayo de 1625, Felipe IV otorgaba la segunda escritura de fundación en la que ratificaba todo lo dicho por el anterior monarca en 1618, convirtiéndose el monasterio de la Encarnación en un patronato real pues, además de estar bajo la protección de los reyes, estos estaban obligados a mantener a la comunidad que vivía en el edificio, por lo que se otorgaron al edificio diferentes partidas monetarias y objetos artísticos y cotidianos que dejaban de ser propiedad de los fundadores para convertirse en bienes de la fundación.

Cuando en 1734 se produce el devastador incendio del Alcázar, se desconoce si este incidente afectó al pasadizo realizado para conectar el palacio con el monasterio y, por ende, a las pinturas que lo decoraban. Fuera como fuese, lo cierto es que en el inventario realizado *a posteriori* para catalogar las pinturas “que se han libertado en el incendio acaecido en el Real Palacio de Madrid”¹⁷, no aparece ya la obra realizada por Cristóbal García Salmerón. Actualmente, Patrimonio Nacional desconoce la existencia o el paradero del mismo por lo que cabría suponer que se vería afectado, o destruido, por las llamas de aquel fuego. No obstante, y pese a que esa parece ser la opción más

15. Gloria Fernández Bayton, *Inventarios Reales. Testamentaría del rey Carlos II 1701-1703* (Madrid: Museo del Prado, 1975), 103.

16. Virginia Tovar Martín y María Teresa González Alarcón, coords., *Real Monasterio de La Encarnación de Madrid* (Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 2005), 36.

17. Francisco Javier Sánchez Cantón, *Inventarios Reales. Pintura del Palacio de Madrid. 1734* (Madrid: Instituto Diego Velázquez, s.f.), s.p.

factible, cabría considerar un apunte que aportan Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez en su obra destinada a la pintura toledana de la primera mitad del siglo XVII, donde realizan el catálogo artístico más completo de García Salmerón. En este listado de obras aparece nombrada *Una corrida de toros* que pertenecía a la murciana colección D'Estoup y que según ambos estudiosos podría "relacionarse de algún modo con el cuadro del Alcázar"¹⁸, esto es, con la fiesta de toros pintada por García Salmerón en 1642 en Cuenca con motivo de la visita que hizo el rey Felipe IV, vínculo difícilmente comprobable pues la obra se encuentra actualmente en paradero desconocido. El contexto familiar de esta colección es conocido gracias a un estudio realizado por el profesor Martínez Ripoll. En él cuenta que la colección de pinturas de don José María D'Estoup, de Murcia, se formó a mediados del siglo XIX por el citado terrateniente, industrial y comerciante murciano que, al parecer, fue descendiente del técnico francés de igual apellido que llegó a Murcia por orden de Carlos III para ayudar en el montaje y funcionamiento de la Real Fábrica de Sedas a la Piamontesa, en la citada ciudad.

Uno de los vástagos de la familia, Trifor Estor, regidor municipal, era un hombre de talante liberal que apoyaría primero el retorno de Fernando VII en 1814 para, años después, hacer lo propio con el levantamiento de los generales Quiroga y Riego. De este modo, Murcia se abrió a la revolución liberal que triunfaba en Europa con la burguesía adinerada y que en España supuso, entre otros asuntos, la expropiación de bienes de la Iglesia. Por ello, la ya gran fortuna de los D'Estoup se vio aumentada con la compra de tierras, edificios y alguna que otra pintura.

En 1835, José María D'Estoup, cuyo apellido castellanizado -Estor- se volvió a cambiar para conectar con su ascendencia francesa, encarnaría el prototipo de burgués adinerado y liberal que aumentaría considerablemente el patrimonio y fortuna de su familia gracias, en parte, al proceso desamortizador de Mendizábal en 1835 que le permitió no solo acrecentar las posesiones territoriales y, por ende, las agrícolas, sino que también realizó las primeras compras de lotes de pinturas que posteriormente conformarían la galería de cuadros que se repartiría entre los inmuebles de Murcia y los de Madrid. El primer catálogo de su colección se publica en 1849 con un total de 351 pinturas, ampliándose considerablemente los años siguientes hasta publicar el segundo, en el año 1864, con 465 lienzos, inventario en el que aparece la citada *Corrida de toros*¹⁹. De estos 465, solo 42 se hallaban en la colección madrileña.

18. Diego Angulo Íñiguez y Alfonso Emilio Pérez Sánchez, *Historia de la pintura española. Escuela toledana de la primera mitad del siglo XVII* (Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1972), 370.

19. *Catálogo de los cuadros que componen la Galería de Don José María D'Estoup* (Murcia: Imprenta de Leandro y Vicente Riera, 1864), 13.

La colección de don José María D'Estoup no sufrió la habitual dispersión de finales del siglo XIX por medio de ventas que resarcían sus deudas o aumentaban la riqueza de los descendientes, sino que pasaría íntegra, al parecer, del citado varón a Florentino D'Estoup y, de este, a Álvaro D'Estoup y Barrios. No obstante, durante la Guerra Civil la colección sufrió los efectos de un incendio que destruyó el edificio donde se encontraban para, posteriormente, ser incautadas sucesivamente por organizaciones políticas como U.G.T., C.N.T., F.A.I., Frente Popular, Partido Socialista, el Ayuntamiento Republicano de Las Torres de Cotillas (Murcia) o, todavía sin la totalidad de la certeza, por la Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico de Murcia. Tras la contienda, la colección fue devuelta a sus legítimos propietarios y, después de un período en tierras murcianas en busca de su ubicación, fue dividida en dos lotes: una parte que se encuentra en Murcia y otra que sigue en paradero desconocido. De hecho, en 1981, fecha en la que Martínez Ripoll publica este inventario, se indica que "nada sabemos con puntual certeza de un lote aproximado de 300 pinturas, de las que en la actualidad puede que se conserven todavía unas 200 obras y sin duda en un estado de conservación bastante aceptable"²⁰, entre las que se podría suponer ese pequeño lienzo atribuido a García Salmerón, ya que hay que indicar que D'Estoup sentía predilección por la pintura española del siglo XVII y una marcada inclinación por los maestros de las escuelas valenciana y toledana-madrileña como Esteban March o Pedro Orrente.

En cualquier caso, y desgraciadamente, la obra se halla en paradero desconocido, si no destruida, por lo que no se puede hacer un análisis más completo de la misma ni conocer los rasgos físicos de Cristóbal García Salmerón que, como indicó Palomino, aparece autorretratado en actitud de pintar. No obstante, acerca del paisaje representado se podría encontrar una similitud en un ciclo de pinturas sobre la vida del obispo san Julián, que se encuentra en una de las capillas de la girola de la catedral de Cuenca. Este ciclo de pinturas había sido vinculado antiguamente a la mano del pintor genovés Bartolomé Matarana, aunque se manifestaba que "su interés iconográfico es mayor que su calidad artística"²¹. No obstante, a partir de finales de los años setenta del pasado siglo, comienza a haber una revisión con respecto a esta atribución, llegando Benito Doménech a la conclusión de que estos cuadros son "estilísticamente de hacia 1640-1650, y sin duda

Aparece con el número 52 y en esta referencia se indican sus dimensiones: 0,71 x 0,51m.

20. Antonio Martínez Ripoll, *Catálogo de las pinturas de la antigua colección D'Estoup de Murcia* (Madrid: Universidad Alfonso X El Sabio, 1981), 13.

21. Fernando Benito Doménech, "El pintor Bartolomé Matarana. Datos para una biografía ignorada," *Archivo de Arte Valenciano*, no. 49 (1978): 62.



Fig. 1. Discípulo o seguidor de Cristóbal García Salmerón, *San Julián tejiendo cestos* (detalle), segunda mitad del siglo XVII. Óleo sobre tabla, 100 x 143 cm. Catedral de Cuenca (Fotografía de la autora).

debidos a algún discípulo o imitador de Cristóbal García Salmerón²², algo que advierte en “esa forma característica de plegar los paños de gruesa textura atapizada, destacando ondulados tornasoles y en la crudeza del color empleado”²³.

En una de las tablas, *San Julián tejiendo cestos* (Fig. 1), se muestra un paisaje conquense que, según el propio Benito Doménech, podría emular al realizado por García Salmerón en su *Fiesta de toros* del año 1642 pues hay “una vista general de fondo y unas figuras en primer término que dan profundidad a la escena principal que se desarrolla a relativa distancia del espectador”²⁴. Algo difícilmente comprobable, pero que se antoja posible por las similitudes estilísticas de su anónimo autor con la obra del conquense, pues en todas las tablas de este conjunto se exhiben elementos y personajes copiados

22. Benito Doménech, 64.

23. Fernando Benito Doménech, “Una singular serie de cuadros sobre la vida de San Julián,” *Archivo de Arte Valenciano*, no. 50 (1979): 70.

24. Benito Doménech, 73.

fidedignamente de la producción del maestro, lo que demuestra un conocimiento profundo de su pintura.

Asimismo, la otra cuestión relativa a la realización de este lienzo, y que tiene que ver con su inmediato traslado a la Corte tras la ejecución de la pintura en 1642, es fácilmente rebatida por el hallazgo de numerosa documentación que vincula a García Salmerón con la ciudad de Cuenca hasta, al menos, el año 1650. En primer lugar, en 1644 se produce una carta de aprendizaje en la que Jusepe Martínez, de 17 años de edad, entra en el taller del conqueñense por espacio de seis años, es decir, hasta la citada fecha de 1650, el pintor estuvo asentado en la localidad que lo vio nacer²⁵. Además, en el año 1648 realiza un lienzo, *Aparición de la Virgen a San Julián*, que se envía a la ciudad de Lorca para paliar una epidemia de peste y, sin duda, lleva a cabo el mayor proyecto de su carrera, pues la catedral de Cuenca le encarga la ejecución de una serie de apóstoles y profetas, más de veinte lienzos, que finalmente cobra como vecino de dicha localidad en septiembre del año 1650²⁶. A partir de esa fecha se produce un vacío documental de más de una década en la que no es posible ubicar fehacientemente a García Salmerón en ninguna población, pero cabría valorar la posibilidad de que, tras cobrar una importante suma de dinero del gran proyecto que realizó para la catedral, decidiese trasladarse a una ciudad que le podía otorgar una clientela y unos proyectos distintos, pues la primera documentación que se halla tras el citado cobro tiene lugar ya en Madrid en el año 1663, villa donde permanece hasta su muerte, que se produce una década más tarde, pues se ha encontrado su testamento fechado en octubre de 1673²⁷.

Apéndice documental

Documento no. 1

Actuaciones ante la llegada del rey Felipe IV. Secretaría, Actas Capitulares, 1642, fol. 48v-52v. Archivo Catedralicio de Cuenca (ACC), Cuenca.

Comiss^{on} que se dio para prebenir lo que se deve hacer quando entre Su Mag^d en esta Ciu^d.

25. Alonso de Morales, 1644-1652, P-1031, fol. 104-104v., Archivo Histórico Provincial de Cuenca (AHPC), Cuenca.

26. Fábrica, Cuentas Generales, 1640-1652, leg. 8, exp. 1, Archivo Catedralicio de Cuenca (ACC), Cuenca.

27. Sebastián Carrillo, 1673-1677, T. 9301, fol. 213-216, Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), Madrid.

El s. Presidente propuso como la venida de su mag^d era cierta a esta ciu^d y que salia de Aranjuez para ella oy y que estaría aquí lunes o martes a mas tardar, que le parecio que el Cav^o tomase acuerdo de lo que se devia hacer asi en lo espiritual como en lo temporal y que para esto se traían los libros de las entradas de los ss^{res} Reyes Ph^e 2^o el año de 1564 en último de abril y Ph^e 3^o el año de 1604 en 26 de febrero que el Cav^o se sirviese de reconocerlo y se hizo y acordaron que para q hablen a su ll^a y ajusten lo que se debe hacer y dello hagan mem^l lo cometieron a los ss^{res} Prior, Cayz, Pinero y arcipreste.

Aquí salió el sr Don Juan de quiñones y dejo osu vetto al sr D. Di^o Mazo.

Lo que acordaron se hiciesse en el Recivimiento de su mag^d del Rey Ph^e nros^r 4^o deste nombre.

En la Secretaría de la ss^{ta} Ygla de Cuenca Domingo a veinte y cinco de mayo de mill y seis^{os} y quarenta y dos años se juntaron los ss^{res} Don Di^o mazo press^{te}, Don P^o Çapatta Prior, D^{or} Zayz, D^{or} Pinero Comiss^{os} por los ss^{res} Dean y Cav^o para prebenir lo que se a de hacer en el Recivim^{to} de su mag^d y hordenaron lo siguiente:

Lo primero que haviendo de haber acompanam^{to} publico se guarde lo que dize el capitulo Primero del Libro del año de 1604 que sta a fl. 19 de quando vino su mag^d de Ph^e tercero.

Lo segundo que biniendo su mag^d a apearse a la iglesia sale el s. obpo desde el Sagrario de pontifical y sus asistentes con capas pluviales y los demás que le ministran y los demás ss^{res} Dignidades y Canonigos y los Racioneros Curas y Beneficiados y Clero con sus sobrepellices y le recibe en el plano de las gradas bajo de la puerta del perdón y pegado al pilar de nra s^{ra} se pone un altar con el lignum curcis y puesto su mag^d de rodillas en su sitial, se lebanta y se adora, y en entrando en la igla le da agua vendita y el aspensorio le recibe el sr obpo el diacono, y al diacono se le da un capellan del choro a quien tocara en su semana hacer el aspensorio, y el diacono o a de hacer mas cortesia que darselo, y lo mismo el capellan al diacono y procesionalmente ban hasta la capilla mayor cantando el te deum laudamus, y en medio de dha capilla mayor en su sitial esta de rodillas. Y acavado el te deum laudamus, a de decir el obpo la oración que señala el pontifical, hechare la bendición con que se acaba esta solemnidad. Y desde allí an de bolver acompañandole como binieron hasta la puerta por donde ubiere de salir para su aposento.

Y viniendo Su Mag^d a los oficios, el sr obpo y Cav^o con los demás Beneficiados le saldrán a recibir hasta la puerta de su Capilla de sr San Julián, y yendo vestido de pontifical, en q al servir el asperss^o se a de hacer lo que se dize en el cap^o de antes deste y si fuere con capa consistorial a de yr haciendo caveca en su choro, y recogiendo la falda el mismo debajo del braco, y da el asperss^o reciviendole de la Dig^d mas antigua de su choro sin hacer la Dignidad mas cortesia que darselo y acavada la misa, le an de bolver a acompañar hasta la Capilla donde salió.

Si Su Mag^d entrare en la iglesia al anochecer, y en este casso hordenaron se provean hachas de zera para todos los pilares de la iglesia, començando desde las puertas hasta el traschoro puestas en sus acheros.

Que en los doze pares se pongan luminarias y en las demás partes en que se puedan poner a la parte de afuera de la iglesia.

Y porque la Capilla mayor es estrecha, y este algo mas desembaraçada, hordenaron se quiten las dos medias rexas que están a los lados que llaman las baras.

Que quando se baja a besar la mano a su Mag^d bajen iguales los choros por sus antigüedades, y la humillación a de ser la primera algo profunda, la segunda algo mas latevera hasta el incar la rodilla.

Que en el tpo que estubiere aquí su mag^d se canten las oras canonicas con mucha paussa y reverencia estando cada uno en su silla con toda compostura y gravedad y en los maitines de las noches se pongan velones en los pilares de la iglesia, según el tpo q estubiere aquí su mag^d, y a ellos asistan el sochantre y su then^e y demás salmistas y acavados los maytines se apaguen y maten los velones, y se limpien y ceben las lamparas para que ardan bien toda la noche y se cierren las puertas de la iglesia.

Que se haga notorio a todos los que tienen capillas dentro del cuerpo de la igl^a, la tengan bien aderecados y limpios los altares y compuestos con candeleros y velas lo mas dezentemente q se pudiere.

Que se prebenga a Inocencio Pardo a cuyo cargo están las misas del trino, las disponga cada día de manera que las aya desde las siete de la mañana hasta las doze del día inclusive y que en los altares que se señalaren para estas misas aya mucha limpieza y ministros que las sirvan con mucha authoridad.

Que el arco donde esta sr San Julian a de estar adereçado y compuesto siempre y quando su mag^d venga a la igl^a se pogan doze velas por dentro mas o menos las que pareciere a los ss^{res} comiss^{os}.

Que ninguno de los capitulares del choro falte en el por mañana y tarde, y se les ponga un real por racion por la mañana y otro por la tarde, y se reparta entre los residentes en el choro y ocupados en negocios del Cav^o en esta ciu^d y entre los enfermos en ella.

Que ninguno pida Licen^a para salir del choro sino fuere en casso de necess^d

Que los capellanes de san Yldefonso bengan todos los días al choro y ellos y los canónigos extravagantes a los maitines con avito dezente.

Que ninguno de los prevendados ni capitulares anden parlando ni paseándose por alguna de las naves de la igl^a mientras se hicieren los ofreces divinos y que si lo hicieren el presidente executte las reglas del choro, i imbre de quando en quando aberlo y lo mismo haga el pitancero.

Que en tocando a las oraciones se zierre la puertezuela de la cassa del sr obpo como se hace al press^{te}.

Que se consulte con el sr opbo para que bengan todos los días de fiesta por mañana y por tarde y los días de travajo por mañana y trade, ocho, y lo cometio el Cav^o, a los dhos ss^{res} Comiss^{os}.

Que la capilla nueva y la de señor San Julian y el Sagrario se aderece y se pongan los hornamentos muy buenos por los ss^{res} Prebendados que dijeron misa y por los demás eclesiasticos q vinieren con su mag^d.

Que por si quiss^{re} su mag^d ver el cuerpo del Glorioso San Julian se reconozca la escalera que esta hecha para subir al arco donde esta y se asegure todo lo qual ordenaron y mandaron se guarde y executte, y que al sr obrero se le de mem^a de lo que le toca hacer, y al maestro de ceremonias y quitan^o lo mismo con que se lebantarón y todo paso antemy

Firmado Luis Maestro Caxas.

Documento no. 2

Fiesta de toros en honor a Felipe IV. Secretaría, Actas Capitulares, 1642, fol. 65v. Archivo Catedralicio de Cuenca (ACC), Cuenca.

Como se corrieron toros en Huecar a su Mag^d.

Este día jueves por la tarde doze de junio todas las quatro fue su Mag^d en su coche al estadio de ss^{ta} Catalina donde en el corral le tenían hecho su aposento y corredor para ber los toros, y al punto que se puso en su balcon los començaron a correr, y de veinte toros que abia encerrados no se corrieron mas de cinco, fue la fiesta muy célebre y baria de sucessos que causaron mucho gusto y placer a su mag^d y al conde duq su privado, y a los grandes títulos y demás ss^{tes} que le asistieron, y mostró con mucha alegría aberle contentado, y dijo que para ser del todo buena que solo faltava la ubisen visto la Reina y el Príncipe. Tubo su mag^d dos pintores retratando la fiesta y sito. Ubo mucha gente y no sucedió desgracia ning^a.

Firma de Luis Mestro Caxas.

Referencias

Fuentes documentales

Archivo Catedralicio de Cuenca (ACC). Cuenca. Fondos: Secretaría, Actas Capitulares; Fábrica, Cuentas Generales.

Archivo Histórico Provincial de Cuenca (AHPC). Cuenca. Fondos: P-1031, Alonso de Morales, 1644-1652.

Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM). Madrid. Fondos: T. 9301, Sebastián Carrillo, 1673-1677.

Fuentes bibliográficas

Angulo Íñiguez, Diego, y Alfonso Emilio Pérez Sánchez. *Historia de la pintura española. Escuela toledana de la primera mitad del siglo XVII*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1972.

Benito Doménech, Fernando. "El pintor Bartolomé Matarana. Datos para una biografía ignorada." *Archivo de Arte Valenciano*, no. 49 (1978): 60-64.

- Benito Doménech, Fernando. "Una singular serie de cuadros sobre la vida de San Julián." *Archivo de Arte Valenciano*, no. 50 (1979): 70-75.
- Catálogo de los cuadros que componen la Galería de Don José María D'Estoup*. Murcia: Imprenta de Leandro y Vicente Riera, 1864.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín. *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. T. 1. Madrid: Real Academia de San Fernando, 1800.
- Fernández Bayton, Gloria. *Inventarios Reales. Testamentaria del rey Carlos II 1701-1703*. Madrid: Museo del Prado, 1975.
- Martínez Ripoll, Antonio. *Catálogo de las pinturas de la antigua colección D'Estoup de Murcia*. Madrid: Universidad Alfonso X El Sabio, 1981.
- Muñoz y Soliva, Trifón. *Historia de la ciudad de Cuenca y del territorio de su provincia y obispado desde los tiempos primitivos hasta la edad presente*. Vol. 2. Cuenca: Francisco Torres, 1867.
- Palomino de Castro y Velasco, Antonio. *El Museo Pictórico y Escala Óptica*. Madrid: M. Aguilar Editor, 1947.
- Pellicer de Ossau Salas y Tovar, José. *Avisos históricos que comprenden las noticias y sucesos más particulares ocurridos en nuestra Monarquía desde 7 de enero de 1642 a 25 de octubre de 1644*. Manuscrito del siglo XVII disponible en la Biblioteca Digital Hispánica.
- Sánchez Cantón, Francisco Javier. *Inventarios Reales. Pintura, escultura y muebles del Palacio de Madrid. 1686*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, s.f.
- . *Inventarios Reales. Pintura del Palacio de Madrid. 1734*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, s.f.
- Tovar Martín, Virginia, y María Teresa González Alarcón, coords. *Real Monasterio de La Encarnación de Madrid*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 2005.



El escribano Alonso Portero, coleccionista de pinturas de Diego Polo y Antonio de Pereda

The Notary Alonso Portero, Collector of Paintings by Diego Polo and Antonio de Pereda

José Luis Cueto Martínez-Pontrémuli

Museo Nacional del Prado, Madrid, España

joseluis.cueto@museodelprado.es

 0000-0003-0429-2963

Recibido: 23/04/2021 | Aceptado: 01/11/2021

Resumen

En este trabajo presentamos la vida de Alonso Portero a través de los documentos inéditos localizados en diferentes archivos madrileños, dando a conocer su trayectoria profesional como escribano del número de la villa y escribano de cámara de Felipe IV en la Real Junta de Obras y Bosques. En paralelo, se estudia su actividad como coleccionista de pinturas y se aportan nuevos datos para precisar la cronología de cuadros que fueron realizados bajo su patronazgo, como La recogida del maná de Diego Polo, actualmente en el Museo del Prado (P-6775). Por último, se expone la estrecha relación de Portero y su mujer, Feliciano González del Corral, con el desaparecido convento de las Capuchinas de Madrid, donde ambos fueron enterrados y al que donaron importantes cantidades de dinero y obras de arte.

Abstract

In this work we present the life of Alonso Portero through unpublished documents located in different archives of Madrid. These documents outline his professional career as the numerary notary of the town and chamber notary of Philip IV on the Royal Board of Works and Forests. In parallel, this work studies his activity as an art collector by presenting new data concerning the chronology of paintings that were made under his patronage, such as The Gathering of the Manna by Diego Polo (currently in the Prado Museum [P-6775]). Finally, we detail the close relationship between Alonso Portero and his wife, Feliciano González del Corral, and the now disappeared Convent of the Capuchin nuns of Madrid, where both were buried and to which they donated significant amounts of money and works of art.

Palabras clave

Alonso Portero
Escribano
Coleccionismo
Diego Polo
Antonio de Pereda
Monjas capuchinas

Keywords

Alonso Portero
Notary
Collecting
Diego Polo
Antonio de Pereda
Capuchin Nuns

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Cueto Martínez-Pontrémuli, José Luis. "El escribano Alonso Portero, coleccionista de pinturas de Diego Polo y Antonio de Pereda." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 27 (2021): 68-99. <https://doi.org/10.46661/atRIO.5895>

© 2021 José Luis Cueto Martínez-Pontrémuli. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Introducción: un escribano protector de las artes y coleccionista

El cantor de la Capilla Real y cronista del siglo XVII Lázaro Díaz del Valle, en la biografía que dedicó al pintor Diego Polo (h. 1610/15–h. 1655), nos dejó una de las pocas noticias que han llegado hasta nuestros días sobre coleccionistas integrantes de una incipiente burguesía madrileña que merecieron ser destacados por la importancia de sus encargos de pintura¹. Díaz del Valle cuenta que Polo, una vez adiestrado en los principios de la pintura con su maestro Antonio Lanchares², se trasladó al monasterio de El Escorial para terminar su formación, donde estudió las pinturas de los grandes maestros de la colección real. Tras su etapa de aprendizaje, en la que adquirió una técnica similar a la del último Tiziano, “hizo algunas obras excelentes como son un cuadro del Maná en el Desierto para Alonso Portero, escribano del número en esta villa, el cual siendo visto por el famoso Diego Silva Velázquez, hizo de él grande aprecio”³. Tan excepcional cuadro no es otro que *La recogida del maná* (P-6775), adquirido por el Estado y adscrito al Museo del Prado en 1982, que perteneció durante el siglo XIX, junto con otras obras del artista, a la colección del infante Sebastián Gabriel de Borbón⁴. A esto debemos sumar lo afirmado por Palomino, quien atribuye también al mecenazgo del escribano otras tres pinturas de Diego Polo: un *San Juan Bautista*, que podría relacionarse con el conservado actualmente en la colección Banco Santander⁵, un *San José con el niño Jesús de la mano* y un *San Roque*⁶, este último quizás

* Agradezco a Ismael Gutiérrez Pastor (Universidad Autónoma de Madrid) y David García Cueto (Museo Nacional del Prado) por sus observaciones y aportaciones. También a Antonio Alonso Zimmerli, del Archivo General de Palacio, Irene Galindo López y Emilia Suárez Juega, del Archivo Histórico Diocesano de Madrid, Ana María Martín Bravo, responsable del Servicio de Documentación y Archivo del Museo Nacional del Prado, y al personal del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, especialmente a María Ángeles Benavides, por su ayuda y colaboración.

1. Para los datos biográficos de Diego Polo seguimos la edición crítica de David García López, *Lázaro Díaz del Valle y las Vidas de pintores de España* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2008), 286-288.
2. Antonio Lanchares muere en 1630 y en su testamento figura Diego Polo como su oficial, corroborando así las palabras de Díaz del Valle sobre la etapa de aprendizaje del joven pintor. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 3796, ff. 133-136 (mención en f. 134v). El documento fue publicado por Mercedes Agulló y Cobo, *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII* (Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1981), 113-116.
3. García López, *Lázaro Díaz del Valle*, 288.
4. Sobre la procedencia del cuadro y su atribución al pintor véase Alfonso E. Pérez Sánchez, “Diego Polo,” *Archivo Español de Arte* 42, no. 165 (1969): 45-50; Mercedes Águeda Villar, “La colección de pinturas del infante Don Sebastián Gabriel,” *Boletín del Museo del Prado* 3, no. 8 (1982): 105.
5. Sobre la atribución de esta pintura a Polo y su posible relación con Alonso Portero véase José Manuel Cruz Valdovinos, “Diego Polo, *San Juan Bautista*,” en *Colección Banco Santander* (Madrid: Fundación Banco Santander, 2016), 66-67.
6. Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y escala óptica. El parnaso español pintoresco laureado* (Madrid: Aguilar, 1947), 3:873. Después de citar el cuadro del *Maná* para Alonso Portero, Palomino continúa diciendo: “Hízole también un San Juan Bautista, y a el otro lado un San José con el Niño Jesús de la mano; también un San Roque, todas con singular acierto”. Esta descripción parece aludir a una especie de tríptico, lo que obliga a señalar la diferencia de medidas existente entre el *San Juan Bautista* de la colección Banco Santander (112 x 137 cm) y el *San Roque* del Museo del Prado (193 x 142 cm), especialmente en lo que se refiere a la altura, aspecto que hace difícil la pertenencia de ambas pinturas a un mismo conjunto.

identificable con el que ingresó en 1965 en el Museo del Prado (P-3105), depositado desde 1986 en el Museo de Burgos⁷.

Noticias dispersas, aparecidas con posterioridad en los documentos del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, demuestran que Portero también adquirió obras en almonedas y contrató pinturas con Antonio de Pereda en la década de 1640. En el presente artículo pretendemos relacionar estos datos con los documentos inéditos que hemos localizado, para ofrecer una semblanza del escribano como profesional y coleccionista, aportar nuevas informaciones que ayuden a la datación del cuadro de *La recogida del maná* de Polo, e identificar algunas de las pinturas de Pereda que formaron parte de su colección.

Primeros años en Valladolid y traslado a Madrid

Son muy pocos los datos que conocemos sobre Alonso Portero antes de su llegada a Madrid. Gracias a una demanda que interpuso su hermana Antonia el 11 de diciembre de 1653 contra la herencia del escribano, fallecido años atrás, podemos arrojar algo de luz sobre su etapa juvenil⁸. Debió de nacer en Valladolid, ciudad en la que residieron sus padres, Alonso Portero e Inés Sánchez. El fallecimiento del padre aconteció cuando los dos hermanos eran de muy corta edad, quedando bajo la tutela de la madre. Durante los años de juventud, Portero se vio inmerso en varias causas criminales de enorme gravedad, en cuya defensa gastó buena parte de la herencia familiar, lo que con el paso del tiempo será fuente de conflictos por las peticiones de su hermana de las cantidades que le correspondían: "Alonso Portero tubo dos pleytos entre otros criminales, que fueron el uno sobre una muerte que se le ynpuso y el otro sobre un estupro en que gastó y consumió mas de doçe mil ducados de la haçienda de los dichos sus padres, que perteneçian y avian de perteneçer, despues de su muerte, a los dichos Alonso y doña Antonia Portero hermanos"⁹.

7. Sobre esta pintura véase Pérez Sánchez, "Diego Polo," 52-54; Alfonso E. Pérez Sánchez, "La obra de Diego Polo, imitador español de Tiziano," en *Tiziano e Venezia. Convegno Internazionale di Studi. Venezia, 1976* (Vicenza: Neri Pozza, 1980), 354; Diego Angulo Íñiguez y Alfonso E. Pérez Sánchez, *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del segundo tercio del siglo XVII* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983), 251, no. cat. 16.

8. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 8266, ff. 489-494, 495-499, 500-500v.

9. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 8266, cita en ff. 489v-490.

Desconocemos la fecha exacta en que se trasladó a Madrid, pero aparece documentado en la ciudad ejerciendo como escribano desde 1631, colaborando con diversos escribanos del número y del rey como Diego de Orozco¹⁰, con quien mantendrá una larga amistad y a cuyo despacho acudirá tiempo después para dejar constancia de sus encargos de pintura. En estos primeros años, Portero se presenta en las escrituras con el título de escribano del rey, licencia que le capacitaba para ejercer en los reinos de su majestad¹¹. El 13 de octubre de 1633 adquiere el oficio de escribano del número de la villa de Madrid a Jerónimo Sánchez de Aguilar y su mujer Catalina de Almansa, por valor de 11.400 ducados, siéndole despachado el título correspondiente por el Consejo de su majestad el 18 de octubre del mismo año¹². Tres años más tarde, el 17 de noviembre de 1636, Portero se dirige formalmente a Felipe IV para solicitar su perpetuación en el oficio de escribano del número, lo que implicaba que la propiedad de su título pudiera transmitirse a sus descendientes por juro de heredad¹³. Desde su llegada a Madrid, Portero entabla amistad con relevantes miembros de los consejos del rey que acudían a su oficina. Así, entre aquellos que otorgan escrituras en su despacho en las décadas de 1630 y 1640 se encuentra Pedro Marmolejo de las Rodas (Sevilla, 1567–Madrid, h. 1645). Este influyente personaje, caballero de la orden de Santiago, había estudiado en Salamanca y Valladolid hasta licenciarse y doctorarse en leyes en 1600, llegando a ser rector y catedrático de la Universidad de Valladolid, donde pudo conocer al escribano. Tras ocupar destacados cargos en la administración real, principalmente en el Consejo de Indias y en el Consejo de Guerra, accedió al Consejo de Castilla en 1624, cargo en el que permaneció hasta su jubilación en 1641¹⁴. Marmolejo fue también asesor del Bureo y se mantuvo siempre dentro del ámbito de influencia del conde duque de Olivares. Gracias a su elevada posición obtuvo importantes mercedes para personas de su entorno¹⁵, por lo que su amistad debió de ser muy beneficiosa para Portero. En efecto, cuando este último solicita al rey la merced de su perpetuación en

10. Las escrituras notariales más antiguas otorgadas ante Alonso Portero, conservadas en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), datan de 1631, prot. 6434.

11. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 6339, f. 141v.

12. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 6339, ff. 141-154v y prot. 6229, ff. 752v-753.

13. Archivo General de Palacio (AGP), Personal, caja 2661, expediente 56. Las firmas de los documentos del AGP sobre Alonso Portero que estudiamos en este trabajo aparecen referenciadas, junto a una sucinta biografía del escribano, en José Martínez Millán y José Eloy Hortal Muñoz, coords., *La corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la Monarquía católica* (Madrid: Polifemo, 2015), t. 2 (CD-Rom), apéndice 1:1805.

14. Vicente Castañeda, "Aportaciones para la biografía española. El Consejo de Castilla en 1637," *Boletín de la Real Academia de la Historia* 116 (1945): 318-319; Janine Fayard, *Los ministros del Consejo Real de Castilla (1621-1788). Informes biográficos* (Madrid: Hidalguía, 1982), 10-11; José Antonio Escudero, *Los hombres de la Monarquía Universal* (Madrid: Real Academia de la Historia, 2011), 137; Javier Barrientos Grandon, "Pedro Marmolejo de las Rodas," en *Diccionario Biográfico Español*, coords. Alberto Marín Alcalde y Juan José Martín García (Madrid: Real Academia de la Historia, 2012), 32:632-633.

15. El trabajo más completo y reciente sobre Pedro Marmolejo en Ignacio Ezquerro Revilla, "Perfil biográfico y funcional de los asesores del Bureo. El doctor don Pedro Marmolejo," en *La corte de Felipe IV (1621-1665)*, t. 1, vol. 1: 266-295.

el oficio de escribano del número, justifica su petición por su colaboración activa con Pedro Marmolejo en la gestión de los carruajes y emisarios de su majestad, sin haber recibido hasta entonces una remuneración a cambio de los servicios prestados y el compromiso demostrado con la Real Casa¹⁶.

Sabemos que sus deseos se vieron cumplidos ya que en escrituras notariales de años posteriores, al menos desde 1641, otros fedatarios como Antonio de Aguilar afirman ejercer en el “oficio perpetuo” de Portero, coincidiendo con la presencia constante de Marmolejo otorgando escrituras relacionadas con sus propiedades y actividades económicas en Sevilla¹⁷. La constatación definitiva de que el rey accedió a conceder la merced que pedía el escribano en 1636 la tenemos en otra escritura de 1643, que fue otorgada “ante Alonso Portero, escrivano propietario del número”¹⁸.

Coincidiendo con su ascenso social y económico desde finales de la década de 1630, en contacto con miembros del Consejo de Castilla y recibiendo la propiedad perpetua de su oficio por la voluntad del rey, encontramos la primera noticia de su faceta como coleccionista. El 22 de octubre de 1639 el protagonista de estas líneas aparece documentado en la almoneda de los bienes de Antonio de Quiñones y Prado, caballero de la orden de Alcántara, adquiriendo una cama por 2000 reales junto con cuatro pinturas de una serie de las *Cuatro estaciones*, valoradas en otros 800 reales: “se remataron en el dicho Alonso Portero quatro quadros de pintura de los quatro tiempos del año, guarnizion de madera dorada, en ochozientos reales”¹⁹. Atendiendo a su descripción y valor de tasación, muy probablemente estas obras serían copias de un ciclo de las *Cuatro estaciones* de los Bassano, que tan ávidamente fueron coleccionadas durante el siglo XVII en España, dentro y fuera del ambiente cortesano²⁰. Es evidente que Portero comienza a adquirir cuadros en almonedas de la ciudad a medida que aumenta su capacidad económica y escala puestos socialmente, con la voluntad de asemejarse a

16. Archivo General de Palacio (AGP), Personal, caja 2661, expediente 56.

17. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 7946, ff. 1v, 94-94v, 101-102, 394-394v, 574-574v, 576-576v, 577-577v.

18. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 8436, con distintas numeraciones, 16-6-1643, f. 48.

19. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 4484, sin numerar, 22-10-1639. Recogido en Marcus B. Burke y Peter Cherry, *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755* (Michigan: The J. Paul Getty Trust, 1997), 41. La tasación de las pinturas de Antonio de Quiñones y Prado fue realizada por el pintor Jerónimo Márquez: “Mas los quatro tiempos del año con guarnizion de madera dorada los tasso en duzientos reales cada uno que son ochocientos - 800”.

20. Miguel Falomir Faus, *Los Bassano en la España del Siglo de Oro* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2001), 22-25. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Museo del Prado en Madrid, 29 de marzo de 2001-27 de mayo de 2001. El autor destaca la importancia de las copias como principal medio de difusión de la pintura de los Bassano en España y recoge numerosos ejemplos de coleccionismo de copias, tanto del ciclo de los *Doce meses del año* como de las *Cuatro estaciones*. Sobre este tema véase también José María Ruiz Manero, *Los Bassano en España* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2011), 32-33.

los miembros de los consejos y el entorno del rey en sus usos y costumbres, dentro de un proceso de coleccionismo que irá en aumento desde entonces.

El acceso definitivo a la corte: nuevos nombramientos, encargos a Antonio de Pereda y actividad económica del escribano en la década de 1640

Alonso Portero, a partir de 1640, da muestras de disfrutar de una economía más pujante, adquiriendo títulos de oficios palatinos de gran relevancia, realizando préstamos a diferentes personas, gestionando el arrendamiento de inmuebles y actuando como intermediario en la compra de casas en la zona de la parroquia de San Martín, un contexto favorable que le permitirá invertir en nuevas pinturas.

Como ejemplo de su actividad en el ámbito inmobiliario de la villa, el 28 de junio de 1643 interviene en la adquisición de unas casas en la calle del Pez, pertenecientes a María Delgado, en nombre de Manuel Rico del Río, por valor de 1000 ducados de vellón. Como aval para la compra, Portero presentó el "oficio de scrivano del numero de esta dicha villa que es mio proprio, libre de toda carga obligacion e ypoteca"²¹. En la posterior declaración que firma junto con Manuel Rico, beneficiario de la compra, se presenta como escribano de su majestad y del número²². En ella se dice que la operación se realizó en nombre de Portero por lo ventajoso del precio, lo que hace pensar que actuaba como intermediario entre particulares y agentes de negocios de la ciudad, adquiriendo casas a un mejor precio del que habitualmente se podían obtener: "[si] la dicha benta se otorgó en favor del dicho Alonso Portero fue por causa de que se le yçiese combenençia en la dicha benta, porque toca y perteneçe al dicho Manuel Rico y se compró para él y de su orden"²³.

Portero aparece documentado el mismo año de 1643 en una de las pocas escrituras de obligación que conservamos entre un pintor y un particular para la realización de una pintura individual. Este documento, caracterizado por una redacción algo

21. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 7957, ff. 66-76 (cita en f. 71).

22. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 8430, sin numerar, 28-6-1643. Alonso Portero se presenta como escribano del rey o de su majestad en los documentos que conocemos de sus primeros años (1631-1633), hasta la adquisición del título de escribano numerario de la villa de Madrid en octubre de 1633. Desde entonces usará mayoritariamente el título de escribano del número, hasta su nombramiento como escribano de cámara en la Real Junta de Obras y Bosques en 1644, momento en el que empezará a presentarse como tal.

23. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 8430, sin numerar, 28-6-1643.

confusa, ha sido estudiado por varios autores, dando lugar a diferentes interpretaciones²⁴. El contrato se firmaba entre Alonso Portero y Antonio de Pereda el 29 de octubre de 1643 y tenía por objeto el encargo de un lienzo de la *Anunciación*, que el pintor se obligaba a terminar en el plazo de diez meses. El modo de representar el asunto se dejaba a elección del artista, mientras que el resultado final sería sometido al veredicto de dos pintores, presumiblemente nombrados por ambas partes. En el momento de formalizar el encargo, Portero hizo entrega al pintor de cuatro cuadros de su colección con los temas de *Judit*, *Susana*, *San Roque* y *San Antón*, por valor de 200 ducados, de los cuales Pereda se constituía como deudor. Una vez que este último le diese acabado el lienzo de la *Anunciación*, Portero le pagaría con 550 reales de vellón. Al final de la escritura se cita una *Adoración de los reyes*, también de mano de Pereda, que el escribano tenía en su poder en 1643. El papel que jugó esta pintura dentro del acuerdo entre ambos otorgantes ha sido objeto de diversas lecturas por parte de los investigadores. Marcus B. Burke y Peter Cherry proponen que el lienzo de la *Anunciación* fue encargado por Portero para hacer pareja con la *Adoración de los reyes* que ya formaba parte de su colección²⁵. Más recientemente, Vizcaíno Villanueva ha planteado que la *Adoración de los reyes* fuera parte del pago, junto con los 550 reales, una vez terminada la *Anunciación*²⁶. Dado lo problemático del documento, únicamente podemos hacer algunas reflexiones acerca del paradero final de estas dos pinturas. En primer lugar, a la luz de otros pagos conocidos por obras de características similares²⁷, parece excesivo que el cliente debiera hacer entrega a Pereda de cuatro cuadros por valor de 200 ducados al iniciar el encargo y, una vez terminada la *Anunciación*, finalizar el pago con 550 reales y un lienzo de la *Adoración de los reyes* de mano del mismo pintor. De ello se desprende que este contrato de obligación formaría parte de un contexto más amplio que desconocemos, en el cual Portero recurriría a Pereda para la realización de diferentes obras. Por otro lado, las noticias que hemos localizado en la documentación testamentaria de la mujer del escribano, como veremos más adelante, demuestran que su familia llegó a disponer de una pareja de lienzos con los temas de la *Anunciación* y *Adoración de los reyes* que probablemente deben relacionarse con los citados en esta escritura.

24. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 7672, ff. 492-492v. Tratado por Burke y Cherry, *Collections of Paintings in Madrid*, 41; María Ángeles Vizcaíno Villanueva, *El pintor en la sociedad madrileña durante el reinado de Felipe IV* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2005), 196, 201, 202, 205, 208, 209-210, 213-214; Cruz Valdovinos, "Diego Polo, *San Juan Bautista*," 66-67. La primera mención al documento en Alejandro Martín Ortega, "Testamentos de pintores," *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 32 (1966): 432.

25. Burke y Cherry, *Collections of Paintings in Madrid*, 41.

26. Vizcaíno Villanueva, *El pintor en la sociedad madrileña*, 213-214.

27. Vizcaíno Villanueva, 201.

Al año siguiente se produce su nombramiento como escribano de cámara de Felipe IV en la Real Junta de Obras y Bosques, un destacado cargo con el que culmina su carrera profesional y su progresivo acercamiento al rey. Portero compra el título de escribano de cámara a su anterior propietario, Diego Martínez de Noval, mediante el pago de 8.000 ducados que se realizará en sucesivos plazos a partir del 3 de marzo de 1644²⁸. El 5 de marzo se registra en palacio el correspondiente pago del impuesto de la media anata, momento a partir del cual se pondrán en marcha los trámites para su nombramiento oficial²⁹. Así, el 22 de marzo del mismo año, el rey firma en Zaragoza la concesión del título para ejercer en la Junta de Obras y Bosques³⁰. El 11 de mayo de 1646, desde Pamplona, el monarca confirma el derecho de aposento que correspondía al escribano, en casas de Francisco Gómez en la calle de la Concepción Jerónima³¹. Finalmente, el 31 de mayo de 1647, Felipe IV ordena que todas las escrituras de la Junta de Obras y Bosques pasen ante Alonso Portero, su escribano de mayor preeminencia, preocupado por la dispersión de documentos que se estaba produciendo con el ejercicio de distintos notarios. A partir de ese momento, todas las libranzas y cartas de pago por un valor superior a los 500 reales, junto con los contratos, pleitos y todo tipo de causas relativas a las Obras y Bosques debían otorgarse en la escribanía de Portero³².

Con posterioridad a su entrada al servicio del rey se ha documentado al escribano firmando cartas de pago y recibiendo poderes y cesiones de los maestros de obras que trabajaban entonces en el Alcázar, como José de Prabes, en escrituras otorgadas ante su amigo y colaborador Antonio de Aguilar³³. De este modo, el 19 de junio de 1646 Prabes otorgaba un poder a su favor para cobrar de Francisco de Villanueva, pagador de las obras del Alcázar y los reales sitios de El Pardo y la Casa de Campo, 55.376 maravedís como parte de los 77.138 que le correspondían, según una libranza de 31 de diciembre de 1642, por los trabajos que realizó “en la casa de los pajes de su magestad”³⁴.

28. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 6219, ff. 973-974v, 982-982v y prot. 6314, ff. 29-29v. Tras el fallecimiento de Alonso Portero, su viuda venderá el oficio de escribano de cámara a Lázaro Sevillano, secretario del Santo Oficio de la Inquisición de la ciudad de Cuenca, y su mujer Jerónima de Ceballos, en 1-4-1648. Prot. 6236, ff. 924-933v, 960. El nombramiento de Lázaro Sevillano como escribano de cámara, en 12-4-1648, sucediendo en el cargo a Alonso Portero, se localiza en el Archivo General de Palacio (AGP), Libros de Registros y Cédulas Reales, libro 14, ff. 182-186.

29. Archivo General de Palacio (AGP), Personal, caja 2661, expediente 56.

30. Archivo General de Palacio (AGP), Libros de Registros y Cédulas Reales, libro 14, ff. 66v-74. La renunciación del oficio de escribano de cámara por Diego Martínez de Noval en favor de Alonso Portero se encuentra en Ignacio Ezquerria Revilla, “La Junta de Obras y Bosques,” en *La corte de Felipe IV (1621-1665)*, t. 1, vol. 3: 2062, nota 57.

31. Archivo General de Palacio (AGP), Libros de Registros y Cédulas Reales, libro 14, ff. 131-132.

32. Archivo General de Palacio (AGP), Libros de Registros y Cédulas Reales, libro 14, ff. 154v-155.

33. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 7949, sin numerar, 19-6-1646, 9-10-1646, 8-11-1646. Recogido parcialmente en Mercedes Agulló y Cobo, *Documentos para la historia de la arquitectura española* (Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2015), 2:81.

34. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 7949, sin numerar, 19-6-1646. Recogido en Agulló y Cobo, 81.

Desde mediados de la década de 1640 la situación económica de nuestro protagonista mejora considerablemente, dirigiendo una escribanía pública en la que colaboran varios ayudantes, al mismo tiempo que ejercía en la Junta de Obras y Bosques. En estos años continuará actuando como intermediario en transacciones inmobiliarias de la villa, al tiempo que aparece en la documentación realizando pequeños préstamos de dinero. Por ejemplo, el 27 de marzo de 1647 realiza un préstamo de 200 reales de vellón a Alonso Magano Rodríguez, vecino de Fuencarral y alcalde ordinario, que se obligaba a su devolución para el mes de septiembre del mismo año³⁵. Poco después, el 3 de abril de 1647, se presenta como responsable de la contabilidad y gestión del arrendamiento de unas casas de Juan Fernández de Castilla en la plazuela de San Salvador, de cuya administración se hacía cargo desde mayo de 1639, recibiendo por ello 120 ducados al año. El propio Portero y su familia vivieron arrendados en este inmueble desde 1644 hasta 1647, un edificio en el que también residían y atendían sus oficinas distintos escribanos del número³⁶.

El 5 de diciembre de 1646, tras más de quince años ejerciendo como fedatario público en Madrid, los dos últimos en paralelo con sus funciones en la Junta de Obras y Bosques, Portero decide vender su escribanía del número a Diego de Villaverde y su mujer Francisca González por el precio de 12.150 ducados, una elevada cifra que demuestra el prestigio alcanzado por su despacho³⁷.

Como resultado de sus años de trabajo en el notariado, en los negocios de la villa y al servicio del rey, Portero terminará adquiriendo una casa propia en la calle del Pez. A este proyecto de compra y acondicionamiento de una casa familiar dedicará los últimos esfuerzos de su vida, en la que, gracias a la documentación testamentaria localizada³⁸, sabemos que le acompañaron su mujer, Feliciano González del Corral, un hijo habido fuera del matrimonio, Joseph Alonso Portero "que está legitimado por su Magestad"³⁹, y varios criados que le sirvieron a lo largo del tiempo: Lázaro Beltrán, Rodrigo Alonso de Encinas, Casilda de Pontes, Luis Sánchez y Catalina Fernández.

35. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 8637, ff. 165-165v.

36. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 6314, ff. 12-15v, 16-23v. En el *Libro de los nombres y calles de Madrid sobre que se paga yncomodas y tercias partes con abecedario*, ejemplar manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de España, Mss. 5918, f. 6v, no. 91, redactado entre 1625 y 1658, se afirma que era precisamente en el entorno de la plazuela de San Salvador o de la Villa donde se ubicaban los once escritorios que regentaban los escribanos del número de Madrid.

37. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 6229, ff. 752-765v, 775 y prot. 6409, ff. 68-70v.

38. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 6234, ff. 1167-1174v (cláusulas adicionales en prot. 6236, ff. 926v-928).

39. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 6236, cita en f. 926v.

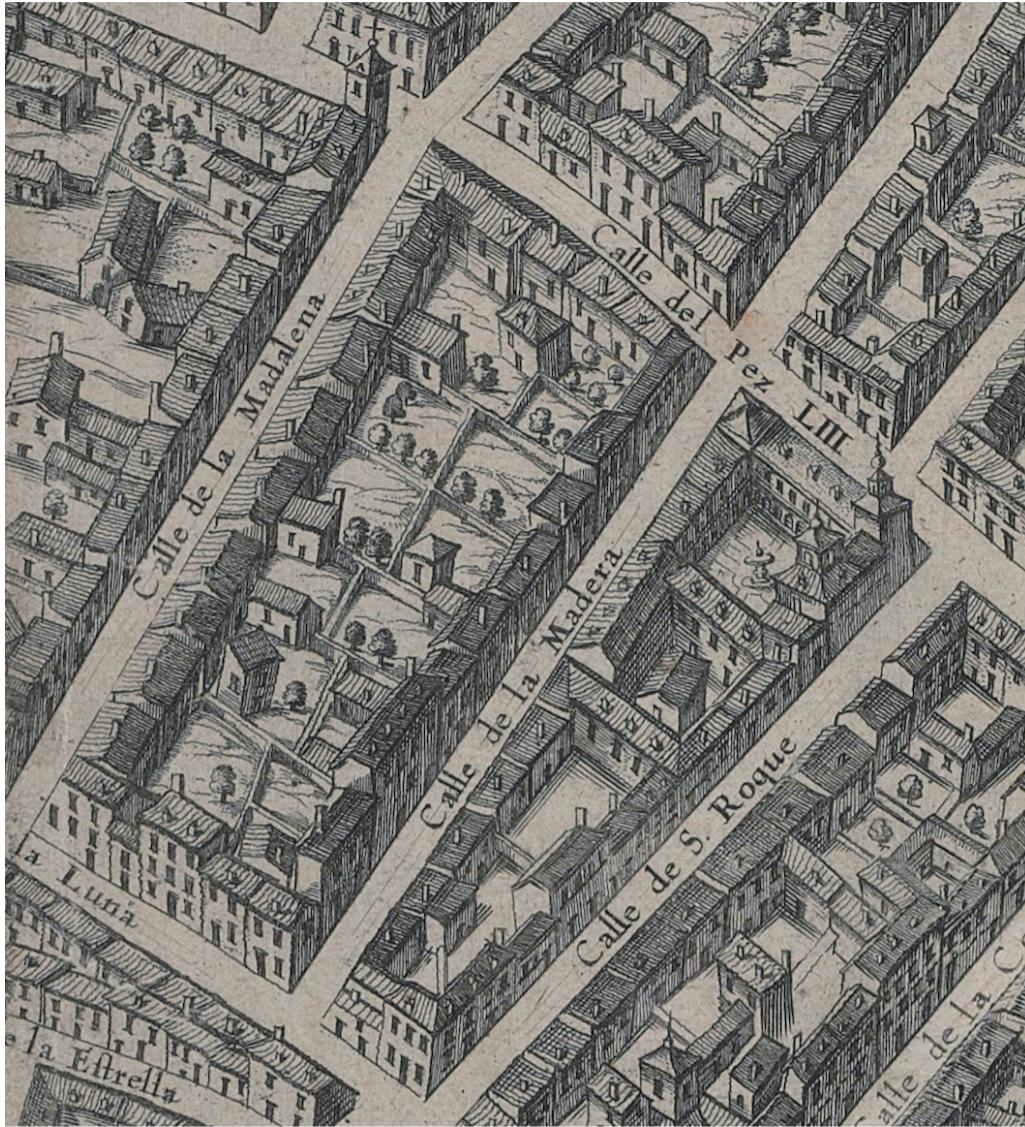


Fig. 1. Pedro Texeira, *Topographia de la Villa de Madrid*, hoja 8 (detalle), 1656. Domicilio de Alonso Portero, en la esquina entre las calles del Pez y la Magdalena (© Biblioteca Nacional de España, inv. 23233, Madrid).

El 30 de mayo de 1647, Portero y su mujer adquieren al matrimonio formado por Martín García Labrador y Francisca Moreno de las Cuevas una casa en la calle del Pez, con puerta principal hacia la colindante calle de la Magdalena, por valor de 1000 ducados de vellón⁴⁰. Su ubicación se aprecia perfectamente en el plano de Madrid realizado por Pedro Texeira en 1656, publicado apenas una década más tarde de la adquisición de la vivienda por el matrimonio (Fig. 1). Unos días después de la compra, el 6 de junio de 1647, Portero iniciaba la reforma de su casa contratando la entrega de 4000 tejas y 4000 ladrillos para el mes de agosto⁴¹. El 18 de junio del mismo año, Diego Enríquez, tratante de ladrillos, se obligaba a entregar “a Alonso Portero, para la obra de su casa en la calle del Pez, quarenta mil ladrillos, la quarta parte colorado y lo demas rosado”. A estos materiales se sumaba la entrega de “seisçientas coronas y seisçientos quartos

40. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 6314, ff. 839-843v.

41. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 8431, con distintas numeraciones, 6-6-1647, ff. 65-66.

boçeles de pie y medio de largo cada uno⁴², cantidades que muestran la magnitud de las obras de reforma de la propiedad familiar que se llevaban a cabo en el año de 1647.

Los testamentos de Portero y su mujer: nuevos datos sobre las pinturas de Diego Polo y Antonio de Pereda para el escribano

Alonso Portero falleció sin tiempo suficiente para llegar a ver terminadas las obras de su nueva casa. Su testamento cerrado, dictado el 9 de noviembre de 1647, se abrió el 5 de diciembre del mismo año ante uno de los escribanos que fueron más cercanos a la familia, Francisco Suárez de Ribera⁴³. Como lugar de enterramiento eligió el convento de las Capuchinas de Madrid, donde fundó una memoria de tres misas cada semana a la que aplicó una renta de doscientos ducados⁴⁴. También declaró en su testamento la existencia de una limosna de 30.000 reales que él y su mujer habían entregado a las monjas capuchinas para la construcción de su iglesia nueva⁴⁵, un dato que, a tenor de las informaciones que señalaremos más adelante cobra especial importancia. El escribano no incluyó demasiadas menciones a su colección de pinturas en sus mandas testamentarias, en las que sí da muestras de haber coleccionado con sumo interés armas de caza y de parada. A sus amigos más queridos dejó un buen número de armas, que nos dan idea de sus gustos coleccionistas y su afición a la caza. Como ejemplos más destacados se pueden mencionar dos arcabuces –uno con bolsas de ante–, una carabina de rueda, un par de pistolas de cinta y otro par con las cajas guarnecidas de filigrana de hierro, así como tres espadas de montar a caballo, espadas de cinta, un terciado y varios cuchillos de monte, uno de ellos con empuñadura de marfil⁴⁶. La importante presencia de armas y objetos dedicados a la caza entre los bienes de Portero concuerda perfectamente con la localización en los fondos del Archivo Histórico de la Nobleza de una mención el 22 de octubre de 1646 que lo identifica como secretario del gremio de la caza de volatería de la casa de Castilla⁴⁷.

A pesar de la escasez inicial de noticias sobre pinturas, entre sus mandas testamentarias encontramos algunas menciones interesantes a obras que debieron tener una

42. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 8431, con distintas numeraciones, 18-6-1647, ff. 78-79v (cita en ff. 78-78v).

43. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 6234, ff. 1167-1174v.

44. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 6236, f. 927v, dentro de las cláusulas adicionales a su testamento de 9-11-1647.

45. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 6234, f. 1169v.

46. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 6234, ff. 1170-1171v.

47. Archivo Histórico de la Nobleza (AHNOB), Frías, caja 141, doc. 2, ff. 42v-43v. Citado por José Martínez Millán y Félix Labrador Arroyo, "La pervivencia de la casa de Castilla. La caza," en *La corte de Felipe IV (1621-1665)*, t. 1, vol. 2: 1081.

cierta importancia dentro de su colección. Para Pedro de Herrera, oficial de la Tesorería de la Comisaría General de Infantería y Caballería de la Real Casa, reservó un cuadro que representaba un *Ecce Homo*, al que su amigo tenía mucha devoción y le pidió en vida que se lo vendiera, sin que el escribano quisiera desprenderse del lienzo, tal y como se contiene en la detallada explicación que incluyó en su testamento:

A Pedro de Herrera que es oficial en la Tesorería de la Pagaduría de la Comisaría General de Infantería y Cavallería de España, mando se le dé una pintura que tengo de un Ecce Homo de media vara de largo con su marco negro, por la mucha amistad que tenemos y por saber ha deseado se la venda por ser muy devoto de ella, y tenerle dicho que, si me alcanzase en días, que se la dejaría, lo qual sabe mi mujer que es así y que se la prometí y es mi voluntad se cumpla⁴⁸.

Pero el dato más relevante que nos proporciona la localización del testamento inédito de Portero, abierto tras su fallecimiento el 5 de diciembre de 1647, es el término *ante quem* para la datación del cuadro de Diego Polo *La recogida del maná*, hoy en el Museo del Prado (Fig. 2), que el pintor realizó por encargo suyo tal y como nos cuentan Díaz del Valle y Palomino⁴⁹. Esta fecha límite de diciembre de 1647 es una de las escasísimas referencias cronológicas que tenemos documentadas hasta el momento para una obra conservada de Polo, que en el caso del cuadro del *Maná* se ha considerado tradicionalmente, con toda lógica por su fuerte impronta veneciana, de finales de la década de 1640 y comienzos de la de 1650⁵⁰.

Con la constatación de la muerte del escribano en 1647 podemos plantear una datación más temprana del cuadro, así como de su indudable dibujo preparatorio conservado en los Uffizi, *Estudio de joven agachado*, en el que el pintor ensayó la figura que aparece a la izquierda de la composición recogiendo el maná del suelo⁵¹ (Fig. 3). Tenemos evidencia

48. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 6234, cita en ff. 1171v-1172.

49. Véase García López, *Lázaro Díaz del Valle*, 288; Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico*, 873.

50. Pérez Sánchez, "Diego Polo," 47; Alfonso E. Pérez Sánchez, "Diego Polo, *La recogida del maná*," en *D. Antonio de Pereda (1611-1678) y la pintura madrileña de su tiempo*, dir. Alfonso E. Pérez Sánchez (Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1978), no. cat. 98. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Palacio de Biblioteca y Museos en Madrid, diciembre de 1978-enero de 1979; "La obra de Diego Polo," 354; Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez, *Historia de la pintura española*, 248, no. cat. 3.

51. Sobre este dibujo, además de la bibliografía indicada en el presente artículo para la pintura de *La recogida del maná*, véase Alfonso E. Pérez Sánchez, "Dibujos españoles en los Uffizi florentinos," *Goya. Revista de arte*, no. 111 (1972): 154; Alfonso E. Pérez Sánchez, "Diego Polo, *Hombre arrodillado*," en *El dibujo español de los Siglos de Oro*, dir. Alfonso E. Pérez Sánchez (Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1980), 97, no. cat. 206. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Palacio de Biblioteca y Museos en Madrid, mayo de 1980; Alfonso E. Pérez Sánchez, *Historia del dibujo en España. De la Edad Media a Goya* (Madrid: Cátedra, 1986), 173; Diego Angulo Íñiguez y Alfonso E. Pérez Sánchez, *A Corpus of Spanish Drawings. Madrid School, 1600 to 1650* (Londres: Harvey Miller, 1977), 2:59, no. cat. 327. Más recientemente Benito Navarrete ha destacado la importancia de la figura de Polo en el mantenimiento de fórmulas italianas en el dibujo madrileño, véase al respecto Benito Navarrete Prieto, "Madrid y el arte de corte: de Carducho a los gustos de Francia. 1600-1730," en *I segni nel tempo. Dibujos españoles de los Uffizi*, dir. Benito Navarrete Prieto (Madrid: Fundación Mapfre, Florencia:



Fig. 2. Diego Polo, *La recogida del maná*, antes de 1647. Óleo sobre lienzo, 187 x 238 cm (© Museo Nacional del Prado, P-6775, Madrid).



Fig. 3. Diego Polo, *Estudio de joven agachado*, antes de 1647. Lápiz negro sobre papel verjurado y cuadrulado, 177 x 255 mm (© Gallerie degli Uffizi, inv. S 10086, Florencia).

de que Diego Polo y Alonso Portero se conocían al menos desde 1640, ya que el pintor acudió a su despacho el 17 de febrero de ese año para escriturar el asiento de aprendiz de su hijastro Juan Baltasar, hijo de su mujer Melchora de los Reyes, en el taller del maestro ebanista Domingo Zorrilla⁵². Por tanto, desde el punto de vista documental, parece razonable situar el encargo del cuadro del *Maná* en un periodo que transcurre entre comienzos de la década de 1640 y el fallecimiento de Portero en diciembre de 1647. En estos años se produce su mayor actividad coleccionista conocida hasta la fecha, coincidiendo con una etapa de claro ascenso económico, mientras dirige una escribanía pública, ejerce en la Junta de Obras y Bosques y participa en los negocios inmobiliarios de la ciudad.

Si atendemos a los pocos datos biográficos que se conocen sobre Polo es posible ajustar algo más la cronología del cuadro. La noticia más antigua que tenemos documentada sobre el pintor es su mención como oficial en el testamento de Antonio Lanchares el 7 de marzo de 1630. Entre las mandas de Lanchares se cita una deuda de 200 reales por el pago de unos bancos y otras piezas de nogal que debía hacerle Juan de Alvarado el Viejo, carpintero vecino de la villa de Pareja, aún pendientes de entrega en el momento de su fallecimiento. Diego Polo quedó encargado, junto con otras personas, de las comprobaciones que fueran necesarias para el cobro del dinero⁵³. Tras la muerte de su maestro en 1630, el joven artista acudirá al monasterio de El Escorial para continuar su formación. Allí realiza sus primeras obras conocidas, que reflejan todavía algunos errores en el dibujo y en la composición del cuerpo humano –propios de un pintor en formación–, unidos a un evidente gusto por el colorido veneciano, como son el *San Jerónimo azotado por los ángeles* (Patrimonio Nacional, inv. 10014664) y la *Magdalena penitente* (Patrimonio Nacional, inv. 10014665), de idénticas medidas (119 x 145 cm), seguramente adquiridas por los monjes jerónimos o entregadas por Polo al monasterio durante su estancia de estudio⁵⁴. Con posterioridad a su etapa de formación escorialense, trabajó en la

Gallerie degli Uffizi, 2016), 133. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, 12 de mayo de 2016-24 de julio de 2016; "Diego Polo, *Estudio de joven agachado*," en *I segni nel tempo*, 202-203, no. cat. 93.

52. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 6445, ff. 83-84v. Publicado por Mercedes Agulló y Cobo y María Teresa Baratech Zalama, *Documentos para la historia de la pintura española* (Madrid: Museo del Prado, 1996), 2:94.

53. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 3796, ff. 133-136 (f. 134v). Recogido en Agulló y Cobo, *Más noticias sobre pintores*, 113-116. La misma autora localiza otra mención a un Diego Polo, residente en Madrid, que firma como testigo en una escritura de 1607 (Agulló y Cobo, 90). En este documento Gaspar García, pintor, y Miguel Hernández, proveedor de vino de la casa del rey, se obligan a pagar al sastre Mateo Pérez 1320 reales de plata. Por la cronología de esta escritura no puede tratarse de Diego Polo el Menor, oficial de Lanchares en 1630, si no de su tío, también pintor, del mismo nombre.

54. Para estas dos pinturas véase Pérez Sánchez, "Diego Polo," 51; María Teresa Ruiz Alcón, "Restauración de pinturas: Dos obras de Diego Polo el Joven en El Escorial," *Reales Sitios* 15, no. 57 (1978): 65-68; Pérez Sánchez, "Diego Polo, *San Jerónimo azotado por los ángeles*," no. cat. 99; "Diego Polo, *Magdalena penitente*," no. cat. 100; Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez, *Historia de la pintura española*, 250-251, no. cat. 9 y 15; Bonaventura Bassegoda i Hugas, *El Escorial como museo: la decoración pictórica mueble en el Monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quilliet (1809)* (Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2002), 314-315, 319.

decoración de la alcoba del rey en el Alcázar, pintando dos parejas de retratos de reyes de Asturias y León, una de ellas *Ramiro II y Ordoño III*, que estaban concluidas y pagadas en 1641⁵⁵ y que, según narra Palomino, “no es lo mejor que hizo por ser entonces mozo”, si bien “todavía compite con los demás, especialmente en el colorido, en que fue muy imitador de Ticiano”⁵⁶. Estos datos sitúan al pintor adquiriendo su madurez artística en torno a mediados de la década de 1640, cuando se encontraría plenamente capacitado para realizar obras de mayor complejidad compositiva como *La recogida del maná*, coincidiendo con los años en que tenemos documentada la llegada de Alonso Portero a la Junta de Obras y Bosques y su etapa de florecimiento profesional y económico.

Volviendo al testamento de Portero, encontramos una última mención en sus mandas respecto a su actividad como coleccionista. En ella informa de que Pereda no le había entregado una serie de pinturas que tenían acordadas y pide a sus herederos que reclamen al pintor la devolución de las cantidades adelantadas por los encargos no satisfechos: “A Antonio de Pereda, pintor, he entregado diferentes cantidades de maravedis de que tengo memoria para que me hiziese algunas pinturas y no las ha hecho, mando se cobre del susodicho todo lo que montare”⁵⁷. En base a esta información –y más aún si tenemos en cuenta que en el año 1643 ya poseía una *Adoración de los reyes* de Pereda–, resulta evidente que el escribano mantuvo una relación continuada con el pintor, encargándole cuadros con una cierta frecuencia, los últimos de los cuales no llegaron a ser entregados por el artista.

El 17 de julio de 1653 moría Feliciana González del Corral y se procedía a la apertura de su testamento cerrado, dictado el 11 de julio del mismo año ante el escribano Francisco Vázquez⁵⁸. En su testamento, Feliciana expresa la voluntad de ser enterrada en el convento de las Capuchinas de Madrid, donde ya reposaban los restos de Portero y sus padres:

Que mi cuerpo sea enterrado en el Combento de las Capuchinas de esta Villa en la sepultura y entierro propio que tengo en él, y respecto de que se ha de hazer bobeda en la yglesia nueva, y que en la sepultura están el dicho mi marido y padres y al presente no ay lugar donde quepa mi cuerpo, pido y ruego a las señoras abadessa y monxas del dicho combento tengan por bien y señalen otra sepultura a donde mi cuerpo sea depositado hasta tanto que se haya hecho la dicha bobeda que entonces se ha de trasladar a ella mis huesos⁵⁹.

55. Ángel Aterido Fernández, “Alonso Cano y «la alcoba de su majestad»: la serie regia del Alcázar de Madrid,” *Boletín del Museo del Prado* 20, no. 38 (2002): 9-36; Cruz Valdovinos, “Diego Polo, *San Juan Bautista*,” 66-67.

56. Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico*, 873-874.

57. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 6234, cita en f. 1169.

58. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 8265, ff. 163-173v.

59. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), cita en ff. 166-166v.

A continuación, dona al convento de las Capuchinas una pareja de lienzos de grandes dimensiones, con los temas de la *Anunciación* y la *Adoración de los reyes*, que la viuda del escribano tenía en su casa en el momento de morir. Por su partida de defunción sabemos que Feliciano –enterrada según su deseo en el convento de las Capuchinas–, vivía en 1653 en la calle del Pozo (Fig. 4), en la zona conocida como Puebla de Peralta⁶⁰. Su último domicilio quedaba muy cerca de la vivienda que el matrimonio había adquirido en la calle del Pez en 1647, y que años después, tras encargarse de la finalización de sus obras, que duraron hasta 1650⁶¹, terminaría vendiendo a una persona de nombre Jusepe Martínez, como afirma en su testamento⁶².

Los dos lienzos fueron entregados por Feliciano para mayor ornato del convento de las Capuchinas y de su propio enterramiento, haciendo mención a las condiciones de la fábrica de la bóveda de la iglesia, en cuya construcción la familia de Portero participó de manera importante:

Yten mando al Combeno de las Capuchinas de esta dicha villa los dos quadros grandes que tengo en mi casa con marcos dorados que son el uno de la Anunziacion de Maria y el otro de la Adoracion de los Reyes con calidad que ha de correr por su quenta el haçer la dicha bobeda en la forma que está dispuesto sin que mis herederos tengan obligazion a pagar cosa alguna⁶³.

Feliciano reservó igualmente para el convento de las Capuchinas “dos niños de bulto que tengo con sus peanas, uno de san Juan y otro [del] Niño Jesus”, los cuales debían recibir las monjas después de disfrutarlos en vida sus hermanas María y Catalina González del Corral: “y después de sus días se entreguen en el dicho combeno de capuchinas para que los gozen perpetuamente”⁶⁴.

Para terminar con las mandas de su testamento, cabe señalar una mención a otro cuadro que seguramente pertenecería a la colección de su marido. En este caso una pintura con el tema de los *Santos Inocentes* que fue reservada para el primo del escribano, Francisco Portero de Vargas, regidor de la villa⁶⁵.

60. Archivo Histórico Diocesano de Madrid (AHDM), Parroquia de San Martín, libro 5º de defunciones, 1646-1653, 17-7-1653, f. 406, no. 430.

61. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 6408, con distintas numeraciones, a partir del 28-3-1649, ff. 28-32v, 35-36v, 37-37v, 56, 58-59v, 72-72v, 78-81v y prot. 6409, ff. 15-15v. El maestro de obras fue Francisco López.

62. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 8265, ff. 167-167v.

63. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 8265, cita en f. 167v.

64. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 8265, cita en ff. 167v-168.

65. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 8265, f. 168. “Yten mando al dicho don Francisco Portero una pintura que tengo de los Ynoçentes con su marco y le pido me encomiende a Dios”.

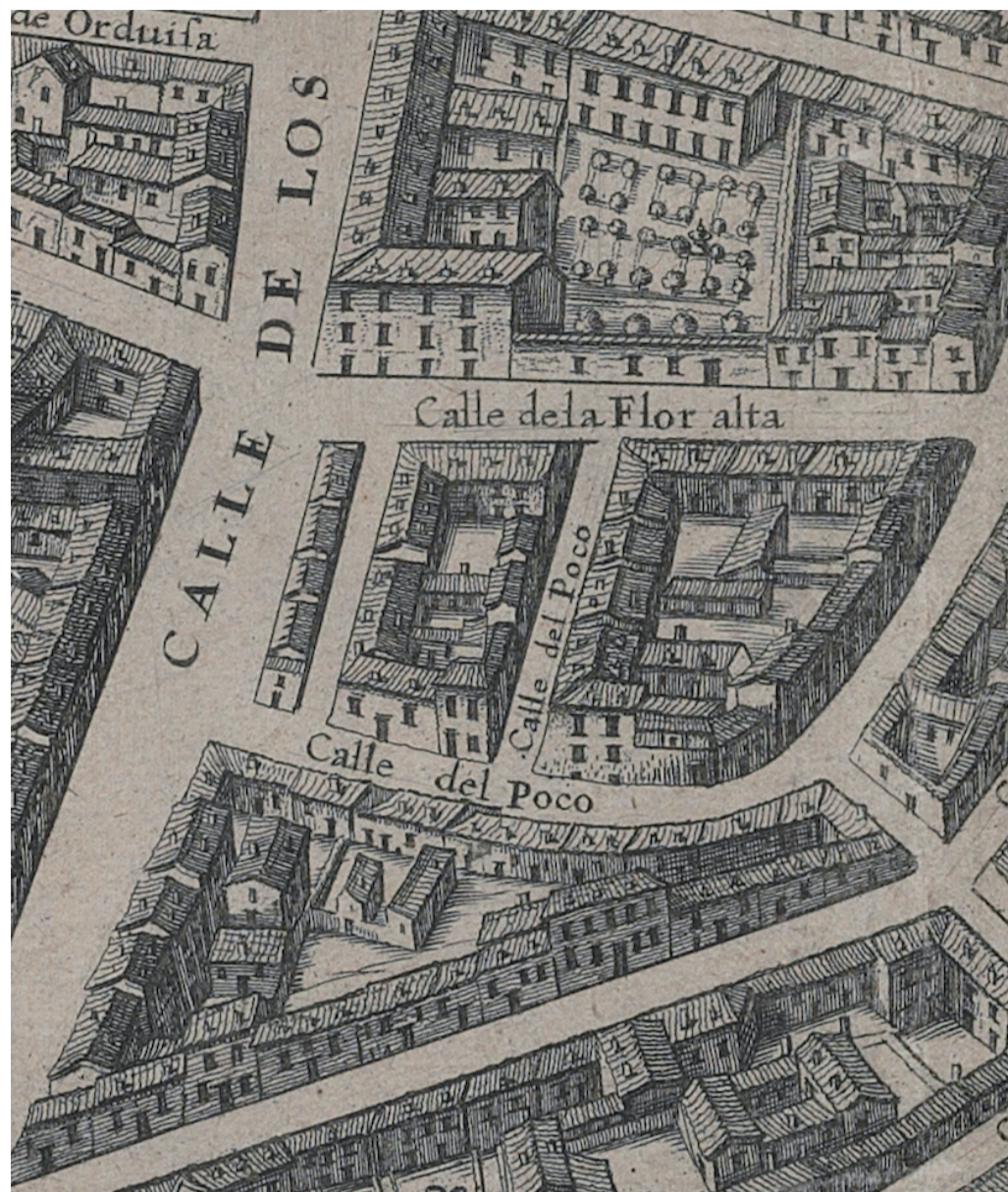


Fig. 4. Pedro Teixeira, *Topographia de la Villa de Madrid*, hoja 8 (detalle), 1656. Calle del Pozo donde vivió Feliciano González del Corral (© Biblioteca Nacional de España, inv. 23233, Madrid).

El convento de las Capuchinas de Madrid, también llamado de la Concepción de Nuestra Señora, fue fundado en 1617 en su emplazamiento original en la calle Mesón de Paredes. En 1627, tras ubicarse en distintos edificios de forma provisional, las monjas se trasladaron a la calle de San Bernardino, junto a la que desde entonces se conocería como plaza de las Capuchinas, en la actual plaza del conde de Toreno⁶⁶ (Fig. 5). El edificio conventual que aquí se levantaría a partir de 1647, diseñado por el arquitecto de las obras reales José de Villarreal, contó con Alonso Portero como su primer gran benefactor, tal y como se desprende de la escritura para la obra de la iglesia y convento de las Capuchinas, fechada en 20 de septiembre de 1647. Entre las primeras condiciones de la fábrica del edificio se declara “que toda la dicha obra [se] hará como demuestra la

66. Sobre el edificio y el patrimonio artístico conservado en la iglesia de las Capuchinas de Madrid a principios del siglo XX véase Elías Tormo, *Las iglesias del antiguo Madrid. Notas de estudio* (Madrid: Imprenta de A. Marzo, 1927), 265-267, no. 36.

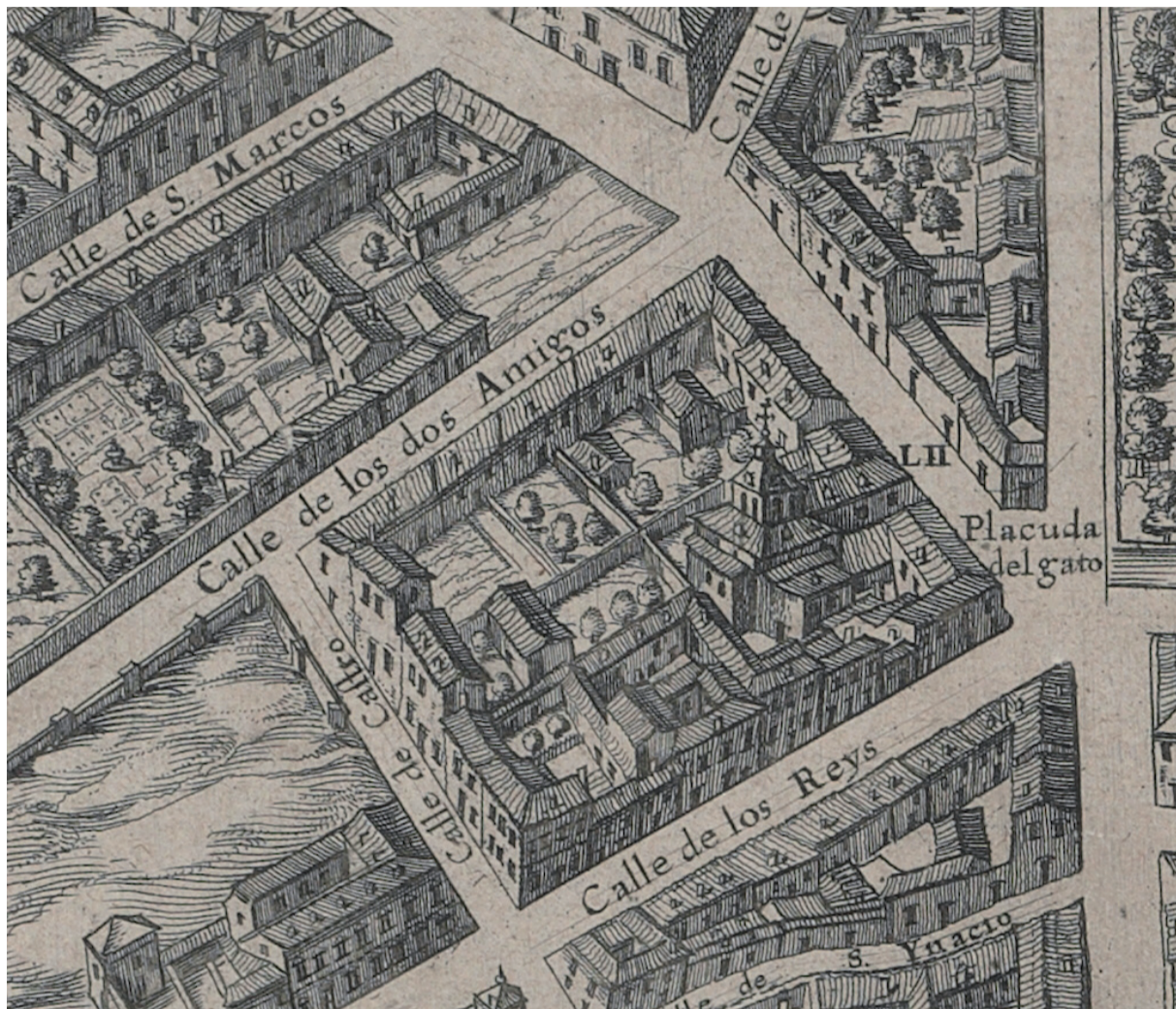


Fig. 5. Pedro Texeira, *Topographia de la Villa de Madrid*, hoja 8 (detalle), 1656. Convento de las Capuchinas, frente a la plazuela del Gato, después plaza de las Capuchinas (© Biblioteca Nacional de España, inv. 23233, Madrid).

planta y cortes que está firmada de los señores secretario Francisco de Iriarte y Alonso Portero, sin exceder en cosa alguna, a satisfacción de maestros peritos en el arte". Para dar inicio a las obras, José de Villarreal "recibe de contado treinta mil reales por mano del señor Alonso Portero, escrivano de camara de obras y bosques, que los da de limosna para ayudar la fabrica de la yglesia, y se obliga el dicho Jusepe de Villarreal de que los gastará desde luego en la dicha obra"⁶⁷. Seis años después, en el momento del fallecimiento de Feliciano, en 1653, la construcción de la iglesia estaba prácticamente concluida⁶⁸ y se llevaban a cabo las obras de la bóveda principal, a las que hacía referencia la mujer del escribano en su testamento, junto con la mención a la donación de los cuadros de la *Anunciación* y *Adoración de los reyes*.

67. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 6408, ff. 56-61 (citas en ff. 59-59v, condiciones de la fábrica 5ª y 6ª). Finalizada la escritura, se emitieron traslados de la documentación para el convento de las Capuchinas; el protector del convento, don Francisco Antonio de Alarcón, caballero de la orden de Santiago, miembro del Consejo de Castilla y presidente del Consejo de Hacienda y la Contaduría Mayor; y Alonso Portero y su mujer como benefactores de la obra (f. 61).

68. En relación con la construcción del edificio conventual de las Capuchinas de Madrid es fundamental el trabajo de Virginia Tovar Martín, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII* (Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1975), 127-130.

El patrimonio artístico de las Capuchinas de Madrid nos resulta bien conocido gracias a la labor de los principales tratadistas e historiadores, que recogieron con detalle las pinturas que albergaba el edificio desde poco tiempo después de la muerte de nuestros protagonistas. En la iglesia de este convento Palomino describe varios cuadros de Antonio de Pereda, empezando por el célebre lienzo del *Salvador*, firmado y fechado en 1655, que se ubicaba en una capilla del lado del evangelio. Este cuadro, actualmente expuesto en la capilla del Santísimo Cristo de la iglesia de San Ginés de Madrid, formaba parte originalmente de un retablo rematado por un pequeño cuadro de la *Encarnación* que hoy podemos considerar perdido. Además del *Salvador*, Palomino cita en el convento de las Capuchinas “otros dos cuadros de la Encarnación y Adoración de los Santos Reyes, que están en otras dos capillas de dicha iglesia”, también de mano de Pereda⁶⁹. A mediados del siglo XVIII, el escultor y escritor Felipe de Castro cita en el mismo emplazamiento el retablo del *Salvador* con la *Anunciación* en el remate, y “la Adoración de los Reyes y Anunciata que están en otras capillas de esta yglesia”, todas ellas obras de Pereda⁷⁰. Ya a finales del siglo XVIII, Ponz describirá el mismo conjunto de pinturas en las Capuchinas, citando en diferentes capillas el cuadro del *Salvador* con la pequeña *Anunciación* en el ático del retablo, la *Adoración de los reyes* y la *Anunciación*, esta última mencionada erróneamente por el historiador como un *Nacimiento del Señor*⁷¹ del que no hay mayor noticia en el convento. Ceán Bermúdez parece seguir fielmente la descripción realizada por Ponz, citando también la *Anunciación* como un *Nacimiento*⁷². Desde entonces, las pinturas de la *Anunciación* y *Adoración de los reyes* (Figs. 6 y 7), a pesar de carecer de la firma de su autor, han recibido el reconocimiento unánime de la crítica como obras seguras de Antonio de Pereda, en las que el pintor dio muestra de un mayor acercamiento a los postulados de la pintura veneciana, con una pincelada más suelta que en sus obras anteriores de la década de 1630⁷³.

69. Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico*, 958.

70. Felipe de Castro, *Relación de las pinturas y esculturas de las iglesias de Madrid*, ff. 56-57. Ejemplar manuscrito de mediados del siglo XVIII, conservado en la Biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela, signatura no. 36.

71. Antonio Ponz Piquer, *Viaje de España* (Madrid: Aguilar, 1974), 5:179.

72. Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (Madrid: Akal, 2001), 4:67-68.

73. Para estas dos pinturas véase principalmente August L. Mayer, *Historia de la pintura española* (Madrid: Espasa-Calpe, 1928), 409-411; Pérez Sánchez, “Antonio de Pereda, *Anunciación*,” no. cat. 25; “Antonio de Pereda, *Adoración de los reyes*,” no. cat. 26; Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez, *Historia de la pintura española*, 187, 189, no. cat. 62 y 64; Benito Navarrete Prieto, “Flandes e Italia en la pintura barroca madrileña: 1600-1700,” en *Fuentes y modelos de la pintura barroca madrileña*, dir. Benito Navarrete Prieto (Madrid: Arco Libros, 2008), 68-69; Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura Barroca en España. 1600-1750*, 6.ª ed. (1992; rev. por Benito Navarrete Prieto, Madrid: Cátedra, 2010), 246; José Luis Requena Bravo de Laguna, “Antonio de Pereda, *Anunciación*,” en *Aquende et allende. Obras singulares de la Navidad en la Granada moderna (siglos XV-XVIII)*, coord. Lázaro Gila Medina (Granada: Diputación de Granada, 2014), 92-97. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Palacio de los Condes de Gambia en Granada, 19 de diciembre de 2013-23 de febrero de 2014; “Antonio de Pereda, *Adoración de los reyes*,” en *Aquende et allende*, 162-165 con sus respectivos apartados bibliográficos; Jesús Urrea, “El cielo de los Monterrey,” *Ars magazine. Revista de arte y coleccionismo*, no. 41 (2019): 118.



Fig. 6. Antonio de Pereda, *Anunciación*, 1643-1653. Óleo sobre lienzo, 234 x 200 cm. Convento de San Antón, Granada, originalmente en el convento de las Capuchinas de Madrid (© Fotografía de José Carlos Madero López).



Fig. 7. Antonio de Pereda, *Adoración de los reyes*, 1643-1653. Óleo sobre lienzo, 234 x 200 cm. Convento de San Antón, Granada, originalmente en el convento de las Capuchinas de Madrid (© Fotografía de José Carlos Madero López).

La viuda de Alonso Portero no hizo mención expresa en su testamento a la autoría de los cuadros que donaba al convento. No obstante, es preciso recordar la continuada relación de Portero con Pereda, materializada en el contrato de octubre de 1643, donde el escribano concertó con el pintor una *Anunciación*, estando ya en posesión de una *Adoración de los reyes* del mismo artista. Teniendo en cuenta estos datos y el conocimiento de que disponemos acerca del patrimonio artístico de las Capuchinas, todo parece indicar que los dos cuadros donados por Feliciano en 1653 son los mismos que desde tiempos de Palomino han sido descritos en diferentes capillas del convento al que tan estrechamente vinculados estuvieron Portero y su familia.

A lo largo del siglo XIX, la documentación conservada en el Archivo Histórico Diocesano de Madrid sobre los trabajos de restauración, arreglo y dorado de los retablos del convento de las Capuchinas, llevados a cabo por el maestro Manuel García en 1834, nos permite conocer el estado en que se encontraban los cuadros de Pereda



Fig. 8. Casa Moreno, *Anunciación* de Antonio de Pereda en su altar de las Capuchinas de Madrid, h. 1920-1930 (© Instituto del Patrimonio Cultural de España, Archivo Moreno, inv. 36001_B, Madrid).



Fig. 9. Casa Moreno, *Adoración de los reyes* de Antonio de Pereda en su altar de las Capuchinas de Madrid, h. 1920-1930 (© Instituto del Patrimonio Cultural de España, Archivo Moreno, inv. 36002_B, Madrid).

con anterioridad al inicio de la Guerra Civil⁷⁴. Gracias a las cuentas y recibos de los trabajos que se realizaron en 1834 sabemos que los lienzos de la *Anunciación* y la *Adoración de los reyes* estuvieron durante el siglo XIX encajados en marcos semicirculares decorados con “arabescos en los medios puntos dorados”, los cuales ocultaban las esquinas superiores de los cuadros⁷⁵. Las pinturas formaban parte de dos altares independientes con marcos tallados “con una moldura grande de hoja de agua y lengüeta, junquillo y mocheta, todo dorado”, mientras que la predela estaba decorada imitando a mármol⁷⁶, como puede verse con todo detalle en sendas fotografías del Archivo Moreno (Figs. 8 y 9).

74. Archivo Histórico Diocesano de Madrid (AHDM), Órdenes religiosas femeninas, Cuentas, caja 60.089, legajo REL-662.

75. Archivo Histórico Diocesano de Madrid (AHDM), Órdenes religiosas femeninas, Cuentas, caja 60.089, legajo REL-662, expediente 2, cuenta 8.

76. Archivo Histórico Diocesano de Madrid (AHDM), Órdenes religiosas femeninas, Cuentas, caja 60.089, legajo REL-662, expediente 2, cuenta 8.



Fig. 10. Vicente Salgado Llorente, *Anunciación de Antonio de Pereda* durante su depósito en el Museo del Prado, 11-2-1941 (© Instituto del Patrimonio Cultural de España, Archivo Arbaiza, inv. ARB-MP-14337, Madrid).

Durante la Guerra Civil los retablos se perdieron, pero los cuadros fueron protegidos en la clausura del convento y afortunadamente se logró conservar buena parte del patrimonio pictórico de las Capuchinas. El estado de conservación de la pareja de pinturas de Pereda, con posterioridad a la guerra, queda recogido en dos fotografías de 1941 tomadas por Vicente Salgado Llorente, que fue el encargado de documentar entre mayo de 1939 y mayo de 1941 las obras incautadas para la protección del patrimonio artístico nacional por la Junta Delegada de Madrid. Los cuadros fueron incautados al edificio de las Capuchinas –que en la contienda fue empleado como cárcel de mujeres–, el 12 de agosto de 1936⁷⁷, después se depositaron provisional-

mente en el Museo del Prado y fueron devueltos al convento el 11 de febrero de 1941⁷⁸. En las fotografías de Salgado, los cuadros de Pereda aparecen ya sin los marcos de medio punto realizados en el siglo XIX, apreciándose claramente la impronta semicircular que estas estructuras dejaron en la superficie de los lienzos (Figs. 10 y 11).

77. Archivo del Instituto del Patrimonio Cultural de España (AIPCE), Archivo de la Guerra, Junta de Incautación del Tesoro Artístico, JTA 13/93, 12-8-1936.

78. Archivo del Museo Nacional del Prado (AMNP), Fondo Museo del Prado, caja 408, legajo 11.238, expediente 1, doc. 6, recibo 1328, 11-2-1940; Archivo del Instituto del Patrimonio Cultural de España (AIPCE), Archivo de la Guerra, Servicio de Recuperación Artística, SDPAN 135/46, p. 15, no. 1328, 11-2-1941 [corregido a mano el año de 1940 por 1941].

Ambas pinturas fueron restauradas en el Museo del Prado en el otoño de 1978⁷⁹ y estuvieron presentes, junto con el cuadro del *Salvador*, en la magna exposición sobre Antonio de Pereda organizada por la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, celebrada en el Palacio de Biblioteca y Museos entre 1978 y 1979. En el catálogo de aquella exposición los tres cuadros se relacionaron como parte de un mismo encargo, cuyos detalles se desconocían, para las Capuchinas de Madrid. Debido a la ausencia de firma y fecha en la *Anunciación* y *Adoración*, ambos lienzos se vincularon con el cuadro del *Salvador* –firmado y fechado– y se aportó una datación similar para las tres obras, en torno a 1655⁸⁰. A la luz de la documentación de archivo que hemos examinado, podemos plantear que la *Anunciación* y *Adoración de los reyes* se deben a un encargo anterior, formalizado por Alonso Portero y Antonio de Pereda en la década de 1640, siendo donadas a las monjas en 1653 por la mujer del escribano.



Fig. 11. Vicente Salgado Llorente, *Adoración de los reyes* de Antonio de Pereda durante su depósito en el Museo del Prado, 11-2-1941 (© Instituto del Patrimonio Cultural de España, Archivo Arbaiza, inv. ARB-MP-14338, Madrid).

79. En el depósito de informes de restauración del Museo Nacional del Prado, en la sección Iglesias de Madrid, se conserva documentación gráfica que muestra las pérdidas de pintura que sufría la *Anunciación* de Pereda en octubre de 1978 antes de la restauración. Sobre el proceso de restauración, que supuso el reentelado de los lienzos, la limpieza de repintes antiguos y la reintegración de la capa pictórica, véase Pérez Sánchez, "Antonio de Pereda, *Anunciación*," no. cat. 25.

80. Pérez Sánchez, "Antonio de Pereda, *El Salvador*," no. cat. 24; "Antonio de Pereda, *Anunciación*," no. cat. 25; "Antonio de Pereda, *Adoración de los reyes*," no. cat. 26.

El convento de las Capuchinas, con los enterramientos de Portero y su esposa, sobrevivió hasta bien entrado el siglo XX, cuando sucumbió ante una declaración oficial de ruina por parte de la Asociación Nacional de Defensa del Patrimonio Histórico-Artístico, lo que implicó la demolición del edificio a partir del año 1976⁸¹. Actualmente los cuadros de la *Anunciación* y *Adoración de los reyes* de Pereda se encuentran en la iglesia del convento de San Antón de Granada⁸², destino también de las últimas monjas capuchinas de Madrid, como resultado de un proceso de fusión entre ambas comunidades de religiosas que se inició en el año 2005.

Conclusión

Como hemos visto, Alonso Portero desarrolló una importante labor de coleccionismo y protección de las artes desde finales de la década de 1630 hasta su fallecimiento en diciembre de 1647. Su nombre ha pasado a la historia por la mención que hicieron Díaz del Valle y Palomino sobre el encargo a Diego Polo del famoso cuadro de *La recogida del maná*. Solo por el patrocinio de esta excepcional pintura, que recibió los elogios de Velázquez, Portero merece un puesto singular dentro del coleccionismo ciudadano de la primera mitad del siglo XVII en Madrid. Pero además de este encargo, los documentos arrojan información sobre varias pinturas de diferentes temas y formatos que también pertenecieron al escribano y que nos dan idea de la amplitud de sus gustos coleccionistas: una serie de las *Cuatro estaciones* adquirida en 1639, seguramente copias de los Bassano; un lienzo de la *Adoración de los reyes* y el encargo de una *Anunciación* en 1643; cuatro cuadros representando a *Judit*, *Susana*, *San Roque* y *San Antón* de los que disponía en esa misma fecha; además de otras obras mencionadas en su testamento de 1647, como un *Ecce Homo* del que no quiso desprenderse en vida, a pesar de las tentativas de sus amigos para comprárselo, o el cuadro de los *Santos Inocentes* que su viuda poseía en el momento de su muerte en 1653.

A su actividad como coleccionista se añade la protección que ejerció el matrimonio sobre el convento de las Capuchinas entre 1647 y 1653. Poco antes de su muerte, el escribano se muestra absolutamente inmerso en la ejecución de las primeras directrices para la construcción del edificio y, junto con su mujer, dona la destacable suma de

81. "Derribo de parte de la fachada del convento de las capuchinas", *El País*, 26 de noviembre de 1976.

82. Las pinturas se disponen en el muro testero del transepto, la *Anunciación* en el lado del Evangelio y la *Adoración de los reyes* en el lado de la Epístola.

30.000 reales para poner en marcha su fábrica, dirigida por José de Villarreal. Enterrados ambos en el convento, Feliciano enriquece el patrimonio de las Capuchinas con la donación de la *Anunciación y Adoración de los reyes* de su propiedad, coincidiendo con el momento de finalización de las obras de la iglesia y con la necesidad de la comunidad de religiosas de disponer de pinturas de entidad para decorar sus altares.

A lo largo de su vida, y gracias al evidente ascenso profesional que disfrutó, desde sus inicios como escribano del número hasta su nombramiento como primer escribano de cámara, Portero favoreció con importantes encargos las carreras de Diego Polo y Antonio de Pereda. Sin duda, la relación que mantuvo con la casa real desde su etapa como ayudante del consejero de Castilla Pedro Marmolejo, a mediados de la década de 1630, le permitió entrar en contacto con artistas del entorno cortesano. Estos vínculos se verían reforzados con su nombramiento como escribano de la Junta de Obras y Bosques en 1644, un cargo que le proporcionaría mayor cercanía con los principales artistas, maestros de obras y artesanos al servicio de la Corona. En el caso particular de Pereda, los trabajos de Ángel Aterido han matizado la idea tradicional del alejamiento absoluto de la corte que sufrió el pintor desde 1635, tras la muerte de su protector Giovanni Battista Crescenzi, por la supuesta enemistad entre este último y el conde duque de Olivares⁸³. Aunque la pérdida de su mecenas conllevó un freno evidente en los encargos palaciegos, el citado autor excluye las motivaciones políticas y destaca la natural predisposición del artista para la pintura de temática religiosa. En este sentido, la relación que hemos podido documentar entre Pereda y Portero en la década de 1640 debió de significar para el pintor el mantenimiento de un importante contacto dentro de palacio. Además, la gran afinidad de Portero con el consejero Marmolejo, de la órbita del conde duque, junto con los distintos trabajos de Pereda para establecimientos religiosos de fundación y protección real, ayudan a descartar la tesis de un pintor completamente olvidado por la corte.

Se nos presenta así el escribano, como un ejemplo relevante del coleccionismo burgués del siglo XVII en Madrid, integrado por funcionarios y cargos intermedios de la real administración, entendidos en arte y poseedores de un gusto sofisticado que les llevó a coleccionar pintura a emulación de los grandes coleccionistas nobiliarios de su tiempo. En palabras de Morán Turina, "en el Madrid del siglo XVII la afición por la pintura se había extendido, por diferentes motivos, a prácticamente todas las capas de la sociedad en un momento en el que adquirieron una importancia inusitada costumbres como la de

83. Ángel Aterido Fernández, "Mecenas y fortuna del pintor Antonio de Pereda," *Archivo Español de Arte* 70, no. 279 (1997): 271-284, en especial 276-277.

la *visita* o la de *enseñar la casa*⁸⁴. Dentro de este contexto, la figura de Alonso Portero destaca por haber combinado la adquisición de obras en almonedas y la acumulación de pinturas que podemos suponer de una calidad media, similar al tipo de pintura que abundaba en las casas de personajes madrileños de un nivel socioeconómico similar, con el encargo de obras muy relevantes a artistas que estaban en pleno apogeo de sus carreras en la década de 1640. Si atendemos a lo afirmado por su viuda en 1653, cuando aludía a “los dos quadros grandes que tengo en mi casa”, podemos intuir que buena parte de la actividad coleccionista de Portero tuvo como destino la propia residencia familiar, donde atendería sus negocios y el ejercicio de su notaría, en la que las pinturas jugaron un papel importante ensalzando el prestigio y la personalidad de tan particular escribano.

Apéndice

Corpus de obras de la colección de Alonso Portero

1. *La Primavera*, Serie de las *Cuatro Estaciones* (adquirida en 1639 en la almoneda de Antonio de Quiñones y Prado). Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 4484, sin numerar: 22-10-1639.
2. *El Verano*, Serie de las *Cuatro Estaciones* (adquirida en 1639 en la almoneda de Antonio de Quiñones y Prado). Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 4484, sin numerar: 22-10-1639.
3. *El Otoño*, Serie de las *Cuatro Estaciones* (adquirida en 1639 en la almoneda de Antonio de Quiñones y Prado). Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 4484, sin numerar: 22-10-1639.
4. *El Invierno*, Serie de las *Cuatro Estaciones* (adquirida en 1639 en la almoneda de Antonio de Quiñones y Prado). Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 4484, sin numerar: 22-10-1639.
5. Diego Polo, *La recogida del maná*, antes de 1647 (realizada para Alonso Portero según Díaz del Valle y Palomino). Madrid, Museo Nacional del Prado (P-6775).
6. Diego Polo, *San Juan Bautista* (realizada para Alonso Portero según Palomino). La colección Banco Santander conserva un cuadro atribuido a Diego Polo del mismo tema.

84. Miguel Morán Turina, “Coleccionistas y entendidos en la corte de Felipe IV,” en *Pintores del reinado de Felipe IV*, coords. Jesús Urrea, Miguel Morán Turina, y Mercedes Orihuela (Madrid: Museo Nacional del Prado, Pamplona: Caja de Ahorros de Navarra, 1994), 28. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada por el Museo del Prado y presentada en el Centro Cultural Caixavigo en Vigo, septiembre de 1994-octubre de 1994, y la Caja de Ahorros de Navarra en Pamplona, febrero de 1995-marzo de 1995.

7. Diego Polo, *San José con el niño Jesús de la mano* (realizada para Alonso Portero según Palomino).
8. Diego Polo, *San Roque* (realizada para Alonso Portero según Palomino). El Museo Nacional del Prado conserva un cuadro atribuido a Diego Polo del mismo tema (P-3105).
9. Antonio de Pereda, *Adoración de los reyes* (en posesión del escribano en 1643 y de su viuda en 1653). Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 7672, ff. 492-492v y prot. 8265, f. 167v. Granada, convento de San Antón. Originalmente en el convento de las Capuchinas de Madrid.
10. Antonio de Pereda, *Anunciación* (contratada por Alonso Portero en 1643; en posesión de su viuda en 1653). Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 7672, ff. 492-492v y prot. 8265, f. 167v. Granada, convento de San Antón. Originalmente en el convento de las Capuchinas de Madrid.
11. *Judith* (propiedad del escribano en 1643). Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 7672, ff. 492-492v.
12. *Susana* (propiedad del escribano en 1643). Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 7672, ff. 492-492v.
13. *San Roque* (propiedad del escribano en 1643). Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 7672, ff. 492-492v. El Museo Nacional del Prado conserva un cuadro atribuido a Diego Polo del mismo tema (P-3105). No es posible saber si se trata del cuadro citado por Palomino.
14. *San Antón* (propiedad del escribano en 1643). Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 7672, ff. 492-492v.
15. *Ecce Homo* (propiedad del escribano en 1647). Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), Testamento de Alonso Portero, prot. 6234, ff. 1171v-1172.
16. *Los Santos Inocentes* (en posesión de la viuda del escribano en 1653). Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), Testamento de Feliciano González del Corral, prot. 8265, f. 168.

Referencias

Fuentes documentales

Archivo General de Palacio (AGP). Madrid. Fondo: Sección Histórica.

Archivo Histórico Diocesano de Madrid (AHDM). Madrid. Fondo: Libros parroquiales; Órdenes religiosas femeninas.

- Archivo Histórico de la Nobleza (AHNOB). Toledo. Fondo: Archivo de los Duques de Frías.
- Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM). Madrid. Fondo: Protocolos notariales del siglo XVII.
- Archivo del Instituto del Patrimonio Cultural de España (AIPCE). Madrid. Fondo: Archivo de la Guerra.
- Archivo del Museo Nacional del Prado (AMNP). Madrid. Fondo: Museo del Prado.

Fuentes bibliográficas

- Águeda Villar, Mercedes. "La colección de pinturas del infante Don Sebastián Gabriel." *Boletín del Museo del Prado* 3, no. 8 (1982): 102-117.
- Agulló y Cobo, Mercedes. *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1981.
- . *Documentos para la historia de la arquitectura española*. Vol. 2. Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2015.
- Agulló y Cobo, Mercedes, y María Teresa Baratech Zalama. *Documentos para la historia de la pintura española*. Vol. 2. Madrid: Museo del Prado, 1996.
- Angulo Íñiguez, Diego, y Alfonso E. Pérez Sánchez. *A Corpus of Spanish Drawings. Madrid School, 1600 to 1650*. Vol. 2. Londres: Harvey Miller, 1977.
- . *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del segundo tercio del siglo XVII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983.
- Aterido Fernández, Ángel. "Mecenas y fortuna del pintor Antonio de Pereda." *Archivo Español de Arte* 70, no. 279 (1997): 271-284.
- . "Alonso Cano y «la alcoba de su majestad»: la serie regia del Alcázar de Madrid." *Boletín del Museo del Prado* 20, no. 38 (2002): 9-36.
- Barrientos Grandon, Javier. "Pedro Marmolejo de las Rodas." En *Diccionario Biográfico Español*, coordinado por Alberto Marín Alcalde y Juan José Martín García, 632-633. Vol. 32. Madrid: Real Academia de la Historia, 2012.
- 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)*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2002.
- Burke, Marcus B., y Peter Cherry. *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*. Michigan: The J. Paul Getty Trust, 1997.
- Castañeda, Vicente. "Aportaciones para la biografía española. El Consejo de Castilla en 1637." *Boletín de la Real Academia de la Historia* 116 (1945): 315-324.
- Castro, Felipe de. *Relación de las pinturas y esculturas de las iglesias de Madrid* [manuscrito de mediados del siglo XVIII]. Biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela, signatura no. 36. Disponible online en Galiciana, Biblioteca Dixital de Galicia. Consultado el 21 de marzo de 2021. <http://biblioteca.galiciana.gal/es/consulta/registro.do?id=2745>.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Vol. 4. Madrid: Akal, 2001.

- Cruz Valdovinos, José Manuel. "Diego Polo, *San Juan Bautista*." En *Colección Banco Santander*, 66-67. Madrid: Fundación Banco Santander, 2016.
- "Derribo de parte de la fachada del convento de las capuchinas." *El País*, 26 de noviembre de 1976. Consultado el 21 de marzo de 2021. https://elpais.com/diario/1976/11/26/madrid/217859063_850215.html.
- Escudero, José Antonio. *Los hombres de la Monarquía Universal*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2011.
- Ezquerro Revilla, Ignacio. "Perfil biográfico y funcional de los asesores del Bureo. El doctor don Pedro Marmolejo." En *La corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la Monarquía católica*, coordinado por José Martínez Millán y José Eloy Hortal Muñoz, 266-295. T. 1, vol. 1. Madrid: Polifemo, 2015.
- . "La Junta de Obras y Bosques." En *La corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la Monarquía católica*, coordinado por José Martínez Millán y José Eloy Hortal Muñoz, 2047-2149. T.1, vol. 3. Madrid: Polifemo, 2015.
- Falomir Faus, Miguel. *Los Bassano en la España del Siglo de Oro*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2001. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Museo del Prado en Madrid, 29 de marzo de 2001-27 de mayo de 2001.
- Fayard, Janine. *Los ministros del Consejo Real de Castilla (1621-1788). Informes biográficos*. Madrid: Hidalguía, 1982.
- García López, David. *Lázaro Díaz del Valle y las Vidas de pintores de España*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2008.
- Libro de los nombres y calles de Madrid sobre que se paga yncomodas y tercias partes con abecedario* [manuscrito redactado entre 1625 y 1658]. Biblioteca Nacional de España, Mss. 5918. Disponible online en Biblioteca Digital Hispánica. Consultado el 21 de marzo de 2021. <http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?showYearItems=&field=todos&advanced=false&exact=on&textH=&completeText=&text=tercias+partes&pageSize=1&pageSizeAbrev=30&pageNumber=1>.
- Martín Ortega, Alejandro. "Testamentos de pintores." *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 32 (1966): 413-433.
- Martínez Millán, José, y Félix Labrador Arroyo. "La pervivencia de la casa de Castilla. La caza." En *La corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la Monarquía católica*, coordinado por José Martínez Millán y José Eloy Hortal Muñoz, 1041-1134. T. 1, vol. 2. Madrid: Polifemo, 2015.
- Martínez Millán, José, y José Eloy Hortal Muñoz, coords. *La corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la Monarquía católica*. T. 2 (CD-Rom). Madrid: Polifemo, 2015.
- Mayer, August L. *Historia de la pintura española*. Madrid: Espasa-Calpe, 1928.
- Morán Turina, Miguel. "Coleccionistas y entendidos en la corte de Felipe IV." En *Pintores del reinado de Felipe IV*, coordinado por Jesús Urrea, Miguel Morán Turina, y Mercedes Orihuela, 19-29. Madrid: Museo Nacional del Prado, Pamplona: Caja de Ahorros de Navarra, 1994. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada por el Museo del Prado y presentada en el Centro Cultural Caixavigo en Vigo, septiembre de 1994-octubre de 1994, y la Caja de Ahorros de Navarra en Pamplona, febrero de 1995-marzo de 1995.

- Navarrete Prieto, Benito. "Flandes e Italia en la pintura barroca madrileña: 1600-1700." En *Fuentes y modelos de la pintura barroca madrileña*, dirigido por Benito Navarrete Prieto, 11-103. Madrid: Arco Libros, 2008.
- . "Madrid y el arte de corte: de Carducho a los gustos de Francia. 1600-1730." En *I segni nel tempo. Dibujos españoles de los Uffizi*, dirigido por Benito Navarrete Prieto, 133. Madrid: Fundación Mapfre, Florencia: Gallerie degli Uffizi, 2016. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, 12 de mayo de 2016-24 de julio de 2016.
- . "Diego Polo, *Estudio de joven agachado*." En *I segni nel tempo. Dibujos españoles de los Uffizi*, dirigido por Benito Navarrete Prieto, 202-203, no. cat. 93. Madrid: Fundación Mapfre, Florencia: Gallerie degli Uffizi, 2016. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, 12 de mayo de 2016-24 de julio de 2016.
- Palomino de Castro y Velasco, Antonio. *El museo pictórico y escala óptica. El parnaso español pintoresco laureado*. Vol. 3. Madrid: Aguilar, 1947.
- Pérez Sánchez, Alfonso E. "Diego Polo." *Archivo Español de Arte* 42, no. 165 (1969): 43-54.
- . "Dibujos españoles en los Uffizi florentinos." *Goya. Revista de arte*, no. 111 (1972): 146-157.
- . "Antonio de Pereda, *El Salvador*." En *D. Antonio de Pereda (1611-1678) y la pintura madrileña de su tiempo*, dirigido por Alfonso E. Pérez Sánchez, no. cat. 24. Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1978. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Palacio de Biblioteca y Museos en Madrid, diciembre de 1978-enero de 1979.
- . "Antonio de Pereda, *Anunciación*." En *D. Antonio de Pereda (1611-1678) y la pintura madrileña de su tiempo*, dirigido por Alfonso E. Pérez Sánchez, no. cat. 25. Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1978. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Palacio de Biblioteca y Museos en Madrid, diciembre de 1978-enero de 1979.
- . "Antonio de Pereda, *Adoración de los reyes*." En *D. Antonio de Pereda (1611-1678) y la pintura madrileña de su tiempo*, dirigido por Alfonso E. Pérez Sánchez, no. cat. 26. Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1978. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Palacio de Biblioteca y Museos en Madrid, diciembre de 1978-enero de 1979.
- . "Diego Polo, *La recogida del maná*." En *D. Antonio de Pereda (1611-1678) y la pintura madrileña de su tiempo*, dirigido por Alfonso E. Pérez Sánchez, no. cat. 98. Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1978. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Palacio de Biblioteca y Museos en Madrid, diciembre de 1978-enero de 1979.
- . "Diego Polo, *San Jerónimo azotado por los ángeles*." En *D. Antonio de Pereda (1611-1678) y la pintura madrileña de su tiempo*, dirigido por Alfonso E. Pérez Sánchez, no. cat. 99. Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1978. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Palacio de Biblioteca y Museos en Madrid, diciembre de 1978-enero de 1979.
- . "Diego Polo, *Magdalena penitente*." En *D. Antonio de Pereda (1611-1678) y la pintura madrileña de su tiempo*, dirigido por Alfonso E. Pérez Sánchez, no. cat. 100. Madrid: Dirección

- General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1978. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Palacio de Biblioteca y Museos en Madrid, diciembre de 1978-enero de 1979.
- . "Diego Polo, *Hombre arrodillado*." En *El dibujo español de los Siglos de Oro*, dirigido por Alfonso E. Pérez Sánchez, 97, no. cat. 206. Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1980. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Palacio de Biblioteca y Museos en Madrid, mayo de 1980.
- . "La obra de Diego Polo, imitador español de Tiziano." En *Tiziano e Venezia. Convegno Internazionale di Studi. Venezia, 1976*, 351-355. Vicenza: Neri Pozza, 1980.
- . *Historia del dibujo en España. De la Edad Media a Goya*. Madrid: Cátedra, 1986.
- . *Pintura Barroca en España. 1600-1750*. 6.ª ed. 1992, rev. por Benito Navarrete Prieto. Madrid: Cátedra, 2010.
- Ponz Piquer, Antonio. *Viaje de España*. Vol. 5. Madrid: Aguilar, 1974.
- Requena Bravo de Laguna, José Luis. "Antonio de Pereda, *Anunciación*." En *Aquende et allende. Obras singulares de la Navidad en la Granada moderna (siglos XV-XVIII)*, coordinado por Lázaro Gila Medina, 92-97. Granada: Diputación de Granada, 2014. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Palacio de los Condes de Gabia en Granada, 19 de diciembre de 2013-23 de febrero de 2014.
- . "Antonio de Pereda, *Adoración de los reyes*." En *Aquende et allende. Obras singulares de la Navidad en la Granada moderna (siglos XV-XVIII)*, coordinado por Lázaro Gila Medina, 162-165. Granada: Diputación de Granada, 2014. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Palacio de los Condes de Gabia en Granada, 19 de diciembre de 2013-23 de febrero de 2014.
- Ruiz Alcón, María Teresa. "Restauración de pinturas: Dos obras de Diego Polo el Joven en El Escorial." *Reales Sitios* 15, no. 57 (1978): 65-68.
- Ruiz Manero, José María. *Los Bassano en España*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2011.
- Tormo, Elías. *Las iglesias del antiguo Madrid. Notas de estudio*. Madrid: Imprenta de A. Marzo, 1927.
- Tovar Martín, Virginia. *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1975.
- Urrea, Jesús. "El cielo de los Monterrey." *Ars magazine. Revista de arte y coleccionismo*, no. 41 (2019): 108-118.
- Vizcaíno Villanueva, María Ángeles. *El pintor en la sociedad madrileña durante el reinado de Felipe IV*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2005.



Algunas aportaciones sobre las trazas barrocas originales de la Casa de las Cadenas en Cádiz

Some Contributions on the Original Baroque Traces of the Casa de las Cadenas in Cádiz

Juan Alonso de la Sierra Fernández

Real Academia Provincial de Bellas Artes de Cádiz, España

juandlasi@hotmail.com

 0000-0002-2103-9954

Recibido: 15/06/2021 | Aceptado: 01/10/2021

Resumen

La Casa de las Cadenas fue edificada por un comerciante sobre el lugar que ocupaba su anterior vivienda. El motivo fue conmemorar que, durante la procesión del día del Corpus Christi de 1692, la custodia se había resguardado allí de una gran tormenta. Tras haberle concedido Carlos II el privilegio de Cadenas, encargó en Génova una importante portada y otras piezas de mármol, en una de las cuales, situada en la torre, se localiza la firma de Ponzanelli. Sucesivas reformas fueron alterando o eliminaron elementos sustanciales de las trazas barrocas originales. Pero en los paramentos renovados han pervivido algunos elementos antiguos, mientras que otros es posible identificarlos en documentos fotográficos. El análisis de estas evidencias y su cotejo con otras fuentes permite conocer características perdidas del diseño original y también comprender la ubicación de la firma del escultor en un lugar aparentemente secundario.

Abstract

The Casa de las Cadenas was built by a merchant on the site of his previous home. The reason was to commemorate the fact that it had provided him shelter from a great storm during the Corpus Christi day procession of 1692. After Charles II had granted him special privilege, he commissioned an important doorway and other marble pieces in Genoa. Inside the tower of one of these doorways, we find Ponzanelli's signature. Subsequent renovations altered or eliminated substantial traces of the original baroque elements. Nonetheless, some elements have survived the renovations of these walls, while others can be identified in photographic documents. The analysis of this evidence and its comparison with other sources allows us to identify missing characteristics of the original design and to understand the location of the sculptor's signature in an apparently minor spot.

Palabras clave

Cádiz
Corpus
Barroco
Arquitectura doméstica
Ponzanelli
Torre-mirador

Keywords

Cadiz
Corpus
Baroque
Domestic Architecture
Ponzanelli
Lookout Tower

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Alonso de la Sierra Fernández, Juan. "Algunas aportaciones sobre las trazas barrocas originales de la Casa de las Cadenas en Cádiz." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 27 (2021): 100-125. <https://doi.org/10.46661/atRIO.6052>

© 2021 Juan Alonso de la Sierra Fernández. 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).

Contexto histórico

La Casa de las Cadenas es uno de los edificios más emblemáticos de la arquitectura doméstica del barroco en Cádiz, no solo por la gran portada en mármol de procedencia genovesa, sino por los hechos que motivaron su construcción. El promotor, don Diego de Barrios de la Rosa era un rico comerciante perteneciente a una familia judeoconversa de origen portugués cuyo padre, el capitán don Manuel de Barrios Soto, se había establecido en Cádiz procedente de Villanueva de Portimao. Al igual que su hermano don Diego, formó parte del grupo más destacado de cargadores a Indias, coincidiendo con el extraordinario proceso de expansión económica y social que protagonizó la ciudad durante la segunda mitad del siglo XVII¹. Don Manuel fundó mayorazgo a favor de su hijo don Diego en 1671 y lo amplió posteriormente con motivo de su matrimonio. En el mayorazgo se incluían varias casas sobre cuyos solares se levantó la de las Cadenas².

La construcción conmemora el suceso acaecido durante la procesión del Corpus Christi de 1692, cuando don Diego acogió al Santísimo en su propio hogar para protegerlo de una fuerte tormenta³. Su interés por perpetuar el acontecimiento fue inmediato y ese mismo día se registró un informe dando fe de lo que había sucedido⁴. Pasados unos meses, don Diego presentó al Cabildo un escrito acompañado de una Real Cédula firmada por Carlos II, con fecha de 5 de octubre, en la que se le otorgaba a perpetuidad el privilegio de inmunidad a la casa, en cuya puerta podía colocar dos columnas con cadena y una inscripción que informara sobre el singular suceso.

Además, se le concedía el honor de poner una orla en torno a su escudo de armas con el siguiente texto: "doy gracias y alabo al Santísimo Sacramento del altar", que podía utilizar igualmente en todas las partes donde viviera o residiera, especialmente en la citada casa.

1. Álvaro Picardo y Gómez, ed., *Memorias de Raimundo Lantery, mercader de Indias en Cádiz, 1673-1700* (Cádiz: Escelicer, 1949), 6; Manuel Bustos Rodríguez, *Cádiz en el sistema atlántico. La ciudad, sus comerciantes y la actividad mercantil (1650-1830)* (Madrid: Universidad de Cádiz, Sílex, 2005), 48-53.
2. Fundación de vínculo y obligación, 23 de junio de 1671, notaría 6-1146, Felipe de Herrera, Archivo Histórico Provincial (AHP), Cádiz; Fundación de mayorazgo, 25 de agosto de 1680, notaría 6-1151, Bartolomé de Mora, fol. 562-588, Archivo Histórico Provincial de Cádiz (AHP), Cádiz. Se casó con su prima Teresa, hija de don Diego de Barrios Soto, que construyó la Casa del Almirante para su hijo don Ignacio, almirante de la Flota de Indias. Las trazas de las grandes portadas de ambos edificios tienen ciertas similitudes y, a la vez, diferencias sustanciales. César Pemán destacó este aspecto en el estudio monográfico que dedicó a ambas casas: César Pemán Pemartín, "Arquitectura barroca gaditana: Las Casas de don Diego de Barrios," *Archivo Español de Arte* 28, no. 111 (1955): 199-206.
3. La intensidad de la lluvia fue tal que la valiosa custodia procesional tuvo que ser desmontada para limpiar y blanquear la plata: Cabildo Municipal de 12 de junio de 1692, Actas Capitulares, fol. 79-80, Archivo Histórico Municipal (AHM), Cádiz.
4. Antonio de Pro, Testimonio de haberse entrado a Nuestro Señor Sacramentado en la Casa de Don Diego Barrios por haber llovido llegando la custodia frente de sus casas, 5 de junio de 1692, notaría 1-19, Juan de Sena y Antonio de Pro, fol. 106-107, Archivo Histórico Provincial (AHP), Cádiz.

El Cabildo acordó que se cumpliera y ejecutase lo contenido en la Real Cédula, la cual se copió en el libro capitular junto al escrito de don Diego, a quién se devolvió el original⁵.

Con el fin de reforzar aún más la huella de lo sucedido, derribó la vivienda y levantó en el mismo lugar un edificio de nueva planta acorde con la condición del huésped que había acogido. El comerciante saboyano Raimundo Lantery narra en sus memorias el motivo de la iniciativa y destaca el elevado coste que tuvo la obra –cincuenta mil pesos– para darle el aspecto que presentaba, con un oratorio “mandado hacer con el mayor primor que se puede ponderar en aquella cortedad de sitio”. También comenta que trajo de Génova una gran portada de mármol y finalmente levantó una “suntuosa torre, de que no hay otra semejante en Cádiz”⁶.

Secuencia de propietarios y principales intervenciones arquitectónicas

Don Diego murió en 1712 y el mayorazgo, incluida la casa, pasó a su hijo don Manuel, que no supo gestionar la herencia recibida. Veinte años después renunció a favor de un sobrino, quien se vio obligado a reparar el grave deterioro del edificio. Permaneció en manos de sus herederos, dedicado al alquiler, hasta que fue vendido en 1842 y, a partir de entonces, tuvo diferentes propietarios y usos. Después de 1851 se subarrendó una accesoria y almacén para negocio de tejidos, que entre 1869 y 1877 se extendió a toda la planta baja y entresuelo. Desde 1864 los pisos altos estuvieron ocupados por el Hotel Villa de Madrid y, entre 1884 y 1891, toda la finca se convirtió en el Hotel Paraíso. Posteriormente se instalaron dos congregaciones religiosas, las Esclavas del Sagrado Corazón de Jesús, hasta 1813, y los Padres Paúles, que vendieron el edificio en 1928 para alojar un almacén de especialidades farmacéuticas y productos químicos⁷. Por último, el Ministerio de Cultura compró la casa en 1979 para convertirla en sede del Archivo Histórico Provincial. Antonio Cruz y Antonio Ortiz redactaron el proyecto de reforma en 1984⁸.

5. El hecho llegó a conocimiento del rey a través del gobernador de la plaza, que envió el informe de lo acaecido y la solicitud de don Diego para que se concediera el privilegio de inmunidad al edificio. Le fue otorgado en un Despacho Real de fecha de 29 de junio y la prerrogativa de la orla por un decreto de fecha 23 de julio, ambos tras haberse visto en los respectivos consejos de la Cámara: Cabildo Municipal de 12 de noviembre de 1692, Actas Capitulares, fols. 165-169, Archivo Histórico Municipal (AHM), Cádiz. A comienzos del siglo pasado aún se conservaba el documento en Cádiz, cuyo texto iba acompañado de varios dibujos alusivos al contenido. Con posterioridad fue adquirido por los herederos del duque de T'Serclaes. Pelayo Quintero Atauri, “La procesión del Corpus y la Casa de las Cadenas,” *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Cádiz*, año 1, 2º semestre (1908): 43-46; Pemán Pemartín, “Arquitectura barroca gaditana: Las Casas de don Diego de Barrios,” 201.
6. Picardo y Gómez, ed., *Memorias de Raimundo Lantery, mercader de Indias en Cádiz, 1673-1700*, 279-280.
7. Mariano Retegui Bensusan, *El mayorazgo de D. Manuel Barrios Soto y la Casa de las Cadenas de Cádiz* (Cádiz: Imprenta Jiménez Mena, 1972), 15-18.
8. Antonio Cruz y Antonio Ortiz, *Casa de las Cadenas, proyecto de reforma*, 1981, Caja 18221, Comisión Provincial de Patrimonio, Archivo Histórico Provincial (AHP), Cádiz. La inauguración oficial del edificio tuvo lugar en 1991.

Como se irá desglosando, el análisis visual y algunas fuentes documentales han facilitado la identificación de varias obras posteriores a las reparaciones mencionadas de 1732. Las que más afectaron al diseño original barroco fueron acometidas durante su uso hotelero. Otras, menos significativas, coincidieron con la instalación de las Esclavas y su funcionamiento como almacén de especialidades farmacéuticas y productos químicos. El edificio estaba muy deteriorado cuando los arquitectos Cruz y Ortiz se hicieron cargo de la rehabilitación, por lo que tomaron la decisión de conservar únicamente los elementos que estimaron de mayor interés histórico: fachada, patio, escalera y torre-mirador. En torno a ellos se levantaron las dependencias para su nueva función⁹.

Localización y rasgos tipológicos

La casa está ubicada en la antigua calle Juan de Andas, actual Cristóbal Colón, una travesía de la calle Nueva que era el centro comercial y financiero en aquella época. Ocupa un solar entre medianeras con amplia fachada, resultado de la agregación de cuatro casas, la principal, donde se alojó al Santísimo, y tres contiguas pertenecientes al mayorazgo¹⁰. Posee las características de las casas principales propias de la burguesía mercantil, que cobijaron durante la etapa barroca espacios destinados a vivienda, uso administrativo-comercial y almacenamiento.

Tiene cuatro plantas, organizadas en tres cuerpos: el primero integrado por el bajo y entresuelo, dedicado a almacenes y oficinas; el segundo y principal, de altura similar al anterior, donde se situaba la vivienda familiar, y el tercero, un soberado en la crujía de fachada destinado principalmente a espacio de servicio. También cuenta con una torre-mirador, el elemento más singular de este tipo de construcciones domésticas¹¹. Las dependencias se organizan en torno a un patio principal y varios de luces o patinillos. La crujía de fachada presenta la particularidad de ser doble, lo que permitiría disponer de más espacio para almacenes. Debido a ello, el patio principal está más alejado de la fachada de lo que es habitual (Fig. 1).

9. Manuel Ravina Martín, *Guía del Archivo Histórico Provincial de Cádiz* (Cádiz: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1999), 42-45.

10. Retegui Bensusan, *El mayorazgo de D. Manuel Barrios Soto y la Casa de las Cadenas de Cádiz*, 10-11.

11. Juan Alonso de la Sierra, *Las torres-miradores de Cádiz*, Serie Arte 2 (Cádiz: Ediciones de la Caja de Ahorros de Cádiz, 1984), 59-63.

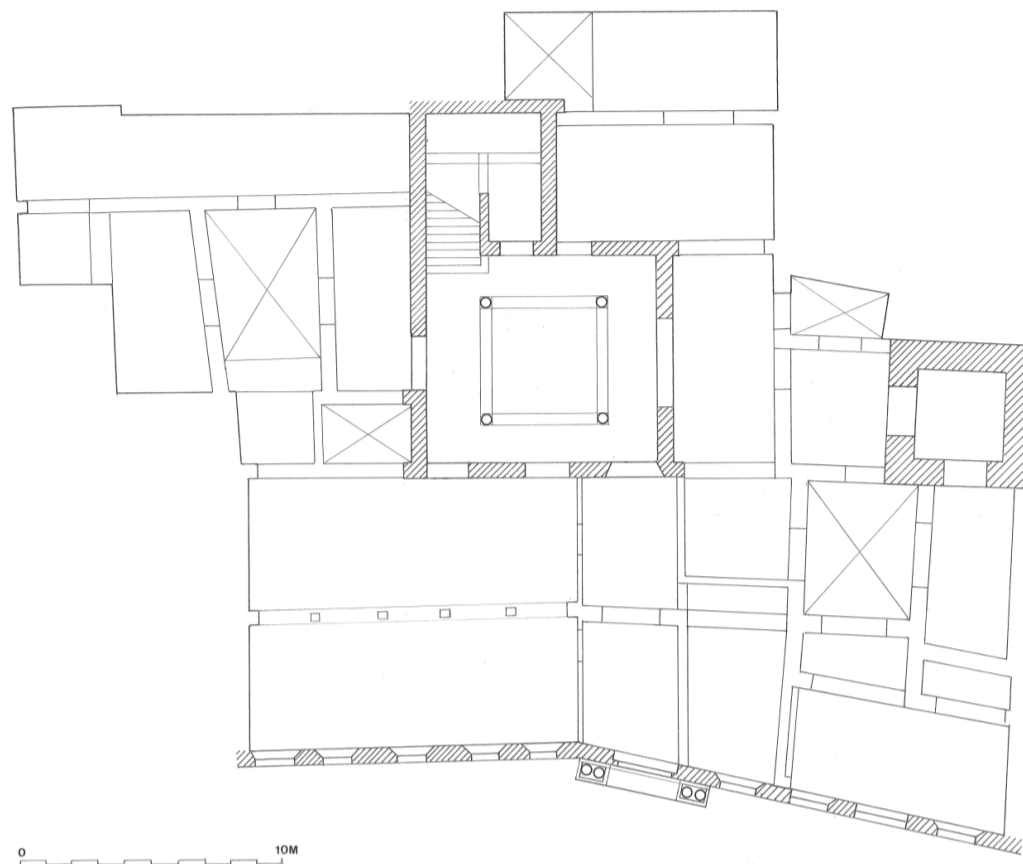


Fig. 1. Plano de la casa (Dibujo de Juan Alonso de la Sierra. Copia de: Plano2. Estado actual. Planta baja. A. Cruz y A. Ortiz, 1981).

Materiales constructivos

Los materiales constructivos son los característicos de la arquitectura doméstica en la ciudad, piedra ostionera en el primer cuerpo de la fachada y pilastras de la torre-mirador¹², piedra arenisca de textura más fina en los arcos del patio, ladrillo macizo y mampuesto en distintos muros y mármol reservado a elementos ubicados en las zonas más emblemáticas: portada, columnas del patio, peldaños y balaustrada de la escalera o terraza superior de la torre. También algunos pavimentos que se han perdido o renovado. Los forjados antiguos, localizados en el primer y segundo cuerpo de las galerías del patio y distintas plantas de la torre, son de madera, tipo rasilla, herederos de los alfarjes mudéjares de un solo orden, con vigas paralelas y listones perpendiculares cerrados por ladrillos. Destacan igualmente los portones de la portada, con clavos de bronce, y el casetonado de la escalera.

12. José María Esteban González, *Nuestra querida piedra ostionera* (Cádiz: Ed. J.M. Esteban, 2020), 123-171.

Descripción comentada

La fachada coincide con un tramo levemente curvado de la estrecha calle. Los edificios fronteros se adaptan al trazado, pero en la Casa de las Cadenas se dispusieron dos paramentos rectos, en cuyo encuentro se configura un leve quiebro, situado a la izquierda de la portada. Se consiguió, de este modo, aumentar un poco la amplitud de la calle para mejorar su perspectiva y facilitar la colocación ante ella de las columnas con la cadena del privilegio sin entorpecer el tránsito.

En la fachada se han acometido transformaciones importantes¹³. El aspecto decimonónico actual debe corresponder básicamente a reformas efectuadas cuando se instaló el Hotel Paraíso. Su sencilla composición contrasta con la portada, que tiene tres cuerpos y vanos adintelados, enmarcados por molduras los del cuerpo superior¹⁴. Desde entonces se ha mantenido prácticamente intacta, excepto por la conversión en ventanas de la mayoría de los vanos de la planta baja, intervención que ya se había realizado en la primera década del siglo XX¹⁵. Cruz y Ortiz respetaron su aspecto, únicamente eliminaron dos cierros acristalados de madera, situados en los extremos del cuerpo principal y transformaron en ventana un vano de la planta baja.

El patio es cuadrangular y el primer cuerpo está porticado en sus cuatro frentes con arcos rebajados de piedra arenisca, apoyados en cuatro columnas toscanas de mármol blanco situadas en las esquinas. Otros arcos de menor luz se disponen entre las columnas y los muros perimetrales para contrarrestar los empujes. Las roscas de los arcos son molduradas y las enjutas tienen molduras planas, rematando el conjunto un entablamento.

El segundo cuerpo está cerrado por una estructura de madera y cristal que debió ser incorporada durante la segunda mitad del siglo XIX, probablemente en 1864, cuando la segunda y tercera planta se convirtieron en hotel, o al destinarse todo el edificio

13. César Pemán afirmó que "fuera de la segura alteración de sus huecos, no hay que creerla muy variada y fuera de su cornisa de moldillones no presenta más interés que el de su portada". Pemán Pemartín, "Arquitectura barroca gaditana: Las Casas de don Diego de Barrios," 200.

14. Durante la segunda mitad del siglo XIX se renovaron en Cádiz muchas fachadas y patios barrocos con el principal objetivo de modernizarlos y adaptarlos al gusto de la época. En el caso de los destinados a viviendas de distintas familias, también se buscaba mayor independencia. La fachada reformada de la casa puede contemplarse en una tarjeta de propaganda del Hotel Paraíso: Retegui Bensusan, *El mayorazgo de D. Manuel Barrios Soto y la Casa de las Cadenas de Cádiz*, 16 bis.

15. En una fotografía de Hauser Menet anterior a 1912, cuando se alojaban en la casa las Esclavas del Sagrado Corazón, los vanos ya estaban transformados en ventanas: Pelayo Quintero Atauri, "La Casa de las Cadenas," *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Cádiz*, no. 17 (1912): s.p.

a la misma función¹⁶. Durante estas intervenciones, o en su posterior adaptación a residencia religiosa, debió colocarse en los muros perimetrales el zócalo de azulejos vidriados sevillanos con dibujos de lacería de inspiración mudéjar. Se ha considerado que es un patio sin pretensiones ornamentales¹⁷, pero el aspecto original sería muy diferente, con la galería abierta, como era habitual en la etapa barroca. Transmitiría una sensación de mayor amplitud, con el forjado que cubría la galería apoyado en grandes vigas maestras dispuestas entre los muros opuestos sin ningún tipo de soporte intermedio. El cierre acristalado o montera superior también es un añadido decimonónico (Fig. 2).



Fig. 2. Patio (Fotografía de Lorenzo Alonso de la Sierra).

La escalera se sitúa en un lateral de la crujía del fondo, abierta al patio por un sencillo vano de arco rebajado como acceso. Tiene planta cuadrangular con cubierta abovedada sobre pechinas y dos tramos volados de ida y vuelta. El segundo tiene balaustrada de mármol blanco, igual que los peldaños, y el vano de tránsito a la planta principal se cierra mediante un portón de madera con casetones. Los paramentos de la caja son lisos hasta el arranque de las pechinas, a cuyo nivel se dispone una cornisa, sobre los que se definen lunetos con molduras de yeso que simulan en cada uno de los frentes marcos de vanos con aletas laterales. Sobre las pechinas discurre un entablamento de acusada cornisa con ménsulas en la que apoya la bóveda elíptica articulada en ocho paños por fajas molduradas (Fig. 3). Los lunetos que se abren en los paños tienen una decoración calada a modo de celosía y sobre ellos se disponen relieves de yeso con

16. Rafaela María, la fundadora de las Esclavas del Sagrado Corazón, hace referencia en una de sus cartas a la existencia del cierre acristalado cuando describe la casa donde se iba a instalar la congregación: Inmaculada Yañez, *Santa Rafaela María del Sagrado Corazón. Palabras a Dios y a los hombres. Cartas y apuntes espirituales* (Madrid: Religiosas Esclavas del Sagrado Corazón, 1989), 400-401.

17. Pemán Pemartín, "Arquitectura barroca gaditana: Las Casas de don Diego de Barrios," 199.



Fig. 3. Bóveda de la escalera (Fotografía de Lorenzo Alonso de la Sierra).

simbología eucarística que representan haces de frutas y espigas de trigo¹⁸. El trasdós va cubierto por una caja prismática con cubierta de tejas a cuatro aguas y pequeñas mansardas en cada uno de los frentes para facilitar la iluminación cenital. Fue renovada, elevando su altura, durante la intervención para la adaptación a archivo¹⁹.

18. Sobre la simbología del trigo y frutas véase: Juan Clemente Rodríguez Estévez, *El universal convite. Arte y alimentación en la Sevilla del Renacimiento* (Sevilla, 2021), 96-103, 211-266.

19. No existen bóvedas similares en la ciudad y su entorno, excepto la que cubre la capilla sacramental de la parroquia de la O de Sanlúcar en Barrameda: Ana Gómez Díaz, *Guía Histórico Artística de Sanlúcar* (Sanlúcar de Barrameda: A.S.E.H.A, 1999), 108. En la arquitectura hispanomusulmana se utilizaron bóvedas caladas y en la catedral de Burgos hay ejemplos extraordinarios del gótico final. El calado de la gaditana se relaciona con algunas celosías de cronología similar, habituales en miradores o coros de los conventos

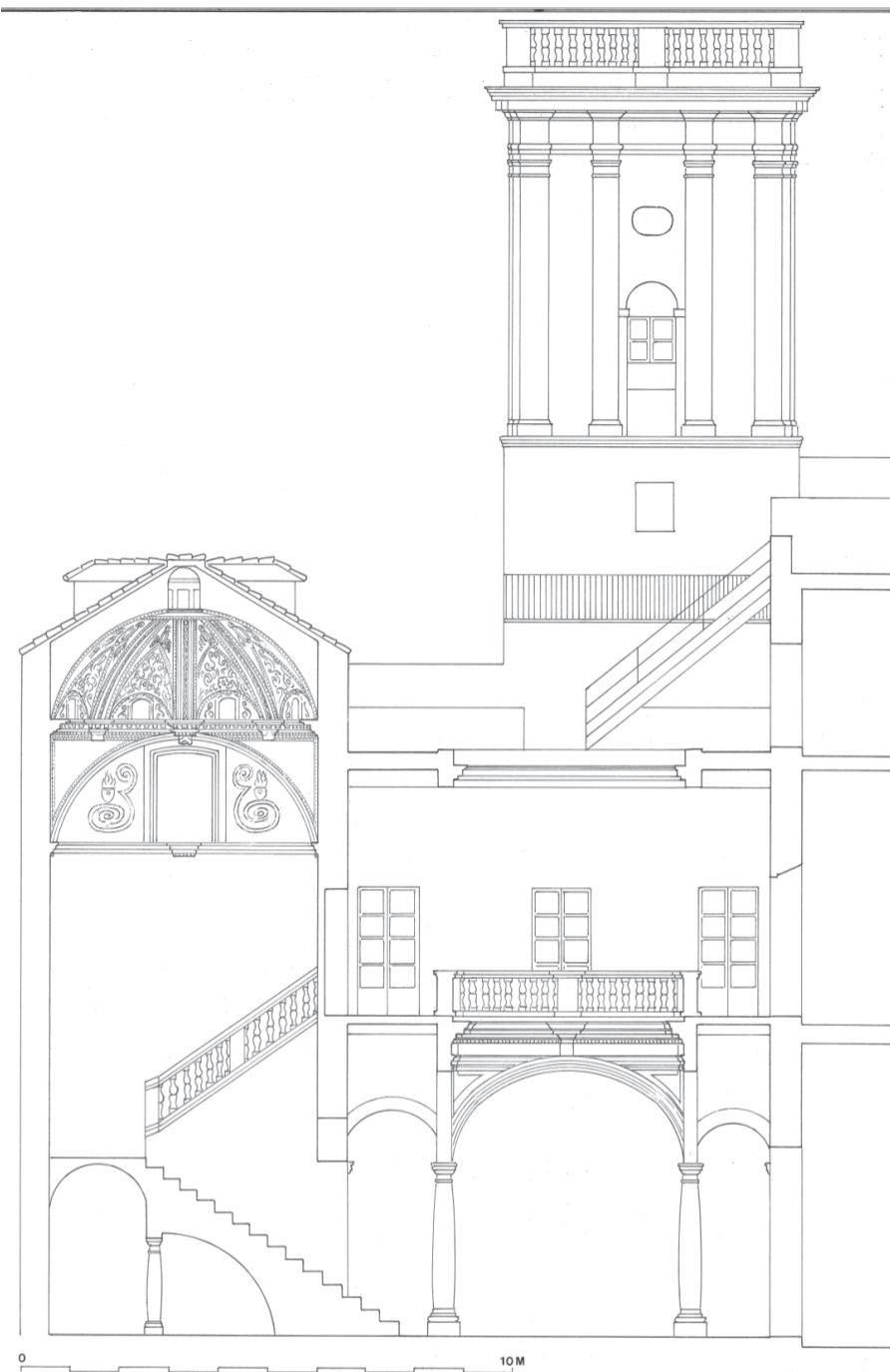


Fig. 4. Sección del patio y escalera (Dibujo de Juan Alonso de la Sierra. Realizado a partir de: Plano 5. Estado actual. Sección. A. Cruz y A. Ortiz, 1981).

El espacio situado bajo los tramos de la escalera es independiente y está cubierto por las dos bóvedas rampantes del trasdós de estos y otra de cañón correspondiente a la meseta. El encuentro de los tramos de ida y vuelta apoya sobre una pequeña columna toscana de mármol blanco. En su conjunto, la estructura de la escalera es muy semejante a la de la Casa del Almirante (Fig. 4).

femeninos de la zona, deudoras a su vez de las decoraciones en yeso de la época. Es el caso de la que cierra el coro superior de la iglesia de Santa María de Cádiz. Así mismo, recuerda la concepción lumínica de las cúpulas de Guarino Guarini, aunque tenga una concepción tectónica muy diferente, o la teatralidad de los diseños de los Galli Bibiena.

La torre-mirador posee gran entidad en el conjunto del edificio, pese a no estar integrada en la fachada. Su estructura arranca de los cimientos y tiene forma prismática cuadrangular con seis plantas de diferentes alturas. Consta de un fuste liso que engloba las cuatro primeras plantas y un cuerpo articulado por pilastras correspondiente a los dos últimos. Los muros son de mayor grosor que los restantes del edificio y se sitúa en uno de los ángulos interiores del solar. En la zona inferior dos de sus frentes están separados de los edificios contiguos por estrechos patinillos, mientras que la zona superior del fuste y el cuerpo apilastrado, correspondiente a las tres últimas plantas, emerge sobre el edificio y su entorno. Las pilastras son toscanas y van pareadas en los cuatro frentes en torno a dos vanos superpuestos situados en el eje central. El inferior es de medio punto y el situado sobre él tiene forma de óculo. El arquitrabe y el friso del entablamento avanzan sobre las pilastras a modo de molduras y fajas planas.

La torre estaba rematada originalmente con una balaustrada de mármol blanco. Cuando dieron comienzo las obras para la adaptación a archivo, únicamente se conservaban ocho pedestales, mientras que los balaustres se habían sustituido por barandas de hierro. Un hecho singular es que la torre acoge al oratorio, pieza esencial en el conjunto de la casa por las razones históricas expuestas. Se ubica en el tramo correspondiente a la planta principal, con la que coincide en altura (Fig. 5, torre A). El interior fue desmantelado en su totalidad y únicamente conserva parte de la articulación en yeso en la zona superior de los muros, una sencilla imposta moldurada sobre la que se dispone la falsa bóveda con fajas planas en las aristas. Los medios puntos que se conforman en cada frente contienen vanos con marcos moldurados similares a los de la escalera, ciegos en los dos frentes contiguos a la casa y abiertos, de perfil abocinado con dintel capialzado, en los que comunican con los patinillos. A causa de tener el abocinamiento más acusado en la zona inferior desbordan el espacio de los lunetos, interrumpiendo la imposta²⁰.

El cronista de la ciudad preguntaba en una carta enviada al *Diario de Cádiz* en 1889 por el destino de un cuadro que estaba situado en la entrada de la casa y representaba la adoración del Santísimo por un coro de ángeles. Según él, había desaparecido, al igual

20. Pemán comenta que no se conservó el oratorio donde se alojó el Santísimo, pero no plantea nada respecto a la posibilidad de haber sido sustituido por otro en la nueva construcción: Pemán Pemartín, "Arquitectura barroca gaditana: Las Casas de don Diego de Barrios," 199. También se ha considerado que la congregación de Madres Esclavas del Sagrado Corazón volvió a dar culto externo a la Eucaristía en el oratorio, pero la verdad es que acondicionaron un espacio diferente: Retegui Bensusan, *El mayorazgo de D. Manuel Barrios Soto y la Casa de las Cadenas de Cádiz*, 17. La fundadora comenta, en una carta fechada el 6 de marzo de 1890, que las hermanas estaban limpiando la casa e iban a comenzar el derribo de tabiques para el oratorio interior. Además, se refiere al deseo de dedicar otro espacio a capilla pública: Yañez, *Santa Rafaela María del Sagrado Corazón. Palabras a Dios y a los hombres. Cartas y apuntes espirituales*, 400-401.

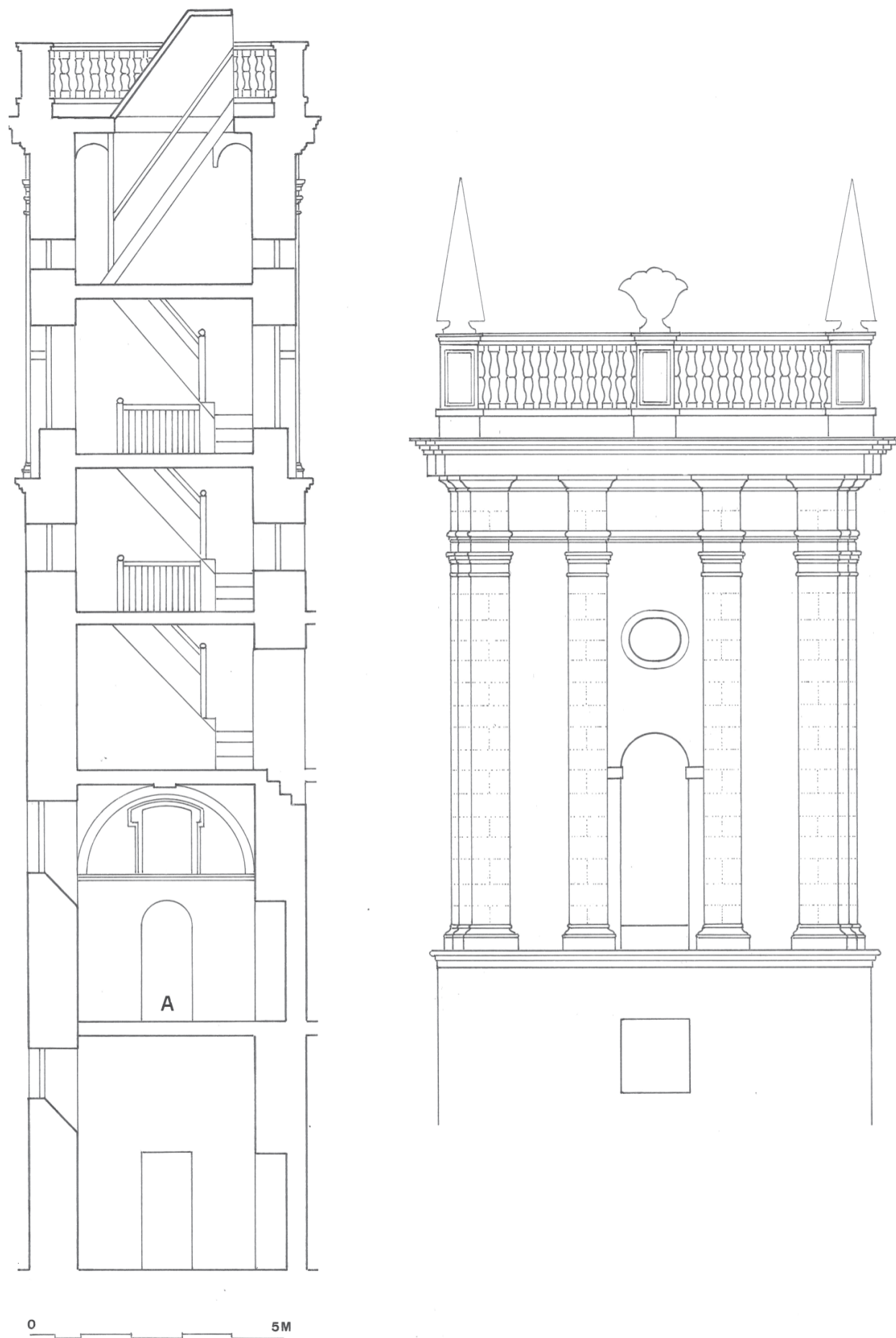


Fig. 5. Sección y cuerpo apilastrado de la torre-mirador (Dibujo de Juan Alonso de la Sierra. Realizado parcialmente a partir de: Plano 17. Sección 2. A. Cruz y A. Ortiz, 1981).

que los valiosos azulejos del oratorio, durante las reformas realizadas en 1879. Suponía que el cuadro debería figurar entre los del Ayuntamiento o en el Cabildo de la catedral²¹. Pelayo Quintero también hace referencia a dos esculturas procedentes del oratorio que poseía la familia Escribano, propietaria de la casa entre 1842 y 1851²².

Son datos fundamentales para intentar aproximarse a su aspecto original, que estaría acorde con el cuidado puesto en la construcción, como destacó Raimundo Lantery en sus memorias. El padre Labat, dominico francés que visitó Cádiz a comienzos del siglo XVIII, comenta que por respeto no se dormía sobre la sala que se convirtió en capilla para recibir al Santísimo²³. El relato incluye ciertas dosis de fantasía, pero es cierto que se trataba de una zona no habitada, ya que sobre la capilla se disponen las plantas superiores de la torre con las escaleras para acceder a la terraza. Además, los frentes contiguos a la planta principal eran dos pequeñas habitaciones delimitadas lateralmente por sendos patinillos, en uno de los casos, o por un patinillo y la medianera con la casa vecina, en el otro. Este hecho reforzaría el aislamiento, actuando como ámbitos de transición con los espacios habitados por la familia.

Aproximación a la fachada original barroca

A pesar de las sucesivas intervenciones y la importante reforma decimonónica de la que es deudora la actual fisonomía de la fachada, se han conservado algunos elementos que proporcionan indicios significativos sobre su composición original barroca. El entablamento que remata la fachada tiene unas molduraciones que se repiten pareadas en tramos regulares, disponiéndose en el eje central de cada uno de ellos otras similares de dimensiones más reducidas (Fig. 6). Los primeros pueden relacionarse con el coronamiento o remate de fustes correspondientes a dobles pilastras o fajas y los otros con la prolongación de las claves de vanos que serían cegados posteriormente

21. "El antiguo Cuadro de la Casa de las Cadenas," *Diario de Cádiz*, 11 de octubre de 2014 (publicado en 1889). Las reformas a las que se refiere podrían ser las de adaptación a Hotel Paraíso. Cabe presuponer que los azulejos pudieron ser holandeses, muy apreciados en la ciudad, donde se conservan valiosos ejemplares. Respecto al cuadro, podría tratarse de un lienzo de la parroquia castrense que representa el triunfo de la Eucaristía. Es una obra de finales del siglo XVII cuya iconografía deriva de un modelo de Federico Zúcaro reproducido en un grabado de Cornelis Cort. La estampa inspiró los grabados que acompañaban la festividad del Corpus Christi de algunos libros litúrgicos españoles del Nuevo Rezado tridentino: Juan Calvo Portela, "El triunfo de la Eucaristía en algunas estampas de libros litúrgicos españoles de finales del siglo XVI e inicios del XVII," *De Arte*, 15 (2016): 131-139. Tema y cronología le relacionan estrechamente con el citado por el cronista. Parece muy adecuado para presidir el oratorio y pudo ser desplazado a la entrada de la casa cuando este cayó en desuso.

22. Quintero Atauri, "La procesión del Corpus y la Casa de las Cadenas," 46; Retegui Bensusan, *El mayorazgo de D. Manuel Barrios Soto y la Casa de las Cadenas de Cádiz*, 16.

23. Augusto Conte y Lacave, *Cádiz del Setecientos* (Cádiz: Caja de Ahorros de Cádiz, 1978), 50-51.



Fig. 6. Segundo cuerpo de la portada con relieve eucarístico y entablamento que remata la fachada (Fotografía de Lorenzo Alonso de la Sierra).

para abrir los actuales, coincidiendo con la eliminación de las pilastras. En la misma intervención se desmontarían igualmente las dos o tres líneas de tejas que, como era habitual en la época, se dispondrían sobre la cornisa. Los vanos de los cuerpos inferiores también pudieron reformarse para aumentar su número y regularizar la fachada. Las repisas de los balcones de la planta principal y las ménsulas cúbicas donde se apoyan son características del último tercio del XIX, al igual que los cierros, momento que también coincide con la reforma general del Hotel Paraíso (Fig. 7).

La alternancia de vanos y pilastras en los últimos cuerpos es frecuente en la arquitectura doméstica de la Baja Andalucía durante la primera etapa de la Edad Moderna. Corresponden a los denominados sobrados o soberados, cuya morfología hunde sus raíces en la etapa bajomedieval. Se les ha relacionado con una costumbre heredada posiblemente del típico mirador de la casa musulmana andaluza, utilizada en Cádiz por influencia de la casa sevillana, pero se trata de un tipo de composición de ámbito geográfico mucho más amplio, común a la arquitectura hispana de los siglos XVI y XVII²⁴.

24. César Pemán Pemartín, *El Arte en Cádiz* (Madrid: Patronato Nacional de Turismo, 1930), s.p.; Alonso de la Sierra, *Las torres-miradores*



Fig. 7. Recreación de la fachada original barroca (Dibujo de Juan Alonso de la Sierra. Realizado a partir de: Plano 6. Estado actual. Alzado. A. Cruz y A. Ortiz, 1981).

En Cádiz la encontramos en otras edificaciones barrocas de la época, entre ellas las casas del Almirante y Lasquetty, cuyos propietarios formaban parte del entorno familiar de don Diego. En algunas ocasiones, durante las primeras décadas del siglo XVIII, las pilastras comienzan a utilizarse también en los cuerpos inferiores de las fachadas. Es el caso de la Casa Pinillos, levantada entre 1715 y 1719, o el de la Casa de las Cuatro Torres, finalizada en 1745²⁵. No obstante, la articulación limitada al último cuerpo, tipo soberado, continuó utilizándose ocasionalmente, como sucede en el hospital de Mujeres, construido en la cuarta década del siglo XVIII, durante la etapa de plenitud del barroco local²⁶.

de Cádiz, 40-41; Teodoro Falcón Márquez, *Casas sevillanas. Desde la Edad Media al Barroco* (Sevilla: Ed. Maratania, 2012), 118-123.

25. Juan Alonso de la Sierra Fernández y Francisco Reina Fernández-Trujillo, "La Casa Pinillos, nuevo espacio expositivo para el Museo de Cádiz," *Revista Patrimonio Histórico*, no. 84 (2013): 132-133; Juan Alonso de la Sierra, "La Casa de las Cuatro Torres," *Imagen. La Historia de Cádiz*, 9 (1982): 40.

26. María Pemán Medina, "Contribución al estudio de la arquitectura gaditana: el Maestro Afanador," *Archivo Español de Arte* 50, no. 198 (1977): 113.

Acabado y ornamentación de los paramentos originales

Las reformas decimonónicas eliminaron casi en su totalidad el acabado original de los paramentos. Actualmente solo son visibles restos significativos en la torre, concretamente en los tramos de friso comprendidos entre las fajas correspondientes a las pilastras, donde se distribuyen cartelas esgrafiadas con fragmentos de textos que, leídos conjuntamente, conforman el lema "Doy gracias y alabo al Santísimo Sacramento del altar", concedido en el privilegio de Carlos II. Las cartelas, que son blancas enmarcadas en negro con letras almagra, se disponen sobre una imitación también pintada de ladrillos agramiados²⁷. Parece razonable plantearse que este mismo tratamiento se extendería a los paramentos comprendidos entre las pilastras (Fig. 8). Se trata de una combinación de piedra y ladrillo, aunque en este caso sean esgrafiados, cuyo uso en paramentos exteriores no es ajeno a la arquitectura barroca hispana.



Fig. 8. Torre-mirador (Fotografía de Lorenzo Alonso de la Sierra).

Respecto a la fachada, es verosímil suponer que la sillería de piedra ostionera del primer cuerpo iría protegida por un fino enjalbegado rojizo con encintado blanco en las juntas, como era habitual en esa etapa del barroco local²⁸. El paramento del último cuerpo o so-

27. Una restauración reciente ha recuperado en gran parte su aspecto original: *Restauración de la torre-mirador del Archivo Provincial de Cádiz* (Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Gerencia de Infraestructuras y Equipamientos), <https://www.culturaydeporte.gob.es/giec/obras/concluidas/archivos/cadiz.html>.

28. Juan Alonso de la Sierra Fernández y Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández, "Datos para el estudio de la policromía en fachadas. El Cádiz Barroco," *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 3 (1991): 165.

berado también debió ser de un color similar, imitando ladrillo, como en la torre, sobre el que resaltarían las pilastras y marcos de los vanos. Durante unos trabajos de restauración realizados a finales de la década de los años ochenta del pasado siglo fue posible observar una pequeña zona de superficie original con estas características. Se trata de un recurso frecuente en la arquitectura local de finales del siglo XVII y primeras décadas del XVIII²⁹. Existió, por tanto, una relación armónica, formal y cromática, entre la portada, el apilastado del soberado y la policromía de los paramentos. Es probable que en la cúpula de la escalera y su entorno también se utilizara el color, como sucede en la Casa del Almirante.

La obra en mármol. Jacopo Antonio Ponzanelli

La portada es una gran estructura de origen genovés articulada en dos cuerpos y realizada en mármol blanco de Carrara con algunos embutidos de mármoles rojizos. En el primer cuerpo se abre el vano de acceso flanqueado por columnas salomónicas pareadas, dispuestas sobre pedestales lisos y antepuestas a pilastras igualmente lisas, que sostienen un entablamento en cuya cornisa apoya la balaustrada del balcón. El segundo se compone en torno al vano del balcón, de proporciones algo menores al inferior, flanqueado por pilastras pareadas de fuste acanalado con capiteles jónicos sobre los que se dispone un gran frontón curvo desventrado. Aletas laterales suavizan el tránsito entre los dos cuerpos (Fig. 9).

Destaca el fino labrado de los capiteles y la calidad de los relieves distribuidos por todo el conjunto: elementos vegetales, carátulas y prótomos en los frisos (Fig. 10), guirnaldas de frutas alusivas a la prosperidad relacionada con la Eucaristía entre los pilares y en las aletas del segundo cuerpo o un cesto con frutas y flores entre dos flameros sobre el trasdós del frontón³⁰. El motivo principal es un rompimiento de gloria con la alegoría de la Eucaristía situado en el tímpano (Fig. 6), y, sobre la puerta de entrada, se dispone la lápida con la inscripción latina alusiva a los hechos que motivaron la construcción del edificio³¹.

29. Alonso de la Sierra Fernández y Alonso de la Sierra Fernández, 163; Alonso de la Sierra Fernández y Reina Fernández-Trujillo, "La Casa Pinillos, nuevo espacio expositivo para el Museo de Cádiz," 134.

30. Rodríguez Estévez, *El universal convite. Arte y alimentación en la Sevilla del Renacimiento*, 365-378.

31. El texto se atribuye al médico y humanista Diego Tenorio de León, quién le incluye en su obra *Opuscula Varia* junto a los agradecimientos a su amigo don Diego, promotor de la publicación: Luis Charlo Brea, "Un humanista gaditano desconocido: Diego Tenorio de León (siglo XVII XVIII)," *Revista Gades*, no. 17 (1988): 23-25.



Fig. 9. Portada (Fotografía de Lorenzo Alonso de la Sierra).

En el fuste de las columnas inmediatas al vano de entrada y la clave del dintel se disponen tres argollas, interpretadas por Pemán como los soportes de las cadenas del privilegio de inmunidad³². Pudieron incluirse en las trazas para tal fin, pero las cadenas apoyaban en dos columnillas de aproximadamente un metro de alto situadas ante la

32. Pemán Pemartín, "Arquitectura barroca gaditana: Las Casas de don Diego de Barrios," 200.



Fig. 10. Detalle del entablamento del primer cuerpo de la portada (Fotografía de Lorenzo Alonso de la Sierra).

portada. Así lo describieron Lantery y con mayor detalle el padre Labat³³. Se desconoce el momento en que fueron desmontadas. Otra pieza retirada de la portada es el escudo de armas familiar. Pudo hacerse durante las obras realizadas en 1879 y con bastante probabilidad estaría ubicado en el pedestal central de la balaustrada, cuyo aspecto difiere mucho del cuidado diseño con embutidos geométricos de los laterales³⁴.

El diseño de la portada y toda la obra marmórea de la casa se ha considerado obra del escultor genovés Giacomo Antonio Ponzanelli, cuya firma se localiza en la base de uno de los pedestales de la balaustrada de la torre³⁵. También se ha estimado la posibilidad de que el autor fuera Andrea Andreoli³⁶. En realidad, ambos pudieron estar implicados

33. Ravina Martín, *Guía del Archivo Histórico Provincial de Cádiz*, 40.

34. En el dibujo de la fachada incluido en la tarjeta de propaganda del Hotel Paraíso, tiene en el mismo lugar un cartel rectangular que anunciaría el nombre del establecimiento. Pudo ser el motivo de la retirada del escudo: Retegui Bensusan, *El mayorazgo de D. Manuel Barrios Soto y la Casa de las Cadenas de Cádiz*, 16 bis. Fue subastado en 1996, procedente de una colección particular. En un artículo de prensa se indicaba que su ubicación original era el tímpano del frontón, el lugar que ocupa la alegoría eucarística. Se basaba en una afirmación errónea de Pelayo Quintero, que confundió al relieve con el escudo: Ana Rodríguez Tenorio, "El escudo de la Casa de las Cadenas a subasta en Madrid. Cultura intenta recuperar la pieza desaparecida del edificio," *Diario de Cádiz*, 31 de enero de 1996; Quintero Atauri, "La Casa de las Cadenas," s.p.

35. Pemán Pemartín, "Arquitectura barroca gaditana: Las Casas de don Diego de Barrios," 201-202.

36. Manuel Ravina deduce por una descripción de Lantery, que hubo tres fases constructivas: edificación de la casa, montaje de la

en el proyecto de un modo u otro, pues Andreoli firmó contratos para traer desde Génova retablos o portadas y ocuparse de montarlos sin ser suyas las trazas³⁷. Además, la colaboración entre los artistas carrarienes era frecuente³⁸.

El diseño evoca el esquema tradicional de los retablos ligures, con pares de columnas salomónicas sobre pedestales³⁹. No obstante, el referente inmediato es la gran portada de mármol blanco y columnas salomónicas de la catedral, contratada con Andrea Andreoli en 1673 y montada nueve años después⁴⁰. Al contrario de lo que sucede con la reforma realizada en la portada de la casa de su primo, don Ignacio, cuyo segundo cuerpo también se inspira en el de la catedral, se renunció a las columnas salomónicas a favor de una composición apilastrada, más plana y diáfana, para no restar protagonismo al relieve eucarístico⁴¹.

Resulta extraño que en el patio, epicentro del edificio y elemento intermedio entre la gran portada y la escalera, se utilizara como antepecho del segundo cuerpo una simple baranda de hierro, pero existen indicios razonables para intuir que originalmente pudo

portada y construcción de la torre. Considera que cada una pudo tener autores diferentes y, por lo tanto, Ponzanelli sería solo el autor de la torre, aunque deja abierta la posibilidad de que lo fuera de toda la casa. Está de acuerdo con Pemán en la atribución de la portada de la Casa del Almirante a una misma mano, pero considera que ambas son de Andrea Andreoli: Manuel Ravina Martín, "Mármoles genoveses en Cádiz," en *Homenaje al profesor Dr. Hernández Díaz* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1982), 1:609. Lo cierto es que la construcción de la Casa de las Cadenas responde a un proyecto y proceso único, aunque montaran la portada en una fase avanzada de construcción de la fachada y la torre fuera la última en culminarse.

37. Andrea Andreoli tuvo junto a su hermano un almacén de mármoles en Cádiz. Ambos se autodefinen en documentos como "maestros en arquitectura de mármoles o maestros en obras de jaspe": Ravina Martín, "Mármoles genoveses en Cádiz," 598. Andrea lo hace como cantero en el contrato de la portada de la catedral: Concierto y obligación de portada, 31 de octubre de 1673, notaría 6-1145, Felipe de Herrera, fol. 823, Archivo Histórico Provincial (AHP), Cádiz. Parece ser que, en el caso del retablo mayor del convento de Santo Domingo, se ocupó únicamente del traslado y montaje de materiales, pero el diseño no era suyo: Vicente Díaz Rodríguez, "El retablo de Santo Domingo de Cádiz," *Archivo dominicano* 16 (1995): 341-360.
38. Fausta Franchini Guelfi y Giuseppe Silvestri, *Jacopo Antonio Ponzanelli. Escultore, Architetto, Decoratore. Carrara, 1654-Genova, 1735* (Carrara: Associazione Percorsi d'Arte, 2012), 80.
39. Franchini Guelfi y Silvestri, 82-83. Cuando Ponzanelli emprendió el proyecto gaditano era un artista reconocido y maduro, había desarrollado un lenguaje artístico personal que sumaba a la impronta de su maestro, Filippo Parodi, lo aprendido de la escultura romana y los trabajos genoveses de Puget. Hacía una década que su obra era conocida en Cádiz, pues labró un santo Domingo para el retablo mayor del convento dominico que, junto a otras esculturas de Lisboa, supuso el inicio de su éxito internacional. En la península realizó otros trabajos para Mejorada del Campo y Valencia. En fechas cercanas a su intervención en la Casa de las Cadenas ejecutó para los capuchinos de Cádiz un vía crucis del que solo se conserva el crucifijo y una de las estaciones y se le atribuyen las esculturas pertenecientes a la portada del convento agustino de Jesús Nazareno de Chiclana, cuya estructura es igualmente deudora de la pieza catedralicia: Franchini Guelfi y Silvestri, 53, 83-85; Juan Alonso de la Sierra Fernández et al., *Guía Artística de Cádiz y su Provincia, Bahía de Cádiz, Costa Noroeste, La Janda, Campo de Gibraltar Sierra de Cádiz* (Cádiz: Diputación de Cádiz; Fundación José Manuel Lara, 2005), 2: 16.
40. Concierto y obligación de portada. 31 de octubre de 1673, notaría 6-1145, Felipe de Herrera, fol. 823-824, Archivo Histórico Provincial (AHP), Cádiz; Fray Gerónimo de la Concepción, *Cádiz ilustrada. Emporio del Orbe* (Ámsterdam: Imprenta de Joan Bus, 1690), 157.
41. La portada de la casa influyó a su vez en la que se colocó pocos años después en la parroquia del Rosario, también de mármol blanco y rematada por frontón curvo desventrado. El tímpano acoge un relieve eucarístico con embutidos rojos de iconografía similar, aunque la gloria de ángeles es más sencilla y se dispone en torno a una custodia: Juan Alonso de la Sierra y Lorenzo Alonso de la Sierra, coords., *Iglesias de la diócesis de Cádiz y Ceuta. Guía Artística* (Cádiz: Obispado de Cádiz y Ceuta, 2021), 69.



Fig. 11. Firma de J. A. Ponzanelli (Fotografía de Lorenzo Alonso de la Sierra).

ser diferente. El entablamento que remata los arcos del primer cuerpo se quiebra para avanzar en los extremos y en el centro de cada frente. Podrían corresponder con la ubicación de pedestales pertenecientes a una balaustrada de mármol, que sería desmontada cuando se colocó el cierre de madera acristalado (Fig. 4). Un patio similar, aunque muy reformado en el XIX, es el principal del Ayuntamiento, cuya estructura original es de los últimos años del seiscientos.

La torre-mirador (Fig. 8) estuvo rematada originalmente por una balaustrada en mármol, que en 1984 solo se conservaba parcialmente por haber sido sustituida por una simple baranda de hierro. Cruz y Ortiz la recrearon durante las obras para la adaptación a archivo a partir de los elementos conservados, ocho pedestales con medios balaustres en sus laterales y la base de unión entre ellos con los huecos para encastrarlos. Cuatro pedestales situados en las esquinas se decoran con relieves de carácter vegetal y otros cuatro, situados en el centro de cada frente, con cuernos de la abundancia y filacterias que repiten un texto de alabanza similar al lema situado en el friso del entablamento de la torre. En la base del pedestal central situado en el lado norte de la torre se localiza la firma en latín de Ponzanelli: "IACOBUS ANTUS.PONZANELLVS. F."⁴² (Fig. 11).

Sin embargo, la balaustrada, a pesar de haber sido recreada con muy buen criterio, permanece mutilada, pues carece de algunos elementos de los que se perdió la memoria de su existencia⁴³. Algunas fotografías de la ciudad realizadas en el último cuarto del siglo XIX permiten conocer la fisonomía original, anterior a las reformas llevadas a cabo en el edificio durante ese periodo. Es el caso de la número 1437 del catálogo de Laurent

42. Durante las obras realizadas para la adaptación a archivo se elevó el pavimento de la terraza y quedó oculta, pero se ha recuperado en la última restauración: *Restauración de la torre-mirador del Archivo Provincial de Cádiz*.

43. César Pemán consideraba que el remate carecía de valor ornamental y que, pese a parecer inacabado, nunca habría tenido más que la sencilla baranda de hierro: Pemán Pemartín, "Arquitectura barroca gaditana: Las Casas de don Diego de Barrios," 200.

y Cía., fechada en torno a 1872 y titulada *El puerto de Cádiz. Vista desde la estación*, en la que puede observarse la torre con su remate completo. Lo mismo sucede con la número 1438, con enfoque y cronología similares⁴⁴. La datación coincide con un viaje de Jean Laurent a Sevilla, que aprovechó para desplazarse a Cádiz⁴⁵. También puede observarse en una panorámica de la ciudad realizada desde la torre Tavira por la misma empresa siete años después, en 1879, aunque la perspectiva es más lejana⁴⁶. Se trata de cuatro pináculos piramidales sobre los pedestales situados en los extremos y cestos con frutas en los centros (Fig. 5).

Fotografías posteriores, como la realizada en 1885 por Lévy et Cía., muestran ya a los pedestales sin remates y unidos por la baranda de hierro⁴⁷. La cronología de estas imágenes permite situar la mutilación en un periodo comprendido entre 1879 y 1885, fechas que coinciden con las obras realizadas para el Hotel Paraíso, que incluiría la reforma de la fachada y probablemente la retirada del escudo de la portada.

El cuerpo apilastrado de la torre es muy semejante al central de la torre de la iglesia jesuita de Santiago Apóstol, construida hacia 1635. Tal relación podría responder a que la tipología de torres-miradores estaba aún sin definir plenamente a finales del siglo XVII, lo que justificaría recurrir a modelos de la arquitectura religiosa⁴⁸. Pero existe otro referente muy cercano y emblemático a nivel local en la arquitectura civil, la antigua torre del Ayuntamiento, en concreto, su segundo cuerpo apilastrado. Se conserva una imagen de ella en el alzado de la fachada realizado por Torcuato Benjumeda antes de proceder a la renovación del edificio en 1799⁴⁹. Las trazas iniciales, de tradición manierista, se atribuyen a Alonso de Vandelvira, que pudo construirla a comienzos del siglo XVII⁵⁰.

En 1702 la estructura que cobijaba a la campana tuvo que ser reconstruida por su estado de ruina. La intervención se encargó a Gerónimo Balbás, que se encontraba

44. Rafael Garófano, *Cádiz en la fotografía del siglo XIX* (Cádiz: Unicaja, 1993), 180; Rafael Garófano, *La Andalucía del siglo XIX en las fotografías de J. Laurent y Cía.* (Almería: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1998), 17-18.

45. Maite Díaz Francés, *J. Laurent, 1816-1886. Un fotógrafo entre el negocio y el arte* (Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2016), 354.

46. Negativos de cristal conservados en la Fototeca del IPCE (Archivo Ruíz Vernacci); Garófano, *La Andalucía del siglo XIX en las fotografías de J. Laurent y Cía.*, 19.

47. Rafael Garófano, *Cádiz amurallada. Su registro fotográfico* (Cádiz: Quorum Editores, 2012), 214.

48. Alonso de la Sierra Fernández, *Las torres-miradores de Cádiz*, 75-76, 124-125.

49. Teodoro Falcón Márquez, *Torcuato Benjumeda y la Arquitectura Neoclásica en Cádiz* (Cádiz: Instituto de Estudios Gaditanos; Diputación Provincial de Cádiz, 1974), Lám. XIII.

50. Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández, "Aportaciones de Alonso de Vandelvira a la configuración de Cádiz tras el asalto angloholandés de 1596," *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* 25 (1994): 50-52; Fernando Cruz Isidoro, *Alonso de Vandelvira (1544-ca.1626/7) Tratadista y arquitecto andaluz* (Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2001), 249-254.

por aquél entonces en Cádiz, pero tras un tiempo de inactividad fue el alarife Blas Díaz el encargado de acabarla. La intervención quedó perpetuada en una inscripción que alude al añadido de “todos los mármoles de que se compone”⁵¹. Entre ellos estaba la balaustrada, que tenía remates piramidales y vasijas de frutas sobre los pedestales semejantes a los dispuestos hacía varios años en la torre-mirador de la Casa de las Cadenas.

Conclusiones

La casa construida por don Diego de Barrios de la Rosa constituye una manifestación singular de la religiosidad contrarreformista en el ámbito de la arquitectura doméstica local. La gran portada, que evoca a la de la catedral, con repertorio iconográfico de exaltación eucarística y texto informativo sobre lo acaecido en el lugar, es el inicio de un recorrido devoto que, a través del patio y la escalera, simbólicamente alumbrada por la cúpula calada con motivos también eucarísticos y portón casetonado con una cruz en el postigo, conduce al oratorio.

A su vez, la ubicación del lema de alabanza en la zona superior de la torre y la frase similar repetida en los pedestales de la balaustrada, parecen poseer cierto carácter votivo, de acción de gracias. Es un mensaje que se desea extrapolar desde la intimidad del oratorio, situado en la misma torre, a un entorno lo más amplio posible. No en vano, su lectura completa solo era posible desde las embarcaciones, cuando iniciaban la navegación en la zona portuaria de la bahía y rodeaban el entorno marítimo de la ciudad para tomar rumbo al sur.

Resulta, por tanto, razonable que Ponzanelli eligiera uno de los pedestales de la torre para dejar testimonio de su autoría, que pudo incluir todo el programa ornamental de carácter religioso disperso por el edificio. Un diseño impregnado del espíritu barroco, concebido en ciertos aspectos como una escenografía teatral a modo de *theatrum sacrum*, cuyo mensaje esencial ha pervivido, a pesar de las sucesivas reformas y mutilaciones⁵².

51. Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández y Guillermo Tovar de Teresa, “Diversas facetas de un artista de dos mundos: Gerónimo Balbás en España y México,” *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 3 (1991): 80-83.

52. Cuando Ponzanelli aceptó el encargo gaditano estaba finalizando, junto a su maestro Filippo Parodi y otros miembros del taller, un altar en Padua para exhibir las reliquias de san Antonio que era un *theatrum sacrum* arquitectónico y escultórico: Franchini Guelfi y Silvestri, *Jacopo Antonio Ponzanelli. Escultore, Architetto, Decoratore. Carrara, 1654-Genova 1735*, 54.

Es inevitable plantearse, ante las manifestaciones de fervor de don Diego y su afán por mostrarlas, si no influiría la condición de pertenecer a una familia de judeoconversos junto a la situación poco favorable por la que atravesó esta comunidad en época de Carlos II⁵³. Era consciente de que la amenaza era real, pues hacía poco tiempo que su tío se había visto involucrado en un problema con la Inquisición, si bien no llegó a tener consecuencias⁵⁴.

Referencias

Fuentes documentales

Archivo Histórico Provincial de Cádiz (AHP). Cádiz. Fondos: Protocolos Notariales, Cádiz; Comisión Provincial de Patrimonio.

Archivo Histórico Municipal de Cádiz (AHM). Cádiz. Fondos: Actas capitulares.

Fuentes bibliográficas

Alonso de la Sierra Fernández, Juan. "La Casa de las Cuatro Torres." *Imagen. La Historia de Cádiz*, 9 (1982): 33-44.

---. *Las torres-miradores de Cádiz*. Serie Arte 2. Cádiz: Ediciones de la Caja de Ahorros de Cádiz, 1984.

Alonso de la Sierra Fernández, Juan, y Lorenzo Alonso de la Sierra. "Datos para el estudio de la policromía en fachadas. El Cádiz Barroco." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 3 (1991): 161-170.

---. Coords. *Iglesias de la diócesis de Cádiz y Ceuta. Guía Artística*. Cádiz: Obispado de Cádiz y Ceuta, 2021.

Alonso de la Sierra Fernández, Juan, Lorenzo Alonso de la Sierra, Ana Aranda Bernal, Ana Gómez Díaz, Fernando Pérez Mulet, y Fernando Quiles García. *Guía Artística de Cádiz y su Provincia, Bahía de Cádiz, Costa Noroeste, La Janda, Campo de Gibraltar Sierra de Cádiz*. Vol. 2. Sevilla: Diputación de Cádiz; Fundación José Manuel Lara, 2005.

Alonso de la Sierra Fernández, Juan, y Francisco Reina Fernández-Trujillo. "La Casa Pinillos, nuevo espacio expositivo para el Museo de Cádiz." *Revista Patrimonio Histórico*, no. 84 (2013): 132-133.

53. Lantery comenta que don Diego siempre anteponía a su firma el texto de alabanza eucarística. Además, encargó la impresión de un libro sobre el Santísimo para repartirlo gratuitamente e instituyó limosnas perpetuas para el día del Corpus: Picardo y Gómez, ed., *Memorias de Raimundo Lantery, mercader de Indias en Cádiz, 1673-1700*, 279-280.

54. Juan Moreau Prieto, "¿Un caso de solidaridad judeoconversa? Diego de Barrios, Vecino de Cádiz," *Baetica*, no. 29 (2007): 367-384.

- Alonso de la Sierra Fernández, Lorenzo. "Aportaciones de Alonso de Vandelvira a la configuración de Cádiz tras el asalto angloholandés de 1596." *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* 25 (1994): 47-60.
- Alonso de la Sierra Fernández, Lorenzo, y Guillermo Tovar de Teresa. "Diversas facetas de un artista de dos mundos: Gerónimo Balbás en España y México." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 3 (1991): 79-112.
- Bustos Rodríguez, Manuel. *Cádiz en el sistema atlántico. La ciudad, sus comerciantes y la actividad mercantil (1650-1830)*. Madrid: Universidad de Cádiz, Sílex, 2005.
- Calvo Portela, Juan. "El triunfo de la Eucaristía en algunas estampas de libros litúrgicos españoles de finales del siglo XVI e inicios del XVII." *De Arte* 15 (2016): 131-139.
- Concepción, Fray Gerónimo de la. *Cádiz ilustrada. Emporio del Orbe*. Ámsterdam: Imprenta de Joan Bus, 1690.
- Conte y Lacave, Augusto. *Cádiz del Setecientos*. Cádiz: Caja de Ahorros de Cádiz, 1978.
- Cruz Isidoro, Fernando. *Alonso de Vandelvira (1544-ca.1626/7) Tratadista y arquitecto andaluz*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2001.
- Charlo Brea, Luis. "Un humanista gaditano desconocido: Diego Tenorio de León (siglo XVII XVIII)." *Revista Gades*, no. 17 (1988): 15-34.
- Díaz Francés, Maite. *J. Laurent, 1816-1886. Un fotógrafo entre el negocio y el arte*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2016.
- Díaz Rodríguez, Vicente. "El Retablo de Santo Domingo de Cádiz." *Archivo dominicano* 16 (1995): 341-360.
- Esteban González, José María. *Nuestra querida piedra ostionera*. Cádiz: Ed. J.M. Esteban, 2020.
- Falcón Márquez, Teodoro. *Torcuato Benjumeda y la Arquitectura Neoclásica en Cádiz*. Cádiz: Instituto de Estudios Gaditanos; Diputación Provincial de Cádiz, 1974.
- Falcón Márquez, Teodoro. *Casas sevillanas. Desde la Edad Media al Barroco*. Sevilla: Ed. Marantania, 2012.
- Franchini Guelfi, Fausta, y Giuseppe Silvestri. *Jacopo Antonio Ponzanelli. Escultore, Architetto, Decoratore. Carrara, 1654-Genova, 1735*. Carrara: Associazione Percorsi d'Arte, 2012.
- Garófano, Rafael. *Cádiz en la fotografía del siglo XIX*. Cádiz: Unicaja, 1993.
- . *La Andalucía del siglo XIX en las fotografías de J. Laurent y Cía*. Almería: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1998.
- . *Cádiz amurallada. Su registro fotográfico*. Cádiz: Quorum Editores, 2012.
- Gómez Díaz, Ana. *Guía Histórico Artística de Sanlúcar*. Sanlúcar de Barrameda: A.S.E.H.A, 1999.
- Moreau Prieto, Juan. "¿Un caso de solidaridad judeoconversa? Diego de Barrios, Vecino de Cádiz." *Baetica*, no. 29 (2007): 367-384.
- Pemán Medina, María. "Contribución al estudio de la arquitectura gaditana: el Maestro Afanador." *Archivo Español de Arte* 50, no. 198 (1977): 97-119.
- Pemán Pemartín, César. *El Arte en Cádiz*. Madrid: Patronato Nacional de Turismo, 1930.
- . "Arquitectura barroca gaditana: Las Casas de don Diego de Barrios." *Archivo Español de Arte* 28, no. 111 (1955): 199-206.

- Picardo y Gómez, Álvaro, ed. *Memorias de Raimundo Lantery, mercader de Indias en Cádiz, 1673-1700*. Cádiz: Ed. Escelicer, 1949.
- Quintero Atauri, Pelayo. "La procesión del Corpus y la Casa de las Cadenas." *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Cádiz*. Año 1, 2º semestre (1908): 43-46.
- . "La Casa de las Cadenas." *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Cádiz*, no. 17 (1912): s.p.
- Ravina Martín, Manuel. "Mármoles genoveses en Cádiz." En *Homenaje al profesor Dr. Hernández Díaz*, 595-616. T. 1. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1982.
- . *Guía del Archivo Histórico Provincial de Cádiz*. Cádiz: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1999.
- Restauración de la torre-mirador del Archivo Provincial de Cádiz*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deportes. Gerencia de Infraestructuras y Equipamientos. <https://www.culturaydeporte.gob.es/giec/obras/concluidas/archivos/cadiz.html>.
- Retegui Bensusan, Mariano. *El mayorazgo de D. Manuel Barrios Soto y la Casa de las Cadenas de Cádiz*. Cádiz: Imprenta Jiménez Mena, 1972.
- Rodríguez Estévez, Juan Clemente. *El universal convite. Arte y alimentación en la Sevilla del Renacimiento*. Madrid: Cátedra, 2021.
- Yañez, Inmaculada. *Santa Rafaela María del Sagrado Corazón. Palabras a Dios y a los hombres. Cartas y apuntes espirituales*. Madrid: Religiosas Esclavas del Sagrado Corazón, 1989.

Fuentes periodísticas

- "El antiguo Cuadro de la Casa de las Cadenas." *Diario de Cádiz*, 11 de octubre de 2014.
- Rodríguez Tenorio, Ana. "El escudo de la Casa de las Cadenas a subasta en Madrid. Cultura intenta recuperar la pieza desaparecida del edificio." *Diario de Cádiz*, 31 de enero de 1996.



MANUEL F.
TIROQUI
BLDG.

OUTDOOR BILLBOARD &
SPACE SPACES FOR RENT
NOS. 733-0107 OR 733-0102

STA. CRUZ
NGS

1873-1881

MANILA

AGARRIN

CHINATOWN
OLD CENTER
WORLD CENTER
MEGA SALE!
TRADE IN AND REPAIR

JobHub

SUPER


Francisco y Pedro de Carriedo. Nuevas aportaciones al patronazgo indiano en Cantabria

Francisco y Pedro de Carriedo. New Contributions
to Indigenous Patronage in Cantabria

José María Sánchez-Cortegana

Universidad de Sevilla, España

jsanche@us.es

 0000-0003-2310-653X

Recibido: 08/09/2021 / Aceptado: 07/10/2021

Resumen

Muchos fueron los indianos de origen cántabro que, a lo largo del siglo XVIII, remitieron importantes mandas de plata desde América a su tierra natal. Algunos han sido ya identificados y suficientemente estudiados, otros, sin embargo, permanecen injustamente en un total anonimato, habiéndose perdido sus nombres en el ideario o recuerdo colectivo de sus poblaciones de origen. Este artículo, a partir de documentación inédita localizada en el Archivo General de Indias, reivindica las figuras de don Francisco y don Pedro de Carriedo, ambos naturales de la población de Ganzo (Torrelavega), donde protagonizaron una relevante labor filantrópica, al remitir importantes sumas de dinero para financiar distintos proyectos tanto de carácter civil como eclesiástico, junto a dos cuantiosos legados de plata labrada para su parroquia de bautismo.

Abstract

Over the course of the 18th Century, many Cantabrian "Indianos" sent significant quantities of silver from America to their native land. Some have already been identified and sufficiently studied; others, however, remain unjustly totally anonymous. Their names have been lost in the ideal or collective memory of their towns and villages. Based upon unpublished documents located in the General Archive of the Indies, this article vindicates the figures of don Francisco and don Pedro de Carriedo, both natives of the town of Ganzo (Torrelavega). It is here where they carried out important philanthropic work by remitting important sums of money to finance different projects (both civil and ecclesiastical) along with two large bequests of silverwork for the parish where they were baptized.

Palabras clave

Indiano
Carriedo
Ganzo
Patronazgo artístico
Plata labrada
Siglo XVIII

Keywords

"Indiano"
Carriedo
Ganzo
Artistic Patronage
Silverwork
18th Century

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Sánchez-Cortegana, José María. "Francisco y Pedro de Carriedo. Nuevas aportaciones al patronazgo indiano en Cantabria." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 27 (2021): 126-152. <https://doi.org/10.46661/atRIO.6183>

© 2021 José María Sánchez-Cortegana. 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).

Un hecho conocido es que muchos indianos enriquecidos en América, durante los siglos XVI al XVIII, se acordaron de su tierra natal, remitiendo a sus familiares, paisanos y/o a distintas instituciones civiles y eclesiásticas importantes cantidades de dinero u obsequios de muy variada índole, entre los que destacaron las remesas de plata labrada.

Tales prácticas estuvieron motivadas por razones filantrópicas (para favorecer o mejorar la vida de sus compatriotas); devocionales (como actos de agradecimiento a Dios por sus "fortunas", entendiendo el éxito de sus empresas como gracia de la Providencia Divina); o como expresiones de mero prestigio social, como una simple práctica de exhibicionismo u ostentación de sus bienes. Sin embargo, ya fuera por uno u otro motivo, todos contribuyeron, en buena medida, al bienestar o aumento artístico de sus "patrias chicas" a las que aún se encontraban unidos por fuertes lazos afectivos.

El recuerdo de estos indianos, en muchas ocasiones, ha permanecido vivo a través de sus legados, perpetuados sus nombres en la memoria colectiva; pero en otros, se ha perdido con el paso del tiempo, teniendo que ser rescatados o reivindicados de su olvido por estudios históricos.

Tales son los casos de Francisco de Carriedo y de su sobrino Pedro de Carriedo, ambos naturales de la localidad cántabra de Ganzo quienes, durante la primera mitad del siglo XVIII, protagonizaron una importante labor filantrópica en su localidad natal.

Francisco de Carriedo y Peredo

Diríase que Carriedo existió para vivir después de la muerte y dijéramos una gran verdad; pues no vamos a consignar acto alguno de ese corazón generoso por el cual hubiera podido gozarse en vida, sino obras póstumas, obras que no habían de ser conocidas hasta después de su muerte; cuando cada minuto, cada segundo del tiempo va borrando con despiadada mano la memoria de los hombres.

El 7 de noviembre de 1690 nació en Ganzo, localidad del municipio de Torrelavega (Cantabria), Francisco de Carriedo y Peredo, hijo legítimo de José de Carriedo y de Juliana de Peredo, siendo bautizado el día 20 de noviembre de dicho año por el bachiller Juan Gutiérrez Quijano en la parroquia de San Martín de la localidad¹.

1. La partida de bautismo está transcrita a la letra en Francisco de Mas y Otzet, *Carriedo y sus obras. Memoria de las obras pías de los pobres y del agua instituidas por el insigne patricio don Francisco Carriedo y Peredo y crónica de los festejos que el excelentísimo Ayuntamiento*

Ganzo a finales del siglo XVII era un pequeño núcleo rural cuyos habitantes sobrevivían, en una situación de extrema pobreza, dedicados a la agricultura de autoconsumo y a la ganadería en los prados comunales², completando sus ingresos trabajando como jornaleros, en los momentos de máxima actividad agrícola, en las fincas de los pocos propietarios hacendados que constituían la élite local³.

En este contexto, la salida natural para muchos jóvenes de la población que aspiraban a mejorar sus condiciones de vida fue emigrar a otros lugares. En concreto, entre los siglos XVI al XVIII, los destinos preferentes fueron Madrid y Andalucía, en la propia península, o, cruzando el Atlántico, hacia los reinos de Indias⁴.

Efectivamente, buscando mejores expectativas de vida y siguiendo el ejemplo de otros paisanos, Francisco de Carriedo decidió pasar a Nueva España y debió hacerlo a muy temprana edad pues, en 1708, es decir, con tan solo 18 años, ya se encontraba en Filipinas al servicio de su majestad como soldado sencillo⁵.

Gracias al “celo y vigilancia con que fue desempeñando sus obligaciones” a lo largo de 14 años, fue ascendiendo por distintos empleos militares, hasta alcanzar el grado de capitán de una de las compañías de infantería de aquellas islas⁶.

El cenit de su carrera lo alcanzó en 1724 cuando, Florencio José Miguel de Cossío y Campa, marqués de Torrecampo, gobernador y capitán general de las islas Filipinas y presidente de su Real Audiencia y Chancillería, le nombró general del galeón La Sacra Familia, encargado de conducir el real situado de aquellos reinos⁷.

de la M.N. y S.L. de la ciudad de Manila en unión de su vecindario ha celebrado para conmemorar la inauguración de la primera fuente de aguas potables (Manila: Est. tip. de Ramírez y Giraudier, 1882), 80.

2. En pequeñas parcelas de poco más de media hectárea cultivaban alubias, maíz y algo de trigo, productos que constituían la base de su alimentación, además de manzanos de cuyos frutos extraían sidra. También contaban con algunas vacas y cerdos que pastaban en los prados comunales (Miguel Ángel Sánchez Gómez, “Economía, sociedad y política en Torrelavega durante el siglo XVIII,” en *Torrelavega. Tres siglos de Historia: análisis de un crecimiento desequilibrado* (Santander: Universidad de Cantabria; Ayuntamiento de Torrelavega, 1995), 27).
3. Las familias dominantes de Torrelavega, como los García de Guinea, Ruiz Tagle, Bustamante, Palacios, Pérez del Callejo, Campuzano y los Ruiz de Villa poseían el 80% de la tierra cultivable y controlaban los cargos concejiles, conformando una evidente oligarquía local (Sánchez Gómez, 35).
4. A finales del siglo XVII emigrar a Indias suponía una alta inversión que podía rondar en torno a los 800 reales de media, lo equivalente a casi dos años de salario. El dinero solía ser facilitado por prestamistas locales –seglares o eclesiásticos– y, en muchos casos, por comerciantes con importantes recursos económicos (Sánchez Gómez, 50).
5. Méritos de Francisco Carriedo y Peredo. Indiferente, 149, no. 26. Archivo General de Indias (AGI), Sevilla.
6. Carta de la Audiencia de Manila recomendando a Francisco Carriedo y Peredo, Filipinas, 179, no. 11, Archivo General de Indias (AGI), Sevilla.
7. El real situado eran las aportaciones que hacían las cajas matrices de los ricos virreinos de Nueva España, Perú y Nueva Granada para la defensa y mantenimiento de las fronteras del Imperio en los territorios con escasos recursos económicos como, por ejemplo,

Tres años después, el 26 de junio de 1727, contraía matrimonio con María Ana de Cossío, hija del citado marqués de Torrecampo, incorporándose de esta forma a la élite social de Manila⁸. Por estos mismos años, obtenía la vara de alcalde ordinario de la ciudad, cargo que detentó “con empeño y generosidad, procurando a costa de su propio caudal el beneficio común”.

Enriquecido y bien situado en la cúspide de la sociedad virreinal, solo le quedaba para su mayor honor obtener un título nobiliario, y el camino a seguir ya estaba marcado por el ejemplo de otros indianos acaudalados: hacer méritos para ganarse el favor real.

Con este propósito inició un programa de donativos tanto a instituciones civiles como eclesiásticas, además de destinar cuantiosas sumas de dinero como ayudas a la Real Hacienda. Así, por ejemplo, en 1733, durante su cargo de alcalde de Manila, ofreció 10.000 pesos para construir una conducción que llevase agua potable desde San Pedro de Macali a la ciudad; e igualmente, con motivo de las distintas armadas que se formaron “contra los moros joloos y mindanaos, que infectaban aquellas islas” y para el socorro y manutención del presidio de Samboanga, llegó a entregar a la Corona la suma de 7.439 pesos para ayuda de los gastos generados.

Todas estas dádivas, junto a los cargos desempeñados al servicio de la Corona, quedaron relacionadas en una petición presentada al rey el 9 de enero de 1740 titulada: “Relación de los servicios de don Francisco Carriedo y Peredo, vecino de la ciudad de Manila y general que ha sido del galeón de las islas Filipinas nombrado la Sacra Familia”⁹.

Dos años después, en 1742, premiando su trayectoria al servicio del Estado y los citados auxilios a la Corona, Felipe V le concedió el título de caballero de la Orden militar de Calatrava¹⁰.

Don Francisco murió en Manila el 12 de septiembre de 1743, a la edad de 52 años, siendo enterrado con su mujer en la iglesia de la Compañía de Jesús.

las islas Filipinas (Carlos Marichal y Johanna Von Grafenstein, coords., *El secreto del imperio español: los situados coloniales en el siglo XVIII* (México: El Colegio de México; Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora), 2012).

8. Esta murió el 18 de marzo de 1729 sin haberle dado descendencia, siendo sepultada en la iglesia de la Compañía de Jesús.

9. Méritos de Francisco Carriedo y Peredo, año 1740. Indiferente, 149, no. 26, imágenes 1-58, Archivo General de Indias (AGI), Sevilla.

10. Expediente para la concesión del título de caballero de la Orden de Calatrava a Francisco de Carriedo Peredo, año 1742. OM-Expedientillos, no. 12046 y OM-Caballeros_Calatrava, exp. 496, Archivo Histórico Nacional (AHN), Madrid.

Obras filantrópicas y legados peninsulares

El 27 de julio de 1743 don Francisco de Carriedo otorgó un poder general a Pedro Domingo González, marqués de Montecastro, y a su sobrino Manuel Antonio de Peredo, para que, en su nombre, redactaran su testamento según lo contenido en un memorial que les entregó con sus últimas voluntades¹¹.

Preparado el documento, el 11 de septiembre de 1743, solo unos días antes de su muerte, compareció ante Baltasar Javier Sánchez de Cuenca, escribano real de Manila, para su ratificación y firma, nombrando a ambos poderhabientes como sus albaceas¹².

El testamento no se ha conservado en el Archivo General de Indias, pero conocemos gran parte de su contenido gracias a la información que aporta Francisco de Mas y Otzet que lo consultó en Manila a finales del siglo XIX¹³.

En él se indicaba que dejaba como su único y universal heredero a su sobrino Pedro de Carriedo, además de establecer una serie de fundaciones pías y legados tanto ultramarinos –en Nueva España y Filipinas, su tierra adoptiva– como en la península ibérica –su tierra natal–.

En concreto, por la cláusula 15, dejaba 4.220 pesos anuales al hospital de San Juan de Dios de Manila: los 3.650 para los gastos del aumento de 40 camas en dicho hospital, más 420 como sueldos de un médico, un cirujano y un boticario para su asistencia y 150 pesos para ropa de las expresadas camas o de vestir para pobres mendigos¹⁴.

Más adelante, por la cláusula 16, dejaba 2.000 pesos anuales al colegio de la Santa Misericordia de esta misma ciudad para la manutención de niñas huérfanas; otros 2.000 pesos al hospicio de San Jacinto de la ciudad de Acapulco y, finalmente, 4.000 pesos más

11. Mas y Otzet, *Carriedo y sus obras*, 19.

12. Su sobrino Manuel Antonio de Peredo, natural de Quevedo, en la jurisdicción de Santillana del Mar, y vecino de México, no llegó a ejercer dicho albaceazgo pues, en 1743, año en que murió su tío, se hallaba en México y no pudo viajar a Filipinas hasta 1750, encontrándose a su llegada que las disposiciones estaban ya cumplidas y el testamento cerrado (Mas y Otzet, 26-27)

13. Mas y Otzet.

14. Añadiendo que si "llegado el tiempo del establecimiento y aumento de dichas 40 cama no haya lugar donde ponerlas y, por esta razón, se dificulte el cumplimiento de esta mi voluntad, quiero que la cantidad de los 4.220 pesos... se entreguen al enunciado prior que es o fuere del citado convento y hospital para que con esta cantidad se procure facilitar la construcción de salas correspondientes al número de las 40 camas referidas, que deberían aumentarse en el sitio y solar que por bien tuviere el citado prelado; y si esta cantidad no bastare se le continuará en el año sucesivo el todo o parte del dicho riesgo para la conclusión y fenecimiento de la obra" (Mas y Otzet, 39-41).

para construir un hospicio en Manila para recogimiento de hombres y mujeres pobres, tanto casados como solteros¹⁵. A la postre, sería el origen del hospital de San José.

Por otra parte, en relación con su tierra natal, ordenaba remitir 40.000 pesos y un cuantioso legado de plata labrada, con peso aproximado de 250 marcos, al monasterio de Nuestra Señora de las Caldas, entre el valle de Buelna y la llanura de Torrelavega¹⁶; además de cierto montante, que no se especifica, para “costear la obra de la sacristía y camarín del templo de Nuestra Señora de Guía, para su reedificación, composición o reparo y, no necesitándolo, para alhajas y adorno de aquella Santa imagen”¹⁷.

En 1755, doce años después, liquidado el capital del difunto y una vez superados los tediosos trámites burocráticos del Juzgado de Bienes de Difuntos, el cuantioso legado, constituido por el dinero y la plata, se encontraba en el puerto de la Veracruz en poder de la compañía de Gaspar Sanz Rico e Hijos para su remisión a España.

Para mitigar los riesgos de la travesía, dicho cargador decidió embarcarlo en dos navíos distintos –El Fuerte y El Asia–, dos de los galeones más seguros de la flota, encargados de transportar la plata de su majestad.

Respecto a El Fuerte, Martín de Espinal, su maestre de plata y permisión, registró en la partida no. 292 que había recibido y tenía en su poder 18.827 pesos, 1 real y 1 cuartillo en plata doble y un cajón de madera cabeceado con cuero, número 2 y marcado como al margen (con la letra C –quizás por ser la inicial de Carriedo–), con “seis candeleros grandes, seis medianos, seis cornucopias, dos cálices con sus patenas y cucharitas y un platillo con dos vinajeras de plata quintada que pesan ciento veinticinco marcos, una onza y un adarme”¹⁸.

Respecto a El Asia, el mismo Martín de Espinal ordenó anotar, en la partida no. 364 de su registro, otros 18.827 pesos, 1 real y 1 cuartillo en plata doble circular y un cajón empeta-

15. “Empleándolos a unos y otros en varios géneros de trabajos útiles a esta república, especialmente en el tejer mantas y hacer medias, con cuyo trabajo personal podrán producir para en parte de su diaria manutención y demás asistencias...” indicando que, con tal medida, se sacarían de las calles evitándose muchos pecados y ofensas a Dios (Mas y Otzet, 41-46).

16. Esta milagrosa imagen tuvo mucha devoción entre los indios cántabros por encontrarse su santuario en el punto de partida de la ruta hacia Andalucía. Hasta aquí llegaban amigos y familiares de los viajeros para despedirlos, encomendándolos a la protección de la Virgen (Ángel del Cura, *Breve historia del Convento-Santuario de Ntra. Sra. de las Caldas de Besaya* (Santander, 2005), 11).

17. Aquí también dejó instituidas 11 misas cantadas –una el día de la Asunción, otra el día de la Natividad de la Virgen y nueve misas de aguinaldo–, todas aplicadas al eterno descanso de su alma (Mas y Otzet, *Carriedo y sus obras*, 38).

18. Registro de venida del navío El Fuerte, año 1755. Contratación, 2034 y 2035AB. Partida no. 292. Fol. 297r/ 304v., Archivo General de Indias (AGI), Sevilla. Sus caudales fueron traspasados en el puerto de La Habana al navío La Europa, como consta en la papeleta de entrega en Cádiz.

tado, cabeceado con cuero, número 1 y marcado como al margen (también con la letra C), "con una lámpara, un incensario y dos arandelas de plata quintada que pesan ciento veinticuatro marcos, cuatro onzas, tres y medio adarmes"¹⁹.

En ambas partidas se hizo constar que la entrega sería en Cádiz a los señores Jerónimo de la Maza Alvarado y Antonio Gutiérrez de la Huerta, ambos del ramo del comercio con Indias.

La flota, a cargo del capitán Gutierre de Hevia, llegó sana y salva al puerto de Cádiz el 24 de julio de 1755, autorizando el contador principal de la Casa de la Contratación, días después, su retirada de los almacenes reales para la conducción a su destino: el citado monasterio de Nuestra Señora de las Caldas.

El dinero llegó acompañado de una memoria explicativa, dirigida a su abad, conteniendo las instrucciones del bienhechor de cómo se había de gastar²⁰. Respecto a la plata nada parece haberse conservado en la actualidad²¹.

Fama y gloria de Francisco Carriedo

Escasa trascendencia ha tenido la figura de don Francisco Carriedo en la historia de Cantabria, donde apenas se le recuerda con el nombre de una calle en su localidad natal de Ganzo²²; en cambio, en Filipinas es considerado como uno de los personajes más ilustres de su historia, inmortalizado a través de distintos hitos.

En concreto, en Manila, gracias al "legado Carriedo", a finales del siglo XIX, se construyó el primer suministro regular de agua potable de la ciudad²³. Con motivo de su inauguración,

19. Registro de venida del navío El Asia, año 1755. Contratación, 2032AB y 2033AB. Partida no. 364. Fol. 349v/350r., Archivo General de Indias (AGI), Sevilla. También parte de sus caudales fueron transbordados en La Habana al navío La Castilla.

20. Una copia notarial de 1748 estuvo a la venta en el año 2018 en el catálogo no. 35 de la librería "Carmichael Alonso", aunque no nos fue posible su consulta.

21. En 1808 tropas francesas entraron en el convento expoliando todos sus bienes, especialmente las alhajas de oro y plata. El 18 de octubre de 1809 quedó disuelta y disgregada la comunidad (Cura, *Breve historia del Convento-Santuario*, 43-44).

22. Posiblemente, al atribuirle erróneamente Madoz el patronazgo del puente de Torres, que une Ganzo con Torrelavega (Pascual Madoz, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar* (Madrid: Est. Tipográfico-literario Universal, 1806-1870), 8:304).

23. Recordemos que en 1733, siendo alcalde de la ciudad, ofreció 10.000 pesos para esta conducción que, aunque fue admitida por el cabildo municipal de Manila el 5 de noviembre de 1733, por diversas circunstancias, no pudo efectuarse. Posteriormente, al ordenar su testamento, insistió en donar dicha cantidad para realizar el proyecto, señalando "que de ninguna manera, ahora ni en ningún tiempo, se ha de poder echar mano de este caudal, ni sus productos, aunque se ofrezcan causas necesarias y urgentísimas ...aun-

casi 150 años después, se celebraron importantes fiestas en honor de su benefactor, se le dedicó una calle y un puente y se acuñó una moneda conmemorativa con su efigie.

El 23 de enero de 1878 tuvo lugar el solemne acto de colocación de la primera piedra del acueducto que llevaría el nombre de su majestad Alfonso XII, siendo el ingeniero responsable del proyecto Genaro Palacios²⁴. En la glorieta de Sampaloc, al final de la calzada Alix, en el lugar donde iría la primera fuente, se enterró una caja de plomo en cuyo interior se introdujeron: dos medallas conmemorativas del acto –una en plata y otra de bronce–, los diarios del día y copia del acta municipal de la autorización de la obra. El costo del proyecto se calculó en torno a los 22.000 pesos.

Cuatro años después, el 24 de julio de 1882, se llevaba a cabo su inauguración, cuyos fastos quedaron descritos en el citado impreso de Francisco de Mas y Otzet.

Los fastos se iniciaron en la noche del día 23 con un concierto de bandas militares en el paseo de la Luneta y un castillo de fuegos artificiales en el campo de Bagumbayán.

A las 6 de la mañana del día siguiente, se puso en marcha una solemne procesión desde el Ayuntamiento de la ciudad hasta la rotonda de Sampaloc, estando todos los edificios del recorrido ricamente engalanados con suntuosos adornos, especialmente la calle Carriedo, entoldada y decorada con follaje y colgaduras de seda azul y con dos puertas monumentales de arquitectura efímera en su principio y fin.

También en distintos puntos estratégicos, se levantaron cuatro grandes arcos: uno, a la bajada del puente de España, “del gusto morisco”, con gran número de cúpulas, diseñado por el arquitecto municipal; otro, en la plaza de Goiti, pintado por el maestro Alberoni, con una alegoría sobre la inauguración de las aguas; más otros dos en San Sebastián y Sampaloc.

En el puente de Visita, sobre dos pilares, se dispuso una colgadura de seda encarnada con la inscripción: A CARRIEDO EL ARRABAL DE SANTA CRUZ, bordada en seda amarilla.

que sea para las mayores necesidades” (Mas y Otzet, *Carriedo y sus obras*, 48). El legado Carriedo, así asegurado, permaneció intacto hasta finales del siglo XIX.

24. Toda la documentación relativa a la construcción puede consultarse en: Ultramar, 491, exp.1, 2 y 4, años: 1874-78, Archivo Histórico Nacional (AHN), Madrid.

En la procesión participó toda la ciudad: españoles, sangleyes y mestizos; todos los gremios con sus estandartes, corporaciones civiles y religiosas, el ejército, cuerpo diplomático, claustro universitario, representantes de la Real Audiencia y, cerrando el cortejo, el señor don Manuel Enríquez y Sequera, marqués de Villacastel, presidente del Ayuntamiento junto a su corporación municipal.

Acompañaron a la comitiva 16 bandas de música, gigantes y tres carros alegóricos: el de los mestizos, con un busto de Carriedo coronado de laurel por la Fama; el del barrio de Tondó, con una fuente con un surtidor de la que manaba agua y vino; y el de los chinos con un champán tripulado por ángeles²⁵.

En la citada rotonda de Sampaloc, para acoger a las autoridades y público asistente a la misa y acto de bendición de la obra, se alzaron cuatro pabellones circulares de orden gótico, con sus columnas adornadas con bullones de tela blanca salpicadas de matices encarnados y amarillos. En uno se dispuso un rico altar de plata para celebrar la misa que ofició fray Pedro Payo, arzobispo de Manila, y, en otro, donde estarían el gobernador general y todas las autoridades civiles y militares, se colocó un retrato de su majestad Alfonso XII sobre un rico dosel de terciopelo carmesí recamado de oro.

La conducción fue inaugurada por don Fernando Primo de Rivera, marqués de Estella, gobernador y capitán general de las islas Filipinas²⁶.

Posteriormente, el 8 de agosto de dicho año, se celebró en la catedral un solemne funeral por el alma de don Francisco de Carriedo. Para el acto, los pilares del templo fueron engalanados con crespones negros y en la nave central se levantó un túmulo cubierto de un rico paño de terciopelo negro galoneado de plata. Dos de sus frentes fueron decorados con distintas alegorías: el que daba al coro con atributos marinos –una brújula, un sextante, un anteojo, una linterna, etc.–, pues marino fue Carriedo; y, en el lado opuesto, varios cañones formando trofeos, pues también ocupó varios cargos militares; todo coronado por un crucifijo. Custodió el catafalco una guardia de honor formada por cuatro alabarderos.

25. Embarcación propia de China y Japón utilizada para la pesca que consta de tres palos con velas de esteras.

26. Se repartieron medallas conmemorativas y monedas de plata a los asistentes; además de distintos donativos y dádivas: 200 pesos al hospital de San Juan de Dios; otros 200 al hospicio de San José; 100 pesos al hospital de San Lázaro; 1.000 bonos de ½ peso a todos los pobres de solemnidad de la ciudad; rancho extraordinario a todos los presos y, finalmente, 25 pesos a todas las parroquias de la ciudad para que se empleasen en misas de sufragio por el alma de don Francisco Carriedo.



Fig. 1. Fuente Carriedo, 1891. Manila.



Fig. 2. Sello conmemorativo del general don Francisco Carriedo, 1925.

No terminaron aquí los homenajes, pues en 1891, en la citada plaza de La Rotonda de Sampaloc se le dedicó una fuente monumental²⁷. Labrada en piedra caliza beis, está formada por un amplio pilón de planta circular con vástago central constituido por dos cuerpos superpuestos: el inferior, consistente en un sólido basamento de planta mixtilínea en cuyos paneles frontales puede leerse la inscripción "A CARRIEDO. MANILA. 1878-1884" y, coronando sus vértices, esculturas de niños que juegan con tritones; y el superior, formado por un vástago circular con tres tramos separados por grandes tazas circulares gallonadas: el primero, decorado con altorrelieves de niños con tridentes y chorros de agua que caen sobre grandes veneras; el segundo decorado con mascarones y las cuatro ninfas de las artes y el tercero constituido por un esbelto florón de remate (Fig. 1).

Ya en pleno siglo XX, en concreto en el año 1925, se editó un sello de 26 centavos en color verde titulado "FRANCISCO CARRIEDO (1690-1734) SPANISH GENERAL", que formó parte de la serie "Personalidades", donde se le representa de perfil, con el pelo largo cayéndole sobre los hombros y vestido con una casaca y pañuelo anudado al cuello (Fig. 2).

27. En 1976 fue trasladada a uno de los parques de la ciudad donde actualmente se encuentra.

Pedro de Carriedo

Sobrino del general don Francisco de Carriedo y, como él, natural de la población cántabra de Ganzo, también pasó a Nueva España en busca de fortuna, quizás junto con su tío.

Los pocos datos que conocemos de su biografía proceden, en gran parte, de su testamento, otorgado el 27 de septiembre de 1747 ante Antonio Alejo de Mendoza, escribano real de la Ciudad de México, donde se declara hijo de Juan de Carriedo y de María del Corral y Ceballos, ambos por entonces ya fallecidos; y uno de los cuatro hijos legítimos del matrimonio junto a sus hermanos José, Francisco y María²⁸.

Desconocemos la fecha exacta de su salida hacia América, pues no se ha conservado el registro de embarque en el Archivo General de Indias, aunque sí sabemos que en 1709 se encontraba en Nueva España, establecido en la ciudad de Valladolid (actual Morelia), nombrándosele dueño de la hacienda Bellafuentes.

En 1710 formaba parte ya de la élite social novohispana, pues ejerce de tesorero de la Santa Cruzada del obispado de Michoacán y, posteriormente, en 1720 ostenta el cargo de regidor de la citada ciudad de Valladolid²⁹.

No tenemos noticias de que se casara, aunque sí nos consta que tuvo una hija, María Petra de Carriedo que, por sentencia judicial, recibió 7.000 pesos de la herencia de su padre.

Al final de su vida aparece envuelto en varios pleitos. El primero en 1745 cuando intentó apoderarse de la hacienda El Cortijo, lindante con la suya, propiedad de los indios de San Luis Naguatin³⁰; un segundo, en 1746 con María Antonia Udizíbar sobre cierta dación de cuentas³¹.

Murió en 1747 ordenando diversas obras filantrópicas costeadas de sus bienes.

28. Puede consultarse en Bienes de difuntos, Pedro de Carriedo, año 1758, Contratación, 5635, no. 9, Archivo General de Indias (AGI), Sevilla.

29. Naoki Yasumura, "Justicia y sociedad rural en Michoacán durante la época colonial," *Estudios Michoacanos* VI, 6 (1995): 153.

30. Pleitos de la Audiencia de México, año 1745-47, Escribanía, 215B, Archivo General de Indias (AGI), Sevilla. El juicio se resolvió a su favor en 1757, adjudicándole el juez la propiedad, aunque por entonces ya don Pedro había muerto (Escribanía, 961, Archivo General de Indias (AGI), Sevilla).

31. Sentencias del Consejo, año 1746, Escribanía, 960, Archivo General de Indias (AGI), Sevilla.

El testamento y las mandas piadosas

El 14 de julio de 1747, sintiendo próximo el final de su vida, otorgó un poder general a don Francisco de Valdivieso, conde de San Pedro del Álamo, marqués de San Miguel de Aguayo y Santa Olalla, para que este ordenase su testamento según las órdenes que le tenía dadas. Como sus albaceas nombró al dicho Francisco Valdivieso y a Emeterio José de Bolado³², quienes pronto se dispusieron a cumplir su contenido, donde dejaba diversas mandas piadosas para distintas personas e instituciones eclesiásticas tanto de México como de Ganzo.

Un convento para Valladolid de Michoacán

En primer lugar, dejó a los frailes franciscanos de San Diego de México 21.000 pesos para fundar un convento en Valladolid, donde no tenían casa, con la condición de que el cabildo de aquella ciudad donase los terrenos donde se habría de erigir.

Para este fin, fray Francisco de las Llagas, en nombre de dicha comunidad de franciscanos descalzos, consiguió del cabildo la cesión de ciertos terrenos anexos al santuario de la Virgen de Guadalupe, extramuros de la ciudad hacia oriente, en una amplia zona de huertas con abundante agua que, desde 1733, administraba dicho santuario repartiendo lotes de tierra a censo entre los vecinos del barrio³³.

A pesar de que la donación se verificó al año siguiente, la edificación del cenobio se retrasó doce años más. El 5 de marzo de 1760, en el palacio del Buen Retiro de Madrid, Carlos III expedía una real cédula autorizando la fundación³⁴ y, en enero de 1761, el marqués de Cruïlles, virrey de Nueva España, otorgó la licencia de obras, comenzando inmediatamente su construcción³⁵.

32. Posteriormente, fueron sustituidos por don José del Castillo y don Bruno Pastor Morales, vecinos del comercio de la Ciudad de México.

33. El sitio era frecuentado por el obispo Escalona que, junto a la iglesia, había hecho construir una casa de ejercicios donde pasaba días de retiro con cierta frecuencia (Manuel Rivera Cambas, *Méjico pintoresco, artístico y monumental* (México: Imprenta de la Reforma Perpetua, 1883), 3:412).

34. José Miguel de Mayoralgo y Lodo, *Antecedentes de la emancipación: el Reino de Nueva España en el Registro de la Real Estampilla (1759-1798)* (México: Universidad Nacional Autónoma de México; Instituto de Investigaciones Históricas, 2014), www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/realestampilla/000a_intro.html.

35. La comunidad contó, además, con otra aportación de 4.000 pesos realizada por doña Josefa María Francisca Ruiz de la Ravía (Moisés Guzmán Pérez, "Arquitectos, patrones y obras materiales en Valladolid de Michoacán. Siglos XVI-XVII," *Tempus, revista de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras UNAM* 2 (1993-1994): 74).



Fig. 3. Convento de San Diego, 1772-1777. Valladolid de Michoacán.

La dirección de obras corrió a cargo del alarife Diego Durán, prolongándose los trabajos durante 8 años. Posteriormente, entre 1772 y 1777, fue objeto de varios arreglos y reformas a cargo del arquitecto Tomás de Huerta³⁶ (Fig. 3).

A finales del siglo XIX, desalojados los dieguinos, fue convertido en palacio de exposiciones del estado de Michoacán y hoy es sede de la Facultad de Derecho de la Universidad de Morelia.

36. En mayo de 1777 se trabajaba en el presbiterio y crucero del antiguo santuario, año que aparece en un lienzo de la capilla de San Antonio donde se representa el accidente sufrido por uno de los operarios que cayó de un andamio y salvó milagrosamente la vida por intervención de la Virgen (Rivera Cambas, *Méjico pintoresco, artístico y monumental*, 412).

Socorros para sus familiares en España

En relación con su tierra natal, tuvo muy presente en sus últimas voluntades a sus hermanos y sobrinos y, queriendo favorecerlos, en el deseo de que pudieran gozar de una mejor vida, les dejaba los siguientes auxilios: 3.000 pesos a los hijos de su hermano José, otros 6.000 pesos a los hijos de su hermana María y 5.000 pesos para los hijos de su hermano Francisco; además de otras cuantiosas cantidades a parientes cercanos.

Su alma como heredera

Persona devota y de firmes creencias religiosas también quiso dejar a su alma como heredera de otra parte de sus bienes, para lo cual, ordenó instituir dos capellanías en Ganzo: una, por la cláusula 13, con un montante de 15.000 pesos para imponerlos en fincas seguras, de cuyas rentas se costearía una misa diaria en la capilla de la casa que fue de sus padres, agregada a cierto mayorazgo fundado por su tío el general Francisco de Carriedo; y la otra, contenida en la cláusula 35, con un montante de 2.000 pesos, para imponerlos igualmente en buenas fincas de cuyas rentas se habrían de decir 25 misas al año en la iglesia parroquial de San Martín de la citada población³⁷.

Una escuela de primeras letras para Ganzo

No terminaron aquí los caudales destinados a su pueblo natal pues, por la cláusula 14, dejaba 3.500 pesos para fundar una escuela de primeras letras donde los niños del pueblo y de los lugares circunvecinos pudieran aprender a leer y escribir, recibiendo así una instrucción básica que los "pudiera sacar de su completa ignorancia"³⁸.

37. Bienes de difuntos, Pedro de Carriedo, Contratación, 5635, no. 9, Archivo General de Indias (AGI), Sevilla.

38. Fue práctica habitual entre los indianos cántabros enriquecidos realizar este tipo de fundaciones en sus lugares de origen, poniendo de manifiesto sus deseos de contribuir a la mejor instrucción de sus conciudadanos pero, también, como intención no declarada, con el deseo de perpetuar sus memorias; por ello, fue habitual que exigieran que se colocase el retrato de su benefactor en un lugar destacado, que se concedieran vacaciones a los niños el día de su onomástica o que se rezara a diario una oración por su alma. En la jurisdicción de Torrelavega en el siglo XVIII hubo ocho escuelas financiadas por indianos ubicadas en las localidades de Bárcena, Barreda, Corrales, Mercadal, San Felices, Santillana, Suances y Torrelavega (Carmen Gutiérrez Gutiérrez, "La enseñanza en Torrelavega durante el siglo XVIII," en *Torrelavega. Tres siglos de Historia: análisis de un crecimiento desequilibrado*, ed. Miguel Ángel Sánchez Gómez (Santander: Universidad de Cantabria; Ayuntamiento de Torrelavega, 1995), 81-104).

Don Pedro nombró patronos al cura rector de la iglesia y a sus sobrinos José y Ventura de Castañeda y Carriedo; señalándoles la obligación de poner en marcha el proyecto y administrar sus bienes.

La manda contenía que 500 pesos estarían destinados a construir la escuela y la casa del maestro, señalando como lugar un paraje próximo a la ermita de San Antonio, a las afueras de la población; y la otra parte del dinero, es decir, los restantes 3.000 pesos, serían para la adquisición de fincas de cuyas rentas se cubriría perpetuamente el sueldo del maestro, siendo las enseñanzas gratuitas para los alumnos.

Nada contenía, sin embargo, sobre los posibles gastos escolares en libros, papel, tinta, etc.; como tampoco otras referencias a los contenidos de las enseñanzas, horarios lectivos, periodos de vacaciones, oraciones diarias, etc. Ciertamente, respecto a su funcionamiento, solo hizo constar la obligación de que el maestro fuera por oposición, es decir, que estuviera examinado por el Real Consejo de Castilla, garantizando así su buena preparación, debiendo ser seleccionado por los patronos de la institución como "el más digno del concurso".

Más adelante, por la cláusula 42, completó esta obra pía con 19.000 pesos más, que debían imponerse sobre buenas fincas de Tierra de Campos o de Asturias, de cuyos réditos sufragar el sueldo de otros cinco preceptores: uno de Gramática, con renta de 3.000 pesos, y los cuatro restantes, de Sagrada Teología, Moral, Filosofía y Sagrados Cánones, con renta de 4.000 pesos cada uno; eligiéndose para ello a las personas más aptas, idóneas y capaces para dichas enseñanzas; más otros 3.000 pesos para la construcción y fábrica de una casa donde vivirían dichos preceptores y donde habrían de impartir sus enseñanzas, proponiendo como lugar el paraje nombrado La Carrumba.

Un puente sobre el río Besaya

El cariño hacia su tierra natal de nuevo volvió a ponerse de manifiesto en la cláusula 16, por la cual mandaba construir a su costa un puente de piedra sobre el río Besaya, entre el lugar de Torres y la villa de Torrelavega.

Conocedor de que el río Besaya constituía un serio obstáculo para el tránsito de personas y mercancías, especialmente durante el invierno cuando su cauce experimentaba fuertes crecidas, ordenó a sus albaceas pagar a su costa la construcción de un puente

de piedra, lo más sólido y permanente posible, que sustituyera a ciertas barcas de madera que, desde época inmemorial, servían para cruzarlo.

Para este fin destinó 4.000 pesos que debía administrar el padre prior del monasterio de Nuestra Señora de las Caldas (a quien gratificaba con 1.000 pesos por su dedicación) y proponía como lugar para su construcción los alrededores de la ermita de Nuestra Señora del Milagro, aunque dejaba la elección en manos de dicho padre prior en el paraje donde le pareciese más conveniente.

Previendo que el dinero pudiera resultar insuficiente, exhortaba a los vecinos del lugar a que contribuyeran con materiales y mano de obra a la consecución del proyecto pues, al fin y al cabo, era para su propio beneficio.

Quiso don Pedro con esta dádiva favorecer el desarrollo económico de la comarca, agilizando y, a la vez, potenciando el comercio como actividad alternativa y complementaria a los tradicionales usos agropecuarios. El puente no solo garantizaría las comunicaciones durante todo el año, sino que supondría un importante ahorro al aliviar el sobrecosto que suponía el pago del estipendio de las barcas de madera que hasta entonces permitían el tránsito.

Plata para el Santísimo Sacramento

Finalmente, por la cláusula 12 de dicho testamento, don Pedro de Carriedo ordenaba remitir una cuantiosa manda de plata labrada para la cofradía del Santísimo Sacramento de la iglesia de San Martín de Ganzo, su parroquia de bautismo (Fig. 4). Esta estuvo constituida por:

Seis blandoncillos medianos, seis candeleros, dos ciriales, una cruz manga, un acetre con su hisopo, un frontal, un juego de vinajeras y campanilla, dos atriles, tres palabreros, un cáliz con su patena, dos copones, un sagrario mediano sobredorado por dentro, una paz, una lámpara, dos candiles, un hostiario, unas ampolletas para los santos óleos, una cruz de altar, una custodia y un baldaquín para la exposición del Santísimo, cuatro varas de plata para el palio y otra para el guion con su cruz de remate.

Todo de plata de buena ley y quintada, además de un crucifijo de marfil que tenía en su casa de Valladolid.



Fig. 4. Iglesia de San Martín, siglo XVII. Ganzo.

Dejó indicado que, en cada una de dichas alhajas, debía figurar su nombre “para que siempre conste y, haciéndose recuerdo de él, logre mi alma los sufragios”, así como que debían guardarse perpetuamente en la casa de sus padres, custodiadas en el interior de dos cajas de hierro fabricadas a su costa en Bilbao, con dos llaves que debían parar una en poder del cura y la otra en “el poseedor de dicha casa de mis padres”, de modo que ambos tuvieran que concurrir para sacar las piezas³⁹.

Por último, solicitaba que, para evitar pérdidas, se hiciera un inventario exhaustivo de dicho legado que estuviese siempre en manos del mayordomo de la cofradía y que solo se sacaran las piezas en las fiestas principales para el ornato y servicio de la iglesia y, concluidas las funciones, volvieran a dichas cajas, de suerte que no quedaran de noche en el templo sin custodiar.

39. Este tipo de cajas fuertes de dos o más llaves ya venían siendo utilizadas con frecuencia para la custodia de “tesoros” desde el siglo XVI y, en concreto, en la Carrera de Indias era donde se transportaba el tesoro de su majestad.

Completó esta manda con 1.000 pesos más para imponerlos en distintas fincas y de sus rentas dotar perpetuamente de aceite a la citada lámpara del Santísimo Sacramento.

La remisión de los legados a Ganzo

En 1753, seis años después de la muerte de don Pedro Carriedo, el juez general de Bienes de Difuntos de México solicitó información a sus albaceas sobre la situación de los legados ultramarinos que dejó ordenados.

Estos, cumpliendo el requerimiento, presentaron de inmediato un memorial señalando que el montante total de los legados ultramarinos ascendía a la cantidad de 79.500 pesos, desglosados en las siguientes partidas:

Socorros a parientes	18.000 pesos
Capellanías	17.000 pesos
Escuela y preceptores	25.500 pesos
Puente sobre el río Besaya	4.000 pesos
Legado de plata	14.000 pesos
Aceite lámpara Santísimo Sacramento	1.000 pesos
TOTAL	79.500 pesos

Y que, a la fecha, ya se habían practicado las siguientes actuaciones:

Primeramente, indicaron que habían encargado los objetos de plata al orfebre Adrián Ximénez de Almendral⁴⁰ quien, el 27 de noviembre de 1748, manifestó todas las piezas ya labradas dando recibo por valor de 10.216 pesos desglosados de la siguiente manera:

- 7.706 pesos con 5,5 reales por 733 marcos, 7 onzas y 6 ochavas de plata cincelada y quintada, a razón de 10 pesos con 4 reales cada marco⁴¹; más

40. Llegado a Nueva España a comienzos del siglo XVIII era, por entonces, uno de los plateros de mayor prestigio de la Ciudad de México, veedor del gremio y mayordomo de la cofradía de San Eloy. A su muerte, acaecida el 30 de julio de 1773, sus bienes ascendían a la cantidad de 401.962 pesos (Luis Hernández, "Los artífices de la sillería," en *Guadalupe, arte y liturgia: la sillería de coro de la colegiata*, coord. Nelly Sigaut (Zamora: El Colegio de Michoacán; Museo de la Basílica de Guadalupe, 2006), 279-280).

41. Correspondiente a las siguientes piezas: 6 blandones, 6 candeleros, 2 ciriales, una cruz de manga, un acetre con su hisopo, un fron-

- 2.510 pesos por 25 marcos y 4 onzas de plata cincelada, dorada y quintada, a razón de 20 pesos cada marco⁴².

Señalaron, además, que posteriormente le entregaron otros 1.000 pesos para “perfeccionar la fábrica de esta obra” y que dichas alhajas habían quedado en poder del platero hasta su envío definitivo a España.

Por otra parte, revelaron que el 18 de marzo de 1752 habían entregado al cargador Juan Francisco de Vértiz 10.000 pesos que habían sido remitidos a España en las bodegas de los navíos El Neptuno y El Triunfante, en tres cajones y una taleguilla suelta; y que posteriormente, el 15 de junio de 1753, entregaron otros 18.000 pesos más al citado Vértiz que fueron embarcados en seis cajones en las bodegas del navío El Dragón; todo consignado en Cádiz a don Antonio Gutiérrez de la Huerta.

Así, pues, a julio de 1753, dejaban constancia de haber remitido a España 28.000 pesos y gastados otros 11.216 en la fabricación de las piezas de plata; quedando por enviar, aproximadamente, otros 39.500 pesos, que no se habían podido mandar por falta de caudales pero que, al estar aún activas las haciendas de don Pedro, ya estaban reunidos y prestos para su embarque.

Efectivamente, en 1754 fueron entregados a Martín de Espinal, maestro de plata y permisión de los navíos El Fuerte y El Asia, para su remisión a España, otros 11.810 pesos, repartidos por mitad en cada navío, a razón de 5.905 pesos en cada uno.

Finalmente, en 1755 el dinero restante fue depositado en el Juzgado de Bienes de Difuntos de México que, junto con la plata labrada, fueron facturados por sus oficiales en las siguientes flotas.

El envío y recepción de la plata

Casi diez años después de fabricadas las piezas, el 13 de marzo de 1758, se iniciaron los trámites para su envío a Cantabria.

tal, una lámpara, una paz, una cajita para los Santos Óleos, una cruz para el altar mayor, un hostiario, 4 varas de palio, una cruz para guión con sus cañones y un baldaquín.

42. De un cáliz con su patena y platillo, vinajeras y campanilla, 2 copones, un sagrario y una custodia.

Este día Bruno Pastor Morales y Juan de Malpica, apoderados del general don Sebastián de Torres, asentista conductor de la plata de su majestad, se personaron en el taller del citado platero para inspeccionar y recoger el legado.

Adrián Ximénez mostró las alhajas, advirtiendo que, además de los objetos fabricados por él, guardaba otras piezas que había recibido de los albaceas de don Pedro y que procedían de su casa: en concreto, "dos candiles con 24 arbotantes, un atril y dos evangelios" que habían sido fabricados en la ciudad de Valladolid y que le habían sido entregados para quintarlos.

Mostrados los objetos, señaló el platero que necesitaría aún de unos días para estibar la plata en los cajones en que había de ser transportada, "para que no se maltratase y llegase bien acondicionada".

El 13 de abril de 1758, el cuantioso legado se encontraba ya en el puerto de la Veracruz, siendo embarcado en las bodegas del navío El Fernando, capitana de la flota de Nueva España a cargo del jefe de escuadrón don Joaquín Manuel de Villena. Acompañaban a las joyas, 11.458 pesos y 7 reales: los 1.500 para cubrir los gastos de travesía –derechos, fletes, almirantazgo, etc.– y los 10.000 restantes para la puesta en marcha de la escuela de primeras letras de Ganzo y el puente sobre el río Besaya⁴³. Todo quedó inscrito al folio 31 vuelto del registro de dicho navío, señalándose que la remesa se hacía de orden de don Félix Venancio Malo, oidor de la Real Audiencia de México y juez general de Bienes de Difuntos; para entregar en Cádiz a los señores presidente y oidores del Tribunal de la Contratación de Indias⁴⁴.

Tras la llegada de la flota a Cádiz, en los primeros días de septiembre de 1758, la Casa de la Contratación se puso en contacto con la parroquia de Ganzo y el monasterio de Caldas, comunicándoles que dispusiesen lo necesario para la retirada del legado de los almacenes reales.

43. Quedaron líquidos: 3.794 pesos y 34 maravedíes para el proyecto de la escuela de primeras letras en Ganzo y 4.339 pesos, 1 real y 9 maravedíes destinados al prior del monasterio de las Caldas para la construcción del puente sobre el río Besaya.

44. Registro de venida del navío El Fernando, año 1758, Contratación, 2039, partida s/n, fol. 31v/35r., Archivo General de Indias (AGI), Sevilla (las papeletas de entrega en Contratación 2041AB y 2042AB).

Unos meses después, el 1 de febrero de 1759, Santos del Río, vecino de Reinosa, comisionado por ambas instituciones, recogía la plata y el dinero y, pagados los impuestos, procedía a llevarlos consigo a Cantabria⁴⁵.

Finalmente, el 28 de marzo de 1759, la plata llegaba a su destino donde era recepcionada por Juan Antonio Sanz de Bustamante, cura de Ganzo; Diego del Corral, mayordomo de la parroquia; y los sobrinos del difunto Ventura y José de Castañeda y Carriedo, quienes al unísono otorgaban los correspondientes recibos.

Abiertos los cajones en la sacristía de la iglesia de San Martín se comprobó, con gran alborozo y asombro, su contenido:

Cajón n.º 1:

un sagrario de plata quintada, cincelada y dorada, con 188 marcos.
una custodia con 22 marcos, 6 onzas de dicha plata.
dos copones con 12 marcos y 7 onzas de dicha plata.
un cáliz, patena, platillo, vinajeras, campanilla, todo con 9 marcos y 7 onzas.
Suman y montan estas partidas 233 marcos y 4 onzas de plata quintada, dorada y cincelada.

Cajón n.º 2:

una lámpara con todas sus piezas con 125 marcos y 5 onzas.
un acetre con su hisopo que uno y otro pesan 19 marcos.
dos candiles con 24 arbotantes (a 12 cada uno); un atril y dos evangelios; todo con 73 marcos y 1 onza.
Suman y montan las referidas partidas 217 marcos y 6 onzas de plata quintada, cincelada y sin dorar.

Cajón n.º 3:

un baldaquín con tres gradas y en todo 97 piezas y 400 tachuelas; y todo con 185 marcos y 6 onzas.
seis blandones enteramente armados que pesa neta la plata 48 marcos, 1 onza y 4 ochavas.
cuatro varas para un palio con 24 cañones y cuatro de ellos con un remate cada uno y todo con 48 marcos, 5 onzas y 4 ochavas.
una cruz de guion con diez piezas con 17 marcos y 7 onzas.
una caja para hostias con 1 marco y 4 onzas y 2 ochavas.
Suman y montan las referidas piezas 302 marcos y 2 ochavas de plata quintada, cincelada y sin dorar.

Cajón n.º 4:

un frontal con 43 piezas y 260 clavos, todo con 180 marcos y 1 onza.
dos ciriales con 22 piezas con 44 marcos y 4 onzas (los 260 clavos anotados en las piezas del frontal van metidos dentro de uno de los cañones de dichos ciriales. Asimismo, van dentro de un cañón de la cruz de guion las 400 tachuelas pertenecientes a las piezas del baldoquín).
una cruz de manga con su crucifijo que todo se compone de 10 piezas. con 32 marcos y 7 onzas.
una cruz con su crucifijo y su peana, todo armado en una pieza, 3 marcos, 2 onzas y 4 ochavas.
un atril armado en una pieza con 11 marcos, 5 onzas y 4 ochavas.
una cajita con su tapa y dentro tres crismas y todo con 4 marcos y 4 onzas.
un palabrero con 4 marcos, 1 onza y 4 ochavas.
seis candeleros con 15 marcos, 5 onzas y 4 ochavas.
una paz con 3 marcos, 6 onzas y 4 ochavas.

45. Cobró 168 pesos y 6 reales por la conducción a las Montañas en razón del 2%, más 84 pesos y 3 reales por su comisión al 1%.

Suman y montan las referidas alhajas 300 marcos y 5 onzas de plata quintada, cincelada y sin dorar.

Cajón n.º 5:

un crucifijo de marfil de tres cuartas de largo con tres clavos de hierro.

Suman y montan las cuatro partidas de los referidos cuatro cajones 1.053 marcos, 7 onzas y 6 ochavas, en la forma y manera que van expresados y sirva de advertencia que la llave del citado sagrario del cajón nº 1 va metida y envuelta en un papel dentro del cajoncito en que va metido y acomodado el platillo de las vinajeras y la campanilla.

Cajón s/n:

Una lámpara de plata con todos sus avíos, que se compone de 10 piezas diezmadas con peso de 28 marcos y 3 onzas, con más los 60 pesos arriba dichos para los costos de su remisión desde este puerto.

El montante total de la manda ascendía a 1.053 marcos, 7 onzas y 6 ochavas, unos 245 kilos aproximadamente de plata, cantidad realmente colosal, cuanto más para una pequeña parroquia rural sin apenas recursos; más un crucifijo de marfil que, al parecer, tenía don Pedro en su casa y que también le quiso legar.

Hoy día con este cuantioso legado apenas es posible vincular un cáliz con un nudo apeado de mediados del siglo XVIII que se conserva en la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Torrelavega. Comenta Campuzano Ruiz, que este presenta similitudes formales con otras obras conocidas del platero Sebastián Ximénez como son unos candeleros y un cáliz en la colección Franz Mayer, y dos candeleros legados por Roque Gómez del Corro en 1715 a la colegiata de Santa Juliana de Santillana del Mar⁴⁶; además de con un cáliz en Canarias en la ermita portuense de San Bartolomé⁴⁷.

También se conserva el Cristo de marfil en la residencia de la familia Ceruti (descendientes de los Carriedo) en Madrid⁴⁸.

La escuela y el puente

El 14 de abril de 1759, también fue entregado al prior del monasterio de Nuestra Señora de las Caldas el dinero para la construcción del puente sobre el río Besaya.

46. Enrique Campuzano Ruiz, *Arte colonial en Cantabria* (Santillana del Mar: Fundación Santillana, 1988), 79.

47. Clementina Calero Ruiz, Carlos Javier Castro Brunetto, y Carmen Milagros González Chávez, *Luces y sombras en el siglo ilustrado. La cultura canaria del setecientos*, t. IV de *Historia Cultural del Arte en Canarias* (Gobierno de Canarias, 2008), 148.

48. Una foto de este crucificado fue publicada en 2013 en la revista *Clavis*, donde se comenta que, durante décadas, presidió el retablo de la capilla privada de Carriedo en la iglesia de Ganzo (Verónica Herrero Domingo, "Los Marfiles Hispano-Filipinos en el Museo Diocesano de Santillana del Mar," *Clavis*, no. 6 (2013): 9).



Fig. 5. Puente de Ganzo sobre el río Saja-Besaya, 1763-1765.

Su construcción se inició a principios del mes de marzo de 1764, corriendo las obras a cargo del maestro Domingo de Lago, vecino del consejo de San Felices, valle de Buelna.

La escritura de obligación se firmó en Ganzo el 30 de diciembre de 1763 interviniendo el citado maestro junto a fray Miguel de Francia, prior del convento de Caldas y don Domingo Ventura Castañeda y Carriedo, sobrino de don Pedro⁴⁹.

Las condiciones recogidas en el contrato indicaban que se levantaría en el lugar conocido como el Pasaje de la Barca, en el lugar de Torres (de donde tomaría el nombre), y que estaría formado por dos arcos de medio punto, cada uno de 54 pies de luz, apoyados en una cepa central con estribo y tajamar, todo labrado de buena cantería, con su interior de mampostería "calear". Su piso estaría empedrado incluyendo una franja central de losas de piedras de pie y medio de anchura⁵⁰ (Fig. 5).

49. Una copia en Bienes de difuntos, Pedro de Carriedo, Contratación, 5635, no. 9, Archivo General de Indias (AGI), Sevilla.

50. Este empedrado se prolongaría a la salida del puente por la parte de Torres hasta dieciséis pies y por el camino del Molino hasta los veinticuatro pies.

La obra se concertó en 60.000 reales, siendo por cuenta del maestro la aportación de los materiales necesarios –piedra, madera, cal, arena y clavos– y su ejecución; y de la parte contratante facilitar las licencias para la corta de árboles y saca de piedra de las canteras de Riocorvo y Viérnoles; debiendo quedar concluido para el mes de septiembre de 1765⁵¹.

Respecto a los riesgos, se concretó que serían de cuenta del citado cantero⁵² y que las obras se darían por concluidas una vez supervisadas y a satisfacción de dos maestros nombrados por las partes intervinientes, que declarasen estar en conformidad y arregladas a las condiciones del contrato; “y no lo estando será de cuenta del maestro satisfacer las faltas que declarasen”.

El 8 de abril de 1765 el puente estaba prácticamente terminado como consta por el testimonio y certificación que remitió, con esta fecha, Francisco Javier García de Guinea, escribano del número y de la Audiencia de la villa de Torrelavega, a la Casa de Contratación de Cádiz. No obstante, su remate final debió verificarse por el mes de octubre de dicho año.

Finalmente, en 1762 también se inició la construcción de la escuela, quedando concluida dos años después, conformada por una “vivienda decente para el maestro al estilo del país y cuarto separado con los asientos correspondientes para la enseñanza de los niños que vayan a ella”.

Así, pues, doce años después de la muerte de don Pedro Carriedo se cumplían sus últimas voluntades y llegaban a manos de sus destinatarios las distintas mandas contenidas en su testamento. Ciertamente, el procedimiento de remisión de estos legados estaba lastrado por un sistema burocrático tremendamente formal y escrupuloso y, consecuentemente, lento.

51. Los pagos se acordaron por tercios: “el primero, ...dadas que sean las fianzas; el segundo, rompida que sea la cepa del medio del puente y sacada de tierra; el tercero, ejecutadas las manguardías y las medias cepas al nivel de las manguardías; el cuarto, cerrado que sean los arcos; el quinto, después de concluidas las enjutas y el sexto, entregada y dada por buena la obra”.

52. A excepción de que, puestas las cimbras de los arcos entre los meses de junio y agosto, se las llevase alguna avenida o crecida del río Saja.

Referencias

Fuentes documentales

Archivo General de Indias (AGI). Sevilla. Fondos: Casa de la Contratación: Registros de venida; Casa de la Contratación: Autos sobre bienes de difuntos; Gobierno: Audiencia de Filipinas; Gobierno: Indiferente General; Escribanía de Cámara de Justicia.

Archivo Histórico Nacional (AHN). Madrid. Fondos: O.M. Expedientillos; Ultramar.

Fuentes bibliográficas

Calero Ruiz, Clementina, Carlos Javier Castro Brunetto, y Carmen González Chávez. *Luces y sombras en el siglo ilustrado. La cultura canaria del setecientos*. T. IV de *Historia Cultural del Arte en Canarias*. Gobierno de Canarias, 2008.

Campuzano Ruiz, Enrique. *Arte colonial en Cantabria*. Santillana del Mar: Fundación Santillana, 1988.

Cura, Ángel del. *Breve historia del Convento-Santuario de Ntra. Sra. de las Caldas de Besaya*. Santander, 2005.

Gutiérrez Gutiérrez, Carmen. "La enseñanza en Torrelavega durante el siglo XVIII." En *Torrelavega. Tres siglos de Historia: análisis de un crecimiento desequilibrado*, editado por Miguel Ángel Sánchez Gómez, 81-104. Santander: Universidad de Cantabria; Ayuntamiento de Torrelavega, 1995.

Guzmán Pérez, Moisés. "Arquitectos, patrones y obras materiales en Valladolid de Michoacán. Siglos XVI-XVII." *Tempus, revista de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras UNAM* 2 (1993-1994): 58-81.

Hernández, Luis. "Los artífices de la sillería." En *Guadalupe, arte y liturgia: la sillería de coro de la colegiata*, coordinado por Nelly Sigaut, 267-281. Zamora: El Colegio de Michoacán; Museo de la Basílica de Guadalupe, 2006.

Herrero Domingo, Verónica. "Los Marfiles Hispano-Filipinos en el Museo Diocesano de Santillana del Mar." *Clavis*, no. 6 (2013): 1-15.

Madoz, Pascual. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. T. I-XVI. Madrid: Est. Tipográfico-literario Universal, 1806-1870.

Marichal, Carlos y Johanna Von Grafenstein, coords. *El secreto del imperio español: los siglos coloniales en el siglo XVIII*. México: El Colegio de México; Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2012.

Mas y Otzet, Francisco de. *Carriedo y sus obras. Memoria de las obras pías de los pobres y del agua instituidas por el insigne patricio don Francisco Carriedo y Peredo y crónica de los festejos que el excelentísimo Ayuntamiento de la M.N. y S.L. de la ciudad de Manila en unión de su vecindario ha celebrado para conmemorar la inauguración de la primera fuente de aguas potables*. Manila: Est. tip. de Ramírez y Giraudier, 1882.

- Mayoralgo y Lodo, José Miguel de. *Antecedentes de la emancipación: el Reino de Nueva España en el Registro de la Real Estampilla (1759-1798)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México; Instituto de Investigaciones Históricas, 2014. www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/realestampilla/000a_intro.html.
- Rivera Cambas, Manuel. *Méjico pintoresco, artístico y monumental*. T. III. México: Imprenta de la Reforma Perpetua, 1883.
- Sánchez Gómez, Miguel Ángel. "Economía, sociedad y política en Torrelavega durante el siglo XVIII." En *Torrelavega. Tres siglos de Historia: análisis de un crecimiento desequilibrado*, 25-79. Santander: Universidad de Cantabria; Ayuntamiento de Torrelavega, 1995.
- Yasumura, Naoki. "Justicia y sociedad rural en Michoacán durante la época colonial." *Estudios Michoacanos* VI, 6 (1995): 139-186.



Para despachos de oficio quatro mrs.

SELLO QVARTO, AÑO DE MIL OCHOCIENTOS DIEZ Y SEIS.

Septiembre de mil ochocientos diez y seis. Preñida

del Sr. D. Mariano Lafuente teniente primero :

Aristente interino, via que se juntaron los Señores

D. Andres de Cea Alcalde mayor =

D. Pedro Garcia Marques de Sortes y D. Pedro su

l =

Señora Junta representativa de D. Andres de Prati en

el año q. habiendo contratado con N. el adorno

de la Galeria de las Cajas capitulares

instancia de y arrotea con arreglo al diseño q. presento, ayu

rosi no el tando en treinta y seis mil reales, y una decena

adorno =

condiciones, fue q. habia de ser dem cuenta u

iluminacion de condiezas, y habiendo demorado

la venida de S. A. y la no ser ser muchos

Se

Adorno de mayores q. entonces era, y haber tenido q.

Prati añadir mucho mas de los propuestos en el di

seño, por mandado del Sr. Prati mayor p

no qual suplicaba ala Junta de virreyes

Andrés Rosi: pintor, teórico y monárquico absolutista

Andrés Rosi: Painter, Theorist, and Absolutist Monarchist

Álvaro Cabezas García

Universidad de Sevilla, España

acabezas@us.es

 0000-0001-9675-8964

Recibido: 16/06/2020 | Aceptado: 13/11/2020

Resumen

A continuación, se sintetizará el estado de conocimiento y la fortuna historiográfica conseguida por el pintor Andrés Rosi, un complejo artista que, tras su formación en Madrid, desarrolló gran parte de su trayectoria en Sevilla. Además de implicarse en los círculos artísticos locales, buscó con denuedo el reconocimiento social con la doble solicitud del nombramiento de pintor de cámara de Fernando VII, a quien mostró su lealtad con determinadas acciones emprendidas durante la guerra de la Independencia y el Trienio Liberal. Asimismo, participó del academicismo imperante con un Tratado elemental de perspectiva... y con el diseño del ornato efímero de signo neoclásico dispuesto en 1816 en las casas consistoriales hispalenses, logro que, presentado como novedad, le valió ser designado pintor honorario del Ayuntamiento de Sevilla.

Abstract

This article will summarise the state of knowledge and historiographic fortune achieved by the painter Andrés Rosi, a complex artist who, after his training in Madrid, developed much of his career in Seville. In addition to getting involved in local art circles, he sought social recognition through the double request for the appointment of Fernando VII's chamber painter, to whom he showed his loyalty with certain actions taken during the War of Independence and the Liberal Trienny. He also participated in the prevailing academicism with a Tratado elemental de perspectiva... and with the design of the neoclassical ephemeral ornate arranged in 1816 in the casas consistoriales, an achievement that earned him to be appointed honorary painter of the City of Seville.

Palabras clave

Neoclasicismo
Academicismo
Arquitectura efímera
Pintura
Andrés Rosi
Visita real

Keywords

Neoclassicism
Academicism
Ephemeral architecture
Painting
Andrés Rosi
Royal Visit

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Cabezas García, Álvaro. "Andrés Rosi: pintor, teórico y monárquico absolutista." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 27 (2021): 154-178. <https://doi.org/10.46661/atRIO.4976>

© 2021 Álvaro Cabezas 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).

Fortuna historiográfica y revisión documental

La historiografía ha prestado poca atención al estudio del artista Andrés Rosi (Madrid, 1781 – Sevilla, 1849). Esta circunstancia quizá haya estado motivada por la confusión generada tanto por su apellido como por su ocupación principal. En primer lugar, ha sido registrado como Andrés Rosi, Rossi, Rozi, incluso como Andrea Rossi, con los consiguientes problemas de homonimia derivados en los catálogos e índices de artistas¹. En segundo lugar, en algunos medios de trascendencia y difusión hispalense fue clasificado como escultor por el equívoco suscitado en la identificación de una *Verónica* que pintó en 1818 para el remate del retablo que utilizaba para sus cultos la Hermandad de la Coronación de Espinas mientras residía en el convento del Valle. En 1829 esta máquina lignaria fue trasladada, coincidiendo con el cambio de sede de la citada corporación, y colocada en la parroquia de San Andrés primero y en un depósito luego, cuando la corporación se trasladó en 1868 al templo de San Román². Por último, acabó situada en el extremo norte del crucero de la iglesia de El Santo Ángel de Sevilla desde que la corporación se estableciera allí en 1892, donde se conserva actualmente³. Durante este último periodo se creyó sería la escultura de la Santa Mujer Verónica, titular de la hermandad y una de las imágenes que conforman el misterio de Jesús con la cruz al hombro, la obra ejecutada por Rosi y no el lienzo del ático del mencionado retablo⁴.

* Quiero expresar mi agradecimiento a los profesores José Roda Peña, Pedro M. Martínez Lara y Juan Alejandro Lorenzo Lima por la ayuda prestada en la presente investigación.

1. Así lo hizo Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya* (Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1983), 192, pensando que era un artista de procedencia italiana. Asimismo, aparece de diversa forma referenciado por F. J. Sánchez Cantón, "Los pintores de Cámara de los reyes de España. Los pintores de los Borbones," *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* XXIV (1916): 171; Juan Antonio Gaya Nuño, *Arte del siglo XIX* (Madrid: Plus Ultra, 1966), 105; Elena Paéz Ríos, *Iconografía Hispana: catálogo de los retratos de personajes españoles de la Biblioteca Nacional* (Madrid: Biblioteca Nacional, 1970), 5:375; Elena Paéz Ríos, *Repertorio de grabados españoles* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1983), 3:58-59; o Juan Carrete Parrondo, *El arte de la estampa en la Ilustración: las bellas artes* (Alzira: Graficuatre, 1988), 710-711. También lo cita Enrique Arias Anglés, *Del neoclasicismo al impresionismo* (Madrid: Akal, 1999), 182, como artista menor en el círculo cortesano de Fernando VII. En el presente trabajo se ha elegido la forma "Rosi" tal y como reza en la documentación referida al artista aportada al final de estas páginas.
2. Fernando de Artacho y Pérez Blázquez, "La Hermandad desde el siglo XVIII a nuestros días," en *La Hermandad del Valle de Sevilla. Patrimonio cultural y devocional*, coord. María Isabel López Garrido (Sevilla: Fundación El Monte, 2003), 55, 56, 59.
3. Artacho y Pérez Blázquez, 63.
4. El equívoco lo tuvo Santiago Montoto, "Cofradías sevillanas," *ABC de Sevilla*, 19 de noviembre de 1946, 26, repitiéndose el error por parte de Jorge Bernal Ballesteros, "Notas sobre las cofradías en el siglo XIX (IV)," *ABC de Sevilla*, 18 de marzo de 1986, 111; Teresa Laguna, "Los artistas," en *Semana Santa en Sevilla. El esplendor del alma y la madera*, coord. Juan Delgado Alba (Sevilla: Gemisa, 1990), 74; y en muchas de las publicaciones periódicas y divulgativas editadas desde entonces para conocer los detalles y autorías de las cofradías de Sevilla. Aunque en el artículo "Semana Santa en Sevilla" de *El Liberal* del 8 de marzo de 1902 ya se había dado la autoría correcta, el asunto fue definitivamente aclarado por Francisco S. Ros González, "Sobre la autoría de la Verónica de la Hermandad del Valle," *Boletín de las cofradías de Sevilla*, no. 525 (2002): 33-35, quien probó documentalmente la adscripción de la imagen de talla al escultor Juan Bautista Patrone y Quartín entre 1800 y 1801 y del cuadro del mismo tema a Rosi, quien recibió 400 reales el 6 de marzo de 1818 por su ejecución.

En la actualidad se conoce su temprana filiación formativa en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, institución en la que, entre los años 1795 y 1799, pasó por las salas de principios, cabezas, figuras, yeso y del natural. En el último de esos años ganó un segundo premio⁵ y en 1802 otro con el “interior de un panteón con urnas sepulcrales, iluminado con una luz artificial colocada en el fondo del mismo”⁶. Posteriormente, fue premiado de primera clase con Felipe López Echeverría, Antonio Guerrero (Salamanca, 1777 – ?), Joaquín Soriano y Juan Antonio Ribera y Fernández de Velasco (Madrid, 1779 – 1860), por una pintura sobre el tema de Numancia y el suicidio colectivo de sus habitantes ante el asedio de la ciudad⁷. Inmerso en el ambiente académico, realizó un álbum de dibujos preparatorios a la aguada con destino a ilustrar la obra *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, editada en Madrid en la imprenta de Sancha. En los grabados realizados al aguafuerte y buril para la edición, Rosi firmó en 1801 como inventor, mientras lo hicieron como grabadores Antonio Rodríguez, Rafael Ximeno y Planes (Valencia, 1759 – México, 1807), y Manuel Álvarez de Mon (Madrid, 1777 – 1816)⁸. Asimismo, cabe citar dos bellos e interesantes dibujos del autor llevados a la estampa calcográfica por Álvarez de Mon y Guillermo Orejón y Llamas (Carrión de los Condes, 1777 – ?), ilustrando la obra *Excelencias del pincel y del buril que en quatro silvas cantaba Don Juan Moreno de Texada*, publicada en Madrid por Sancha en el año 1804, y conservada en la Biblioteca Nacional. El primero representa una *Alegoría de la Pintura* y el segundo “un historiador que con los ojos vendados escribe de arte al dictado de un pintor”⁹.

5. Quedó por detrás de Pablo de la Vega, vid. Isabel Azcárate Luxan, *Historia y alegoría: los concursos de Pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1808)* (Madrid: s. e., 1994), 218-221. Los temas fijados por el jurado fueron “Publio Furio Filón entrega al cónsul Cayo Hostilio Mancino a los numantinos” y “una Anunciación para la prueba de repente”. Las obras que Rosi realizó para la ocasión se conservan hoy en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (nº de inventario P-1646 y P-1648).
6. Cfr. *Distribución de los premios concedidos por el rey nuestro Señor á los discípulos de las Tres Nobles Artes hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 24 de julio de 1802* (Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1802), 61.
7. Estos datos fueron publicados por Esperanza Navarrete Martínez, *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura de la primera mitad del siglo XIX* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1999), 463. En el citado concurso Rosi quedó posicionado por debajo de los pintores Guerrero y Ribera. A partir de esta información José Ibáñez Álvarez, “Espíritu de la perspectiva o tratado elemental de perspectiva práctica para los artistas, por Andrés Rossi (Madrid, 1781-Sevilla, 1849),” *Revista de Bellas Artes*, no. 8 (2010): 51, retrasó su nacimiento a 1781, ya que hasta entonces se pensaba había nacido en 1771. Así lo creyeron Manuel Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX* (Madrid: Imprenta de Ramón Moreno, 1883-1884), 599; Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs* (París: s. e. 1966), 7:356; José Manuel Arnáiz, “Andrés Rossi, pintor de bodegones,” *Archivo español de arte*, no. 222 (1983): 152; y Ros González, “Sobre la autoría de la Verónica de la Hermandad del Valle,” 33.
8. También realizó Rosi dibujos que fueron grabados en talla dulce para la obra *Colección general de los trajes que en la actualidad se usan en España: principiada en el año 1801* (Madrid: librerías de Castillo y de la Viuda de Cerro, 1801), vid. Ibáñez Álvarez, “Espíritu de la perspectiva o tratado elemental de perspectiva práctica para los artistas, por Andrés Rossi (Madrid, 1781-Sevilla, 1849),” 53.
9. Ibáñez Álvarez, 53 y 54; y Jens Hoffmann-Samland, coord., *Dibujos españoles en la Kunsthalle de Hamburgo* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2014), 238. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Museo del Prado, en octubre 2014-febrero 2015.

En 1808, como consecuencia de los hechos ocurridos en Madrid al iniciarse la guerra de la Independencia española, Rosi hubo de huir de la capital y, tras pasar por toda suerte de penalidades, acabó instalándose en Sevilla. Este cambio de ubicación no le impidió continuar colaborando con los círculos académicos madrileños como demuestra su participación, junto a Rafael Esteve y Vilella (Valencia, 1772 – Madrid, 1847), Luis Paret y Alcázar (Madrid, 1746 – 1799), Manuel Albuérne (Calahorra, 1764 – Madrid, 1815) y Manuel Salvador Carmona (Nava del Rey, 1734 – Madrid, 1820), en el proyecto nunca publicado de las *Novelas ejemplares de Cervantes* –obra preparada para la imprenta de Sancha, aunque no se llegó a editar en el momento pretendido (c.1810), por las circunstancias políticas mencionadas–, y cuyos bosquejos se conservan, igualmente, en la Biblioteca Nacional¹⁰. Quizá de estos mismos años son otros grabados del autor hallados en el Museo Municipal de Madrid¹¹. Es muy curioso que Rosi fuera el autor de la ilustración de portada de la Constitución de 1812¹². Este es un hecho que demuestra la importancia, aunque fuera esporádica, que cosechó en el ámbito nacional, así como la de que personajes de los más augustos círculos poseyeran pintura de su mano, como fue el caso del deán Manuel López Cepero¹³.

Es muy posible que, tras algunos años de aclimatación artística en el ambiente sevillano, Rosi encontrara acomodo en la institución de mayor realce estético de la ciudad. Por ello, el 23 de enero de 1814 fue nombrado teniente de pintura en la Real Escuela de las Tres Nobles Artes sustituyendo a Juan Escacena, fallecido días antes¹⁴. Esta posición oficial no solo le procuró un medio de vida, sino la plataforma de referencia exigida por determinadas corporaciones oficiales como el Ayuntamiento de Sevilla, que, como se tratará *in extenso*, le encargó el adorno de la fachada de las casas consistoriales con ocasión de la visita regia de 1816 tras rechazar el proyecto presentado por Cayetano

10. Biblioteca Nacional de España, consultada el 15 de junio de 2020, <http://datos.bne.es/persona/XX1508565.html>.

11. Ibáñez Álvarez, *"Espíritu de la perspectiva o tratado elemental de perspectiva práctica para los artistas"*, por Andrés Rossi (Madrid, 1781-Sevilla, 1849), 54.

12. Se trata de un magnífico grabado, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (signatura 1/4615), con destacados ornamentos, vid. *Constitución política de la Monarquía Española promulgada en Cádiz a 19 de marzo de 1812* (Madrid: Imprenta Real, 1812). Firmado como "Rosit Suria ft."

13. Pedro J. Martínez Plaza, "Manuel López Cepero (1778-1858) y la pintura sevillana de su tiempo," *Laboratorio de arte*, no. 29 (2017): 557.

14. Antonio Muro Orejón, *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla* (Sevilla: Imprenta Provincial, 1961), 27. Este Escacena había trabajado con Juan de Espinal (Sevilla, 1714 – 1783), en las pinturas del techo de la escalera del palacio arzobispal en 1781 y con Vicente Alanís (Sevilla, 1730 – 1807), en la decoración de la puerta de Triana en 1796, vid. Teodoro Falcón Márquez, "Documentación de las pinturas de Juan de Espinal en la escalera del Palacio Arzobispal de Sevilla," *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, no. 23 (1992): 385-392; y Álvaro Cabezas García, *Gusto orientado y fiesta pública en Sevilla. Análisis de documentos para la comprensión de la historia artística del siglo XVIII* (Sevilla: Estípide Ediciones, 2012), 108-156. Luego había ostentado el cargo de teniente de pintura desde 1810 y había sido uno de los pocos pintores activos en los años de la ocupación francesa de Sevilla, introduciendo un nuevo estilo: el orientalismo, vid. Francisco Ollero Lobato, "La ocupación francesa de Sevilla y la difusión del neoclasicismo: la decoración de la casa de los Cavaleri," *Laboratorio de arte*, no. 15 (2002): 189-199.

Vélez y, como consecuencia, le nombró pintor municipal al año siguiente¹⁵. También pintó para parroquias y particulares lienzos de temática religiosa o civil, incluso dibujos como el de *Dama con traje imperio* fechado en Sevilla en 1818 y hoy conservado en el Museo del Romanticismo de Madrid¹⁶.

En 1819, satisfecho por el reconocimiento conseguido en Sevilla, intentó por vez primera alcanzar el cargo de pintor de cámara de Fernando VII. Su postulación fue infructuosa, por lo que volvió a intentarlo en 1823, finalizado el Trienio Liberal y restituido en sus poderes el monarca¹⁷. Quizá para reforzar su pretensión acometió una serie de grabados en esos años en colaboración con el inglés Y. Wagner (activo entre 1814 y 1840), y J.M. Bonifaz (activo entre 1790 y 1823), en los que se exaltaba la figura del duque de Angulema y el ejército de los Cien Mil Hijos de San Luis¹⁸.

15. Vid. Apéndice documental: documentos 1-6.

16. Figura con el número de inventario CE1486. Vid. *Ceres, colecciones en Red*, consultado el 2 de septiembre de 2018, <http://ceres.mcu.es/pages/Main>.

17. Ibáñez Álvarez, *"Espíritu de la perspectiva o tratado elemental de perspectiva práctica para los artistas"*, por Andrés Rossi (Madrid, 1781-Sevilla, 1849), 54 menciona estos hechos, extraídos del Archivo General de Palacio (AGP), Personal: Caja 922/ exp. 21. Petición: Sevilla, 21 de octubre de 1823. En este documento, Rosi se dirigía al rey poniendo de relieve su condición artística –teniente director de la Real Escuela hispalense–, y patriótica –declara que en la jornada del 2 de mayo de 1808 “se alistó en Madrid para sostener los sagrados derechos, impulsándole el más acrisolado amor a la Real Persona de V.M.”–, viéndose, como consecuencia de ello, obligado a emigrar a Sevilla dejando sus bienes y efectos y sufriendo allí mucha miseria y necesidad, teniendo la obligación de mantener a su familia con el fruto de su trabajo. Una vez establecido, formó parte, con riesgo político evidente, del congreso titulado “hispalense” que combatió la invasión francesa. Por todo lo anterior, solicitaba al rey el puesto de pintor de cámara presentando un dibujo como prueba. De la misma manera, también se conserva el expediente de información sobre Rosi –ya pintor del Ayuntamiento de Sevilla–, acerca de los servicios realizados durante la época del período constitucional. Y, por último, otro de 21 junio de 1823, enviado desde Sevilla “para los fines que le convengan”, y en el que actuaban varios testigos: el primero fue Manuel Martínez Pérez de Baños que lo reconocía como docente en la escuela de dibujo local y como miembro de “cierta reunión patriótica realista”, el segundo era Rafael Sánchez que “se ha conocido en las conversaciones que con el testigo he tenido un afecto decidido a uno católico monarca el Sr. D. Fernando Séptimo y por consiguiente un odio impecable al sistema heredado constitucional” y el tercero se trataba de Pedro Valentín de la Cuesta, capitular del Ayuntamiento hispalense, quien declaraba que lo conocía hacía años y que sabía de su fidelidad a Fernando VII y de su odio al régimen constitucional. A veces concurrió, dice, y estuvo a disposición del “señor don Pedro Guimaert y de otros buenos patriotas, hasta que se descubrió la conjura por el general de Armas de esta plaza D. Juan O'Donnell y fueron presos en Madrid algunos de los corresponsales”. Era, pues, Rosi un individuo siempre dispuesto a cualquier acción proclive a defender a “nuestro querido monarca y a sus leales vasallos”. La notificación de Juan García de Neira a Marcelino Lafuente –fecha en Sevilla el 30 de septiembre de 1823–, notificaba que existió la “Junta de la Pura y Limpia Concepción”, con el fin de levantar fuerzas suficientes “en estas Andalucías para destruir dicho sistema y poner al Rey Ntro. Señor en la plenitud de sus derechos soberanos”. Rosi formaba parte de la misma y colaboró en organizar la parte armada, en la que, como se ha mencionado, “a cuya cabeza se había de poner el Excmo. Sr. General dn. Pedro Guimaert”. También notificó que durante 1820 Rosi organizó cuestiones concernientes al armamento y que, continuamente, garantizó el contacto entre Sevilla y Madrid, con cartas “sin haber faltado armas al secreto y confiante que mereció desde un principio”. El colofón de estos trámites con los que pretendía convertirse en pintor de cámara estribaba no solo en los aspectos históricos y políticos, que parece cumplía sobradamente de acuerdo con el clima vigente esos años, sino en su condición artística. Para ello se pidió informe a Vicente López Portaña (Valencia, 1772 – Madrid, 1850), el 31 de mayo de 1819. Este pidió referencias a la Academia de San Fernando, que le remitió, de mano de Martín Fernández de Navarrete el 14 de junio de 1819, informes sobre sus progresos por las distintas clases y los premios que cosechó, incluso con el dato de que “iba con mucha frecuencia a la biblioteca” para ilustrarse. López escribió una carta dos días más tarde al remitente regio diciendo, a pesar de los datos que había conseguido, que no conocía al solicitante ni nada de su arte, consideración que, sin duda, hizo decaer su petición, ya que, con este resultado, el mayordomo mayor dio así respuesta el 7 de julio de 1819 al solicitante: “que acuda este interesado más adelante”.

18. Estas estampas se conservan en el gabinete del Museo del Romanticismo y en la Biblioteca Nacional. Vid. Paéz Ríos, *Repertorio de grabados españoles*, 3: cat. 2274; y Hoffmann-Samland, *Dibujos españoles en la Kunsthalle de Hamburgo*, 237.

De la década de los veinte se conocen algunos datos institucionales como que dimitió “por ocupaciones” el 31 de octubre de 1822 de la Real Escuela sevillana, aunque volvió tan solo unos días más tarde para dirigir la clase de perspectiva hasta lograr alcanzar el cargo de teniente director de la clase de pintura en 1827, justo cuando derivó el régimen de la corporación hasta convertirse en Academia de Bellas Artes. En 1835 desempeñó el puesto de director de pintura interino¹⁹.

De estos años data su vinculación con la Real Sociedad Económica Sevillana de Amigos del País y el Liceo Artístico²⁰ y la realización de una serie de acuarelas de tema costumbrista con la representación de tipos y trajes destinados a una futura publicación análoga a aquella que editó la Calcografía Real, en 1825, sobre la *Colección de Trajes de España* con los dibujos de José Ribelles y Helip (Valencia, 1778 – Madrid, 1835), grabados por Juan Carrafa (Madrid, 1787 – 1869), así como otras de tema sevillano conservadas en la Biblioteca Nacional que realizó junto a Fidel Roca (1779 – después de 1840): *Santa Justa y Rufina*, *San Isidoro Arzobispo de Sevilla*, *Aleluya de San Fernando*, y *Nuestra Señora de los Reyes*²¹. Por otra parte, cuando en 1835 se creó el Museo de Pinturas de Sevilla, embrión del actual de Bellas Artes, Rosi fue incluido en la comisión organizativa²².

En 1841 realizó el inventario de las pinturas del Alcázar de Sevilla a instancias de Isabel II. En este momento era director principal interino de la Escuela de Bellas Artes y quizá por eso asumió este encargo para resarcirse con el servicio a la reina del que no pudo cursar, por mucho que lo intentara, al anterior monarca. Se envió corregido por el alcaide del palacio en 1848²³.

De la última década de su vida parece ser el retrato del poeta *José Govantes Vizarrón*, conservado en el Museo del Romanticismo, litografiado posteriormente por Vicente

19. En el nuevo organigrama también figuraba José María Arango (Sevilla, 1790 – 1833), como teniente de las clases de principios, cabezas y figuras, dibujo del yeso y dibujo del natural, mantenidas por el director Joaquín Cortés (Sevilla, 1776 – 1835). Vid. Muro Orejón, *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*, 41, 48, 49, 142, 153. En 1828 Rosi pinta una lámina sobre la Virgen de la Alegría para el libro de Reglas de esa corporación letífica, cfr. Juan Carlos Martínez Amores, “Dos grabados de la Virgen de la Alegría,” *Boletín de las cofradías de Sevilla*, no. 495 (2000): 74-77.

20. Gloria Solache, “138. Maja con una guitarra,” en *Dibujos españoles en la Kunsthalle de Hamburgo*, 238.

21. Paéz Ríos, *Repertorio de grabados españoles*, 3: cat. 1836; Ibáñez Álvarez, “*Espíritu de la perspectiva o tratado elemental de perspectiva práctica para los artistas*, por Andrés Rossi (Madrid, 1781-Sevilla, 1849),” 57, 58. En ART-PRICE, se citan tres acuarelas del autor con temas de costumbres: *Costume de Sevilla*, *El cestero* y *El zapatero* (1832). Vid. Artprice.com, consultado el 2 de septiembre de 2018, <https://es.artprice.com/artista/141024/andres-rosi/lotes/pasado/7/dibujo-acuarela>.

22. Ibáñez Álvarez, “*Espíritu de la perspectiva o tratado elemental de perspectiva práctica para los artistas*, por Andrés Rossi (Madrid, 1781-Sevilla, 1849),” 58.

23. Archivo General de Palacio (AGP), Archivo del Real Alcázar (ARA), Caja 601, Ex. 14. 15 de enero de 1848.

Mamerto Casajús y Espinosa²⁴ (Sevilla, 1802 – 1864)²⁵, así como la excepcional colaboración en la publicación del joven José Amador de los Ríos *Sevilla pintoresca, ó descripción de sus más celebres monumentos artísticos* de 1844-1845. En ella, Rosi publicó seis litografías de estampas reproductivas de obras de Bartolomé Esteban Murillo (Sevilla, 1617 – 1682), Juan Valdés Leal (Sevilla, 1622 – 1690) y Michelangelo Merisi da Caravaggio (Milán, 1571 – Porto Ércole, 1610), cuyos originales habían sido copiados en la galería hispalense de Aniceto Bravo, según informa la leyenda de las estampas, realizadas en el establecimiento de litografías de Portolé²⁶.

En ese mismo año de 1844 se integraba en una Junta de gobierno extraordinaria en la Real Escuela, presidida por el mencionado Casajús, conformada para decidir el homenaje artístico que rendiría la institución a las reinas María Cristina e Isabel por el patronazgo constante que ejercían sobre la institución. Cada uno de los profesores aportó una idea para personificar este agradecimiento, ofreciéndose Rosi a elaborar un cuadro alegórico que conmemorase el hecho²⁷.

Al año siguiente, en Junta de 14 de octubre de 1845, se formaron comisiones para dictaminar sobre la erección de una estatua de homenaje público al arquitecto Juan de Herrera (Roiz, 1530 – Madrid, 1597). Quería así la Academia ofrecer un colofón adecuado a la restauración que había llevado a cabo la Junta de Comercio del histórico edificio de la Casa Lonja, de la que se vanagloriaba tener como sede. Rosi figuraba, junto a Juan de Astorga (Archidona, 1777 – Sevilla, 1849) y José María Gutiérrez formando parte de la comisión de escultura²⁸.

Por último, Rosi llevó a cabo el diseño arquitectónico de la decoración que se dispuso en la plaza del Museo en Sevilla, bajo la dirección del arquitecto municipal Balbino Marrón y Ranero (Villaro, 1812 – Bilbao, 1867), e inaugurada en 1846 con motivo del doble enlace nupcial entre Isabel II y Francisco de Asís y la infanta Luisa Fernanda con Antonio María de Orleans, respectivamente. El dibujo del proyecto, conservado en el Archivo

24. Abrió en 1837 el primer establecimiento litográfico de Sevilla. Rosi, junto con Joaquín Domínguez Bécquer (Sevilla, 1817 – 1879), fue especialmente valorado como precursor de esta modalidad de dibujo editorial, vid. José Velázquez y Sánchez, *Anales de Sevilla (1800-1850)* (Sevilla: Hijos de Fé, 1872), 483.

25. Ibáñez Álvarez, "Espíritu de la perspectiva o tratado elemental de perspectiva práctica para los artistas, por Andrés Rossi (Madrid, 1781-Sevilla, 1849)," 59.

26. De Rosi son *Ánimas Benditas del Purgatorio; Niños como de Murillo; Jóvenes campesinas como de Murillo; María Magdalena; y Piedad, como copia de Caravaggio*. Del resto de ilustraciones de la obra se encargaron Antonio Cabral Bejarano (Sevilla, 1798 – 1861) y Eduardo Cano de la Peña (Madrid, 1823 – Sevilla, 1897), cfr. José Amador de los Ríos, *Sevilla pintoresca, ó descripción de sus más celebres monumentos artísticos...* (Sevilla: Francisco Álvarez y C^ª, 1844), 84 y ss.

27. La noticia la da Muro Orejón, *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*, 59, pero no se ha podido comprobar hasta ahora que se materializase esta u otra idea al respecto.

28. De nuevo el dato lo recoge Muro Orejón, 60.

Municipal de Sevilla, consistía en un “arco de caprichosa arquitectura (...) en su centro brillará el blasón de esta ciudad entre trofeos militares, y sobre los pilastrones irán dos delicadas y elegantes agujas o pirámides transparentes, viéndose en un lado la HISTORIA consignando en sus páginas el suceso que motiva estas festividades, y en el otro la POESÍA, dedicándoles su numen”²⁹.

La noticia de la muerte de Rosi, en el puesto de teniente de pintura de la Academia sevillana de Bellas Artes, se refleja en el acta emitida por la institución el 15 de diciembre de 1849 tras comunicar el óbito su hijo. A continuación, los pintores Manuel Barrón (Sevilla, 1814 – 1884) y José María Romero (Sevilla, 1816 – Madrid, 1894) compitieron por la plaza vacante, resolviendo la corporación otorgar al primero el cargo de teniente director y al segundo el de ayudante³⁰.

Como pintor se ha reparado, en ocasiones, en el reducido número de obras de su catálogo, pero este hecho puede deberse a que muchas de ellas no se hayan conservado o que hoy no estén identificadas todas las que se le adjudican en las fuentes. Por poner quizá el ejemplo más significativo habría que detenerse sobre la referencia que se hace de Rosi en relación con las pinturas de la Galería del Grutesco del Real Alcázar de Sevilla. Parece que en “el año de 1830 se empezó a renovar la galería que está al lado izquierdo de la entrada. Las pinturas al fresco, que representan pasajes de la mitología están hechas por el profesor D. Andrés Rossi”³¹. Amador de los Ríos, con quien había colaborado Rosi en su *Sevilla Pintoresca*, es más preciso al respecto: “en los cuadros, que dejan los mencionados riscos se ven pintados al fresco varios asuntos mitológicos y otros pasajes de la *Eneida* de Virgilio”, y en nota aparte “estas pinturas fueron debidas á don Andres Rosi, quien por órden del señor don Domingo de Alcega iba á pintar todos los cuadros, cuyas pinturas ha borrado el tiempo, por hallarse espuestas á la intemperie; pero la penuria en que se halla el real patrimonio obligó á dicho señor Alcega á suspender esta obra. El teseo (sic) que hay pintado en la puerta del *laberinto* es también de mano del señor Rosi”³². De todo lo anterior se desprende que la intervención de Rosi debe encuadrarse en el grupo de las reformas necesarias emprendidas después de los años de inestabilidad

29. Cfr. Carlos Reyero, *Monarquía y Romanticismo. El hechizo de la imagen regia, 1829-1873* (Madrid: Siglo XXI, 2015), 75, 184, 186, 187. Este autor considera que las alegorías tradicionales de la monarquía y las referencias históricas del diseño estaban “cuajadas de connotaciones locales”. En Sevilla las celebraciones tuvieron lugar los días 24, 25 y 26 de octubre. Participaron varios artistas, entre ellos Antonio Cabral Bejarano. El Ayuntamiento dispuso colocar “dos elegantes y vistosas perspectivas”, una en las casas consistoriales –se conserva dibujo del proyecto firmado por Juan de Lizasoain–, y la otra, de Rosi, en la plaza del Museo.

30. Muro Orejón, *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*, 49, 153.

31. *Noticia de los principales monumentos artísticos de Sevilla* (Sevilla: Imprenta de El Sevillano, 1842), 4.

32. Amador de los Ríos, *Sevilla pintoresca, ó descripción de sus más celebres monumentos artísticos...*, 84.

política del final del reinado de Fernando VII, un monarca desapegado del palacio real sevillano. Fue, a partir de 1827, con Melchor Cano (Madrid, 1794 – Sevilla, 1842), –que había llegado como arquitecto municipal el año anterior–, ahora convertido en arquitecto del Alcázar, cuando comenzaron ciertas obras de reforma y decoración³³ entre las que se incluiría la participación de Rosi en la Galería del Grutesco, refrescando los motivos originales que conformara Diego de Esquivel durante el Renacimiento, prácticamente perdidos por las inclemencias y el paso del tiempo³⁴.

Además de lo anterior, recientemente se han dado a conocer nueve dibujos ejecutados de su mano, englobados en los lotes españoles e italianos conservados en el Kupferstichkabinett de la Hamburger Kunsthalle³⁵. Son una *Alegoría de la pintura*, que aparecía como portada al lote de diseños españoles llegados a Hamburgo en 1891; una *Escena de guerra* de cierta dependencia con algunos de los *Desastres de la guerra* de Francisco de Goya (Fuendetodos, 1746 – Burdeos, 1828), o de otros artistas como Juan Gálvez (Mora, 1774 – Madrid, 1846) y Fernando Brambila (Cassano d’Adda, 1763 – Madrid, 1834) en la estampa *Batería en la Puerta del Carmen* de la serie *Ruinas de Zaragoza*³⁶; un *Hospital de guerra* en el que quizá Rosi siguiera la *Iconología* de Cesare Ripa (Perugia, 1560 – Roma, 1622), como cree Gloria Solache³⁷; un muy tomado del natural *Apunte de un hombre tendido*; una *Maja con una guitarra*; *El pintor en su estudio*; *Cabeza de un toro*; *Pareja de campesinos*, derivado de un grabado de Salvator Rosa (Nápoles, 1615 – Roma, 1673), que representa un soldado en reposo junto a un compañero³⁸ y, por último, un *Estudio de manos*. A pesar de lo interesante de este conjunto, ninguno puede relacionarse aun con lienzos de la misma temática y producción. Igualmente, son de interés sus acuarelas del *Álbum romántico*³⁹ y su *Bodegón*, vendido de nuevo en 2015⁴⁰

33. “Desde dicha fecha he dirigido igualmente todas las [obras] que se han hecho en Vuestros Reales Alcázares, y las de restauración de los hermosos salones árabes de los mismos...”, cfr. Archivo General de Palacio (AGP), Fondo Personal, Caja 173, Ex. 14, recogido por M^a Rosario Chávez González, *El Alcázar de Sevilla en el siglo XIX* (Sevilla: Patronato del Real Alcázar de Sevilla, 2004), 51.

34. Las pinturas se reintegraron, en una primera fase entre 1896 y 1897, y en otra siguiente a partir de 1900. Solo en algunos casos podía distinguirse el asunto representado. Rosendo Fernández Rodríguez (Antequera, 1840 – Cortegana, 1909), fue el encargado de reintegrar las pinturas tras la aprobación de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la provincia de Sevilla integrada por José Gestoso y Pérez (Sevilla, 1852 – 1917) y Virgilio Mattoni de la Fuente (Sevilla, 1842 – 1923), vid. María Reyes Baena Sánchez, *Los jardines del Alcázar de Sevilla entre los siglos XVIII y XIX* (Sevilla: Diputación de Sevilla, 2003), 99, 100, 126, 127. Más recientemente se restauraron de nuevo, vid. Javier Bueno Vargas y José Carlos Roldán Saborido, “Intervención en los revestimientos de la Galería de Grutescos,” *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, no. 4 (2003): s.p.

35. Hoffmann-Samland, *Dibujos españoles en la Kunsthalle de Hamburgo*, 13, 15, 182, 183, 236-241.

36. Hoffmann-Samland, 237.

37. Hoffmann-Samland, 239.

38. Hoffmann-Samland, 241.

39. Lo conformaban piezas de Richard Ford (Londres, 1796 – Heavitree, 1858), Jenaro Pérez Villaamil y Duguet (El Ferrol, 1807 – Madrid, 1854), Fredericke, Rosi y Antonio María Esquivel (Sevilla, 1806 – Madrid, 1857). Se subastó en Arte, Información y Gestión, 14 de noviembre de 2002, lote nº 8, 56 y 57; y Hoffmann-Samland, 238.

40. Arnáiz, “Andrés Rossi, pintor de bodegones,” 152, 153; y Gloria Solache, “138. Maja con una guitarra,” 238.

así como el *Santo Domingo* sobre cobre subastado en 1998⁴¹. No hay referencia de más labor pictórica que la descrita hasta ahora.

Otro aspecto curioso lo constituye el de su aportación teórica. Su manuscrito *Espíritu de la perspectiva ó tratado elemental de perspectiva práctica para los artistas*, una auténtica rareza en el medio artístico sevillano que se conserva en el Museo del Romanticismo de Madrid, pero fue redactado en la ciudad del Guadalquivir en 1820, coincidiendo con el inicio de su actividad docente en la Real Escuela como profesor de perspectiva⁴². En cualquier caso, la sucesión de hechos que trajo consigo el Trienio Liberal al año siguiente interrumpió su redacción. La necesidad de este escrito viene motivada por el afán de conocimiento y perfección inoculado por la Academia de Bellas Artes de San Fernando a todos sus alumnos. En este caso es la perspectiva el método considerado crucial para Rosi si se pretende dominar las destrezas del arte. Sin embargo, en esto no fue enteramente original, sino más bien continuador de reflexiones estéticas que venían sucediéndose desde el Renacimiento y, más cercanamente, en escritos sobre el mismo asunto como, entre otros, el de Antonio Palomino y Velasco (Bujalance, 1655 – Madrid, 1726)⁴³.

Su labor para el Ayuntamiento de Sevilla y el reconocimiento como pintor municipal

Uno de los más consistentes méritos que aportó Rosi para alcanzar la consideración de pintor de cámara fue la ya mencionada dirección del ornato dispuesto en las casas consistoriales para la entrada real de septiembre de 1816. La ciudad no vivía un acontecimiento semejante desde 1796 y todos los estamentos de la ciudad –pero sobre todo el del máximo soporte de la Corona, la Real Maestranza–, se dispusieron favorablemente al adorno del recorrido real, bien conocido gracias a la publicación que el Ayuntamiento hispalense encargó *ex profeso* al reverendo José Govea y Agreda, bibliotecario de San Acasio, y que llevó por título *Fiestas reales*. Con pretensiones distintas, Félix González de León aportó datos de interés para el mismo cometido y Velázquez y Sánchez, en su

41. 16 x 12,5 cm. Cfr. Artprice.com, consultado el 2 de septiembre de 2018, <https://es.artprice.com/artista/141024/andres-rosi/pintura/1161507/santo-domingo>.

42. Fue publicado y estudiado por Ibáñez Álvarez, "Espíritu de la perspectiva o tratado elemental de perspectiva práctica para los artistas, por Andrés Rossi (Madrid, 1781-Sevilla, 1849)," 60-76.

43. Antonio Palomino, *El museo pictórico y escala óptica*, 3 vols. (Madrid: viuda de Juan García Infançon, 1724).

faceta de analista, no dejó espacio a la imaginación⁴⁴. Además de esas fuentes, en los últimos años se ha avanzado en el conocimiento de esta efeméride con las publicaciones de Fernández Albéndiz y Ollero Lobato que la analizan global o parcialmente⁴⁵. Por ello, la aportación documental presentada al final de estas páginas no hace más que culminar el grado de comprensión del asunto con una nota inédita como resultado: la asunción del cargo de pintor honorario del Ayuntamiento de Sevilla por parte de Rosi.

El contexto fue el siguiente: Isabel María Francisca de Borbón y Braganza y su hermana María Francisca se casarían con Fernando VII (viudo desde 1806) y su hermano Carlos María Isidro, respectivamente, tras finalizar la guerra de la Independencia que las mencionadas damas pasaron en Brasil. En el momento en que emprendieron su vuelta a la península para desposarse, el rey pidió que se hicieran rogativas en toda España para la feliz consecución de sus objetivos. Sevilla las comenzó el 17 de marzo y unas semanas más tarde, el 6 de abril, emprendió la preparación de la estancia regia en la ciudad, prevista por espacio de tres días en el mes de septiembre⁴⁶. Las hermanas llegaron a Cádiz el 4 de septiembre, contrayendo matrimonio al día siguiente con el rey y el infante en la cubierta del navío San Sebastián⁴⁷. Tras algunos días de asueto, tomarían el camino real para llegar a Sevilla pasando por Jerez, las ventas del Cuervo, Utrera y Alcalá de Guadaíra. El programa de actos desarrollados en Sevilla es bien conocido, por lo que solo se señalarán aquellos aspectos más destacados del ornato urbano y, sobre todo, la participación en el mismo de Andrés Rosi.

Así, la puerta de Triana se iluminó con profusión –candilejas en las columnas, perspectivas, transparencias y un retrato del rey con dos arañas–, encargándose de su decoración, como era habitual, al gremio del arte de la seda⁴⁸. El puente de Barcas estaba

44. José Govea y Agreda, *Fiestas reales con que celebró la ... ciudad de Sevilla la venida de su ... Reyna ... Doña María Isabel Francisca, y de la Serenísima Infanta Doña María Francisca de Asis de Braganza...* (Sevilla: Imprenta Real y Mayor, 1816); Crónica de Félix González de León, julio-septiembre 1816, rollo 131, sección XIV, Archivo Municipal de Sevilla (AMS); y Velázquez y Sánchez, *Anales de Sevilla (1800-1850)*.

45. M^a Carmen Fernández Albéndiz, *Sevilla y la monarquía. Las visitas reales en el siglo XIX* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2007); y Francisco Ollero Lobato, "Dos diseños de arquitectura efímera de Cayetano Vélez para las Casas Capitulares de Sevilla," *Laboratorio de arte*, no. 28 (2016): 387-400.

46. En este punto fue determinante la figura del procurador mayor Manuel de la Masa Rossillo, cfr. Fernández Albéndiz, *Sevilla y la monarquía. Las visitas reales en el siglo XIX*, 45.

47. José Manuel Cuenca Toribio, *Del Antiguo al Nuevo Régimen*, 4^a ed. (1976; reimpr., Sevilla: Universidad de Sevilla, 1991), 265.

48. Velázquez y Sánchez, *Anales de Sevilla (1800-1850)*, 198; Govea y Agreda, *Fiestas reales con que celebró la ... ciudad de Sevilla la venida de su ... Reyna ... Doña María Isabel Francisca, y de la Serenísima Infanta Doña María Francisca de Asis de Braganza...*, 62, especifica que fue Francisco Escacena el encargado del adorno; y González de León añade, como dato inédito, que "a la entrada de la puerta un carro triunfal que se había construido a costa de varios vecinos para desde este sitio conducir en el a la Infanta tirando los mismos vecinos. Este carro se componía del rueda todo dorado; y la caja vestida por dentro de rasolirio blanco, y por fuera de rasolirio celeste cogido con una franja de terciopelo carmesí y galón de oro y flecos de lo mismo. En lo alto de su testera una corona de la que pendía un manto real de paño de seda roja cogido a pavellones con cordones y borlas de oro. Sobre el fuego delantero sopusieron las armas

iluminado por completo con farolillos y en los malecones de la Alamedilla próxima a la puerta de Triana se colocaron pirámides imitando mampostería sobre los cuatro machos que aseguraban las defensas contra las avenidas del Guadalquivir. La zona franca estuvo también muy bien decorada: en la glorieta había cuatro columnas dóricas sobre sus pedestales y encima unos jarrones de estilo grecorromano adornados con guirnaldas de flores⁴⁹. Otros augustos edificios fueron, igualmente, engalanados. Entre ellos destacaba el de la Real Audiencia que mostraba el primer cuerpo atestado de cirios de cera y arañas y el segundo con hachas de palo y aceite con una falsa barandilla sobre lienzo; y en el patio y escalera principal aparecían arañas y faroles, incluso un dosel de terciopelo carmesí con los retratos de Fernando e Isabel franqueados por dos arañas. La Casa Lonja estaba iluminada con vasos de colores por el Tribunal del Consulado. La decoración había corrido a cargo del arquitecto y pintor Juan Ricardi Lafayeta: la fachada oriental tenía dispuesto un pórtico toscano con cuatro columnas, dentro un pabellón carmesí que cobijaba instrumentos agrícolas, atributos mercantiles y objetos industriales, el medallón de la empresa heráldica de Sevilla y la particular del consulado estaba acompañado por un lema en latín que hacía referencia al restablecimiento del tribunal en 1784 por Carlos III. A ambos lados del medallón había dos matronas romanas, estatuas colosales al claroscuro representando España y Portugal apoyadas en los escudos respectivos. Sobre ellas, se había colocado una falsa lápida de alabastro con letras de oro romanas⁵⁰. Govea añadía que en la cornisa del edificio se colocó una corona en la que se recogía un pabellón de terciopelo granate forrado de armiño donde se exhibía el retrato del rey, pintado para la sala del tribunal, por Antonio Cabral Bejarano⁵¹. Otros recintos, como el Real Alcázar, permanecían iluminados y engalanados, contando con más de ocho mil luces por todo el perímetro. La catedral suspendió las obras que venía acometiendo en el Sagrario y se puso bajo dosel un altar portátil, con san Isidoro y san Leandro en el trono de octavas, además de ricas colgaduras de terciopelo galoneado de oro por el exterior. En la puerta principal de la catedral se exhibía la custodia⁵² y de la Giralda colgaban veintiuna banderas de seda de diferentes colores

de España y Portugal muy adornadas de ricas flores y sobre el piso de la espalda un cajoncito forrado en las mismas telas que la caja sobre la cual iba una graciosa jarra llena de muy ricas plumas y adornadas de flores exquisitas. Los torreones iban cubiertos de seda y con pabellones de raso celeste. Para subir al dicho carro estaba preparada una escalinata dorada; pero la Reina no quiso ocuparlo y sin moverlo dejándolo en el sitio donde estaba, siguió en su coche”, cfr. Crónica de Félix González de León, 61, 62, 131.

49. Crónica de Félix González de León, sección XIV, rollo 131, año 1816. 1816 julio-septiembre, 63, Archivo Municipal de Sevilla (AMS), Sevilla.

50. Crónica de Félix González de León, sección XIV, rollo 131, año 1816. 1816 julio-septiembre, 60-63, Archivo Municipal de Sevilla (AMS), Sevilla.

51. Govea y Agreda, *Fiestas reales con que celebró la ... ciudad de Sevilla la venida de su ... Reyna ... Doña María Isabel Francisca, y de la Serenísima Infanta Doña María Francisca de Asis de Braganza...*, 48; y Velázquez y Sánchez, *Anales de Sevilla (1800-1850)*, 201-203.

52. Desde el mismo momento de su estreno en 1587, esta hermosa máquina de plata, obra de Juan de Arfe y Villafañe (León, 1535 - Madrid, 1603), suscitó la aprobación primero y la imitación después de su forma, significado y función. Resulta significativo que la

con los escudos de armas reales, desde el primer cuerpo hasta el último. El palacio arzobispal se había engalanado con lujo y lo mismo había ocurrido, aunque con menor profusión, en las comunidades del Pópulo, San Pablo, del Ángel, la colegiata del Salvador o la Inquisición colocándose, las más veces, en las fachadas tapices, damascos, arañas y escudos⁵³. Hubo, también, casas particulares que adornaron con gusto sus fachadas para la contemplación de la comitiva real, entre las que destacó la casa del conde de Monteagudo en calle de las Armas⁵⁴.

Pero, sin duda, el punto crucial de toda la carrera oficial era la plaza de San Francisco. El adorno de la fuente de Mercurio, situada en el extremo sur de la plaza, consistió en cuatro arañas de cristal y abundantes vasos de colores, todo dedicado por el arte de la platería. Tenía un cuerpo de arquitectura de Miguel Darvin, de la Real Sociedad Patriótica: era un templete con pilastras de orden corintio y cornisas formando cuatro frentes con postes almohadillados, imitando mármoles de Morón y capiteles bronceados que formaban cuatro arcos. El segundo cuerpo, más pequeño, en forma de linterna con cortinas encarnadas, cerrado como el de abajo, y rematado por corona imperial, sobre peana entre estandartes de leones, castillos y quinas. Un antepecho abalaustrado cerraba la composición arquitectónica, y en cuyas cuatro esquinas, sobre basas figurando granito, se elevaban a la altura de la primera cornisa cuatro pirámides llenas de vasos de colores. La propia fuente se limpió y lustró⁵⁵. Los adornos pensados para ocupar la galería y el costado sur de las casas consistoriales fueron diseñados por el arquitecto municipal Cayetano Vélez⁵⁶. Sin embargo, no se acabaron realizando. Las razones pudieron ser diversas: Ollero Lobato cree que su situación profesional no era la más idónea en 1816 por los pleitos que tenía activos contra su colega José Echamorro (Carmona, 1751 – Sevilla, 1825), y por la falta de titulación académica como arquitecto, aunque también apunta que podría deberse a la complejidad y al tamaño que implicaban los diseños, inasumibles en un momento de crisis económica municipal⁵⁷. Fue la opción de Andrés Rosi la que finalmente se materializó, precisamente por más modesta, ya que combinaba la arquitectura monumental del edificio con colgaduras de tela,

Archicofradía Sacramental del Sagrario de San Martín pidiera el 16 de julio de 1823 al Cabildo de la catedral hispalense, un modelo de la misma para hacer una suya, cfr. Secretaría, Autos capitulares, Sección I 07234 - 1823, ff. 70r. y 70v, Archivo de la Catedral de Sevilla (ACS), Sevilla.

53. Govea y Agreda, *Fiestas reales con que celebró la ... ciudad de Sevilla la venida de su ... Reyna ... Doña María Isabel Francisca, y de la Serenísima Infanta Doña María Francisca de Asis de Braganza...*, 41.

54. Govea y Agreda, 71, señala que fue José María Arango el encargado de esta decoración y que se llevó todos los elogios.

55. Crónica de Félix González de León, 58.

56. Publicados por Ollero Lobato, "Dos diseños de arquitectura efímera de Cayetano Vélez para las Casas Capitulares de Sevilla."

57. Ollero Lobato, 397, 398.

arañas y perspectivas⁵⁸. Los adornos hacían alusión al amor, a la doble boda y a la unión de las casas reales de España y Portugal en la figura de sus príncipes. Estaba dividida en tres partes: el muro inferior, la galería baja y la alta. El primero estaba cubierto por un zócalo que simulaba el jade de color melado. Delante se colocó un sotobanco que sostenía dos ánforas y dos trípodes de oro, frente a dos pabellones de color rosa pendientes de seis antorchas, mientras que en medio de los pabellones colgaban clavos romanos, flechas, trofeos de amor, coronas de mirto, etc. Las galerías se cubrieron con una gran perspectiva: en la zona baja había una división simulada de tres puertas; la central se rodeó con palmas y laureles y estaba rematada con el escudo de armas de los dos reinos peninsulares; en la puerta izquierda se pintaron dos ríos figurados (el Tajo y el Janeiro con la inscripción "Judith amor") y en la puerta de la derecha se recreó el himeneo en las bodas de Tetis y Peleo con el lema "A Jove conjugium". En las galerías altas había un dosel rojo colgado sobre el que se colocó un retrato del rey a cuyos pies aparecía un león pintado por Joaquín Cortés, probablemente copia de Goya. En los laterales se dispusieron dos escudetes pareados dedicados al infante don Carlos y a su esposa María Francisca de Asís. Todo aparecía coronado por un friso en el que se apreciaban varios niños sosteniendo escudos con las siglas del rey y la reina, rematado con una figura de la Fama que ofrecía versos alusivos⁵⁹. La zona de decoración plateresca del edificio consistorial estaría adornada por pabellones y colgaduras en sus vanos y algunos puntos de luz para la iluminación requerida por la noche. La logia sería cubierta en el piso bajo con bastidores de lienzo representando a Himeneo y algunas perspectivas. En el mismo ámbito se dejó ver la pintura mural que realizara Joaquín Cabral Bejarano (Sevilla, 1761 – 1825) para la visita de 1796. Como apunta González de León, en el balcón principal había un pabellón con su corona, y debajo varios trofeos militares y varias arañas de cristal y faroles de papel. En el cuerpo bajo estaban tapadas todas las ventanas con figuras pintadas en hierro que representaban carabineros a caballo⁶⁰.

Hasta llegar a la consumación del adorno, Rosi pasó las semanas previas angustiado con el ajuste del costo de producción (36.000 reales) y arrancando al Ayuntamiento la obligación de hacerse cargo del pago de las candilejas, máxime cuando en septiembre

58. Govea y Agreda, *Fiestas reales con que celebró la ... ciudad de Sevilla la venida de su ... Reyna ... Doña María Isabel Francisca, y de la Serenísima Infanta Doña María Francisca de Asis de Braganza...*, 48; y Velázquez y Sánchez, *Anales de Sevilla (1800-1850)*, 42: "D. Andrés Rosi, Teniente Director de la Real Academia de las tres nobles artes de esta Ciudad, fue el Autor de esta obra, en cuya intervención y dirección acreditó la fecundidad de su fantasía, y la extensión de sus conocimientos, cuyo diseño aprobó el Ayuntamiento en 13 de mayo".

59. Crónica de Félix González de León, 58-60; Govea y Agreda, *Fiestas reales con que celebró la ... ciudad de Sevilla la venida de su ... Reyna ... Doña María Isabel Francisca, y de la Serenísima Infanta Doña María Francisca de Asis de Braganza...*, 38-42; y Velázquez y Sánchez, *Anales de Sevilla (1800-1850)*, 199.

60. Crónica de Félix González de León, 60.

las noches eran más largas que en los meses previos, cuando presumiblemente había de haberse celebrado la venida, conllevando ese cambio en el diseño un coste importante (documentos 1-5). De esta manera, ganó lo plástico y pictórico a lo arquitectónico, “los efectos sensitivos, la sorpresa y los aspectos pintorescos sobre la gramática de los soportes y estructuras”⁶¹ a pesar de producirse estos hechos en la que es considerada fase más pura del neoclasicismo. Catorce meses después, el 9 de diciembre de 1817 (documento nº 6), Rosi escribía con respeto al excelentísimo señor (asistente interino Mariano Lafuente y Oquendo) que el año anterior “pusiese a su cuidado y destreza la invención, adorno e iluminación de sus Casas Capitulares” con motivo del tránsito “por esta ciudad de la reina nuestra señora y su serenísima hermana”. Alababa lo realizado enlazando con el glorioso currículum que la ciudad tenía por entonces en ese tipo de “invenciones” y recordaba que, tanto de día como de noche, fue la única perspectiva que llamó la atención del vecindario. Por tanto, le suplicaba que le tenga en cuenta cuando haga falta de nuevo una acción similar y le dispense, para ello, el título pertinente (el de pintor del Ayuntamiento de Sevilla). Poco después, el 20 de diciembre, el procurador mayor avalaba a Rosi en su pretensión destacando su gusto y habilidad. Quedaba especificado que el cargo anhelado tendría que ejercerlo sin sueldo alguno (algo que, admitía, agravaría las arcas y provocaría la denegación de la pretensión municipal). El 12 de enero de 1818 se acordaba nombrar pintor del Ayuntamiento a Andrés Rosi debido al informe del procurador mayor.

Tras conseguir este mérito local –que el propio pintor consideraba contribuía a poner de manifiesto la lealtad patriótica para con la Corona que practicaba Sevilla–, Rosi quiso colocarse en una posición favorable para obtener el puesto de pintor de cámara del rey y volver a la capital de España, pero, como se ha señalado, este proyecto acabó en fracaso tras dos intentos, uno en 1819 y otro en 1823. Sin esa consideración, una personalidad tan destacada y versátil como la de Rosi, no pudo elevar su posición con respecto a sus demás colegas y coronarse en la cúspide artística nacional, sino que hubo de contentarse con mantenerse a flote en un ámbito más reducido, quizá de menos progreso estético como era el de la Sevilla decimonónica, pero, por el contrario, de gran dinamismo romántico gracias al continuo tránsito de escritores, artistas y mecenas extranjeros. Una trayectoria artística como la suya sirve para señalar determinadas virtudes, vigentes en momentos de interesante transición entre los rescoldos de la Ilustración y el nacimiento de la conciencia nacional española⁶². Sin duda, Rosi trascendió de la mera práctica de

61. Ollero Lobato, “Dos diseños de arquitectura efímera de Cayetano Vélez para las Casas Capitulares de Sevilla,” 398.

62. Para ahondar en estas consideraciones, vid. Teresa Nava Rodríguez, ed., *De ilustrados a patriotas. Individuo y cambio histórico en la monarquía española* (Madrid: Sílex ediciones, 2017).

la pintura para proyectarse en la docencia y el adelantamiento estético, en posiciones cívicas complejas mantenidas con el cambio de régimen y en una hoja de servicios preservada en el tiempo gracias al contenido de los repositorios documentales.

Apéndice documental

Documento no. 1

Súplica de Andrés Rosi a la Junta de Prevenciones sobre el adorno que ha diseñado para las Casas Capitulares. Tomo 107, expediente 1. 1816-8-22. Sección VI. Escribanías de Cabildo del siglo XIX. Fondo Administración Municipal de Sevilla. Subfondo "Archivo Histórico" (1800-1835). Archivo Municipal de Sevilla (AMS), Sevilla

Señores de la Junta de prevenciones.

Don Andrés Rosi, profesor de pintura, teniente director de la Real Escuela de Nobles Artes de esta ciudad, y vecino de ella, con el más profundo respeto a V.I., hace presente: que por mayo último contrató con V.I. la ejecución de la obra del adorno de estas Casas Capitulares en su galería alta y baja, y azotea, con arreglo al diseño que presenté para ello, ajustándolo conforme a él, en treinta y seis mil reales de vellón, que tiene percibidos, y la obra pronta y en estado de colocarse cuando se le mande; sobre la cual debe manifestar:

Una de las condiciones fue que había de ser de su cuenta la iluminación de candilejas, pero el cual representa, se persuadió que esta inmediatamente se iba a verificar, según las voces que corrían y prisa que se le daba para concluir la obra, y se encuentra que las noches tienen al día más de una hora de diferencia que aquel tiempo al presente que hay precisamente que iluminar: los aceites han subido una quinta parte del valor que entonces tenían al que hoy tienen, y perjuicio que por todos títulos debe reclamar el suplicante.

El diseño presentado y aprobado era solo en bastidores, todo el cuerpo bajo, pero el señor procurador mayor, queriendo que las llamas de los jarrones que se fingían en el basamento fueran verdaderas, dispuso que se formase un segundo cuerpo amarrado y colocarlas, lo que así se ejecutó, y de consiguiente todo lo necesario para guardar el orden arquitectónico para hacer verdadera la cornisa y proyecturas de pedestales y zócalo de basamento por cuyo orden se hubo de aumentar una fila más de candilejas, y lo principal, fue necesario invertir allí tanta madera, y jornales de pintura, y coste de esta cuanto en el todo de la obra: motivos para aguardar el que representa hacerlo presente a V.I. para su remuneración como costo fueron lo contratado.

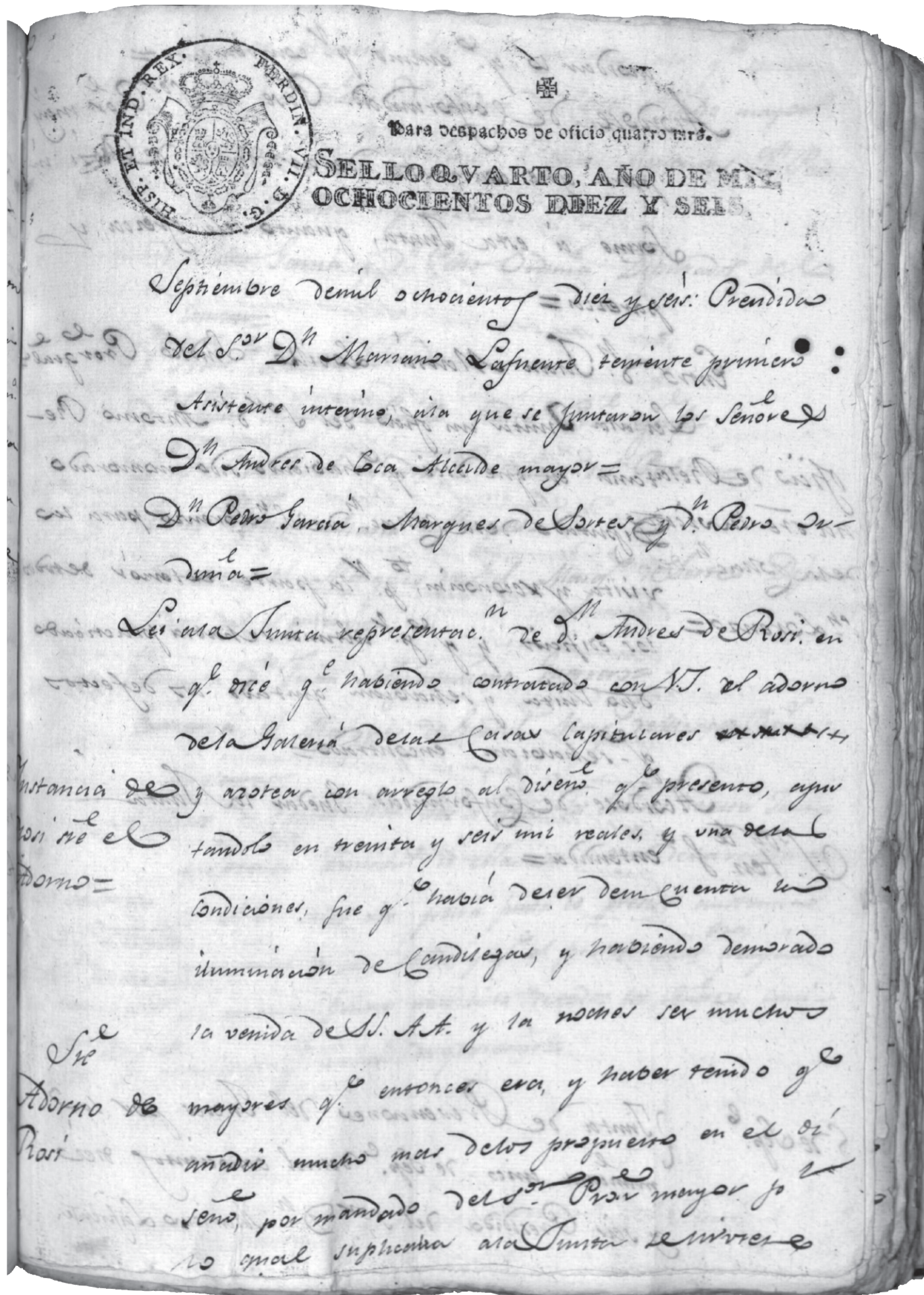


Fig. 1. La Junta de Prevenciones acuerda gratificar, 1816-9-7 (Fuente: Archivo Municipal de Sevilla (AMS), Sevilla).

Con la detención en la colocación de la obra que cita fue construida en tiempo que iba a servir al instante es indispensable avivar el transparente del frontis de la azotea, pues como es tal su magnitud no ha estado tan resguardada de la intemperie, y ser su pintura de espíritu se ha evaporado algún tanto y es urgente se realce de nuevo.

En cuya virtud y en la de quien ha tenido hombre a quien pagar jornal diario por estar para mirar y custodiar la citada obra, por no haber V.I. dispuesto el recogimiento de ella, son perjuicios todos que no puede dejar en silencio el exponente, por consecuencia asegura a V.I. que el aumento de obra, y más tiempo de iluminación, junto con el sobreprecio en los aceites le causa una pérdida considerable que ni V.I. permitirá se le siga, por el honor que le caracteriza, ni el que habla puede dejar de reclamarle por tener familia que mantener sin otras obligaciones que su trabajo: todo lo cual deja a la consideración y sabia penetración de V.I. y para ello suplica a V.I. rendidamente se sirva, teniendo por cierto, la realidad de lo expuesto, mandar se le indemnice en los términos que sean de su superior agrado como así lo espera de su notoria justicia. Sevilla, 22 de agosto de 1816.

Andrés Rosi (rúbrica).

Documento no. 2

Respuesta de la Junta de Prevenciones a la súplica de Rosi. Tomo 107, expediente 1. 1816-9-2. Escribanías de Cabildo del siglo XIX (1800-1835). Fondo Administración Municipal de Sevilla. Subfondo "Archivo Histórico". Sección VI. Archivo Municipal de Sevilla (AMS), Sevilla. Certifico: que en Junta de Prevenciones celebrada hoy día de la fecha, en vista de la representación que antecede se acordó lo que sigue:

Acordóse de conformidad: pase al señor procurador mayor para que con vista de la reclama de Rosi informe a esta Junta cuanto se le ofrezca y parezca.

Así consta del cuaderno de dicha Junta. Sevilla, dos de septiembre de mil ochocientos diez y seis. = Ventura Ruiz Huidobro.

Documento no. 3

Junta de Prevenciones presidida por el señor don Mariano Lafuente donde se trata la súplica de Rosi sobre el adorno. Tomo 106, expediente 1. 1816-9-5. Escribanías de Cabildo del siglo XIX (1800-1835). Fondo Administración Municipal de Sevilla. Subfondo "Archivo Histórico". Sección VI. Archivo Municipal de Sevilla (AMS), Sevilla.

Leí en la Junta representación de don Andrés Rosi en la cual dice que habiendo contratado con V.I. el adorno de la carrera de las Casas Capitulares, y azotea con arreglo al diseño que presentó, ajustándolo en treinta y seis mil reales, y una de las condiciones, fue que había de ser de su cuenta la iluminación de candilejas, y habiendo demorado la venida de S.S.A.A. y las noches ser mucho mayores que entonces eran, y haber tenido que añadir mucho más de lo propuesto en el diseño, por mandado del señor procurador mayor se suplicará a la Junta se mire acordar lo que estime por conveniente.

Documento no. 4

La Junta de Prevenciones acuerda gratificar a Rosi. Tomo 107, expediente 1. 1816-9-7. Escribanías de Cabildo del siglo XIX (1800-1835). Fondo Administración Municipal de Sevilla. Subfondo "Archivo Histórico". Sección VI. Archivo Municipal de Sevilla (AMS), Sevilla.

Leí en Junta un informe que se hace al señor procurador mayor en la instancia de don Andrés de Rosi, que su tenor es el siguiente:

El procurador mayor se ha enterado de cuanto manifiesta este interesado y no puede menos de contestar la certeza en la mayor parte. La contrata fue en doce de mayo en que las noches eran una hora más cortas. El zócalo, jarrones y cornisa, según el diseño debían ser figuradas, y el que expone conociendo el mayor decoro, lucimiento y ornato de que fueran de resalto así lo determinó por lo que, y el esmero y gusto con que se ha concluido todo, y a pesar de que los precios del aceite no han subido, lo cual dice el contratista, y de que tal vez, no tenga que iluminar tres noches como es de su obligación le parece al procurador mayor por el cálculo que ha formado, y noticias que ha adquirido, puede la Junta acordar si lo estima a bien, se le den de tres mil y quinientos a cuatro mil reales, con tal de que habiendo tiempo hasta la llegada de S.S.M.M. ponga al pie del retrato del rey nuestro señor un león rugiente de gran tamaño natural despedazando un águila de madera recortada y bien pintada, con lo que quedará todo completo, y deja el procurador mayor evacuado el número de esta Junta. Sevilla, siete de septiembre de mil ochocientos diez y seis. = Manuel de Masa.

Documento no. 5

Resolución de la Junta de Prevenciones sobre la súplica de Rosi. Tomo 107, expediente 1. 1816-9-9. Escribanías de Cabildo del siglo XIX (1800-1835). Fondo Administración

Municipal de Sevilla. Subfondo "Archivo Histórico". Sección VI. Archivo Municipal de Sevilla (AMS), Sevilla.

Certificado: que en Junta de Prevenciones celebrada hoy día de la fecha en vista del informe que antecede se acordó lo que sigue:

Acordóse de conformidad: que a don Andrés Rosi se le den de gratificación con tal de que se verifique la cualidad que el señor procurador propone en su informe con el cual se conforma esta Junta pasándose certificación de este acuerdo al mismo señor procurador mayor para que se lo haga entender a Rosi y otra a la Contaduría y otra a la Tesorería para su pago.

Así consta del cuaderno de dicha Junta de Prevenciones a que me refiero. Sevilla, martes nueve de septiembre de mil ochocientos diez y seis.

Documento no. 6

*Sobre Andrés Rosi. Tomo 74. Nº 51, 1817-12-9; 1817-12-20 y 1818-1-12. Escribanías de Cabil-
do del siglo XIX (1800-1835). Fondo Administración Municipal de Sevilla. Subfondo "Archivo
Histórico". Sección VI. Archivo Municipal de Sevilla (AMS), Sevilla.*

Excelentísimo señor,

Don Andrés Rosi, profesor del noble arte de la pintura, premiado por la Real Academia de San Fernando de Madrid, socio de número de la Real Patriótica de esta ciudad, y director de su Real Escuela de las Tres Nobles Artes; con el más profundo respeto hace presente a vuestra excelencia; ya le consta que cuando en el año próximo hizo tránsito por esta ciudad la reina nuestra señora y su serenísima hermana, tuvo la gloria el cual representa, de que vuestra excelencia pusiese a su cuidado y destreza la invención, adorno e iluminación de sus Casas Capitulares; lo cual desempeñó con el tino y acierto que es bien notorio en esta ciudad; en que lució el primor del arte de la pintura, sus alegorías y versos con que le exornó, de forma que pudo decirse sin jactancia, fue la única perspectiva que tanto de día como de noche, llamó la atención del vecindario que en crecido concurso estuvo siempre siendo espectador de ello; este mérito, señor excelentísimo, que he contraído con vuestra excelencia, conocer el que representado ha de ser esta una de las principales ciudades de España, y quizá la primera en lealtad y blasones, le han estimulado a implorar su magnificencia, una gracia que le hizo y que, al paso que le dé honor, por servir un cuerpo tan respetable, y del primer nombre en la nación por todos títulos y por ello:

Súplica rendidamente a vuestra excelencia, se digne por un gesto de su propensión nombrarle por su pintura para todo cuanto sea análogo a este cometido que pueda ocu-

rrir, y que vuestra excelencia tenga a bien poner a su cuidado, despachando al mismo el correspondiente título, en lo cual vuestra excelencia no grava sus caudales, dispensa su bondad y logra el exponente el honor de poderse ganar su dependiente; lo que así espera de su magnificencia de vuestra excelencia.

Sevilla y diciembre 9 de 1817.

Excelentísimo señor

De vuestra excelencia, su humilde servidor

Andrés Rosi (rúbrica).

Juan García de Neira, escribano,

Excelentísimo señor,

Es indudable la suficiencia y acreditada habilidad de don Andrés Rosi en el noble arte de la pintura, por lo cual ha merecido las mayores distinciones y premios de la Real Academia de San Fernando, titulándose por estas consideraciones en los dictados que se advierten; y así es que cuando al que habla le fue encargada la perspectiva de las Casas Capitulares para el obsequio de la reina nuestra señora y real familia, dio nuevas pruebas de su notoria habilidad, y no pudo menos de ser elogiadas las formas y gusto particular de este interesado en la colocación de la decoración que propuso para tan alto obsequio.

La pretensión que constituye a vuestra excelencia nada tiene de particular, y mucho menos cuando no solicita sueldo alguno en cuyo caso se gravarían los caudales de propios y le sería denegado. Así tengo entendido al procurador mayor que vuestra excelencia podrá concederle de su pintor en los términos que lo solicita con la obligación de atender siempre y cuando sea necesario en los casos que ocurran y se le ordene, o resolverá lo que sea de su agrado.

Sevilla, 20 de diciembre de 1817,

Manuel de María (rúbrica).

Acordóse a conformidad: confirmarse con el informe del señor procurador mayor poniéndolo por acuerdo, y en virtud, nombrar por pintor de este excelentísimo Ayuntamiento a don Andrés Rosi, profesor de este noble arte en atención a su mérito y habilidad notoria, según y del modo que manifiesta el señor procurador mayor poniéndole certificación al interesado, a la que entró en razón en la contaduría titular.

Juan García de Neira, escribano (rúbrica).

Referencias

Fuentes documentales

- Archivo de la Catedral de Sevilla (ACS). Sevilla. Fondos: sección I.
 Archivo General de Palacio (AGP). Sevilla. Archivo Real Alcázar. Fondos: personal.
 Archivo General de Palacio (AGP). Sevilla. Fondos: personal.
 Archivo Municipal de Sevilla (AGP). Sevilla. Fondos: Crónica de Félix González de León.

Fuentes bibliográficas

- Amador de los Ríos, José. *Sevilla pintoresca, ó descripción de sus más celebres monumentos artísticos...* Sevilla: Francisco Álvarez y C^a, 1844.
- Arias Anglés, Enrique. *Del neoclasicismo al impresionismo*. Madrid: Akal, 1999.
- Arnáiz, José Manuel. "Andrés Rossi, pintor de bodegones." *Archivo español de arte*, no. 222 (1983): 152-153.
- Artacho y Pérez Blázquez, Fernando de. "La Hermandad desde el siglo XVIII a nuestros días." En *La Hermandad del Valle de Sevilla. Patrimonio cultural y devocional*, coordinado por María Isabel López Garrido, 55-56. Sevilla: Fundación El Monte, 2003.
- Azcárate Luxan, Isabel. *Historia y alegoría: los concursos de Pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1808)*. Madrid: s. e., 1994.
- Baena Sánchez, María Reyes. *Los jardines del Alcázar de Sevilla entre los siglos XVIII y XIX*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2003.
- Bénézit, Emmanuel. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. París: s. e., 1966.
- Bueno Vargas, Javier y José Carlos Roldán Saborido. "Intervención en los revestimientos de la Galería de Grutescos." *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, no. 4 (2003): s.p.
- Cabezas García, Álvaro. *Gusto orientado y fiesta pública en Sevilla. Análisis de documentos para la comprensión de la historia artística del siglo XVIII*. Sevilla: Estípite Ediciones, 2012.
- Carrete Parrondo, Juan. *El arte de la estampa en la Ilustración: las bellas artes*. Alzira: Graficuat, 1988.
- Chávez González, M^a Rosario. *El Alcázar de Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla: Patronato del Real Alcázar de Sevilla, 2004.
- Colección general de los trajes que en la actualidad se usan en España: principiada en el año 1801*. Madrid: librerías de Castillo y de la Viuda de Cerro, 1801.
- Constitución política de la Monarquía Española promulgada en Cádiz a 19 de marzo de 1812*. Madrid: Imprenta Real, 1812.
- Cuenca Toribio, José Manuel. *Del Antiguo al Nuevo Régimen*. 4^a edición. 1976. Reimpr. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1991.

- Distribución de los premios concedidos por el rey nuestro Señor á los discípulos de las Tres Nobles Artes hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 24 de julio de 1802.* Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1802.
- Falcón Márquez, Teodoro. "Documentación de las pinturas de Juan de Espinal en la escalera del Palacio Arzobispal de Sevilla." *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, no. 23 (1992): 385-392.
- Fernández Albéndiz, M^a del Carmen. *Sevilla y la monarquía. Las visitas reales en el siglo XIX.* Sevilla: Universidad de Sevilla, 2007.
- Gaya Nuño, Juan Antonio. *Arte del siglo XIX.* Madrid: Plus Ultra, 1966.
- Govea y Agreda, José. *Fiestas reales con que celebró la ... ciudad de Sevilla la venida de su ... Reyna ... Doña María Isabel Francisca, y de la Serenísima Infanta Doña María Francisca de Asis de Braganza...* Sevilla: Imprenta Real y Mayor, 1816.
- Hoffmann-Samland, Jens, coord. *Dibujos españoles en la Kunsthalle de Hamburgo.* Madrid: Museo Nacional del Prado, 2014. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Museo del Prado, en octubre 2014-febrero 2015.
- Ibáñez Álvarez, José. "Espíritu de la perspectiva o tratado elemental de perspectiva práctica para los artistas, por Andrés Rossi (Madrid, 1781-Sevilla, 1849)." *Revista de Bellas Artes: revista de artes plásticas, estética, diseño e imagen*, no. 8 (2010): 49-78.
- Laguna, Teresa. "Los artistas." En *Semana Santa en Sevilla. El esplendor del alma y la madera*, coordinado por Juan Delgado Alba, 74. Sevilla: Gemisa, 1990.
- Martínez Amores, Juan Carlos. "Dos grabados de la Virgen de la Alegría." *Boletín de las cofradías de Sevilla*, no. 495 (2000): 74-77.
- Martínez Plaza, Pedro J. "Manuel López Cepero (1778-1858) y la pintura sevillana de su tiempo." *Laboratorio de arte*, no. 29 (2017): 543-566.
- Muro Orejón, Antonio. *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla.* Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1961.
- Nava Rodríguez, Teresa, ed., *De ilustrados a patriotas. Individuo y cambio histórico en la monarquía española.* Madrid: Sílex ediciones, 2017.
- Navarrete Martínez, Esperanza. *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura de la primera mitad del siglo XIX.* Madrid: Fundación Universitaria Española, 1999.
- Noticia de los principales monumentos artísticos de Sevilla.* Sevilla: Imprenta de El Sevillano, 1842.
- Ollero Lobato, Francisco. "La ocupación francesa de Sevilla y la difusión del neoclasicismo: la decoración de la casa de los Cavaleri." *Laboratorio de arte*, no. 15 (2002): 189-199.
- . "Dos diseños de arquitectura efímera de Cayetano Vélez para las Casas Capitulares de Sevilla." *Laboratorio de arte*, no. 28 (2016): 387-400.
- Ossorio y Bernard, Manuel. *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX.* Madrid: Imprenta de Ramón Moreno, 1883-1884.
- Paéz Ríos, Elena. *Iconografía Hispana: catálogo de los retratos de personajes españoles de la Biblioteca Nacional.* Madrid: Biblioteca Nacional, 1970.
- . *Repertorio de grabados españoles.* Madrid: Ministerio de Cultura, 1983.
- Palomino y Velasco, Antonio. *El museo pictórico y escala óptica.* Madrid: viuda de Juan García Infançon, 1724.

- Pérez Sánchez, Alfonso E. *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1983.
- Reyero, Carlos. *Monarquía y Romanticismo. El hechizo de la imagen regia, 1829-1873*. Madrid: Siglo XXI, 2015.
- Ros González, Francisco S. "Sobre la autoría de la Verónica de la Hermandad del Valle." *Boletín de las cofradías de Sevilla*, no. 525 (2002): 33-35.
- Sánchez Cantón, F. J. "Los pintores de Cámara de los reyes de España. Los pintores de los Borbones." *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 24 (1916): 56-64.
- Solache, Gloria. "138. Maja con una guitarra." En *Dibujos españoles en la Kunsthalle de Hamburgo*, coordinado por Jens Hoffmann-Samland, 238. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2014. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Museo del Prado, en octubre 2014-febrero 2015.
- Velázquez y Sánchez, José. *Anales de Sevilla (1800-1850)*. Sevilla: Hijos de Fe, 1872.

Fuentes periodísticas

- Bernales Ballesteros, Jorge. "Notas sobre las cofradías en el siglo XIX (IV)." *ABC de Sevilla*, 18 de marzo de 1986.
- Montoto, Santiago. "Cofradías sevillanas." *ABC de Sevilla*, 19 de noviembre de 1946.
- "Semana Santa en Sevilla." *El Liberal*, 8 de marzo de 1902.



La evocación nostálgica del Barroco y del Rococó en la pintura de género de la segunda mitad del siglo XIX: el caso de los artistas aragoneses en París

The Nostalgic Evocation of Baroque and Rococo in Genre Painting of the Second Half of 19th century: The Case of Aragonese Artists in Paris

Guillermo Juberías Gracia

Universidad de Zaragoza, España

guillermojuberias@unizar.es

 0000-0003-0098-5287

Recibido: 07/12/2020 | Aceptado: 29/06/2021

Resumen

Los creadores dedicados a la pintura de género en la segunda mitad del siglo XIX recurrieron con frecuencia a la inspiración en las escuelas pictóricas del pasado. Este fenómeno cobró especial fuerza en París, donde los maestros de la pintura oficial recuperaron tendencias propias de la pintura flamenca, holandesa y francesa del siglo XVII y de la escuela Rococó del XVIII, teniendo su eco en los pintores españoles asentados en la capital francesa. A lo largo del presente artículo se analiza la recuperación de este arte de los siglos pretéritos en la producción de varios artistas aragoneses instalados en París, cuyas trayectorias no han sido todavía suficientemente investigadas. Para ello, presentamos varias obras inéditas realizadas durante sus etapas parisinas, que se insertan a la perfección en este gusto historicista de imitación de la pintura del pasado.

Abstract

Creators engaged in genre painting during the second half of the nineteenth century frequently drew inspiration from the pictorial schools of the past. This phenomenon gained special strength in Paris, where the masters of official painting recovered tendencies typical of Flemish, Dutch, and French painting of the 17th century and of the Rococo school of the 18th century, echoed in the work of Spanish painters living in the French capital. Throughout this article, we analyse the recovery of this art from past centuries in the production of various Aragonese artists living in Paris, whose trajectories have not yet been sufficiently investigated. To do this, we present several unpublished works of art made during his Parisian stages, which are perfectly inserted in this historicist taste of imitation of the painting of the past.

Palabras clave

Pintura de género
París
Siglo XIX
Pintores aragoneses
Cuadros de mosqueteros
Escenas Pompadour

Keywords

Genre Painting
Paris
19th Century
Aragonese Painters
Musketeer Paintings
Pompadour Scenes

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Juberías Gracia, Guillermo. "La evocación nostálgica del Barroco y del Rococó en la pintura de género de la segunda mitad del siglo XIX: el caso de los artistas aragoneses en París." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 27 (2021): 180-203. <https://doi.org/10.46661/atRIO.5485>

© 2021 Guillermo Juberías Gracia. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Las escuelas del Seiscientos y del Rococó revisitadas en el siglo XIX

Ya he señalado que el recuerdo era el gran criterio del arte; el arte es una mnemotecnica de lo bello; ahora bien, la imitación exacta daña el recuerdo.
Charles Baudelaire, *Salon* de 1846.

Resulta conveniente comenzar este estudio señalando una paradoja que vivió la pintura de la segunda mitad del siglo XIX. Si una de las claves estéticas del arte francés de este periodo fue la recuperación de la escuela española del siglo XVII –es consabida la pasión que despertó en autores como Édouard Manet, Léon Bonnat o Carolus Duran¹–, curiosamente, aquellos pintores españoles que vivieron en el París de la *Belle Époque* y que se dedicaron a las facetas más comerciales de la pintura de género, practicaron un arte en el que la revisión del pasado se hizo a través de las escuelas francesa, flamenca y holandesa, buscando la mejor inserción de sus cuadros en un mercado artístico dominado por el gusto burgués.

Para comprender el contexto en el que los creadores decimonónicos volvieron la mirada a los imaginarios pictóricos del Seiscientos y del Rococó es necesario ahondar en la revisión de la pintura de ambos periodos llevada a cabo desde mediados del siglo XIX. Probablemente, como una reacción ante el clasicismo de comienzos de la centuria, la crítica decimonónica prestó atención a las escuelas del Barroco francés, flamenco y holandés. En primer lugar, es conveniente señalar el redescubrimiento de ciertos artistas del realismo francés del siglo XVII, especialmente aquellos que se dedicaron con mayor ahínco a la pintura de género. Fue el caso de los hermanos Le Nain (Antoine, Louis y Mathieu), nacidos en la ciudad francesa de Laon. En 1863, el crítico de arte Ernest Chesneau les dedicó un estudio publicado en la *Revue des deux mondes*². El autor trazó toda una genealogía del realismo en Francia llegando hasta la pintura del siglo XVII con los Le Nain o Philippe de Champaigne, y adentrándose en el XVIII con artistas como Watteau o Chardin. Según Chesneau, en todos estos pintores “el rasgo dominante es el amor por la verdad, una sinceridad que no excluye la imaginación, pero que la regula”³. El

* Este artículo es fruto de una estancia de investigación en el HiCSA (Centre de Recherche en Histoire Culturelle et Sociale de l'Art) de la Université de Paris 1 - Panthéon Sorbonne, subvencionada por el Ministerio de Educación y Formación Profesional, bajo la dirección del Dr. Arnaud Bertinet. Asimismo, esta investigación se enmarca en la actividad del grupo de investigación consolidado Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública, dirigido por el profesor Jesús Pedro Lorente y subvencionado por el Gobierno de Aragón con fondos FEDER.

1. Este fenómeno es bien conocido y ha sido abordado por numerosos especialistas españoles y franceses. Para una recopilación de estudios al respecto: Gary Tinterow y Geneviève Lacambre, eds., *Manet/Velázquez. The French Taste for Spanish Painting* (Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2003).
2. Ernest Chesneau, “Le réalisme et l'esprit français dans l'art: les frères Le Nain,” *Revue des Deux Mondes*, 1 de enero de 1863, 218-237.
3. Chesneau, 224.

autor destacó una característica propia de estas pinturas que también se aprecia en las composiciones de género decimonónicas: el orden dentro de la caótica apariencia de sus disposiciones, con cada personaje “posando gravemente delante del espectador, como hoy en día posaría delante del objetivo de un fotógrafo”. Tal y como apunta Chesneau, este tipo de escenas de género ambientadas en interiores repletos de personajes, celebrando banquetes o bebiendo en tabernas, recibieron el nombre de *bambochades*⁴.

También en 1863 Champfleury publicó un libro titulado: *Les peintres de la réalité sous Louis XIII: Les frères Le Nain*⁵. En él, además de aportar abundantes datos sobre sus biografías y su estilo pictórico, el autor hace un recorrido por la fortuna crítica de los hermanos Le Nain hasta la época contemporánea, recogiendo las opiniones de especialistas anteriores como Pierre-Marie Gault de Saint-Germain, quien a comienzos del siglo XIX consideraba a estos artistas como autores de un “verismo innoble y una sucia imitación hasta la repulsión”⁶. En cuestión de décadas, el realismo de la pintura del XVII había vivido una gran evolución en su consideración.

Para el caso de la pintura flamenca y holandesa hay que destacar la temprana publicación en 1846 de la obra *Histoire de la peinture flamande et hollandaise*, del autor francés Arsène Houssaye, un gran estudioso del arte y la poesía del siglo XVIII, perteneciente al círculo de Théophile Gautier. En esta publicación pionera se plantean tres etapas fundamentales para comprender la puesta en valor de estas escuelas en el XIX⁷. Houssaye sitúa una primera fase que comienza en el siglo XV en Flandes, con Jan Van Eyck, y concluye un siglo después con Michel Coxcie. La segunda fase tuvo su epicentro más al norte, en la región de Amberes, siendo la época en que pintaron Rubens, Van Dyck, de Crayer, Breughel o los Teniers. La tercera y última etapa la sitúa todavía más al norte, en el territorio de los actuales Países Bajos. Rembrandt, Potter o Ruysdael son los pintores propuestos por Houssaye como maestros de esta tercera etapa. Un valor añadido hasta ahora no atendido por la historiografía artística era el centenar de grabados de gran calidad que acompañaba a los textos, ejecutados por grabadores franceses del siglo XVIII como Jacques-Philippe Le Bas, Charles-Étienne Gaucher o alemanes como Christian Gottfried Schulze (Fig. 1). En la segunda mitad del siglo XIX, estas publicaciones ricamente ilustradas estaban presentes en las academias y *ateliers* privados parisinos

4. Dicho término tiene su correspondencia directa en el sustantivo español “bambochada”. El diccionario editado por Gaspar y Roig en 1853 lo define como “el cuadro o la pintura que representa borracheras o banquetes ridículos”: Eduardo Chao, *Diccionario enciclopédico de la lengua española* (Madrid: Imprenta y Librería de Gaspar y Roig, 1853), 1:305.

5. Jules Champfleury, *Les peintres de la réalité sous Louis XIII: Les frères Le Nain* (París: Librairie Vve Jules Reunard, 1863).

6. Champfleury, 103.

7. Arsène Houssaye, *Histoire de la peinture flamande et hollandaise* (París: Jules Hetzel, 1846), 17.



Fig. 1. Adriaen Van Ostade, *El emparrado*, 1676. Grabado publicado en *Histoire de la peinture flamande et hollandaise*, 1846. Bibliothèque Nationale de France (BNF), París.

y contribuyeron al conocimiento de la pintura flamenca entre los artistas más jóvenes.

A mediados del siglo XIX, el *tour* a los Países Bajos desde Francia fue muy popular y surgieron abundantes artículos sobre la pintura flamenca y holandesa del XVII, firmados por autores como Hippolyte Taine, Alfred Michiels o Louis Viardot, cuyo propósito era acabar con la visión etnocéntrica con la que la crítica francesa juzgaba las demás escuelas europeas⁸.

Además de la aparición de eruditas investigaciones artísticas, la revisión del imaginario del siglo XVII se dio también en un plano más popular, a través de artículos de prensa y de la publicación de obras literarias inspiradas en esta época. Así, en la

literatura decimonónica triunfaron las novelas “de capa y espada”, las cuales gozaron de gran popularidad debido a su inspiración histórica, a sus agitados argumentos y a su aparición bajo la forma del folletín en la prensa decimonónica. Fue el momento en el que Alexandre Dumas escribió *Los tres mosqueteros* (1844) o Théophile Gautier *Le Capitaine Fracasse* (1863)⁹. El héroe de este tipo de novelas es el mosquetero, un militar que recibe su nombre del arma que portaba: el mosquete, común en los ejércitos españoles, franceses y holandeses entre los siglos XVII y XVIII.

Además de esta revisión del imaginario del siglo XVII, los críticos, escritores y artistas franceses del XIX fueron partícipes de una fecunda moda de recuperación de la estética Rococó, que se dio en aspectos tan diversos como la producción literaria, la decora-

8. Alison McQueen, *The Rise of the Cult of Rembrandt: Reinventing an Old Master in Nineteenth Century France* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003), 33-41.

9. René Garguilo, “Un Genre majeur de la Littérature Populaire: Le Roman de Cape et d’Epée,” *L’ull crític*, no. 4-5 (1999): 85-103.

ción de interiores o, como analizo más adelante, la pintura. Este gusto fue potenciado a partir de la proclamación en 1852 del Segundo Imperio francés. En ese momento, la pintura de Watteau, Fragonard y Boucher comenzó a ser sumamente apreciada en el mercado del arte. Unos años antes, en 1845, Paul Hédouin había dedicado varios artículos en la revista *L'Artiste* al arte de Watteau, tratando de establecer un catálogo de sus producciones y constatando la gran atención que el artista suscitaba entre el público francés¹⁰. En 1850, la publicación *Magasin pittoresque* hizo lo mismo con Van Loo¹¹.

Un proyecto de gran trascendencia en la difusión del arte del siglo XVIII fue el conjunto de artículos, publicados por los hermanos Jules y Edmond de Goncourt, sobre esta temática en diferentes medios desde 1856 como *L'Artiste* o, a partir de 1859, en la *Gazette des Beaux Arts*. Para entonces, estos autores gozaban ya de prestigio y popularidad, por lo que sus estudios sobre Watteau, Greuze, Chardin, Fragonard, etc., fueron muy seguidos por el público francés. Finalmente, estos ensayos quedarían recogidos en la célebre obra *L'Art du XVIIIe siècle*, publicada en dos volúmenes en 1873-1874 y ampliada unos años más tarde¹².

Al igual que sucedió con el siglo XVII, la revisión nostálgica del XVIII también se apreció en la literatura y el teatro, con la recuperación de sus clásicos en obras conocidas como *harlequinades*¹³. Fue entonces cuando Paul Verlaine escribió sus conocidas *Fêtes galantes* (1869), inspiradas en la *Commedia dell'Arte* y los ambientes bucólicos campesinos, a la manera de Watteau. Al respecto Charles Baudelaire fue uno de los grandes defensores del arte del maestro francés, desde sus comentarios al *Salon* de 1846. En su poema *Los Faros*, recogido ya en la primera edición de *Las Flores del Mal* (1857), formula poéticamente sus referentes artísticos y Watteau es el único pintor del siglo XVIII incluido a excepción de Goya, más valorado por el poeta en su faceta prerromántica. De entre todas las obras de Watteau, *Peregrinación a la isla de Citera* (1717) fue la más copiada por los artistas decimonónicos y evocada en obras literarias.

La recuperación del Rococó fue promovida por las élites imperiales, deseosas de recuperar el lujo y los fastos dieciochescos. La emperatriz María Eugenia de Montijo (1826-

10. Paul Hédouin, "Watteau," *L'Artiste*, 30 de noviembre de 1845, 45-48.

11. "Carle Van Loo," *Le Magasin Pittoresque*, 1850, 372.

12. Jules y Edmond de Goncourt, *L'Art du XVIIIe siècle*, 2 vols. (París: Rapilly, 1873-1874).

13. En España el término arlequinada era definido como "acción o ademán ridículo como los de los arlequines", véase: *Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española. Undécima edición* (Madrid: Imprenta de Don Manuel Rivadeneyra, 1869), 68. En el ámbito teatral eran pantomimas inspiradas en la *Commedia dell'Arte*; Manuel Gómez García, coord., *Diccionario Akal de Teatro* (Madrid: Akal, 2007), 56.



Fig. 2. Hector Lefuel, *Les Appartements de S. M. l'Impératrice au Palais des Tuileries*, 1867. Grabado en talla dulce. Bibliothèque Nationale de France (BNF), Paris.

1920) fue una de las máximas defensoras de esta moda¹⁴. Este gusto le llevó a encargar a prestigiosos decoradores de interiores la transformación de las residencias imperiales. Las reformas de sus propias dependencias en el destruido palacio de las Tullerías evidencian ese interés por la recuperación de la estética del Rococó. Con motivo de la celebración de la Exposición Universal de 1867 fue editada una serie de grabados de las estancias que nos permite conocer su aspecto (Fig. 2). El arquitecto que asumió el rol principal en la decoración de estos espacios fue Hector Lefuel, quien siguiendo las indicaciones de la emperatriz desarrolló el llamado estilo Napoleón III, combinando ele-

14. Alison McQueen, *Empress Eugenie and the Arts: Politics and Visual Culture in the Nineteenth Century* (Nueva York: Taylor & Francis, 2016), 195-197.

mentos decorativos del Neoclasicismo y del Rococó. Para ello encontró su referente en los palacetes parisinos de la primera mitad del siglo XVIII, como el Hôtel de Soubise o el de Rohan, llegando a traer a sus aposentos de las Tullerías en 1854 varios cuadros de Boucher procedentes de otra propiedad imperial.

Del mismo modo que la aristocracia del siglo XVIII imitaba las costumbres y el gusto de la Corte, la emergente burguesía decimonónica quiso emular estas modas imperiales llevando a sus lujosos pisos en inmuebles parisinos este estilo Napoleón III, que tuvo una gran fortuna en el ámbito pictórico.

Dos tendencias historicistas de la pintura de la segunda mitad del siglo XIX: el cuadro de mosqueteros y la escena *Pompadour*

Analizada la recuperación del imaginario Barroco y Rococó en la crítica, la literatura, el teatro o la decoración, es necesario explicar cómo los pintores decimonónicos desarrollaron un arte inspirado en periodos históricos del pasado. Al respecto, es conveniente delimitar el concepto de "pintura de género histórico", que comparte con la pintura de historia sus asuntos inspirados en épocas pasadas, pero evita el retrato concreto de personajes o hazañas históricas¹⁵. Por el contrario, se trata de escenas anónimas, de temática anecdótica, que muestran instantes de ocio en tabernas, celebraciones de banquetes o escenas galantes y cortesanas. Así, los pintores asentados en el París del siglo XIX desarrollaron fundamentalmente dos tendencias: la pintura de mosqueteros y las escenas *Pompadour*, también practicadas por los autores aragoneses¹⁶.

Los cuadros de mosqueteros surgieron a mediados de la centuria como un *revival* de la pintura del XVII, tanto francesa como flamenca y holandesa. Siguiendo esta moda, los artistas convirtieron al mosquetero y a otros personajes militares en los protagonistas de estas escenas en las que, en ocasiones, es difícil discernir si se trata de una obra de inspiración francesa o septentrional.

15. Michaël Vottero, *La peinture de genre en France, après 1850* (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2012), 79-82.

16. Sobre el término de "escenas *Pompadour*", fue recogido por Michaël Vottero en su tesis doctoral, habiendo sido ampliamente utilizado por la crítica de arte del último tercio del siglo XIX para referirse a estas obras inspiradas en la época de Luis XV y Luis XVI. Debe su nombre a Madame de Pompadour (1721-1764), una de las cortesanas más célebres de Versalles, gran mecenas de las artes e impulsora del estilo Rococó. Vottero, 119.

Conviene destacar a dos pintores que tempranamente abordaron estas temáticas, aunque con objetivos distintos. El primero fue el belga Henri Leys (1815-1869) quien, imbuido de un espíritu de reivindicación nacionalista, estudió concienzudamente los modelos pictóricos locales, dando lugar a obras de un detallismo arqueológico¹⁷. En sus primeros años adaptó el exuberante colorido de Rubens, para luego evolucionar hacia escenas costumbristas de interiores con abundantes personajes, al estilo del flamenco Adriaen Brouwer, o la representación de solitarios hogares escenario de galanteos, en la línea del holandés Pieter de Hooch. Su culto a la pintura de los maestros septentrionales se reflejó en dos cuadros en los que imaginó los talleres de Rembrandt y de Floris (1850 y 1868).

El segundo artista fue Ernest Meissonier (1815-1891), una figura clave para comprender la pintura desarrollada por los creadores españoles asentados en París. Fue el gran representante de este tipo de escenas, importante no solo por la calidad y cantidad de cuadros pintados, sino por sus numerosos discípulos, que siguieron cultivando estas temáticas hasta comienzos del siglo XX. Comenzó a trabajar los cuadros de inspiración flamenca hacia 1834, cuando presentó al *Salon* un lienzo titulado *Burgueses holandeses*¹⁸, en el que se constata el estudio de los retratos holandeses de grupo, de gran sobriedad cromática. La referencia de la pintura de maestros neerlandeses como Metsu, Dou y Miéris, se aprecia claramente en sus obras¹⁹. El nivel de perfeccionamiento de Meissonier hizo que su arte fuese comparado con la técnica fotográfica del daguerrotipo²⁰.

Meissonier, al igual que sus discípulos franceses y extranjeros, tuvo la habilidad de ambientar sus escenas en el periodo histórico que oscila entre finales del siglo XVI y comienzos del XVIII, encontrando su inspiración en las escuelas barrocas francesa, flamenca y holandesa. En su pintura incluía gran cantidad de detalles cultos que evidenciaban un estudio minucioso de la pintura antigua. Su progresión pictórica le llevó a perfeccionar estas imágenes, tal y como se aprecia en *Una partida de piquet*, de 1861, una obra de pequeñas dimensiones, pero en la que alcanzó un grado de verismo que aproxima esta obra a buenos ejemplos del realismo del siglo XVII (Fig. 3). A diferencia del retrato colectivo holandés, aquí los personajes son anónimos y la escena no busca su representación fidedigna, sino la captación de un momento de ocio en el interior de

17. Camille Lemmonier, *L'école belge de peinture 1820-1905* (Bruselas: Labor, 1991), 92.

18. The Wallace Collection. Número de inventario: P369.

19. Petra Ten-Doesschate Chu, *French realism and the Dutch Masters* (Utrecht: Haentjens Dekker & Gumbert, 1974), 79.

20. Jeanne Damamme, *Ernest Meissonier (1815-1891), le maître et ses élèves* (Poissy: Musée d'art et histoire, 1991).



Fig. 3. Ernst Meissonier, *Una partida de piquet*, 1861. Óleo sobre lienzo, 29,3 x 36,7 cm. National Museum of Wales, Cardiff.

una taberna²¹. El lienzo no solo remite a ejemplos holandeses, sino también franceses como, por ejemplo, *El fumadero*, de los hermanos Le Nain, pintado en 1643²².

Meissonier tuvo como discípulos a algunos artistas españoles llegados a París en la segunda mitad del siglo XIX. Fue el caso de Eduardo Zamacois (1841-1871), un pintor bilbaíno autor de abundantes cuadros de gran calidad dentro de esta estética de los *revivals* de la pintura de los siglos XVII y XVIII. Zamacois firmó en 1866 un contrato con el célebre marchante Adolphe Goupil para crear cuadros de género, sentando un precedente que después fue seguido por Fortuny y por muchos otros españoles en París²³.

21. National Wales Museum. Número de inventario: NMW A 2471.

22. Musée du Louvre. Número de inventario: R.F. 1969-24.

23. No ahondo en las figuras de Eduardo Zamacois ni de Mariano Fortuny al ser artistas que han merecido abundantes estudios y exposiciones, en ocasiones conjuntas: Javier Novo y Mikel Lertxundi, coords., *Zamacois, Fortuny, Meissonier* (Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2006).

Sin embargo, la fortuna historiográfica no ha dedicado a todos estos artistas la misma atención que a Zamacois y a Fortuny. En relación con la temática abordada en este estudio, interesa destacar el caso del pintor murciano Luis Ruipérez (1832-1867), un artista poco atendido por la historiografía asentado en la capital francesa hacia 1857 y formado con el maestro Meissonier. Gracias a este aprendizaje, así como a la realización de un viaje a Bélgica, pudo conocer de cerca la pintura flamenca y holandesa, manifestando en sus cuadros una profunda influencia de los maestros del siglo XVII. En su obra recreó escenas de ocio en tabernas, duelos, oscuros interiores con grandes ventanales de estilo holandés, etc. Una de sus producciones más conseguidas fue un cuadro de pequeño tamaño (28 x 20,3 cm), titulado *El crítico*. En él recreó un interior doméstico en el que un anciano experto recibe la visita de un personaje más joven que le lleva un cuadro de un paisaje holandés.

El segundo tipo de escenas, también muy practicadas por los artistas decimonónicos asentados en París, fueron las inspiradas en la pintura del Rococó, creando las citadas escenas *Pompadour*. La emperatriz Eugenia fue la gran defensora de este estilo inspirado en la época de Luis XV, Luis XVI y María Antonieta. En esta línea, la propia emperatriz Eugenia fue retratada por Winterhalter caracterizada como María Antonieta en 1854²⁴.

Entre los pintores de escenas *Pompadour* sobresale Charles Chaplin (1825-1891). La emperatriz Eugenia fue su clienta y recibió encargos para la ejecución de las pinturas decorativas del palacio del Elíseo, de las Tullerías y de la Ópera Garnier²⁵. Chaplin tomó como referencia el arte de François Boucher, recreando el intimismo sensual de las imágenes más características de la pintura Rococó: interiores ricamente decorados, escenas de tocador, damas solitarias dedicadas a la lectura en sus aposentos, instantes de galanteo, etc. Los cuadros de Chaplin fueron muy apreciados por el realismo con el que abordó toda esta estética, trabajando fundamentalmente al óleo, aunque consiguiendo unas texturas similares al pastel, técnica muy popular a mediados del siglo XVIII. Su devoción por la pintura dieciochesca quedó reflejada en su magnífico grabado de la *Peregrinación a la isla de Citera*, de Watteau, ejecutado en 1864²⁶. Su estética edulcorada fue muy seguida por algunos españoles en París, como el prolífico Raimundo de Madrazo (1841-1920).

24. Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Número de inventario: 1978.403.

25. Catherine Granger, *L'empereur et les arts: la liste civile de Napoleon III* (París: École des Chartes, 2005), 215.

26. Chalcographie du Louvre. Número de inventario: KM001308.

Este arte encajaba a la perfección en la sociedad francesa de la segunda mitad del XIX, con una burguesía deseosa de emular los placeres de la nobleza del siglo XVIII. Al respecto, cabe recordar los salones del Segundo Imperio como los de Mathilde Bonaparte o su prima Julie, quienes asumieron el rol de *salonnières* que cien años antes habían desempeñado damas de la Corte como Julie de Lespinasse o la marquesa de Pompadour²⁷. Una versión más popular de estos encuentros tenía lugar en la residencia de la zaragozana María Luisa de la Riva y Callol, una pintora aragonesa que llegó a estar muy bien asentada en el *establishment* parisino y regentó veladas musicales en su taller a las que acudían célebres compositores e integrantes de la alta sociedad parisina²⁸.

Pintores aragoneses dedicados a la pintura de mosqueteros y a la escena Pompadour

De todos los artistas españoles asentados en París en el último tercio del siglo XIX, es interesante resaltar un grupo de pintores zaragozanos que no ha gozado todavía de la suficiente fortuna historiográfica²⁹. Su salida al extranjero tuvo que ver con las limitaciones del panorama artístico local, que forzaron a estos creadores a buscar su subsistencia en otros lugares. Así, pintores como Eduardo López del Plano (1840-1885), Félix Pescador (1836-1901), Joaquín Pallarés (1853-1935), Germán Valdecara (1849-¿?), María Luisa de la Riva (1865-1926), Mariano Alonso-Pérez (1857-1930) o Máximo Juderías Caballero (1867-1951), compartieron pupitres en la Escuela de Bellas Artes dependiente de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis en Zaragoza, para posteriormente continuar sus estudios en Madrid y culminarlos en la capital francesa. Pasaron largas temporadas en la ciudad entre la proclamación de la Tercera República francesa (1870) y el estallido de la Primera Guerra Mundial. Curiosamente, para adaptar su producción pictórica a las exigencias del mercado moderno, estos artistas cultivaron los mismos asuntos que Meissonier, Chaplin y sus discípulos.

En primer lugar, cabe preguntarse cuáles fueron las vías por las que estos creadores tuvieron acceso a la pintura del siglo XVII. Hay que recordar la estancia que casi todos

27. Antonietta Angelica Zucconi, "Les salons de Mathilde et Julie Bonaparte sous le second empire," *Napoleonica. La Revue*, no. 11 (2011): 151-182.

28. "Dans le monde," *Comoedia*, 19 de marzo de 1908, 2.

29. Un amplio muestrario de pintores españoles asentados en la capital francesa fue recogido en: Carlos González López y Montserrat Martí Ayxela, *Pintores españoles en París (1850-1900)* (Barcelona: Tusquets Editores, 1989). Véase también: Guillermo Juberías Gracia, "Pintores aragoneses en la capital mundial del comercio artístico (1870-1918)," *AACADigital*, no. 43 (2018).

ellos hicieron en Madrid como paso previo a la llegada a París. En la capital, la visita al Museo del Prado era un ejercicio obligado para todos los artistas en formación, en una época en la que predominaba el culto a los maestros de la tradición española. Frente a los viajes cada vez más frecuentes a París y a Roma, algunas voces críticas reclamaron para los artistas contemporáneos la importancia del estudio del arte patrio, especialmente de autores como Velázquez, Murillo y otros artistas españoles del Siglo de Oro.

A su llegada a París estos creadores visitaron las colecciones francesas de pintura antigua. Al respecto, cabe destacar una carta enviada en 1865 por el aragonés Eduardo López del Plano a la Diputación Provincial de Zaragoza –institución que había pensionado su estancia en París– relatando sus primeros pasos al llegar a la ciudad. El joven artista había entrado en contacto con pintores allí establecidos, quienes le aconsejaron “emplease algunos días en ver y estudiar teóricamente los museos imperiales del Louvre, Luxembourg y Versailles y cuantas galerías y monumentos artísticos encontrase en esta”³⁰. El estudio de estas colecciones, ricas en pintura de los siglos XVII y XVIII, se tradujo necesariamente en un mejor conocimiento de estas escuelas.

En lo relativo a la pintura de mosqueteros, hay que señalar cómo la popularidad de esta moda no solo se dio entre los pintores asentados en París. Así, el zaragozano Francisco Pradilla (1848-1921) ejecutó una tabla de reducidas dimensiones (30 x 19 cm) en la que representó a un mosquetero de pie, espada en mano³¹. Aunque Pradilla no vivió en la capital francesa, sí pasó diez años de su vida en Roma, segundo centro del mercado artístico internacional, en el que regentó un taller muy visitado por coleccionistas y marchantes. Para participar de estas tendencias tan comerciales, el artista se acomodó al gusto imperante en la pintura francesa del momento.

Sin embargo, el artista zaragozano que con mayor ímpetu se dedicó a esta revisión del imaginario del siglo XVII fue Máximo Juberías Caballero³². Formado en la Escuela de Bellas Artes zaragozana, continuó sus estudios en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado dependiente de la Real Academia de San Fernando en Madrid³³. Los trabajos más sobresalientes de la etapa madrileña fueron los ejecutados bajo el mece-

30. Expediente 848, 1865, sección Fomento S-XIII, Archivo de la Diputación Provincial de Zaragoza (ADPZ), Zaragoza.

31. Patrimonio Cultural, Universidad de Zaragoza. Número de inventario: AH-11.

32. Para más información sobre este artista: Guillermo Juberías Gracia, “Aproximación a la figura de Máximo Juberías Caballero (1867-1951): un pintor al servicio del marqués de Cerralbo,” *Estuco. Revista de estudios y comunicaciones del Museo Cerralbo*, no. 3 (2018): 97-140.

33. Libros de Matrícula de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, s. f., Cajas 146 y 147, Archivo Histórico de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid (AHBFBA-UCM), Madrid.

nazgo del marqués de Cerralbo, para quién realizó abundantes pinturas decorativas destinadas a su nuevo palacete del barrio de Argüelles.

Durante los años 90 del siglo XIX, Máximo Juderías se estableció en la capital francesa. Allí, sus comienzos no fueron fáciles y pasó varios años trabajando día y noche, empleando como modelos a mendigos, soldados y criadas para elaborar cuadritos que luego vendía a orillas del Sena. Figura como matriculado en las clases de William-Adolphe Bouguereau en la Academie Julian de París³⁴. En el ambiente cosmopolita de este centro-célebre por acogera alumnos de muy diversas nacionalidades-fue orientando su pintura hacia las escenas de género destinadas al mercado del arte, trabajando los cuadros de mosqueteros y la llamada "pintura de casacón".



Fig. 4. Máximo Juderías Caballero, *Modelo vestido de mosquetero*, s. XIX. Fotografía. Biblioteca de Raimon Graells Wagner.

Para la composición de sus cuadros inspirados en las escuelas pictóricas de antaño, Juderías atesoró una rica colección de objetos artísticos y de vestuario de estas épocas. En palabras del propio artista: "no he tenido apenas contacto con el público, viviendo siempre retraído en mi estudio y dedicando los ratos libres a recorrer las subastas de arte para ampliar paulatinamente el adorno de mi estudio, que llegué a convertir en un pequeño museo"³⁵. Al respecto, he podido localizar recientemente fotografías que pertenecieron a Máximo Juderías Caballero en la colección particular de Raimon Graells Wagner, nieto de Teodoro Wagner, amigo y cliente del artista a su regreso a España tras la Primera Guerra Mundial. En esas fotografías puede apreciarse a personajes

34. Catherine Fehrer, *The Julian Academy, Paris, 1868-1939* (Nueva York: Shepherd Gallery, 1989), s. p.

35. Guillermo Juberías Gracia, "Aproximación a la figura de Máximo Juderías Caballero (1867-1951): un pintor al servicio del marqués de Cerralbo," 134.

masculinos ataviados con ropajes del siglo XVII (Fig. 4), además de modelos femeninos en distintas poses tanto en interiores como en un jardín. Estas imágenes inéditas constituyen documentos de gran interés para una aproximación al trabajo de estos pintores de género, siendo elementos rara vez conservados por su delicado formato.

Entre las múltiples obras pintadas por Juberías inspiradas en la pintura del siglo XVII, cabe destacar la titulada *Dos mosqueteros*³⁶, un óleo sobre lienzo de tamaño intermedio. Como su título sugiere, el artista representó a dos mosqueteros en un interior, uno de ellos en actitud de beber, mientras el otro aparece pensativo fumando de una pipa. Junto a estos dos personajes aparece una doncella cocinando en el fogón. Varios de los elementos que figuran en este cuadro han sido extraídos del universo visual de la pintura holandesa del siglo XVII. En primer lugar, al igual que en muchas pinturas holandesas y flamencas, la chimenea cobra protagonismo en este interior, tal y como sucede en algunos lienzos de Jan Havicksz o de Adriaen van Ostade. La presencia en un plano intermedio de la mesa con sillas y taburetes, además de elementos propios de las ventas como las vasijas de vino, también forma parte del imaginario de la escuela pictórica holandesa. La principal diferencia con los cuadros del siglo XVII es que los protagonistas de estas escenas de bambochada solían ser personajes extraídos de las clases humildes, mientras que, en la pintura decimonónica, con el objetivo de lograr un efecto más pintoresco, los protagonistas suelen llevar ricos ropajes militares.

Una de las escenas más frecuentes en la pintura decimonónica inspirada en el siglo XVII fue la recreación de partidas de naipes. Máximo Juberías las representó en numerosas ocasiones, llegando a elegir este motivo para la obra que presentó al *Salon* de París de 1900. Bajo el título de *Partida de naipes*, el pintor zaragozano recreó un rico interior, con diez personajes masculinos y femeninos alrededor de una mesa en la que se está jugando a este juego. La obra fue reproducida mediante un grabado en *La Ilustración Española y Americana*³⁷. También con el asunto de los juegos de mesa, cabe destacar un óleo recientemente localizado, fechado en 1903 y titulado *Una alegre partida* (Fig. 5). En este caso, el juego no se desarrolla en una taberna sino en un rico interior doméstico de inspiración dieciochesca. Sin embargo, los personajes aparecen ataviados a la manera del siglo XVII, igual que sucedía en las fotografías del pintor zaragozano. Así, la frontera entre ambos siglos parecía disiparse bajo la mirada de estos pintores decimonónicos.

36. Fue vendida en abril de 2020 en la casa de subastas Shannon's en Milford, Connecticut (Estados Unidos).

37. Carlos Luis de Cuenca, "París: la Exposición de 1900," *La Ilustración Española y Americana*, 30 de junio de 1900, 3.



Fig. 5. Máximo Juderías Caballero, *Una alegre partida*, 1903. Óleo sobre lienzo, 60,5 x 73,5 cm. Colección privada.

Estas creaciones permitían al artista demostrar su erudición en el estudio de la pintura antigua, así como su talento a la hora de captar las diferentes emociones que la partida suscita en los personajes. La representación de juegos de mesa fue muy frecuente en la pintura flamenca y holandesa del siglo XVII, habiendo sido abordada por autores como el holandés Jan Miense Molenaer o, más en la línea del claroscuro, por el flamenco Theodoor Rombouts. La diferencia es el carácter más ecléctico y colorista de la pintura de Máximo Juderías, deudora de la larga estela dejada por Mariano Fortuny en la capital francesa.

Entre los artistas aragoneses, los cuadros de mosqueteros aparecieron de manera casi exclusiva en la obra de Máximo Juderías Caballero. En cambio, la evocación del Rococó la podemos apreciar, además de en la pintura de Juderías, en la de Mariano Alonso-Pérez, Joaquín Pallarés o Germán Valdecara. Esta moda fue practicada más a menudo, no solo debido a la mayor cercanía cronológica, sino también por la existencia, tal y como se ha señalado anteriormente, de un gusto ecléctico de recuperación

del lujo del siglo XVIII. Siguiendo la estela de Fortuny, Zamacois o Luis Ruipérez, los creadores aragoneses produjeron abundantes escenas *Pompadour* en las que se hace patente el estudio de los grandes maestros de la pintura del Rococó. Así, por ejemplo, he podido localizar un estudio ejecutado por Mariano Alonso-Pérez a partir de la citada *Peregrinación a la isla de Citera* de Watteau.

También estuvo muy familiarizado con las escenas *Pompadour* Joaquín Pallarés Allustante. Al igual que Juberías, nació en Zaragoza y se formó en la Escuela de Bellas Artes local, continuando sus estudios en Madrid en la escuela dependiente de la Academia de San Fernando, en cuyos registros figura como matriculado entre 1871 y 1876, sin haberse presentado a los exámenes de este último curso, probablemente por encontrarse ya asentado en la capital francesa³⁸. Desde 1875 había visitado la ciudad, pues en esa fecha firmó allí una interesante tabla titulada *La carta interceptada* (Fig. 6), en la que representó un rico interior ecléctico de muros revestidos de tapices, una elegante chimenea de mármol, muebles dorados decorados con el motivo de la rocalla y un biombo lacado oriental. En esta pintura recrea un juego pícaro protagonizado por dos damas lujosamente vestidas. Una de ellas mira detrás de las cortinas en busca de algo o alguien, mientras la otra recibe de un lacayo unas cartas, cayendo una al suelo. En el cuadro de Pallarés apreciamos la reinterpretación de un tema de larga tradición en la pintura europea: el del galanteo a través de las cartas, abordado por artistas de la escuela Rococó francesa como Fragonard –véase su célebre cuadro *La carta de amor* (ca. 1770)³⁹– o Boucher, autor de un lienzo con el mismo título, pero ambientado en un bucólico exterior natural. En el cuadro de Pallarés, la dama que porta las cartas en su mano mira hacia el resto de personajes de la sala, asegurándose de que nadie descubra su entretenimiento clandestino, del mismo modo que la protagonista del cuadro de Fragonard vuelve la mirada hacia el espectador, el único testigo de la acción.

Joaquín Pallarés siguió abordando estas temáticas dieciochescas, componiendo escenas de galanteo hasta el final de su vida. A comienzos de los años 20, de regreso a España, pintó un óleo sobre lienzo titulado *Paisaje versallesco*, mostrando a dos parejas en actitud galante en los jardines de Versalles, cobijándose en la intimidad de un lugar sombrío bajo altos árboles⁴⁰.

38. Certificaciones, ejercicios de entrada, actas de exámenes, expedientes de alumnos y matrículas, 1871-1872, Sign.167, 168 y 170, Archivo Histórico de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid (AHBFBA-UCM), Madrid.

39. The Metropolitan Museum, Nueva York. Número de inventario: 49.7.49.

40. Museo de Zaragoza. Número de inventario: 10715.

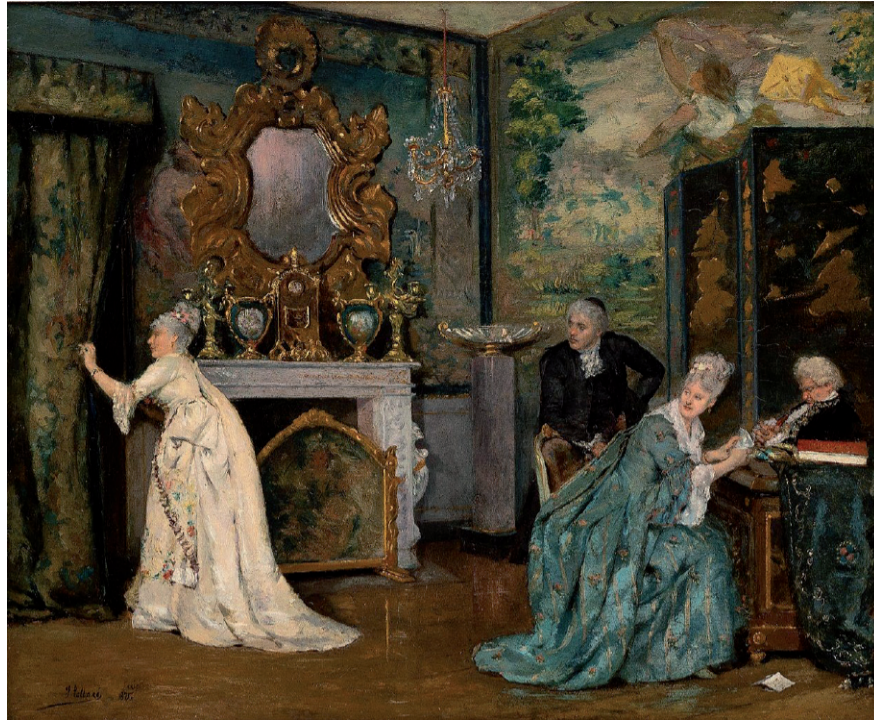


Fig. 6. Joaquín Pallarés Allustante, *La carta interceptada*, 1875. Óleo sobre tabla, 37 x 45 cm. Colección privada.

El eclecticismo presente en las obras de Pallarés se vio todavía más intensificado en las de su compatriota Mariano Alonso-Pérez Villagrosa. Pocos elementos diferencian su trayectoria formativa de la del resto de pintores aragoneses en París. Además de cursar estudios de ingeniería, su formación pictórica comenzó en la Escuela de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza para, posteriormente, completar este aprendizaje en Madrid, donde figura como matriculado en las clases de “Colorido” y de “Natural” de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado en el curso de 1874-1875⁴¹. No llegó a presentarse a los exámenes y, a partir de 1881, se estableció en Roma⁴². En esta urbe, en 1882, nació su primogénito Carlos Alonso-Pérez –también pintor de escenas de género–, fruto de su matrimonio con Carlota Berdugo⁴³. A partir de 1889, con motivo de la celebración de la Exposición Universal, se asentó en París, donde residió hasta la Primera Guerra Mundial, consiguiendo una gran fortuna gracias a la venta de cuadros de género.

El éxito en París de Mariano Alonso-Pérez se debió, en parte, a su buena relación con los marchantes de arte, llegando a trabajar para la célebre casa Goupil & Cie., vendiendo a través de ella una decena de cuadros. El primero que aparece registrado en los libros de cuentas de la empresa es *Los enamorados*, vendido en marzo de 1889⁴⁴. El

41. Libro de Matriculas, 1872-1877, Sign. 174/2, Archivo Histórico de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid (AHBFBA-UCM), Madrid.

42. Carlos González López y Montserrat Martí Aixela, *Pintores españoles en París (1850-1900)*, 58-59.

43. Agradezco a Carlos Alonso-Pérez, bisnieto del artista, la información proporcionada sobre Mariano Alonso-Pérez.

44. Goupil Stock Book nº 12, 98, número de registro: 19725, Getty Research Center (GRC), Los Ángeles.



Fig. 7. Mariano Alonso-Pérez, *El cartero* (detalle), s. XIX. Óleo sobre tabla, 71,12 x 91,44 cm. Colección privada.

último registro es de 1895 y se trata de una obra titulada *Una desgracia*, adquirida por los sucesores de Goupil por 1062,50 francos⁴⁵. Además, el pintor zaragozano demostró una gran habilidad para la difusión de sus diseños gracias a la utilización de modernas técnicas de reproducción gráfica, entre ellas la cromolitografía. Al respecto, recientemente he podido localizar diversas casas editoriales e imprentas para las que trabajó, algunas de las más importantes del París de finales del siglo XIX y comienzos del XX, véanse Braun, Clément & Cie., Boussod, Valadon & Cie. o Manzi, Joyant & Cie.⁴⁶. El artista ejecutaba cuidadosamente los diseños originales a la tinta, tal y como se aprecia en uno de sus dibujos conservados en el Département des Arts Graphiques del Museo del Louvre, titulado *Baile en tiempos*

*de Luis XV*⁴⁷. Además, sus imágenes ilustraron tapices decorativos destinados a las nuevas residencias burguesas de París, en las que se imitaba el recubrimiento para paredes de los palacetes de los siglos anteriores⁴⁸.

45. Goupil Stock Book nº 14, 81, número de registro: 24138, Getty Research Center (GRC), Los Ángeles.

46. En París se conservan grabados de Mariano Alonso-Pérez en el Département des Estampes et de la photographie de la Bibliothèque Nationale de France, en la Bibliothèque Forney y en los Fonds Documentaires del Musée d'Orsay. Un óleo sobre tabla de este artista titulado *Mujeres en el café* integra las colecciones del Musée Carnavalet, de París (número de inventario: P2726).

47. Número de inventario: RF 40016.

48. He podido corroborar la autoría de Alonso-Pérez de un tapiz que fue utilizado por el artista Joan Miró como soporte de una pintura al óleo, expuesta actualmente en la Fundación Miró de Palma de Mallorca (número de inventario: 1224). Este tapiz fue adquirido por Miró en un mercado de antigüedades y posee unas dimensiones de 152 x 199 cm. En la obra definitiva dialogan el antiguo tapiz y los trazos pictóricos de Miró, manteniendo el nombre en francés del tapiz: *La Partie de Pêche des Amoureux*. Catherine Morency, coord., *Miró à Majorque: un sprit libre* (Québec: Musée national des beaux-arts du Québec, 2019). La obra fue declarada Bien de Interés Cultural en una resolución del 26 de marzo de 2014, del Consejo Insular de Mallorca.

A pesar del aspecto edulcorado de muchas de sus producciones, Alonso-Pérez era un buen conocedor del arte del siglo XVIII. Además de la citada copia al carboncillo de un detalle de *Peregrinación a la isla de Citera* de Watteau, en sus cuadros refleja un estudio cuidadoso de la pintura dieciochesca, especialmente a la hora de representar los ropajes, vistiendo a los hombres de casacas lujosamente bordadas y a las mujeres con los típicos *bonnets* de la Francia rural, unos tocados de tela blanca que cubrían la cabeza y que podrían ser más o menos ricos dependiendo de la condición económica de quien los portase. Estas obras parecen inspiradas en maestros franceses del siglo XVIII como Fragonard, autor de algunos cuadros destinados a reflejar de manera idealizada la vida del campesinado. En esta misma línea podemos apreciar el tratamiento de asuntos galantes, como el aludido del cortejo a través de cartas en su tabla *El cartero*, de la que reproducimos aquí un detalle (Fig. 7).



Fig. 8. Mariano Alonso-Pérez, *Escena de género*, 1891. Acuarela sobre papel, 30,5 x 23,5 cm. Colección privada.

Esta interpretación de la pintura de género del siglo XVIII la podemos apreciar en algunas de sus obras ambientadas en la naturaleza. Una de sus escenas galantes, fechada en 1900, muestra a un grupo de tres campesinas que portan cántaros: dos de ellas aparecen entablando conversación, mientras en un primer plano, la tercera aparece hablando con un joven elegantemente vestido (Fig. 8)⁴⁹. A pesar de que los personajes aparecen extraídos del imaginario dieciochesco, el tratamiento de la acuarela resulta moderno, trabajando minuciosamente la fisonomía y los ropajes de los protagonistas.

49. La obra apareció recientemente en el mercado del arte, siendo vendida en agosto de 2020 en la casa de subastas Antique Kingdom en Irvine, California (Estados Unidos).



Fig. 9. Mariano Alonso-Pérez, copia de *La Pesca*, de François Boucher, s. XIX. Dibujo a la tinta sobre papel. Colección privada.



Fig. 10. María Luisa de la Riva, *Flores y frutas*, 1887. Óleo sobre lienzo, 165 x 105,4 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Estos quedan rodeados de una frondosa vegetación en la que el suelo y los árboles han sido compuestos mediante manchas, a la manera impresionista.

Más allá del pintoresquismo comercial con el que compuso muchas de sus obras, en la base de dibujo que en ellas subyace, la referencia a obras del Rococó es sustancial, tal y como se aprecia en alguno de sus estudios a tinta china. Así, en uno de sus dibujos copió un detalle del lienzo *La pesca*, de Boucher (1757)(Fig. 9). Por desgracia, los álbumes de dibujos del artista han llegado hasta nuestros días dispersos, por lo que tan solo conocemos una pequeña parte de sus estudios a la tinta.

Finalmente, resulta necesario apuntar cómo el culto a la pintura de los siglos XVII y XVIII por parte de los aragoneses en París, no solo se limitó a la producción de cuadros de género. Prueba de ello son las brillantes naturalezas muertas ejecutadas por la laureada María Luisa de la Riva y Callol, una pintora nacida en Zaragoza y tempranamente establecida en Madrid, hacia 1881. Intentó conseguir una pensión de la Diputación Provincial de Zaragoza en 1884 para continuar sus estudios de pintura, sin embargo,

la Sección de Fomento denegó su concesión⁵⁰. Tal y como apuntó Magdalena Illán, tras una formación en Madrid con los maestros Mariano Bellver, Antonio Pérez Rubio y Sebastián Gessa, la creadora decidió instalarse en París a finales de los años 80⁵¹. Allí alcanzó una considerable fama como pintora de flores y retratista, consiguiendo sendas condecoraciones. Sus naturalezas muertas se muestran deudoras de los buenos ejemplos que de este género poseen las escuelas barrocas flamenca, holandesa y española. Al respecto, hemos podido localizar el nombre de la pintora entre los registros de copistas del Museo del Prado, acudiendo en junio y en julio de 1880 a copiar una *Dolorosa* y un *Ecce Homo* de Murillo⁵². Además de estas obras religiosas, la joven artista tuvo que contemplar necesariamente los magníficos ejemplares de naturalezas muertas conservadas en las antiguas colecciones reales. Así, pudo haber conocido los bodegones dieciochescos de Luis Egidio Menéndez, con su magistral representación de las uvas, el fruto más representado por De la Riva; o el tratamiento realista de las flores y los vidrios del pintor belga Jan Brueghel el Viejo, muy presente en las colecciones reales. Todo ello se tradujo en obras como *Flores y frutas* (1887)⁵³, en la que, a todo ese peso de la tradición pictórica de los siglos anteriores, añade un detalle moderno con la disposición de una cerámica de procedencia oriental, siguiendo la moda del japonismo, tan en boga en las últimas décadas del siglo XIX (Fig. 10).

A modo de conclusión

La investigación y popularización de las escuelas pictóricas del Barroco francés, flamenco y holandés, así como de la escuela Rococó francesa, cobró especial fuerza a mediados del siglo XIX. En este momento, la École des Beaux-Arts de París y las academias privadas más prestigiosas de la ciudad apreciaron la utilidad de esta pintura en el aprendizaje de sus jóvenes discípulos. Tal y como hemos comprobado a lo largo del artículo, la cita a los grandes maestros de la pintura de estas escuelas fue un recurso muy practicado por los pintores decimonónicos, quienes quisieron dotar a sus cuadros de un contenido erudito, practicando una pintura de género inspirada en el pasado que gozó de gran fortuna comercial. Así, hemos constatado cómo el grupo de pintores ara-

50. Pleno de Diputación Provincial de Zaragoza, Sesión pública extraordinaria, libro 51, 1885, Archivo de la Diputación Provincial de Zaragoza (ADPZ), Zaragoza.

51. Magdalena Illán Martín, "María Luisa de la Riva: una artista española en los salones franceses. Documentos conservados en los Archivos Nacionales de París," *Laboratorio de Arte*, no. 21 (2009): 491-499.

52. Libro de copistas, 1879 - 1880, signatura C1377, legajo 14.88, expediente 2, Archivo del Museo Nacional del Prado (AMNP), Madrid.

53. Museo Nacional del Prado. Número de inventario: P007198.

goneses establecidos en París en la segunda mitad del siglo XIX se sumó a estas modas eclécticas, produciendo un arte que, a pesar de su carácter sumamente comercial, contribuyó a la puesta en valor de la pintura antigua, participando del espíritu historicista tan en boga en la plástica parisina de esta época y contribuyendo finalmente al proceso de internacionalización de la plástica aragonesa en el cambio de siglo.

Referencias

Fuentes documentales

- Archivo del Museo Nacional del Prado (AMNP). Madrid. Fondos: Libros de copistas.
- Archivo de la Diputación Provincial de Zaragoza (ADPZ). Zaragoza. Fondos: Sección Fomento.
- Archivo Histórico de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid (AHBFBA-UCM). Madrid. Fondos: Libros de Matrícula y Certificaciones, ejercicios de entrada, actas de exámenes, expedientes de alumnos y matrículas.
- Archivo del Getty Research Center (GRC). Los Ángeles. Fondos: Goupil Stock Books.

Fuentes bibliográficas

- "Carle Van Loo." *Le Magasin Pittoresque*, 1850.
- Champfleury, Jules. *Les peintres de la réalité sous Louis XIII: Les frères Le Nain*. París: Librairie Vve Jules Reunard, 1863.
- Chao, Eduardo. *Diccionario enciclopédico de la lengua española*. Vol. 1. Madrid: Imprenta y Librería de Gaspar y Roig, 1853.
- Chesneau, Ernest. "Le réalisme et l'esprit français dans l'art: les frères Le Nain." *Revue des Deux Mondes*, 1 de enero de 1863.
- Damamme, Jeanne. *Ernest Meissonier (1815-1891), le maître et ses élèves*. Poissy: Musée d'art et histoire, 1991.
- "Dans le monde." *Comoedia*, 19 de marzo de 1908.
- De Cuenca, Carlos Luis. "París: la Exposición de 1900." *La Ilustración Española y Americana*, 30 de junio de 1900.
- De Goncourt, Jules y Edmond. *L'Art du XVIIIe siècle*. 2 vols. París: Rapilly, 1873-1874.
- Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española. Undécima edición*. Madrid: Imprenta de Don Manuel Rivadeneyra, 1869.
- Fehrer, Catherine. *The Julian Academy, Paris, 1868-1939*. Nueva York: Shepherd Gallery, 1989.
- Garguilo, René. "Un Genre majeur de la Littérature Populaire: Le Roman de Cape et d'Épée." *L'ull crític*, nos. 4-5 (1999): 85-103.
- Gómez García, Manuel, coord. *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid: Akal, 2007.

- González López, Carlos y Martí Aixela, Montserrat. *Pintores españoles en París (1850-1900)*. Barcelona: Tusquets Editores, 1989.
- Granger, Catherine. *L'empereur et les arts: la liste civile de Napoleon III*. París: École des Chartes, 2005.
- Hédouin, Paul. "Watteau." *L'Artiste*, 30 de noviembre de 1845.
- Houssaye, Arsène. *Histoire de la peinture flamande et hollandaise*. París: Jules Hetzel, 1846.
- Illán Martín, Magdalena. "María Luisa de la Riva: una artista española en los salones franceses. Documentos conservados en los Archives Nationales de París." *Laboratorio de Arte*, no. 21 (2009): 491-499.
- Juberías Gracia, Guillermo. "Aproximación a la figura de Máximo Juderías Caballero (1867-1951): un pintor al servicio del marqués de Cerralbo." *Estuco. Revista de estudios y comunicaciones del Museo Cerralbo*, no. 3 (2018): 97-140.
- . "Pintores aragoneses en la capital mundial del comercio artístico (1870-1918)." *AACADigital*, no. 43 (2018).
- Lemmonier, Camille. *L'école belge de peinture 1820-1905*. Bruselas: Labor, 1991.
- McQueen, Alison. *Empress Eugenie and the Arts: Politics and Visual Culture in the Nineteenth Century*. Nueva York: Taylor & Francis, 2016.
- . *The Rise of the Cult of Rembrandt: Reinventing an Old Master in Nineteenth Century France*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003.
- Morency, Catherine, coord. *Miró à Majorque: un sprit libre*. Québec: Musée national des beaux-arts du Québec, 2019.
- Novo, Javier y Mikel Lertxundi, coords. *Zamacois, Fortuny, Meissonier*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2006.
- Ten-Doesschate Chu, Petra. *French realism and the Dutch Masters*. Utrecht: Haentjens Dekker & Gumbert, 1974.
- Tinterow, Gary y Lacambre, Geneviève, coords. *Manet/Velázquez. The French Taste for Spanish Painting*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2003.
- Vottero, Michaël. *La peinture de genre en France, après 1850*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2012.
- Zucconi, Antonietta Angelica. "Les salons de Mathilde et Julie Bonaparte sous le second empire." *Napoleonica. La Revue*, no. 11 (2011): 151-182.




La inferioridad del *bello sexo*. Relaciones entre imagen, género y enfermedad en el entresiglos XIX-XX

The Inferiority of *The Fair Sex*: Relations Between Image, Gender, and Illness at the Fin-de-Siècle

Raquel Baixauli

Universitat de València, España

Raquel.Baixauli@uv.es

 0000-0003-0931-1852

Recibido: 24/06/2020 | Aceptado: 13/11/2020

Resumen

El siglo XIX fue altamente conservador, a pesar de todos los avances que trajo consigo. Si bien durante esta centuria se produjeron cambios importantes en cuestión de género, los discursos oficiales se empeñaron en demostrar la supuesta inferioridad de la mujer respecto al hombre. En concreto, el paso del siglo XIX al XX supuso un hervidero de manifestaciones culturales que reflejaban las ansiedades del momento. Este trabajo tiene como objetivo principal acercarse a los conceptos de imagen, género y enfermedad a través de la convergencia de saberes y sus usos, en gran medida propagados por la visualidad. Para ello, tratará de elaborarse un estado de la cuestión respecto al tema, tomando como punto de partida algunas imágenes que responden a las relaciones de poder que estableció la burguesía, presentando a la mujer como un ser pasivo, frágil y débil.

Abstract

The 19th century was a highly conservative century, despite all the advances it brought. While there were significant gender changes during this century, official discourses strived to demonstrate women's supposed inferiority to men. Specifically, the change from the 19th to the 20th century was a hive of cultural manifestations that reflected the anxieties of the moment. This paper aims to approach the image-gender-disease triad through the convergence of knowledge and its uses, largely propagated by visuality. To this end, it will try to develop a state of affairs, taking as a starting point some images that respond to the power relations established by the bourgeoisie, that present women as passive, fragile, and weak.

Palabras clave

Género
Bello sexo
Mujer frágil
Ideal burgués
Inferioridad femenina
Cuestión femenina

Keywords

Gender
Fair Sex
Fragile Woman
Bourgeois Ideal
Female Inferiority
Woman Question

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Baixauli, Raquel. "La inferioridad del *bello sexo*. Relaciones entre imagen, género y enfermedad en el entresiglos XIX-XX." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 27 (2021): 204-227. <https://doi.org/10.46661/atRIO.4995>

© 2021 Raquel Baixauli. 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 sociedad decimonónica, tal y como se conoce, concentra su atención en el asentamiento de una nueva clase social que, si bien se había estado gestando desde finales del siglo anterior, se consolidó en el siglo XIX como consecuencia de la industrialización. Paulatinamente durante esta centuria, la burguesía fue ganando protagonismo hasta convertirse en la clase dominante, amparada por intereses mercantiles, y se caracterizó por ser la más conservadora de todas. La moral burguesa, entre otros aspectos, manifestaba una serie de pautas ideológicas que marcaron los cambios acontecidos respecto a las relaciones entre los géneros. En general, puede afirmarse que la burguesía creó, en el siglo XIX, una versión oficial de la feminidad, contraria y complementaria a la visión de lo masculino, que se consolidó a través de los discursos oficiales. Este ideal estableció el modelo burgués de cómo *ser mujer*, cuya quintaesencia radicaba en demostrar el atractivo, que entonces residía en la fragilidad, la pasividad y la delicadeza.

Este texto es producto de una investigación que trata de acercarse a la relación existente entre las mentalidades y las imágenes creadas en un tiempo concreto, por una clase social precisa y sus relaciones de poder. Para lograr comprender cómo conceptos como feminidad y fragilidad han venido asumiéndose de forma pareja, se prestará atención al fin de siglo, un período de tiempo con ansiedades culturales y una problemática propia pues, como desarrolla Hans Hinterhäuser, es en este momento del siglo XIX cuando la recién aterrizada modernidad coexiste con un malestar generado por una crisis de valores y creencias, consecuencia del asentamiento de la burguesía¹.

Los objetivos de este trabajo delimitan la estructura del mismo. En primer lugar, se hará un estado de la cuestión sobre la relación entre los conceptos de imagen, género y enfermedad, partiendo de la función que tuvieron los discursos oficiales y otros aspectos como la educación de las mujeres. En segundo lugar, trataremos de acercarnos al papel que tuvo la visualidad en la transmisión de este modelo ideal de mujer. En este sentido, las imágenes seleccionadas para este trabajo son pinturas que se enmarcan en el contexto español del entresiglos XIX-XX, y que fueron asumidas y bien recibidas en su momento. El propósito de ello será, en última instancia, tratar de demostrar si la enfermedad aplicada a un género concreto fue un tema popular en el fin de siglo, abriendo nuevas líneas de investigación sobre cómo la producción artística participó de este imaginario.

* Esta investigación está financiada por la Generalitat Valenciana y el Fondo Social Europeo, a través de las Subvenciones para la Contratación de Personal Investigador de Carácter Predoctoral (ACIF/2017).

1. Hans Hinterhäuser, *Fin de siglo. Figuras y mitos* (Madrid: Taurus, 1980).

Una cuestión de clase. La burguesía y sus relaciones de poder

Para perpetuar su poder y seguir creciendo, esta nueva clase social que entonces se asentó, se encargó de fomentar una moral adecuada a sus intereses, y todo tenía que seguir un orden jerarquizado para no romper su fin. Así, hubo una serie de binomios o polaridades que separaban conceptos y que, juntos, lograban mantener el orden que esta clase creciente pretendía².

El primero de estos binomios se estableció en función del sexo biológico, que determinaba el género de cada persona. En función del género asignado, la esfera burguesa diferenció espacios destinados a cada cual³. Mientras el hombre, como ser considerado activo, estaba destinado al ámbito público, la mujer, un ser caracterizado por la pasividad, estuvo recluida en el ámbito doméstico y, de esta forma, la consideración decimonónica comprendía que mientras “el hombre era acción, inteligencia, poder y su función estaba en la sociedad y la vida pública; la mujer era pasividad, sentimientos, fragilidad y su función estaba en el hogar”⁴. Para la historiadora norteamericana Mary Jo Maynes, este relato de la domesticidad vinculado al género femenino respondía a cambios sociales concretos:

La exaltación de la domesticidad a manos de la clase media estuvo determinada por el cambio económico, que separó la moralidad del ámbito económico, por el cambio tecnológico que amplió los lugares de trabajo y los separó del hogar, y por los cambios políticos que elevaron las demandas formuladas acerca de la “vida pública” y la ciudadanía y que cobraron importancia como elementos para establecer barreras en torno a quienes podían participar en esa vida pública, supuestamente universal, y quienes estaban excluidos de ella⁵.

También las pautas de salud y enfermedad fueron asignadas a cada sexo. El hombre burgués encarnaba el ideal de la salud, mientras que la mujer estaba plagada de un sinfín de enfermedades, en muchas ocasiones causadas por supuestos desajustes en el sistema nervioso u originadas en los órganos relativos a la sexualidad. Con todo ello, podemos afirmar que la burguesía en el siglo XIX creó “una ‘versión oficial’ de la feminidad, de gran difusión popular, que se centra en la pureza moral y asexualidad del llamado ‘bello sexo’ como *ángel del hogar*”⁶.

2. Ludmilla Jordanova, *Sexual visions. Images of gender in science and medicine between the eighteenth and twentieth centuries* (Madison: University of Wisconsin Press, 1989), 59.
3. Ana María Aguado et al., *Textos para la historia de las mujeres en España* (Madrid: Cátedra, 1994), 329.
4. Geraldine Scanlon, *La polémica feminista en la España contemporánea. 1868-1976* (Torrejón de Ardoz: Akal, 1986), 162.
5. Mary Jo Maynes, “Culturas de clase e imágenes de la vida familiar correcta,” en *Historia de la familia europea*, coords. Marzio Barbagli y David I. Kertzer (Barcelona: Paidós, 2003), 2:306.
6. Catherine Jagoe, “Sexo y género en la medicina del siglo XIX,” en *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*, eds. Alda Blanco, Cristina Enríquez de Salamanca, y Catherine Jagoe (Barcelona: Icaria, 1998), 314.

Esta versión de la feminidad se oficializó por discursos como el jurídico, el religioso y, por supuesto, el discurso médico, cuyas peroratas destinaban a la mujer a recluirse en casa y a ocuparse de la educación de sus hijos, eso sí, siguiendo la cultura de lo familiar que regía la forma de vida burguesa decimonónica. Todos estos discursos, en última instancia, miraban a un mismo objetivo: “asegurar y justificar el relegamiento de la mujer al ámbito de lo privado, mantenerla recluida en el interior del hogar como no lo había estado nunca antes y, desde luego, convencerla de que eso era lo mejor para ella y para la sociedad”⁷.

Usos y discursos en torno a la inferioridad femenina

El discurso médico fue, de entre todos los relatos oficiales, el más utilizado para mantener a la mujer burguesa alejada de la esfera pública. Durante el siglo XIX especialmente, la medicina y sus instructores argumentaron *científicamente* que la mujer era un ser débil y frágil por naturaleza dada su condición biológica.

La esencia para demostrarlo residía en los órganos específicos de las mujeres, certificando así la construcción de estereotipos que aludían a su inferioridad física y mental respecto a los varones. Ejemplo de ello es que los más renombrados médicos europeos del momento comparaban ambos sexos para entender las diferencias fisiológicas, mentales, incluso sexuales. Joseph Capuron (1767-1850), médico francés especialista en las enfermedades propias de las mujeres y los niños, apuntaba la importancia de comparar los órganos reproductores de cada sexo:

En fin, nada distingue mas bien á la muger del hombre que los órganos de la generacion. La matriz, los ovarios, la vagina y la vulva en nada se asemejan á los testículos, á las vejiguillas seminales ni al miembro viril⁸.

De alguna manera, aquello que ya había apuntado la religión ligado al concepto de castigo, esto es, que la mujer estaba condenada al dolor y a las enfermedades como consecuencia del pecado original, se demostraba ahora, siguiendo el auge del positivismo, de manera *científica*. Los textos médicos del momento dedicaron muchas líneas a los órganos sexuales de las mujeres, que parecieron ser la causa de todos sus comportamientos y males. La ciencia se mostraba como un potente discurso que suplantó

7. Patricia Arias y Jorge Durand, *La enferma eterna. Mujer y exvoto en México, siglos XIX y XX* (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2002), 58.

8. Joseph Capuron, *Tratado de las enfermedades de las mugeres desde la edad de la pubertad hasta la crítica inclusive* (Madrid: Imprenta de la Parte, 1818), 1:8.

las explicaciones teocráticas sobre el origen del mundo y, paulatinamente, este relato aspiró “a sustituir el discurso de la moral religiosa como propuesta rectora de los comportamientos sexuales”⁹.

Así, el célebre Darwin, en el capítulo XIX de su estudio *El origen del hombre y la selección en relación al sexo* (1871), “Caracteres sexuales secundarios en el hombre”, compara al hombre y a la mujer teniendo en cuenta criterios físicos:

El hombre, por lo general, es mucho más alto, más fuerte y pesado que la mujer, con las espaldas cuadradas y los músculos más desarrollados (...) El hombre es más valiente, pendenciero y enérgico que la mujer, y tiene más ingenio. Su cerebro es en absoluto mayor; pero no ha sido aún demostrado plenamente, que sepamos, si lo tiene mayor en proporción a su cuerpo más grande¹⁰.

Aludiendo al concepto de la selección natural, en el relato de Darwin se interpreta cómo el género masculino es superior al femenino, pensándose a la mujer como un ser caracterizado por la pasividad y la intuición, que es guiada por un supuesto instinto maternal y supeditada a la función reproductora, otorgándole cualidades ligadas a la ética del cuidado, como la ternura o el sentimentalismo. En suma, este relato pronto fue tomado, además de para justificar la superioridad masculina, con la finalidad de otorgar argumentos en contra del feminismo, en un momento en el que el movimiento estaba en auge¹¹.

En este sentido, de alguna manera, la medicina y la ciencia sirvieron como herramientas para controlar la sexualidad de las mujeres, que anteriormente estuvo en manos de la religión, convirtiéndolas en aparatos reproductores para las cuales el placer no existía, llegando a inventarse enfermedades propias del sexo femenino, casi como un dogma religioso. Según manifiesta Sinués:

El destino de la mujer es, en verdad, tan desgraciado, que la tristeza que acompaña a su nacimiento no deja de ser fundada y hasta excusable: débil é inofensiva en su niñez, está amenazada de enfermedades sin cuento, excediendo la fragilidad de su organismo á la de todo sér humano: en su adolescencia

9. Pura Fernández, *Mujer pública y vida privada. Del arte eunuco a la novela lupanaria* (Woodbridge: Tamesis, 2008), 92.

10. Charles Darwin, *El origen del hombre y la selección en relación al sexo* (Madrid: EDAF, 1970), 461.

11. María Ángeles Querol y Consuelo Triviño, *La mujer en “El origen del hombre”* (Barcelona: Bellaterra, 2004), 10. Tal como defiende a ultranza Scanlon: “La investigación científica de la constitución física de la mujer también proporcionó material para los antifeministas. No sólo tenía un cerebro más pequeño, sino que sus recursos vitales eran inferiores a los del hombre en muchos otros aspectos: las investigaciones de Quinquaud, Kormiloff y Melassez demostraban que su sangre contenía menos corpúsculos rojos y hemoglobina pero más agua que la del hombre; Quételet, Weisberger, Andral y Scharling determinaron que, en hombres y mujeres del mismo tamaño, la capacidad pulmonar de las mujeres era menor que la de los hombre; estudios del esqueleto, prognatismo, fonación, etc., se combinaban para presentar una imagen impresionante de la inferioridad física de la mujer, y, naturalmente, se daba el salto de la inferioridad física a la mental con relativa facilidad”. Scanlon, *La polémica feminista*, 167.

está también rodeada de un sinnúmero de males físicos, y, según la naturaleza de cada una, de algunos morales de difícil ó imposible curación¹².

Con todo ello, podemos defender que la mentalidad del momento implicaba que “en el siglo XIX la salud tiene un género, el masculino. El varón es la pauta del cuerpo sano, desde el cual se mide al sexo femenino (...) Todo indica que la mujer normal, tal y como se la construía, es una figura liminal cuya fisiología linda con la enfermedad”¹³.

Género y enfermedad, como constructos culturales en constante actividad performativa, responden, inevitablemente, al alegato propuesto primero por la religión, luego por la ciencia. Así, no debe resultarnos extraña la presencia de elegantes mujeres anémicas tumbadas en lujosos divanes o de adolescentes que rezuman consunción en gran cantidad de imágenes, especialmente en el período del entresiglos XIX-XX, y que luego han sobrevivido en menor medida en ámbitos como el de la publicidad o en determinados sectores del mundo de la moda.

En la mayoría de las ocasiones, la apariencia de estas convalecientes del siglo XIX responde a las quimeras que resaltaban el ideal femenino, siendo parte de una estrategia para demostrar la inferioridad de las mujeres respecto a los hombres. En otros casos, cierto tipo de imágenes responden a la romantización de determinadas patologías como la tuberculosis, que crearon una estética propia que alababa la languidez como forma de vida y que alimentaba el culto a la hipocondría.

La transmisión del modelo de feminidad ideal

La educación del siglo XIX reflejaba en gran medida la mentalidad hegemónica, convirtiéndose así en una senda “fundamental para la comprensión de los cambios en la vida de varones y mujeres”¹⁴. Concretamente, durante el siglo XIX se produjeron una enorme cantidad de debates, casi a nivel nacional, que se preocupaban por la llamada *cuestión femenina*, la educación de las mujeres¹⁵. Esta cuestión propia del género femenino no

12. María del Pilar Sinués de Marco, *El ángel del hogar* (Madrid: Librerías de A. de San Martín, 1881), 1:29-30.

13. Jagoe, “Sexo y género,” 307.

14. Pilar Ballarín Domingo, *La educación de las mujeres en la España contemporánea (siglos XIX y XX)* (Madrid: Síntesis, 2001), 13.

15. “Es la llamada *cuestión de la mujer* acaso la más seria entre las que hoy se agitan. No porque haya de costar arroyos de sangre, como parece que va a costar la social (con la cual está íntimamente enlazada); sino, al contrario, porque teniendo soluciones mucho más prácticas y de más fácil planteamiento, aunque hoy aparezca latente, vendrá por la suave fuerza de la razón a imponerse a los legisladores y estadistas de mañana, y parecerá tan clara y sencilla (no obstante sus trascendentales consecuencias) como ahora se les figura de intrincada y pavorosa a los cerebros débiles y a las inteligencias petrificadas por la tradición del absurdo”. Emilia Pardo Bazán, *La mujer española y otros escritos* (Madrid: Cátedra, 1999), 193.

es, al igual que la creencia anterior, aplicable a todos los estratos sociales, sino a la ya citada clase emergente. Pensemos que, a estas alturas, solo una mínima parte de la población tenía acceso a las escuelas, aún dentro de las clases pudientes. Las madres respetables eran aquellas que se encargaban de la educación de sus hijos, independientemente de su género. Al varón se le enseñaba cómo triunfar en la vida y cómo comportarse fuera de la escena privada, mientras que, a la mujer, cómo ser pasiva; en definitiva, cómo llegar a ser el perfecto *ángel del hogar*. Así pues, la educación de la mujer media en el siglo XIX no se entiende sin comprender las limitaciones que trajo consigo el discurso de la domesticidad.

La llamada en el siglo XIX *cuestión femenina* comprendía, en realidad, mucho más que la educación formativa, sino también la moral, pues “tanto la higiene, que es física y que es también doméstica, como la salud, van íntimamente relacionadas con la buena conducta moral”¹⁶. En este sentido, la oposición entre la salud y la morbilidad permitía vincular, directamente, los tres cuerpos de la mujer: el cuerpo privado, el cuerpo social y el político¹⁷.

Desde los inicios del siglo XIX se produjo una auténtica revolución en el ámbito educativo, pues a través de los textos escolares se las instruía para mantener el orden social establecido, que limitaba todo en categorías. En definitiva, con la educación se pretendía “afianzar el modelo de mujer al que la sociedad burguesa del momento se había acostumbrado”¹⁸. La base del modelo educativo para la mujer fue, como era de esperar, la religión. Así, en 1882 Joaquina García Balmaseda (1837-1911) regalaba las siguientes palabras:

Profundas observaciones nos hacen creer que la educación religiosa es la primera indispensable á la mujer: sin ella no se concibe una mujer sumisa, dócil y resignada, y sin estas virtudes la mujer dentro del hogar, es simbolo de discordia¹⁹.

Con todo ello, podemos afirmar que la educación fue uno de los múltiples aliados con los que la oficialidad contaba para transmitir los roles de género que atestiguaban, una

16. Victoria Robles Sanjuán, “De cuerpos y deberes. El cuerpo como referente moral de la educación de las mujeres en la segunda mitad del s. XIX,” en *Cuerpos de mujeres: miradas, representaciones e identidades*, eds., Carmen Gregorio Gil, Ana M^a Muñoz-Muñoz, y Adelina Sánchez Espinosa (Granada: Universidad de Granada, 2007), 112.

17. Lou Charnon-Deutsch, “El discurso de la higiene física y moral en la narrativa femenina,” en *La mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*, dirs. Pura Fernández y Marie-Linda Ortega (Madrid: CSIC, 2008), 177-188.

18. Querol y Triviño, *La mujer*, 34.

19. Joaquina García Balmaseda, *La mujer sensata (educación de sí misma). Consejos útiles para la mujer y leyendas morales* (Madrid: Imprenta de La Correspondencia, 1882), 10.

vez más, la doble moral burguesa. Por una parte, se insistía en la inferioridad física y mental de la mujer, un ser débil por naturaleza y cuyo comportamiento era regido por sus humores cambiantes a causa de los nervios. Por otro lado, sin embargo, a ella se le responsabilizaba de la educación de unos infantes vírgenes moralmente, es decir, “como un ser de grandes cualidades morales, superior por tanto al varón y merecedora de un especial respeto”²⁰. La mujer, en definitiva, era la que sustentaba el avance de la sociedad “porque de la mujer nace el hombre y de ella recibe su primera educación (...) Una buena y religiosa madre es el mentor de su hijo, y ejerce sobre él una influencia ilimitada en todas las épocas de su vida”²¹. En cualquier caso, la mujer se convertía, realmente, en la transmisora de estos valores, haciendo perdurar la hipocresía burguesa al afianzar en sus hijos la mentalidad decimonónica.

A decir verdad, no sabemos si los pintores tuvieron acceso directo a tratados como los estudiados. Muchos de los escritos consultados no son, sin embargo, exclusivos de un ámbito concreto, sino que su alegato fue construido para ser transmitido tanto en la esfera privada como en la pública. Este es el caso, por ejemplo, del famoso libro de Felipe Monlau (1808-1871), *Higiene del matrimonio* (1853), también conocido como *El libro de los casados*, que llegó a tener hasta 14 ediciones y que acabó convirtiéndose en una obra divulgativa²².

Tal como indica Guadalupe Gómez-Ferrer, “en la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX, una serie de médicos humanistas ejercerán también como escritores, interesándose por cuestiones que traspasaban su propio campo científico”²³. En este sentido, la literatura finisecular reflejó, en gran medida, las preocupaciones de la época, y la enfermedad permitía reflejarlas o metamorfosearlas²⁴. Arte y ciencia formaban, en realidad, un lazo inseparable en la maraña de la modernidad. Las propuestas científicas fueron transmitidas, así, por la vía de la educación, la prensa, los medios legislativos, la literatura y, cómo no, las imágenes, dando lugar a manifestaciones en las que la

20. Guadalupe Gómez-Ferrer Morant, *Historia de las mujeres en España, siglos XIX-XX* (Madrid: Arco-Libros, 2011), 25.

21. Sinués de Marco, *El ángel del hogar*, 249.

22. Pedro Felipe Monlau, *Higiene del matrimonio ó El libro de los casados: en el cual se dan las reglas é instrucciones necesarias para conservar la salud de los esposos, asegurar la paz conyugal y educar bien á la familia* (París: Garnier, 1892), VI.

23. Gómez-Ferrer Morant, *Historia de las mujeres*, 26.

24. Sobre el reflejo en la literatura de la ciencia médica y su comprensión en el XIX, destaca la investigación de María Isabel Galán García, “La medicina en la novela de escritores médicos españoles (1882-1913)” (tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 1993). Más recientemente, cabe destacar la tesis doctoral de Alba del Pozo, que aborda el concepto de enfermedad en la literatura finisecular española. Alba del Pozo García, “Género y enfermedad en la literatura española del fin de siglo XIX-XX” (tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013).



Fig. 1. Luis Jiménez Aranda, *Una sala del hospital durante la visita del médico en jefe*, 1889. Museo Nacional del Prado.

enfermedad adquiere un papel protagonista en la construcción de arquetipos sobre la masculinidad y, especialmente, sobre la feminidad hegemónica burguesa.

La conjunción género-enfermedad en imágenes

Una sala del hospital durante la visita del médico en jefe (Fig. 1), que había obtenido una medalla de honor en la Exposición Universal de París (1889), fue presentada en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1892 y no pasó desapercibida ante el jurado de dicha muestra, siendo galardonada con una medalla de primera clase²⁵. Esta obra pintada en 1889 por el sevillano Luis Jiménez Aranda es una de las más representativas de la modernidad artística que aterrizó en España de la mano de pintores que, al igual que Jiménez Aranda, residieron en ciudades como Roma o París²⁶. Además de las innovaciones

25. Bernardino de Pantorba, *Historia y crítica de las exposiciones nacionales de Bellas Artes celebradas en España* (Madrid: Alcor, 1948), 143; Jesús Gutiérrez Burón, "Exposiciones Nacionales de Pintura en España en el siglo XIX" (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1987), 1:34-35.

26. Carlos Reyero, "Aire de París. Los pintores españoles y el gusto en los salones, 1880-1900," en *Pintors espanyols a París, 1880-1900*, eds. Carlos González y Montserrat Martí Aixelà (Barcelona: La Caixa, 1999), 26.

formales, la obra fue reconocida por sus coetáneos como una escena típica de la vida moderna por el escenario que presenta, lo cual se explica gracias al triunfo de corrientes artísticas como el Naturalismo.

El papel de los representados en esta obra ofrece un juego desigual de roles. El médico jefe examina a la enferma por la espalda, mientras un grupo de estudiantes de medicina, entre los que se encuentra una única mujer, prestan atención. La figura del médico personifica, en este caso, la esperanza del siglo en la ciencia. Como contrapunto, el cuadro presenta a la persona enferma en clave femenina. Si bien es cierto que existían hospitales o centros asistenciales desde siglos atrás, la forma de representar el espacio en este hospital hace que se advierta el diálogo con la modernidad al que se hacía mención anteriormente. Tanto las vestimentas de los personajes, la articulación de las camas en el espacio hospitalario, la luz artificial que cuelga de las lámparas de vidrio opal, hasta el historial clínico que se advierte en la cama de la enferma, anuncian las mejoras del momento. Las pinturas oficiales reflejaron, por tanto, estos avances. Sin embargo, en la producción artística más allá de la oficialidad, la enfermedad siguió reflejándose en clave femenina, aunque de forma distinta; lejos de plasmar cómo la sociedad depositó la esperanza en la ciencia, este arquetipo de mujer mostraba ápices de decadencia.

En su estudio sobre *La invención de la histeria*, Georges Didi-Huberman condensa en la expresión “el rojo misterio de lo femenino” las elucidaciones sobre esta enfermedad, tomando como caso de estudio el *corpus* de obras fotográficas producidas en la Salpêtrière por mandato de renombrados médicos²⁷. La menstruación, vestida de distintos eufemismos que aludían a este proceso natural –la regla, la visita, las flores, e incluso la enfermedad²⁸– fue, en el siglo XIX, la explicación a muchos de los mitos sobre los comportamientos de la mujer, así como a sus males físicos. Podemos afirmar, por tanto, que en la mayoría de los casos, las enfermedades de las mujeres de clase media representadas en imágenes en esta centuria apelaron a un posible origen sexual²⁹, idea que se vio reflejada en el discurso de la medicina.

A esto debe sumarse que, durante todo el siglo XIX, manifestaciones culturales como la literatura tiñeron de un filtro romántico patologías como la tuberculosis, que afectaban de una manera muy concreta a la forma de aparentar y actuar de las mujeres. Alejandro

27. Georges Didi-Huberman, *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière* (Madrid: Cátedra, 2007), 358.

28. Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo* (Barcelona: Antoni Bosch, 1979), 175.

29. María López Fernández, *Arte y Estética de fin de siglo (1890-1914)* (Madrid: Fundación Mapfre, 2008), 31.

Dumas hijo (1824-1895) se considera uno de los responsables de idealizar dicha afección al crear a Margarita Gautier, *La dama de las camelias* (1848), personaje inspirado en la verdadera Marie Duplessis, cuyo fin idílico hizo de esta enfermedad del pecho una moda. Como otras protagonistas de novelas del momento –recuérdese a Fantine en *Los miserables* (1862) o al principal personaje de *Escenas de la vida bohemia* (1851)– la tuberculosis, además de romantizarse, se convirtió en el pretexto para morir en santidad.

En el plano artístico occidental, la representación de la mujer tuberculosa generó una tipología visual, la de la tísica sublime, una mujer que parece surgida del aire por su corporeidad y apariencia ninfea; una mujer frágil que requiere de la atención necesaria ante sus constantes fatigas. Sobre esto da testimonio la escritora Abba Goold Woolson (1838-1921), que en uno de los capítulos de su obra, *Invalidism as a pursuit*, reflexiona acerca de este tipo de mujeres en la sociedad americana:

This invalidism of which we speak is apparent on every hand. One may have a wide acquaintance among women and yet know but one or two who have no physical ills to complain of. The majority everywhere are constantly ailing, and incapable of vigorous exertion (...) Many of these guests may believe that a stroll of half a mile every morning, in the absence of other exercise, would be beneficial; but after a few desperate attempts they give it up as too fatiguing, and are content to vibrate about the piazzas³⁰.

Más allá de las enfermedades diagnosticadas, esta realidad acabó convirtiéndose en una categoría estética que llegaría hasta el final del siglo. Como apuntó Bram Dijkstra, la apariencia de la tísica sirvió a las mujeres burguesas para alimentar la disposición piadosa que esta clase social quería de ellas, y para ello empezaron a cultivar esa imagen en sus modos de aparentar y comportarse, llegando a consolidarse prácticas como el ayuno³¹. En suma, para determinadas autoras, el retiro y la incomunicación de las mujeres burguesas desde el intimismo doméstico ayudó a consolidar un auténtico culto a la invalidez y a la hipocondría, pudiendo convertirse en el modo de vida de muchas de ellas:

La enfermedad dominaba la cultura femenina de la clase alta y media alta. Los balnearios medicinales y los especialistas en dolencias femeninas se multiplicaban por doquier y llegaron a constituir el entorno habitual de las damas de sociedad (...) La palidez y la apariencia lánguida y decaída (acompañadas de transparentes camisones blancos) se pusieron de moda. Era aceptable, refinado incluso, permanecer en cama con "migraña", "crisis nerviosas" y un sinfín de misteriosas dolencias³².

30. Abba Goold Woolson, *Woman in American Society* (Boston: Roberts Brothers, 1873), 189-190.

31. Bram Dijkstra, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo* (Madrid: Debate, 1994), 29.

32. Barbara Ehrenreich y Deirdre English, *Brujas, comadronas y enfermeras. Historia de las sanadoras. Dolencias y trastornos. Política sexual de la enfermedad* (Barcelona: La Sal, 1988), 48.

La medicina y sus magistrados se encargaron de definir las enfermedades propias del *bello sexo* e, indirectamente, qué era lo propio del comportamiento femenino³³. La identidad femenina, sin ir más lejos, estuvo en el XIX fuertemente marcada por convenciones sociales y culturales a las que, por norma, se debía seguir: “el cumplirlas fielmente llevaba aparejado el prestigio y la respetabilidad; en cambio, vulnerarlas conllevaba el desprestigio, y a veces el deshonor de la propia familia”³⁴. El cuerpo femenino se convierte, así, en un recinto del espectáculo, “un cuerpo hueco, basado en la belleza exterior y aparente que, como señalaba Mallarmé y anuncia Baudelaire, será la única posible de los tiempos”³⁵.

Estos dos factores, por tanto, la romantización durante la centuria decimonónica de determinadas enfermedades que marcaron los patrones de apariencia, así como la alusión a los órganos reproductivos específicos de las mujeres, se imbrican en las pinturas seleccionadas. Aún cuando sabemos que la enfermedad, como proceso biológico, afectaba a todas las personas independientemente de su sexo, clase social, edad o raza, las imágenes finiseculares centraron casi exclusivamente la atención a aquellos males que afectaban a unas mujeres muy concretas: bellas y jóvenes damas de clase alta, alimentando y aseverando así los discursos oficiales que relegaban a estas mujeres a una situación de inferioridad y fragilidad respecto al hombre y contribuían a fomentar el ideal de erotismo y belleza femenina del momento.

En general, las pinturas realizadas por los pintores finiseculares que reflejaban a mujeres en actitud convaleciente son producto de un imaginario compuesto por distintos campos de conocimiento, y contribuyeron a asentar algunos modos de representar a las mujeres, en línea con la idiosincrasia del período. En muchas de ellas, no se representan a mujeres con enfermedades diagnosticadas, sino que, bajo pretextos como la fatiga, la convalecencia o el descanso, aparecen representadas en una actitud que destaca rasgos de la feminidad ideada por la burguesía, como la debilidad, la pasividad y la fragilidad.

Por mencionar algunos ejemplos, en el año 1893, Santiago Rusiñol (1861-1931) pintó *La convaleciente* (Fig. 2), obra expuesta en la muestra colectiva que en 1894 se llevó a cabo en la Sala Parés de Barcelona y que representa a dos infantas de Sitges, identificadas

33. Fouquet y Knibiehler, *La femme et les médecins*, 107.

34. Gómez-Ferrer Morant, *Historia de las mujeres*, 23.

35. Del Pozo García, “Género y enfermedad,” 55.



Fig. 2. Santiago Rusiñol,
La convaleciente, 1893.
Colección particular.

como las gemelas Carbonell³⁶. Bajo este título, el personaje más adulto asiste a la púber convaleciente, que refleja en su rostro esa palidez que tan valorada fue. Sin embargo, más allá de lo que puede intuirse a simple vista, esta imagen y otras coetáneas suscitan otras preguntas que queremos apuntar a continuación, entre ellas, la posible sexualización de la enfermedad en mujeres púberes a través de la mirada del espectador. El imaginario visual conectaría, así, con otros imaginarios sociales que abogaban, en última instancia, por relegar a la mujer burguesa.

La adolescente atrajo especialmente la atención de médicos y moralistas, y muchas fueron las letras impresas que hablaban sobre los supuestos cambios que la menstruación producía en las mujeres, afectando a su sistema, a su moral, e incluso a su carácter. La adolescente cruzaba, una vez empezaba a menstruar, la frontera que establecía su condición de feminidad. La postración sería ahora una actividad común en su cotidianeidad³⁷.

36. Irene Gras Valero, "El Decadentisme a Catalunya. Interrelacions entre art i literatura" (tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2009), 393. Anteriormente a la investigación de esta autora, Maria Àngela Cerdà aventuró en 1981 que *La convaleciente* era, en realidad, una obra que sirvió para inmortalizar un recuerdo de la infancia del propio Rusiñol. La niña enferma vendría a ser, así, una evocación, en realidad, de la imagen de la hija del que un día fue su maestro Quim, cuya fragilidad la acabó llevando a la muerte. Maria Àngela Cerdà i Suroca, *Els pre-rafaelites a Catalunya. Una literatura i uns símbols* (Barcelona: Curial, 1981), 334-335.

37. Philippe Ariès y Georges Duby, *Historia de la vida privada* (Madrid: Taurus, 1991), 8:155.



Fig. 3. Maximino Peña, *La niña enferma*, 1896. Colección particular.



Fig. 4. Rafael García Guijo, *Esperando en la consulta*, 1901. Museo Nacional del Prado.

Tres años más tarde del cuadro de Rusiñol, Maximino Peña (1863-1940) pinta *La niña enferma* (Fig. 3) y, de igual modo, Rafael García Guijo (1881-1969) pinta en 1901 *Esperando en la consulta* (Fig. 4). Por mencionar otro ejemplo, en 1905, *La nieta enferma* (Fig. 5) de Evaristo Valle (1873-1951) es presentada al público. De nuevo, una joven, en este caso

vestida de rojo, muestra su aspecto frágil, débil y exhausto, acompañada por una mujer mayor. Esta vez, la enferma porta una especie de ramillete en la mano, pues fue muy común comparar la flaqueza de lo femenino con la fragilidad de las flores.

En las imágenes mencionadas aparece una joven enferma acompañada, dada su corta edad, por una figura que adquiere una actitud maternal. En este sentido, nos parece necesario destacar la idea implícita de la mujer como cuidadora, enfatizando el fin último que la burguesía anhelaba de toda mujer de su clase, que en estas obras parece haber sustituido a la figura del médico, aquel que, tal como hemos visto, ocupaba un papel destacable en las pinturas de carácter oficial. En última instancia, y puesto que esta centuria entendió la pubescencia como una fase antinatural en la vida de las damas, un paso previo al nivel físico y moral que distinguía a la joven de la mujer, un ente con participación social, psicológica y jurídica, aunque mínima con respecto a los varones³⁸, creemos que la presencia de otras mujeres en el rol de cuidadoras alude al control que socialmente, y quizás de manera inconsciente, se ejercía sobre nuestro género. Además, debe tenerse en cuenta que la virginidad era la principal virtud que se valoraba de estas jóvenes³⁹.

De igual modo, en algunos de los casos mencionados es importante apuntar las claras diferencias que se avistan respecto a la posición social de las enfermas. En la obra de Maximino Peña, por ejemplo, la máquina de coser presente al fondo de la composición



Fig. 5. Evaristo Valle, *La nieta enferma*, 1905. Fundación Museo Evaristo Valle.

38. Jean Claude Caron, "Jeune fille, jeune corps: objet et catégorie (France, XIXe-XXe siècles)," en *Le corps des jeunes filles de l'Antiquité à nos jours*, dir. Louise Bruit Zaidman (Paris: Perrin, 2001), 167.

39. Catherine Fouquet e Yvonne Knibiehler, *La femme et les médecins. Analyse historique* (Paris: Hachette, 1983), 138.

alude a la forma de ganarse la vida de la familia, incluso de la niña. Del mismo modo, en *Esperando consulta*, las ropas raídas de la anciana y la chica hacen referencia a su posición social. Por el contrario, las convalecientes de Rusiñol y del Valle pertenecen a otro estrato social y económico. Esta excepción puede deberse al hecho de representarse como adolescentes, lo cual alude, una vez más, a la virginidad de las protagonistas.

Este prototipo de joven virgen enfermiza a causa de los cambios experimentados por su cuerpo se vio favorecido por los dictámenes promovidos por la Iglesia Católica. Ciertamente, España gozaba de una fuerte tradición contrarreformista que exaltaba el culto mariano, exaltación que a lo largo de los siglos tomará relevancia hasta que el 8 de diciembre de 1854 se proclame el dogma de la Inmaculada Concepción por el papa Pío IX. Durante este siglo, este tipo de representación llegó a convertirse en un icono y referente cultural, esto es, se promovió “una imagen divinizada de lo que debía ser la mujer: madre, madre por sobre todas las cosas. A partir de la maternidad como el principio ideal, como el valor supremo de la condición femenina se elaboraron y jerarquizaron los valores que debía tener toda buena mujer: heroica y abnegada frente al hijo; sumisa y devota ante los designios de Dios”⁴⁰. De esta forma, podemos decir que la institución eclesiástica, gracias al discurso transmitido, así como a sus acciones, ayudó a conformar y extender los dos grandes prototipos, opuestos entre sí, de la mujer decimonónica. Ampararse en el ideal mariano y renunciar al camino de Eva era, pues, aceptar y asumir el rol de madre, siendo la Virgen el modelo paradigmático a seguir por el *ángel del hogar*. Esta vigorosa exaltación a María hizo que, especialmente a partir de la proclamación del dogma, el modelo virginal de la mujer se reforzara y adquiriese protagonismo entre las jóvenes piadosas.

Además de estas representaciones de mujeres convalecientes, fundamentalmente por fuentes de carácter médico sabemos que se diagnosticaron enfermedades relativas exclusivamente a las mujeres, aunque muchas de ellas tuviesen un origen dudoso o, directamente, se inventasen. Entre ellas, llama especialmente la atención la popularidad que a finales del siglo XIX tuvo la clorosis. El término, lejos del ámbito de lo artístico, hace referencia a la insuficiencia de hierro en las plantas, ocasionando como resultado la escasez de clorofila, haciendo del aspecto de estos vegetales mortecino y amarillento, coloración que presentaba similitudes con los rostros de aquellas que la sufrieron. Siguiendo a algunos médicos del siglo XIX:

40. Arias y Durand, *La enferma eterna*, 53.

Los síntomas principales de la clorosis, son la palidez del rostro, y cierta languidez habitual. Además de estos dos síntomas, va a veces también acompañada con el pica, la malicia, la repugnancia y aborrecimiento de los manjares regulares, y con la melancolía: los franceses la llaman vulgarmente como *pales couleurs*, colores pálidos, haciendo alusión a su síntoma principal, que es la palidez del rostro⁴¹.

El caso español cuenta con una pintura realizada por el catalán Sebastià Junyent (1865-1908) titulada, precisamente, *Clorosi* (Fig. 6). Esta “enfermedad” –y entrecomillamos porque, como bien ha sido demostrado, la clorosis fue, en realidad, una enfermedad construida por el afán médico para controlar a la mujer⁴²–, muestra, una vez más, la reducción del cuerpo de la mujer al útero, pues es una enfermedad acontecida como consecuencia de la menstruación⁴³. Ante las traducciones de algunos de los principales tratados sobre las enfermedades de las mujeres, nos encontramos con las siguientes descripciones acerca de la clorosis y la palidez de dichas mujeres:



Fig. 6. Sebastià Junyent, *Clorosi*, ca. 1889. Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Aquí no consideraremos la clorosis más que como una enfermedad que precede, acompaña ó se sigue después de la primera menstruación. No nos conformamos con el dictamen de algunos autores que creen que la clorosis es la causa primitiva, ó el efecto inmediato de los obstáculos que se oponen al establecimiento de esta función natural del útero. Al contrario todo parece probar que esta enfermedad

41. Joseph Marie Joachim Vigarous, *Curso elemental de las enfermedades de las mugeres, ó Ensayo sobre un nuevo método para clasificar y estudiar las enfermedades de este sexo* (Madrid: Imprenta de Juan de Brugada, 1807), 1:413.
42. El primer encargado de deconstruir el mito sobre esta enfermedad fue el dermatólogo José Sánchez Covisa (1881-1944), quien advirtió que en realidad los síntomas de la entonces diagnosticable clorosis aludían a una anemia corriente. En 1904, bajo el título *Algunas consideraciones generales sobre el concepto de la clorosis*, presentó su tesis doctoral por la Universidad Complutense de Madrid, indagando en los síntomas que clínicamente se habían atribuido a esta dolencia y el tratamiento tradicionalmente asociado a la misma. Juan Luis Carrillo, “Medicina vs. mujer o la construcción social de una enfermedad imaginaria: el discurso médico sobre la clorosis,” *Historia contemporánea*, 34 (2007): 275.
43. Helen King, *The Disease of Virgins: Green Sickness, Chlorosis and the Problems of Puberty* (Londres: Psychology Press, 2004), 20.

proviene de un estado de atonía ó debilidad general, de donde proviene la lentitud que la naturaleza emplea para completar la organizacion de la muger⁴⁴.

Sorprendentemente, el tratamiento a la clorosis no fue la liberación prolongada de hierro en el cuerpo de las *enfermas*, sino el matrimonio:

Tambien se ha observado que el matrimonio suele ser oportuno mas que cualquiera otro remedio, especialmente si la enfermedad hubiese provenido de alguna pasion amorosa, que no se hubiese podido efectuar: en cuyo caso deberán los padres vencer la repugnancia que hubiese, persuadiéndose á que el arte de curar no puede aliviar tanto en estos males como las drogas medicinales y recetas farmacéuticas⁴⁵.

Estas manifestaciones no deben resultarnos extrañas si tenemos en cuenta que el ámbito literario está plagado de referencias a mujeres enfermas narradas bajo el paraguas de la erotización, fomentando de esta manera la construcción del estereotipo de la mujer frágil y contribuyendo a uno de los flagrantes ideales de belleza burgueses. En *Servidumbre humana* (1915), Somerset Maugham (1874-1965) describe de la siguiente manera las facciones de uno de los personajes femeninos:

Por otra parte, sus facciones eran bellas, el perfil interesante y aquel matiz clorótico poseía un extraño encanto. Pensó un segundo en la sopa de guisantes, pero apartando esta idea de su mente con desagrado, recordó los pétalos de un capullo de rosa amarilla, deshojado antes de abrirse. Ahora ya no sentía cólera contra ella⁴⁶.

Por citar otros ejemplos situados en la misma línea, en *Sonata de otoño* (1902), Valle-Inclán (1866-1936) narra una de las historias en relación a las memorias del marqués de Bradomín. En este caso, el marqués acude a la llamada de una antigua amante convaleciente, Concha, que espera su muerte. La sexualidad caracteriza el comportamiento y las formas de la enferma, por la cual el marqués siente de nuevo fuertes deseos, vestidos entre tintes fetichistas y necrofílicos. En esta obra, Valle-Inclán recurre a elementos naturales vinculados con la feminidad, como el lirio o las rosas, para aludir a la enfermedad de la amante⁴⁷.

La erotización de las postradas resulta más que evidente al echar un rápido vistazo al elenco de protagonistas recostadas que campan en la pintura del entresiglos occidental. Las enfermedades específicas del *bello sexo* acuñadas por la medicina en base a los órganos propios de las mujeres, cuyos cuerpos se veían reducidos al útero, unido a un

44. Capuron, *Tratado de las enfermedades*, 70.

45. Capuron, 77.

46. William Somerset Maugham, *Servidumbre humana* (Barcelona: Plaza & Janés, 1982), 253.

47. Ramón María del Valle-Inclán, *Sonata de otoño; Sonata de invierno: Memorias del Marqués de Bradomín* (Madrid: Espasa-Calpe, 1989), 26.

estilo de vida que elogiaba la hipocondría y la invalidez como síntoma del recato femenino burgués, hicieron que finalmente fraguara un auténtico arquetipo que se extendió a través de manifestaciones culturales distintas. Así, “los hombres de fin de siglo no sólo descubrían atónitos que la mujer tenía instintos sexuales, sino que acabaron convencidos de que éstos dominaban por completo la naturaleza de la elegante. Creyeron que la languidez indolente de las señoras evidenciaba placeres y sentimientos ilícitos, que excluían la participación del hombre...”⁴⁸.

Teniendo en cuenta lo dicho anteriormente, y para dar paso a las conclusiones, las imágenes del fin de siglo español que representan a las mujeres enfermas beben de distintos hechos que son reflejo de la ambigüedad y la problemática del propio concepto del fin de siglo. Desde la herencia de la romantización de algunas patologías infecciosas como la tuberculosis hasta la contribución del discurso médico y su permeabilidad en la producción cultural y viceversa, las pinturas gestadas en este período histórico presentan contradicciones o aspectos ambiguos que unen ideas aparentemente contrapuestas como la pasividad con la sexualización y, en última instancia, esto refleja el complejo panorama cultural finisecular que popularizó la enfermedad como tema.

Conclusiones

Este trabajo ha tratado de acercarse a la tríada imagen-género-enfermedad desde un contexto concreto, que comprendería la mentalidad burguesa en el panorama nacional del siglo XIX y sus consecuencias al final de la centuria. El entresiglos XIX-XX se plantea, así, como un período con una problemática concreta que reflejó las ansiedades culturales de la España finisecular, en los que la visualidad, y en concreto la pintura, jugó un papel imprescindible. Para ello, se ha optado por una estructura en la que, en primer lugar, se aborda un estado de la cuestión sobre el tema de las mujeres en relación al género y a la noción que de enfermedad se tenía, y una segunda parte que toma como caso de estudio el análisis de algunas pinturas finiseculares del ámbito español.

El establecimiento de la burguesía como clase social principal a finales del siglo XIX, hizo que se fijase una versión oficial de la feminidad que, si bien se perfiló durante toda la centuria, fue al final del siglo cuando se reflejó en imágenes hasta crear un arquetipo

48. María López Fernández, *La imagen de la mujer en la pintura española: 1890-1914* (Madrid: Antonio Machado, 2006), 25.

o un modelo a representar que conviviría con otras representaciones de la mujer. En última instancia, todas ellas reflejaban la fuerte misoginia del período y las quimeras de una sociedad que, a pesar de los tintes de modernidad, siguió anclada en la tradición.

En este sentido, los discursos jugaron un papel esencial para legitimar estas ideas. Entre ellos, el discurso médico se empeñó en demostrar la supuesta inferioridad de la mujer respecto al hombre, arguyendo con supuestos *científicos* esta idea. La medicina finisecular, y gran parte de la teoría médica del ochocientos, se centró en los órganos exclusivos del cuerpo de la mujer, determinando que el origen o la causa de múltiples enfermedades propias a su género tenían un origen sexual. El discurso médico actuó, por tanto, como un mecanismo para controlar la sexualidad de las mujeres burguesas o de clase media. En este sentido, la educación de las mujeres durante todo el XIX también contribuyó a inferir esta mentalidad.

Desde el ámbito oficial, las pinturas de gran formato que reflejaban la enfermedad ejemplificaron la esperanza que el siglo depositó en la ciencia, concretamente en la medicina. Sin embargo, las pinturas seleccionadas para ilustrar lo anterior, que gozaron de una buena fortuna crítica y tuvieron una buena recepción en su momento, presentan diferencias respecto a las que son producto de la oficialidad. En las imágenes tomadas como objeto de análisis, igual como ocurría en la literatura finisecular gestada en España, la enfermedad sirve como pretexto para mostrar una imagen de la mujer sexualizada. En ellas, es significativo, entre otros aspectos, la ausencia del médico, que parece haber sido sustituido por una figura femenina con actitud maternal.

Los artistas del fin de siglo tenían una marcada voluntad por ser modernos, haciendo de temas como la enfermedad uno de sus predilectos. Esto sucedió en un momento de cambios convulsos que marcarían el devenir de las sociedades actuales. La centuria decimonónica permitió perfilar en la esfera intimista la apariencia del cuerpo social, aquel a exhibir por hombres y mujeres en espacios públicos. Lejos de aquellas enfermedades reales que acecharon en forma de plaga a la población, muchas de ellas fueron utilizadas como referente para conformar la identidad de las personas de las clases altas, llegando a convertirse en un fenómeno social, una moda que alcanzaba desde el vestir hasta el comportamiento.

Somos conscientes de que este trabajo deja en el tintero muchos temas o aspectos abiertos, que quedan a disposición del futuro y del trabajo de otras personas investigadoras. Entre ellos, el analizar el porqué de la popularidad de este tema cargado de tintes

ideológicos en torno al género y a la clase social, la sexualización de la mujer púber en estas pinturas y los distintos modos de representación de enfermedades, que devinieron en metáforas que anunciaban las contradicciones de un siglo que estaba acabando.

Referencias

Fuentes documentales

- Capuron, Joseph. *Tratado de las enfermedades de las mugeres desde la edad de la pubertad hasta la crítica inclusive*. Vol. 1. Madrid: Imprenta de la Parte, 1818.
- Darwin, Charles. *El origen del hombre y la selección en relación al sexo*. Madrid: EDAF, 1970.
- García Balmaseda, Joaquina. *La mujer sensata (educación de sí misma). Consejos útiles para la mujer y leyendas morales*. Madrid: Imprenta de La Correspondencia, 1882.
- Monlau, Pedro Felipe. *Higiene del matrimonio ó El libro de los casados: en el cual se dán las reglas é instrucciones necesarias para conservar la salud de los esposos, asegurar la paz conyugal y educar bien á la familia*. París: Garnier, 1892.
- Pardo Bazán, Emilia. *La mujer española y otros escritos*. Madrid: Cátedra, 1999.
- Sinués de Marco, María del Pilar. *El ángel del hogar*. Vol. 1. Madrid: Librerías de A. de San Martín, 1881.
- Somerset Maugham, William. *Servidumbre humana*. Barcelona: Plaza & Janés, 1982.
- Valle-Inclán, Ramón María del. *Sonata de otoño; Sonata de invierno: Memorias del Marqués de Bradomín*. Madrid: Espasa-Calpe, 1989.
- Vigarous, Joseph Marie Joachim. *Curso elemental de las enfermedades de las mugeres, ó Ensayo sobre un nuevo método para clasificar y estudiar las enfermedades de este sexo*. Vol. 1. Madrid: Imprenta de Juan de Brugada, 1807.
- Woolson, Abba Goold. *Woman in American Society*. Boston: Roberts Brothers, 1873.

Fuentes bibliográficas

- Aguado, Ana María et al. *Textos para la historia de las mujeres en España*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Arias, Patricia, y Jorge Durand. *La enferma eterna. Mujer y exvoto en México, siglos XIX y XX*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2002.
- Ariès, Philippe, y Georges Duby, dirs. *Historia de la vida privada*. Vol. 8. Madrid: Taurus, 1991.
- Ballarín Domingo, Pilar. *La educación de las mujeres en la España contemporánea (siglos XIX y XX)*. Madrid: Síntesis, 2001.
- Caron, Jean Claude. "Jeune fille, jeune corps: objet et catégorie (France, XIXe-XXe siècles)." En *Le corps des jeunes filles de l'Antiquité à nos jours*, dirigido por Louise Bruit Zaidman, 167-188. París: Perrin, 2001.

- Carrillo, Juan Luis. "Medicina vs. mujer o la construcción social de una enfermedad imaginaria: el discurso médico sobre la clorosis." *Historia contemporánea*, 34, (2007): 259-281.
- Cerdà i Suroca, Maria Àngela. *Els pre-rafaelites a Catalunya. Una literatura i uns símbols*. Barcelona: Curial, 1981.
- Channon-Deutsch, Lou. "El discurso de la higiene física y moral en la narrativa femenina." En *La mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*, dirigido por Pura Fernández y Marie-Linda Ortega, 177-188. Madrid: CSIC, 2008.
- Del Pozo García, Alba. "Género y enfermedad en la literatura española del fin de siglo XIX-XX." Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013.
- Didi-Huberman, Georges. *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid: Cátedra, 2007.
- Dijkstra, Bram. *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid: Debate, 1994.
- Ehrenreich, Barbara, y Deirdre English. *Brujas, comadronas y enfermeras. Historia de las sanadoras. Dolencias y trastornos. Política sexual de la enfermedad*. Barcelona: La Sal, 1988.
- Fernández, Pura. *Mujer pública y vida privada. Del arte eunuco a la novela lupanaria*. Woodbridge: Tamesis, 2008.
- Fouquet, Catherine, e Yvonne Knibiehler. *La femme et les médecins. Analyse historique*. París: Hachette, 1983.
- Galán García, María Isabel. "La medicina en la novela de escritores médicos españoles (1882-1913)." Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 1993.
- Gómez-Ferrer Morant, Guadalupe. *Historia de las mujeres en España, siglos XIX-XX*. Madrid: Arco-Libros, 2011.
- Gras Valero, Irene. "El Decadentisme a Catalunya. Interrelacions entre art i literatura." Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2009.
- Gutiérrez Burón, Jesús. "Exposiciones Nacionales de Pintura en España en el siglo XIX." Vol. 1. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1987.
- Hinterhäuser, Hans. *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Madrid: Taurus, 1980.
- Jago, Catherine. "Sexo y género en la medicina del siglo XIX." En *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*, editado por Alda Blanco, Cristina Enríquez de Salamanca, y Catherine Jago, 305-167. Barcelona: Icaria, 1998.
- Jordanova, Ludmilla. *Sexual visions. Images of gender in science and medicine between the eighteenth and twentieth centuries*. Madison: University of Wisconsin Press, 1989.
- King, Helen. *The Disease of Virgins: Green Sickness, Chlorosis and the Problems of Puberty*. Londres: Psychology Press, 2004.
- Litvak, Lily. *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Antoni Bosch, 1979.
- López Fernández, María. *La imagen de la mujer en la pintura española: 1890-1914*. Madrid: Antonio Machado, 2006.
- . *Arte y Estética de fin de siglo (1890-1914)*. Madrid: Fundación Mapfre, 2008.
- Maynes, Mary Jo. "Culturas de clase e imágenes de la vida familiar correcta." En *Historia de la familia europea*. Vol. 2, coordinado por Marzio Barbagli y David I. Kertzer, 297-337. Barcelona: Paidós, 2003.

- Pantorba, Bernardino de. *Historia y crítica de las exposiciones nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid: Alcor, 1948.
- Querol, María Ángeles, y Consuelo Triviño. *La mujer en "El origen del hombre"*. Barcelona: Bellaterra, 2004.
- Reyero, Carlos. "Aire de París. Los pintores españoles y el gusto en los salones, 1880-1900." En *Pintors espanyols a París, 1880-1900*, editado por Carlos González y Montserrat Martí Ayxelà, 26-35. Barcelona: La Caixa, 1999.
- Robles Sanjuán, Victoria. "De cuerpos y deberes. El cuerpo como referente moral de la educación de las mujeres en la segunda mitad del s. XIX." En *Cuerpos de mujeres: miradas, representaciones e identidades*, editado por Carmen Gregorio Gil, Ana M^a Muñoz-Muñoz, y Adelina Sánchez Espinosa, 109-122. Granada: Universidad de Granada, 2007.
- Scanlon, Geraldine. *La polémica feminista en la España contemporánea. 1868-1976*. Torrejón de Ardoz: Akal, 1986.



Three small, narrow, vertical windows located in the top section of the central brick tower.

A large, multi-paned window on the second floor of the central tower, featuring a small balcony with a black metal railing.

A large, multi-paned window on the third floor of the central tower, with a decorative architectural element above it.

6

An arched window on the ground floor of the left wing, protected by an ornate black iron grille.

An arched window on the ground floor of the right wing, protected by an ornate black iron grille.



La vivienda social en la ciudad de Huelva. De la Ley de Casas Baratas de 1911 a la finalización de la Guerra Civil en 1939

Social Housing in the City of Huelva: From the Cheap Housing Law of 1911 to the End of the Civil War in 1939

Ignacio Gómez Felipe

Instituto de Enseñanza Secundaria Maestro Juan Calero, Monesterio, España

igomfel922@g.educaand.es

 0000-0001-9119-7686

Recibido: 10/08/2020 / Aceptado: 14/04/2021

Resumen

La situación socioeconómica de la población más desfavorecida tuvo un eco singular en la política española desde el siglo XIX, aunque no fue hasta 1911 con la aprobación de la Ley de Casas Baratas y sucesivas cuando, con el apoyo del Estado, se iniciara la construcción de este tipo de viviendas. Asociaciones y cooperativas trataron de pormenorizar la carencia de estas. En Huelva, no fue hasta la Ley de Casas Baratas de 1921 cuando comenzarán a proyectarse viviendas. Desde esta fecha hasta la finalización de la Guerra Civil, no fueron muchos los proyectos realizados, pero sí interesantes en su concepción estilística entre lo tradicional y lo moderno.

Abstract

Spanish politics from the 19th century echoed the socioeconomic status of its most disadvantaged population, although it was not until 1911 with the approval of the Cheap Housing Law and successive ones, when, with the support of the State, the construction of this type of housing began. Associations and cooperatives tried to detail the lack of such constructions in Huelva, it was not until the Cheap Housing Law of 1921 that these houses were constructed. From this date until the end of the Civil War, there were not many projects carried out, but they were interested in their stylistic conception between the traditional and the modern.

Palabras clave

Casas Baratas
Vivienda Social
Siglo XX
Huelva
Arquitectura moderna
Historicismo

Keywords

Casas Baratas
Social Housing
20th Century
Huelva
Modern Architecture
Historicism

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Gómez Felipe, Ignacio. "La vivienda social en la ciudad de Huelva. De la Ley de Casas Baratas de 1911 a la finalización de la Guerra Civil en 1939." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 27 (2021): 228-252. <https://doi.org/10.46661/atRIO.5226>

© 2021 Ignacio Gómez Felipe. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Introducción

La historia de la vivienda social en España ha sido y sigue siendo un tema de importante interés. Tras la publicación en 2003 de la obra *Un siglo de vivienda social. 1903-2003* de Carlos Sambricio¹, se abrieron muchos campos en la investigación sobre esta.

En el caso que nos ocupa, se van a presentar algunos proyectos ya analizados en estudios como los de la profesora Díaz Zamorano². También se han incluido otros, publicados por autores como Pérez Escolano, Mosquera Adell y Pérez Cano, o De la Villa Márquez, que se basan en la catalogación o descripción de algún grupo, como es el caso de los edificios de la Obra Nacional³.

Pero lo relevante de este estudio no solo son las reseñas de lo publicado, sino aquello que es inédito y de interés para la arquitectura social en Huelva y el contexto histórico en el que se proyectaron. Hablamos de un periodo que no ha sido estudiado en su conjunto y que, tras el análisis de las fuentes documentales, ha dado como resultado la valoración tanto constructiva como estilística de la vivienda social en la ciudad.

Breves consideraciones sobre la vivienda social en España: 1853-1939

El problema de la vivienda obrera fue uno de los aspectos que causó cierta preocupación por parte de la política española a partir de la segunda mitad del siglo XIX⁴. La población más humilde se hacinaba en viviendas cuanto menos higiénicas. A principios del siglo XIX teóricos utópicos socialistas como Owen, Fourier o Etienne Cabet formularon teorías sobre el problema obrero, así como Engels sobre la vivienda, con lo que

1. Carlos Sambricio, coord., *Un siglo de vivienda social (1903/2003)* (Madrid: Nerea, 2003).
2. María Asunción Díaz Zamorano, *Huelva. La construcción de una ciudad* (Huelva: Ayuntamiento de Huelva, 1999), 194-197.
3. Víctor Pérez Escolano et al., *50 años de Arquitectura en Andalucía 1936-1986* (Sevilla: Consejería de obras Públicas, Junta de Andalucía, 1986), 208; Eduardo Mosquera Adell y María Teresa Pérez Cano, *La vanguardia Imposible. Quince visiones de arquitectura contemporánea andaluza* (Sevilla: Consejería Obras Públicas y Transportes, Junta Andalucía, 1990), 37; Lourdes de la Villa Márquez, "Francisco Sedano Arce. Arquitecto. Un compromiso con la arquitectura en una ciudad periférica" (tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2015), 193-204.
4. Para estudiar la evolución de la vivienda obrera en España, la legislación y las diferentes asociaciones o cooperativas de obreros, véase: la *Gaceta de Madrid* y el *Boletín Oficial del Estado*; María del Mar Domingo Hernández, "Vivienda obrera en Bilbao y el Bajo Nervión: Las casas baratas, una nueva forma de alojamiento" (tesis doctoral, Universitat de Girona, 2004), 116-147; Javier Hernando, *Arquitectura en España. 1770-1900* (Madrid: Cátedra, 1989), 371-384; Ángel Isac, *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas, congresos. 1846-1919* (Granada: Universidad de Granada, 1987), 315-332; Carlos Sambricio, Francisco Portela Sandoval, y Federico Torralba Soriano, *Historia del Arte Hispánico* (Madrid: Alhambra, 1980), 6:19-20; Carlos Sambricio, coord., *Un siglo*, 30-80, del mismo autor, "Los orígenes de la vivienda obrera en España: Madrid 1848-1911," *Arquitectura*, no. 228 (enero-febrero 1981): 65-71; y Ángel Urrutia Núñez, *Arquitectura española siglo XX* (Madrid: Cátedra, 1997), 197-205.

dieron una postura más conciliadora entre el problema obrero y el capitalismo burgués reinante. Algunas ideas fueron llegando a España, como la preocupación manifestada por parte de las autoridades del país que se vio reflejada en la aprobación de la Real Orden emitida en 9 de septiembre de 1853:

por la que, después de reconocer la situación deplorable de las viviendas en que residían los grupos más desfavorecidos económicamente, se ordenaba a los gobernadores de Madrid y Barcelona que se construyesen casas para pobres en los barrios extremos⁵.

Pero no fue más que una declaración de buenas intenciones que no solucionó realmente el problema, además de favorecer la agrupación de los más humildes en el extrarradio de las ciudades. No obstante, el hacinamiento de la población en los cascos históricos hizo que se replanteara de nuevo la situación, por lo que comenzaron a aparecer asociaciones, patronatos y sociedades constructoras de casas para obreros⁶. Años más tarde, en 1878, fue redactada una proposición de ley, finalmente no aprobada, para la construcción de barriadas para obreros, que hubiese significado un beneficio para el alquiler y la construcción de viviendas para los más desfavorecidos. Así, en 1881 en el I Congreso Nacional de Arquitectos se debatió sobre la conveniencia de construir estos barrios⁷.

La ordenación de los diferentes barrios obreros en las ciudades tuvo lugar a partir de las migraciones producidas a finales del siglo XIX y durante el primer tercio del siglo XX, en los cinturones urbanos. Así, a principios del siglo XX, Howard teorizó sobre el modelo urbanístico de ciudad jardín ante la escasez de viviendas obreras⁸ o, en Alemania, encontramos las modernas *siedlung*⁹. Los nuevos barrios obreros y colonias residenciales comenzaron a tener una inusitada importancia motivada por el nacimiento de asociaciones y cooperativas en ciudades como Madrid, Barcelona, Sevilla, o Bilbao.

Hubo que esperar a 1903 con la creación del Instituto de Reformas Sociales, cuya labor, entre otras funciones, fue la promoción de casas higiénicas y baratas. La iniciativa

5. Hernando, *Arquitectura*, 373-376; "Real orden previniendo á [sic] los Gobernadores de las provincias de Madrid y Barcelona que exciten el celo de los Ayuntamientos de dichas capitales para que se ocupen con toda preferencia en excogitar los medios más aptos de edificar en barrios extremos una o más habitaciones para pobres," *Gaceta de Madrid*, no. 256, de 13 de septiembre de 1853, 2, consultado el 10 de julio de 2020, <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1853/232/A00001-00002.pdf>.

6. Hernando, *Arquitectura*, 373-376.

7. Hernando, 371-384; Carlos Sambricio, "Los orígenes de la vivienda obrera en España," 69-70; Urrutia Núñez, *Arquitectura española*, 197-205.

8. Fernando Chueca Goitia, *Breve Historia del Urbanismo* (Madrid: Alianza Editorial, 1989), 174-176; Roberto Segre, *Historia de la arquitectura y del urbanismo. Países desarrollados siglos XIX y XX* (Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local, 1985), 88-92.

9. José Luis Sáinz Guerra et al., *Las siedlungen alemanas de los años 20: Frankfurt, Berlín, Hamburgo* (Valladolid: Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla y León, 1995).

llegó al Congreso en 1908 con un proyecto de ley sobre su construcción de la mano de Adolfo Posada y Buylla, pero finalmente no obtuvo el respaldo parlamentario¹⁰. De tal manera, España quedaba relegada a uno de los últimos lugares en materia de protección de viviendas sociales respecto a Europa occidental. Destacamos a modo de ejemplo la del Reino Unido en 1851, Bélgica en 1889, Francia en 1894 o la de Italia en 1903¹¹.

Tras la aprobación, el 12 de julio de 1911, de la primera Ley de Casas Baratas en nuestro país¹², se pretendía construir viviendas tanto unifamiliares como colectivas, dirigidas a la clase trabajadora que recibiera un salario o remuneración por trabajo¹³. Una Ley que contenía una normativa general para la constitución en cada municipio de Juntas de Fomento y Mejora de las Habitaciones Baratas, que debía estimular la construcción de casas económicas e impulsar la iniciativa privada, y concedía competencias a los ayuntamientos para la mejora de las viviendas de los obreros¹⁴.

A la Ley de 1911 le siguieron las de 1921¹⁵, la de 1924 durante el directorio de Primo de Rivera y su extensión a las clases medias en 1925. A partir de este momento se constituyeron cooperativas que remediaban sus circunstancias sociales en materia de viviendas. Llegó a tal punto la concienciación de los trabajadores, que colaboraron con el gobierno primorriverista algunos grupos socialistas, como la organización corporativista del Código del Trabajo creada en 1926 por Eduardo Aunós¹⁶. Pero la realidad favoreció a sectores fieles al régimen como funcionarios, periodistas, o militares, entre otros¹⁷; para estos últimos en concreto fue creado el Patronato de Casas Militares en 1928¹⁸.

Durante la Segunda República española, fue creado el Patronato de Política Social Inmobiliaria el 18 de julio de 1931, por iniciativa de Francisco Largo Caballero. Un aspecto interesante de este fue la concesión de subvenciones a cooperativas y la asunción de

10. Ángel Luis Sánchez Marín, "El instituto de Reformas Sociales: origen, evolución y funcionamiento," *Revista Crítica de Historia de las Relaciones Laborales y de la Política Social*, no. 8 (mayo 2014).

11. Domingo Hernández, "Vivienda," 120-121.

12. Sobre la cuestión acerca de las leyes de casa baratas en España recomendamos la lectura: Martín Bassols Coma, *Génesis y evolución del derecho urbanístico español (1812-1956)* (Madrid: Montecorvo, 1973), 445-457.

13. "Ley relativa a construcción de casas baratas," *Gaceta de Madrid*, no. 164, de 13 de junio de 1911, 755-758, consultado el 10 de julio de 2020, <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1911/164/A00755-00758.pdf>.

14. Bassols Coma, *Génesis*, 449-457; Fernando de Terán, *Historia del Urbanismo en España III. Siglos XIX-XX* (Madrid: Cátedra, 1999), 157-178; y Urrutia Núñez, *Arquitectura española*, 199-200.

15. Ana Azpiri Albistegui, "De la ley de casas baratas de 1911 a la de 1921," en *Un siglo de vivienda social (1903/2003)*, 54-57.

16. Domingo Hernández, "Vivienda", 133.

17. Domingo Hernández, 134.

18. "Real Decreto aprobando el Reglamento provisional del Patronato de casas Militares," *Gaceta de Madrid*, no. 94, de 3 de abril de 1928, 55-58, consultado el 10 de julio de 2020, <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1928/094/A00055-00058.pdf>; Carlos Sambricio, "El Patronato de casas militares," en *Un siglo de vivienda social (1903/2003)*, 277-279.

las facultades para el desarrollo inmobiliario de "Casas Baratas"¹⁹. Pero el esfuerzo no pasó más allá de eso, en parte por la crisis económica que sufría el país desde el fin del régimen primorriverista y que llevó a una precaria situación en términos de construcción²⁰. Con el bienio radical-cedista, el Ministerio de Trabajo, bajo la dirección de Federico Salmón Amorín, aprobó la Ley de la previsión contra el paro involuntario el 25 de junio de 1935, conocida como la Ley Salmón. En rasgos generales, esta sirvió para facilitar la construcción de viviendas por medio de beneficios y exenciones fiscales para casas de renta y alquiler, así como la autorización de préstamos para la construcción de "Casas Baratas"²¹. Y, por último, la experiencia moderna de la casa bloc del GATCPAC en Barcelona (1932) y de la colonia el Viso de Madrid (1933).

Para finalizar, al iniciarse la guerra, en la zona ocupada se definieron criterios para la construcción de viviendas dentro del pensamiento nacional sindicalista del hogar como núcleo familiar. De tal modo, el 14 de diciembre de 1936 fue creada en Sevilla la Obra Nacional de Construcción de Casas para Inválidos, Empleados y Obreros, por el general jefe del Ejército Sur, Gonzalo Queipo de Llano, cuya finalidad era la de "reglamentar y vigilar la construcción de viviendas baratas y económicas para obreros y empleados"²². Aparte de su constitución en Sevilla, también se estableció en Granada²³ y en la ciudad de Huelva, como veremos a continuación.

La vivienda social en Huelva: de la Ley de Casas Baratas de 1911 a la Obra Nacional de Construcción de Casas para Inválidos, Empleados y Obreros en 1939

La industrialización de la ciudad en el último cuarto del siglo XIX tuvo como protagonista el asentamiento de las compañías extranjeras dedicadas al transporte del mineral,

19. "Decreto creando un Patronato que, dependiente de este Ministerio, funcionará con el nombre de Patronato de Política Social inmobiliaria del Estado," *Gaceta de Madrid*, no. 200, de 19 de julio de 1931, 567-568, consultado el 12 de julio de 2020, <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1931/200/A00567-00568.pdf>.

20. Luis Arias González, *El socialismo y la vivienda obrera en España (1926-1939): La cooperativa socialista de casas baratas Pablo Iglesias* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2003), 66-67.

21. "Ley de 25 de junio de 1935 dictando normas para remediar el paro involuntario," *Gaceta de Madrid*, no. 177, de 26 de junio de 1935, 2442-2446, consultado el 12 de julio de 2020, <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1935/177/A02442-02446.pdf>; José Ramón Alonso Pereira, "Racionalismo al margen: el estilo salmón," *Q Arquitectos*, no. 65 (marzo de 1983): 38-47; del mismo autor, "La ley Salmón," en *Un siglo de vivienda social (1903/2003)*, 179-181.

22. "Un interesante bando del General Queipo de Llano sobre la construcción de viviendas baratas," *ABC*, Sevilla, 16 de diciembre de 1936, consultado el 12 de julio de 2020, <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-sevilla-19361216-8.html>.

23. Carlos Sambricio. "Política de vivienda en el primer franquismo: 1936-1949," *TEMPORÁNEA. Revista de Historia de la Arquitectura*, no. 1 (2020): 66-67.

como la *Riotinto Company Limited* (1873), así como la creación de sociedades mercantiles²⁴. Un hecho que trajo consigo la paulatina llegada de población e hizo que esta se asentara en barrios como Las Colonias y el Matadero²⁵. Así, desde finales del siglo XIX se iniciaron construcciones tanto individuales como colectivas, de fachadas simples, algunas con recercado en los huecos e interiores distribuidos en crujías paralelas a la fachada y patio trasero²⁶. No obstante, otros optaban por construcciones más modestas, como chozas. Este desarrollo fue aún mayor a partir de las primeras décadas del siglo XX con asentamientos en el barrio de Balbuena (actual Isla Chica), a lo largo de caminos, callejas y callejones, como los de Villaplana, de Palomeque y de la Morana, o en cuevas en las laderas de los cabezos.

El primer proyecto relevante fue realizado por iniciativa privada. La compañía minera Riotinto construía desde 1916, en el sitio denominado cabezo de San Cristóbal (conjunto elevado y rodeado por la calle Roque Barcia, y las avenidas de Federico Molina y Guatemala)²⁷, un grupo de viviendas para sus trabajadores. Constaba de una trama urbana regular, con casas de una sola planta. Estas presentaban tres viviendas, con planta en forma de "T". Entre 1923 y 1929 se le añadieron once de dos alturas de forma rectangular de dos y cuatro viviendas cada una. Entre 1922 y 1926 se proyectó una ampliación, finalmente no realizada, en los terrenos de la Huerta Mena y de la Esperanza, para construir un grupo de viviendas unifamiliares ajardinadas para encargados, empleados y obreros de la empresa, con todos los servicios comunitarios necesarios²⁸.

Durante estos primeros años, tras la aprobación de la Ley de Casas Baratas de 1911, hubo cierta preocupación acerca de este tema por las autoridades municipales, pero su escasa efectividad fue en gran parte debida a la ineficacia de estas, lo que se tradujo en la práctica ausencia de proyectos. La profesora Díaz Zamorano apuntó distintas acciones municipales aparecidas en la prensa local, pero sin conocer su trascendencia final²⁹. No obstante, se realizaron algunas propuestas, aunque otras no llegaron a materializarse. Algunos ejemplos, al amparo de la Ley de Casas Baratas de 1921, fueron las viviendas vinculadas a las promociones llevadas a cabo por el Banco de Ahorro y

24. María de Lourdes Miró Liaño, *Sociedades mercantiles de Huelva, 1886-1936* (Huelva: Diputación Provincial, 1994).

25. Díaz Zamorano, *Huelva*, 73-75.

26. Díaz Zamorano, 325-328.

27. Díaz Zamorano, 328-331; Miguel González Vilchez, *Historia de la arquitectura inglesa en Huelva* (Sevilla: Universidad de Sevilla; Huelva: Diputación de Huelva, 1977), 231-247.

28. Informe de reclamación de la Compañía de Riotinto al proyecto de ensanche, redactado por el representante de la Compañía minera en Huelva, José Sánchez Mora, 25 de enero de 1927, leg. 916, Archivo Municipal de Huelva (AMH), Huelva; Miguel González Vilchez, *Historia*, 238.

29. Díaz Zamorano, *Huelva*, 325.

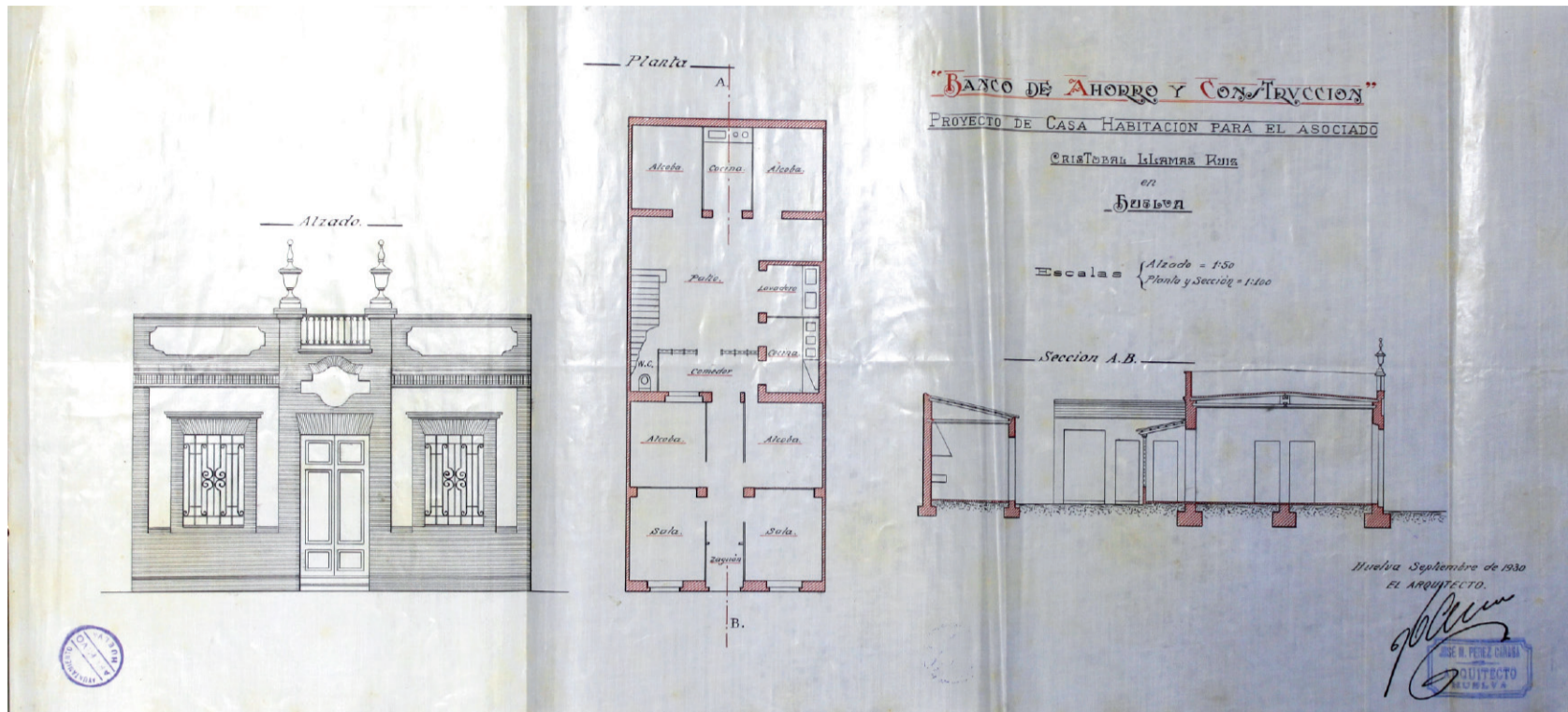


Fig. 1. José M.ª Pérez Carasa, Banco de Ahorro y Construcción, proyecto de casa habitación, alzado, planta y sección, septiembre de 1931 (Archivo Municipal de Huelva (AMH), Huelva, leg. 719).

Construcción, creado el 29 de julio de 1922, entidad surgida como sociedad cooperativa de crédito, que se anunciaba de la siguiente forma a la población: "ingresando en esta sociedad hallaréis casa propia, salud, riqueza y el porvenir de la familia". Una de sus finalidades era la edificación de barrios obreros, aunque se orientó más hacia la construcción de viviendas particulares entre sus socios, siendo este el caso de la vivienda de Cristóbal Llamas Ruiz, erigida en enero de 1931 en la barriada de la Cinta nº 19 calle A (actual calle Navarra)³⁰, y proyectada por José María Pérez Carasa, con trazas sencillas y predominio del ladrillo visto (Fig. 1). Otra de las viviendas construidas por la referida entidad fue para el socio Juan Castro Luna, en 1932, en la alameda Mathenson nº 40 (actual avenida Cristóbal Colón), donde sobresale su fachada con detalles historicistas como el frontón sobre la ventana, así como la decoración de bandas de ladrillo visto verticales y antepecho con florones cerámicos³¹.

Bajo la Ley de Casas Baratas de 10 de diciembre de 1921 se constituyó en 1922 la Sociedad Cooperativa de Casas Baratas de Huelva, cuyo presidente fue Enrique Díaz y Franco de Llanos, para dotar de casa propia hasta a quinientas familias, límite que estable-

30. Obras particulares, leg. 719, Archivo Municipal de Huelva (AMH), Huelva.

31. Obras particulares, leg. 724, Archivo Municipal de Huelva (AMH), Huelva.

cía su reglamento aprobado el 9 de septiembre de 1922. El proyecto estaría compuesto por cuatro grupos. Según el arquitecto municipal, José María Pérez Carasa, iban a estar ubicadas en los terrenos comprendidos entre la calle San Sebastián y las vías de la MZA (Fig. 2), una amplia zona que a la postre se señalaría en el Plan de Ensanche de 1926 (en rojo en el plano) para barrio obrero y casas baratas³², a excepción del cuarto grupo ubicado en el barrio de Las Colonias, en los terrenos de don Manuel Jiménez Jerez, donde se proyectaría en 1925 la barrida de la Cinta³³.

El principal inconveniente para su edificación radicó en los terrenos del segundo y tercer grupo, al estar parte de ellos en la propiedad de la *Riotinto Company Limited* "que por costumbre no es vendedora nunca de ninguna de sus propiedades"³⁴. Así, el proyecto del primer grupo que presentó el presidente de la sociedad al Ayuntamiento para su aprobación constaba de:

- 1º El plano general en relación con la ciudad.
- 2º El plano del primer grupo que nos proponemos construir con señalamiento y distribución de calles, emplazamiento de las plazas, y nueve tipos diferentes de casas de entre las cuales han de construirse las noventa y siete que además de la Casa Social caben en la parcela.
- 3º El proyecto de urbanización de dicho primer grupo³⁵.

El terreno para la construcción del primero de los grupos fue adquirido por Real Orden de 25 de septiembre de 1923, en el que se edificaría una casa social y 97 viviendas para los socios, aprobándose el proyecto de estas por Real Orden de 15 de diciembre del mismo año. Finalmente, el proyecto no se llegó a construir.

Al amparo del Decreto-Ley de Casas Baratas del 10 de octubre de 1924, que fijaba entre otras cosas el apoyo por parte del Estado a las diferentes sociedades obreras, fue creada la Sociedad de Obreros del Puerto "La Unión"³⁶. El 19 de enero de 1925, su presidente, Anselmo Navarro Luna, solicitó la cesión por parte del Ministerio de Fomento, de unos "terrenos en la Zona del Puerto de esta Capital para la construcción de viviendas

32. El Plan de Ensanche finalmente no llegó a realizarse. Enrique Díaz y Franco de Llanos, Memoria informativa al avance del presupuesto, 23 de enero de 1924, leg. 916, Archivo Municipal de Huelva (AMH), Huelva; Díaz Zamorano, *Huelva*, 196-197.

33. José M.ª Pérez Carasa, Proyecto de parcelación y alineación de la barriada de la Cinta, 1925, leg. 650, Archivo Municipal de Huelva (AMH), Huelva.

34. Enrique Díaz y Franco de Llanos, Memoria informativa al avance del presupuesto, 23 de enero de 1924, leg. 916, Archivo Municipal de Huelva (AMH), Huelva; Díaz Zamorano, *Huelva*, 196-197.

35. Enrique Díaz y Franco de Llanos, Memoria informativa al avance del presupuesto.

36. Anselmo Navarro, Memoria del proyecto del presidente de la Sociedad "La Unión", 8 de julio de 1925, leg. 1418, Archivo de la Autoridad Portuaria de Huelva (AAPH), Huelva.

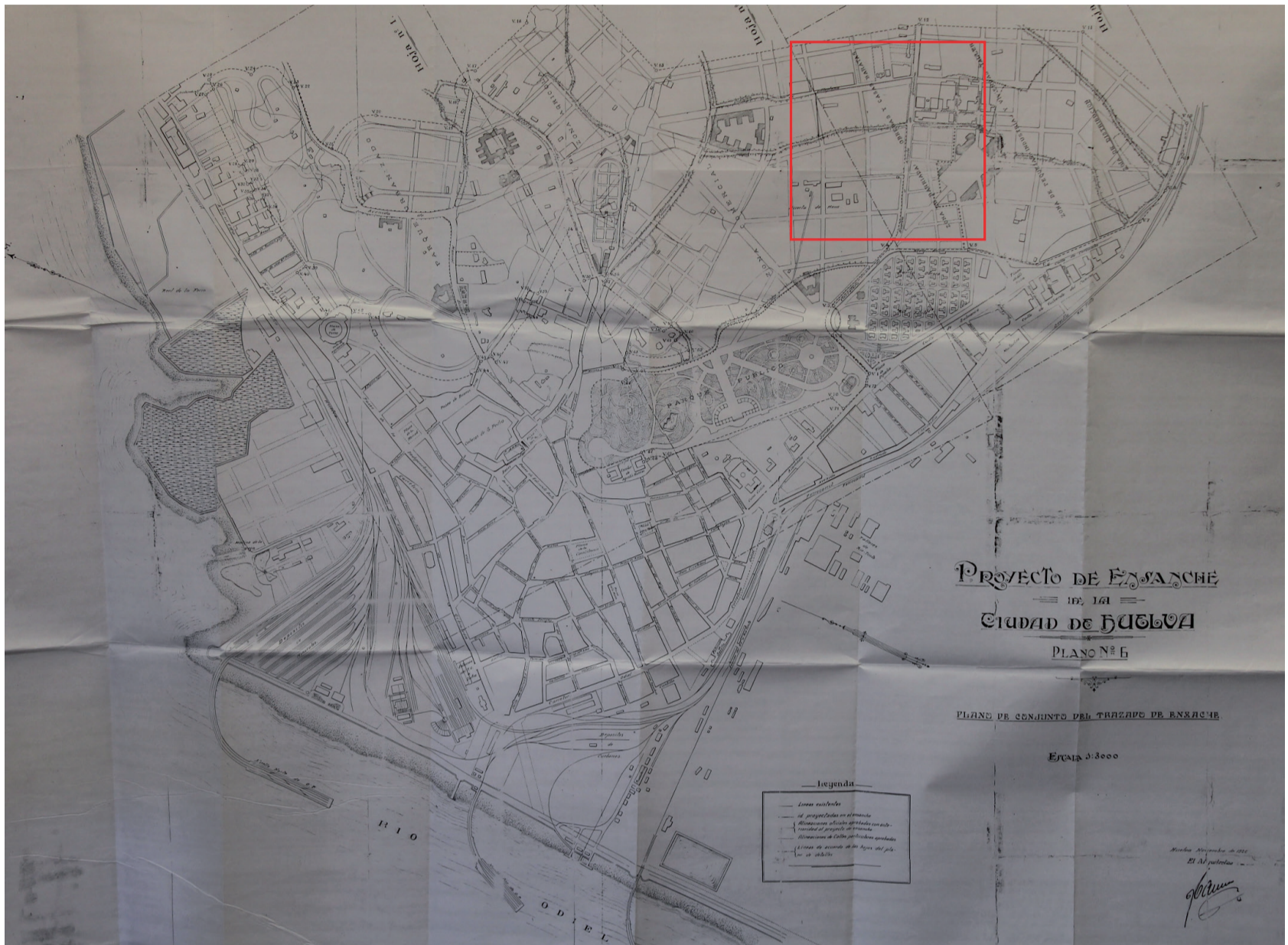


Fig. 2. José M.ª Pérez Carasa, Proyecto de Ensanche de la Ciudad de Huelva, noviembre de 1926 (Archivo Municipal de Huelva (AMH), Huelva, leg. 916).

económicas para los socios de ésta³⁷. Se les contestó que serían concedidos siempre y cuando se acompañara del proyecto acabado³⁸. Los primeros planos de urbanización fueron realizados en 1925 por el arquitecto José Granados de la Vega (Fig. 3) y el proyecto definitivo por José M.ª Pérez Carasa en 1927 (Fig. 4), con tan mala fortuna que no llegaron a construirse debido a la caducidad de la concesión por el impago del depósito de fianza fijado por el Ministerio de Fomento.

37. Anselmo Navarro, Instancia al Gobernador Civil para su envío al Ministerio de Fomento, 19 de enero de 1925, leg. 1418, Archivo de la Autoridad Portuaria de Huelva (AAPH), Huelva.

38. Contestación de la Jefatura de Obras Públicas al ingeniero Jefe de Obras Públicas de la provincia, 24 de enero de 1925, leg. 1418, Archivo de la Autoridad Portuaria de Huelva (AAPH), Huelva.

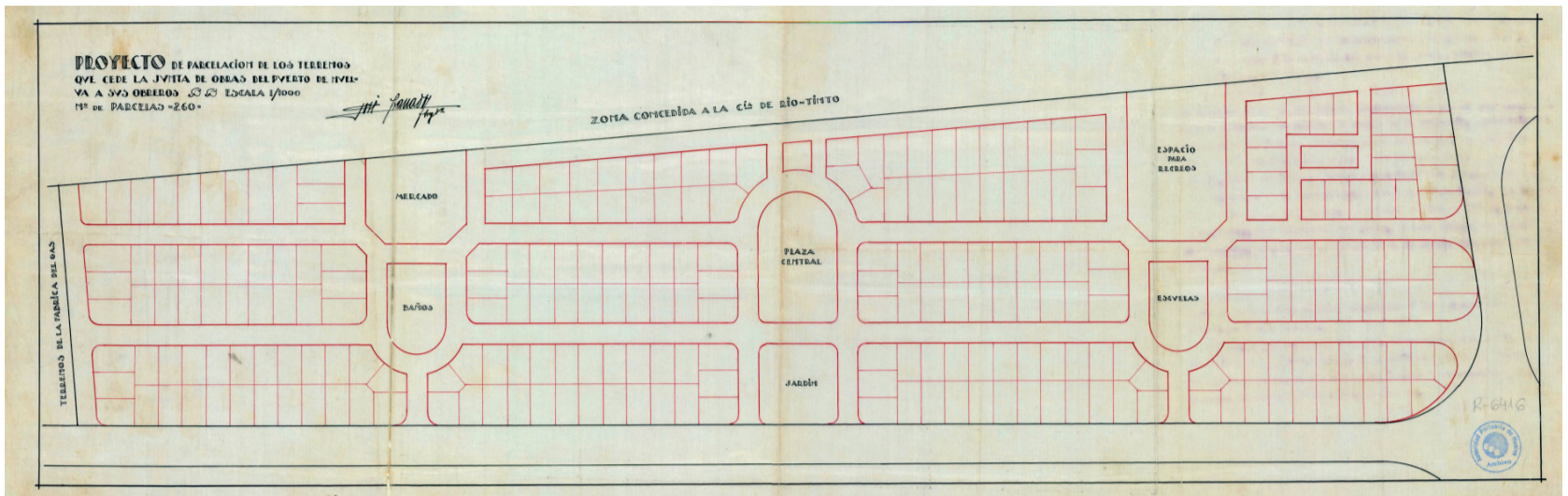


Fig. 3. José Granados de la Vega, proyecto de parcelación de los terrenos que cede la Junta de Obra del Puerto de Huelva a sus obreros, 1925 (Archivo de la Autoridad Portuaria de Huelva (AAPH), Huelva, leg. 1418).

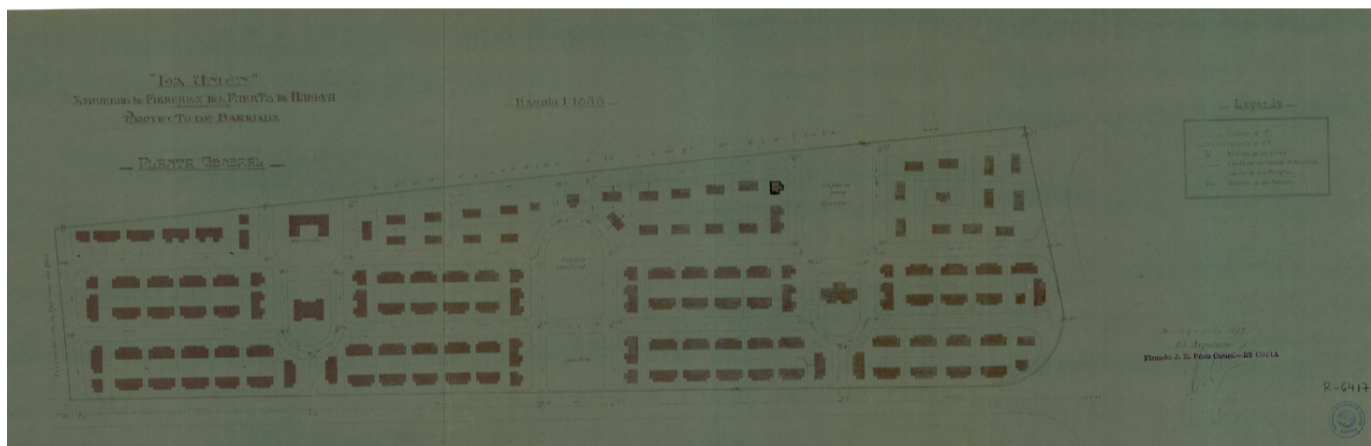


Fig. 4. José M.^a Pérez Carasa, Sociedad de Obreros del Puerto de Huelva, proyecto de barriada, planta general, 1927 (Archivo de la Autoridad Portuaria de Huelva (AAPH), Huelva, leg. 1418).

El proyecto lo constituían viviendas unifamiliares, de una sola planta, e instalaciones comunes³⁹. Fue definido como un pequeño barrio jardín, denominado por Leonardo Benévolo como "barrios satélites"⁴⁰, más que como una ciudad jardín, con una trama regular. El proyecto definitivo se basó en el realizado en 1927, con una planta regular y con viviendas dispuestas perpendicularmente al espacio central compuesto por plaza y jardín y, en paralelo, hacia la derecha e izquierda, dos espacios abiertos menores con los edificios públicos, el mercado, la casa social, la piscina y el colegio. El conjunto estaba pensado para 260 viviendas adosadas, divididas en tres tipos, A, B y C, de dos, tres y cuatro dormitorios respectivamente. La distribución interna se

39. Anselmo Navarro, Memoria del proyecto del presidente de la Sociedad "La Unión".

40. Leonardo Benévolo, *Historia de la arquitectura moderna* (Barcelona: Gustavo Gili, 1999), 384.

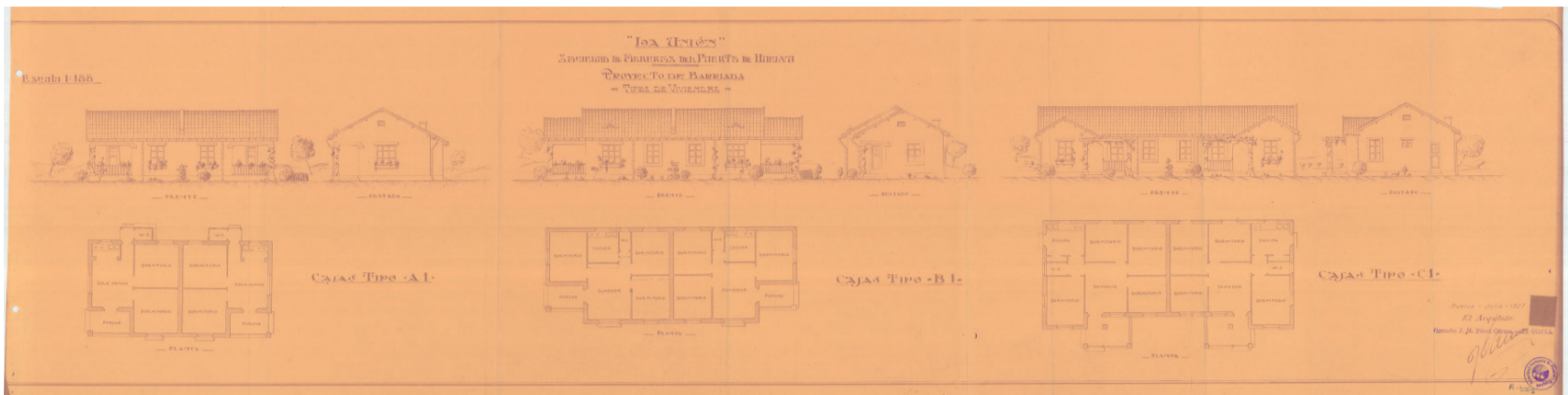


Fig. 5. José M.^a Pérez Carasa, Sociedad de Obreros del Puerto de Huelva, proyecto de barriada, tipo de viviendas, julio de 1927 (Archivo de la Autoridad Portuaria de Huelva (AAPH), Huelva, leg. 1418).

realizaba en torno a un comedor con cocina independiente, salvo la de tipo A, que estaba integrada al comedor. Al exterior, todas las viviendas presentaban un porche de entrada con emparrados y jardineras⁴¹ (Fig. 5). Este tipo de construcciones fue una tónica constructiva generalizada en España, como apunta Carlos Sambricio, tanto desde el punto de vista tipológico, con viviendas unifamiliares, adosadas o a dos alturas, como constructivo, ciñéndose en aspectos más tradicionales con una clara referencia popular⁴².

Como se aprecia, no hubo una gran diferencia compositiva con lo que el propio Pérez Carasa proyectó en las casas de una sola altura del barrio obrero Reina Victoria, y que llevó a cabo junto a Gonzalo Aguado y diseños de R. H. Morgan, como indicamos, aunque el exotismo y el lenguaje compositivo inglés es traducido en las viviendas del puerto por un estilo más popular, con composiciones sencillas alejadas de cualquier estilo.

La progresiva llegada de población a Huelva capital desde distintos puntos de la provincia a partir del segundo cuarto del siglo XX continuaba con el proceso de construcción de asentamientos espontáneos, en chozas o cuevas, preferentemente en los alrededores de los cabezos y en la periferia de la ciudad. Así, la iniciativa privada continuó con la construcción de 19 viviendas económicas para José M.^a Salas en el barrio del Molino de la Vega en 1929 proyectada por Moisés Serrano y Mora⁴³. Presentaban una fachada sencilla y el interior dividido en diferentes dormitorios, con un patio interior donde se

41. José M.^a Pérez Carasa, Proyecto de Barriada Sociedad "La Unión", tipos de viviendas, memoria, julio de 1927, leg. 1418, Archivo de la Autoridad Portuaria de Huelva (AAPH), Huelva.

42. Carlos Sambricio, "La normalización de la arquitectura vernácula," *Revista de Occidente*, no. 235 (2000): 27.

43. Obras particulares, legs. 714 y 716, Archivo Municipal de Huelva (AMH), Huelva.

situaban tres cocinas comunitarias y hacia donde giraban todas las dependencias salvo las de la crujía de fachada; al fondo, se abría el lavadero y un aseo.

Durante la Segunda República, fue constituida en Huelva el 7 de julio de 1933 la Cooperativa para Funcionarios y Subalternos de la Diputación Provincial bajo la Ley de Casas Baratas de 1924, presidida por Manuel Escudero. Tuvo eco a nivel nacional, pues fue la primera creada tras los acuerdos alcanzados en la primera asamblea de funcionarios provinciales celebrada en Madrid en julio de 1931 y la última en octubre de 1932⁴⁴. Su objetivo fue la construcción de un grupo de viviendas en el Huerto de Roma (hoy día en la calle Marchena Colombo) a cargo del arquitecto José M.^º Pérez Carasa, proyectándose tres tipos diferentes según su amplitud: el A, con seis estancias, el B, con cinco y el C, con cuatro (Fig. 6). El conjunto de las viviendas respondía a un estilo homogéneo, de líneas sencillas derivadas de la arquitectura tradicional y popular, adecuadas para este tipo de casas, con detalles historicistas como torreones, entradas coronadas por espadañas, etc., huyendo de composiciones más modernas, como el propio arquitecto recomendó:

rehuyendo complicaciones en pugna con el concepto de vivienda barata, así como las tendencias de composición netamente modernas más propias para ser ensayadas en otro ambiente y en mayor escala que la de nuestro modesto propósito⁴⁵.

Pero el expediente constructivo se prolongó con los años. El primer escollo fue la negativa del Ministerio de Trabajo para aprobar el proyecto por el coste económico de la casa tipo A, superior a 30.000 pesetas, finalmente admitido el 13 de julio de 1935. En segundo lugar, se demoraron las obras de urbanización por parte del Ayuntamiento, institución encargada de estos trabajos. Finalmente, acabó la iniciativa con el advenimiento de la Guerra Civil, cuando la Cooperativa tenía pendiente con el Instituto Nacional de Previsión la resolución del préstamo con la Caja de Seguros Sociales y de Ahorros de Andalucía Occidental de Sevilla⁴⁶. Así, la lentitud en la tramitación administrativa paralizó su construcción hasta la aprobación de la Ley de 19 de abril de 1939 sobre viviendas protegidas. El 9 de abril de 1940, quedó disuelta la Cooperativa de Casas Baratas de Funcionarios Provinciales⁴⁷.

44. "Ejemplo a imitar. La Cooperativa de Casas Baratas de los Funcionarios Provinciales de Huelva", *El Municipio Español*, no. 73 (junio de 1933) en Expedientes de obras, leg. 640, Archivo de la Diputación Provincial de Huelva (ADPH), Huelva.

45. Proyecto de los tipos de viviendas para la sociedad Cooperativa de Casas Baratas de Funcionarios Provinciales de Huelva, leg. 640, Archivo de la Diputación Provincial de Huelva (ADPH), Huelva.

46. Declaración Jurada de la Cooperativa de Casas Baratas de Huelva que formula en cumplimiento y a los efectos prevenidos en la Orden del Ministerio de Organización y Acción Sindical, 17 de febrero de 1938, leg. 640, Archivo de la Diputación Provincial de Huelva (ADPH), Huelva.

47. Expediente de disolución, 9 de abril de 1940, leg. 640, Archivo de la Diputación Provincial de Huelva (ADPH), Huelva.



Fig. 6. José M.ª Pérez Carasa, Sociedad Cooperativa de Casas Baratas de funcionarios provinciales de Huelva, vivienda tipo A, B y C, abril de 1934 (Archivo de la Diputación Provincial de Huelva (ADPH), Huelva, leg. 640).

Por otro lado, destacamos en la ciudad, en 1934, la creación de la Comisión pro-parados, que otorgaba viviendas salubres a este tipo de población a través de una rifa, como las viviendas construidas en la barrida de la Cinta, calle I, en los terrenos de Luna (Isla Chica) y en el kilómetro 2 de la carretera de Huelva a Sanlúcar del Guadiana (actual avenida de Cristóbal Colón), todas proyectadas por el arquitecto Luis Saavedra Navarro⁴⁸. Unas viviendas sencillas, alargadas, de crujías paralelas a la fachada donde se situaban las estancias privadas y un patio trasero con las de servicio. Al exterior resaltan los huecos con la decoración de los enmarques con ladrillo visto.

Finalmente, un nuevo escenario de compromiso social surgió con el gobierno radical-cedista y la aprobación el 25 de junio de 1935 de la Ley Salmón, anteriormente citada. Dicha Ley no tuvo aplicación en Huelva, teniendo mucho más recorrido en otras ciudades con un mayor índice de paro obrero respecto a la población total, caso de Madrid o Barcelona⁴⁹. Por lo que podemos concluir, que la política de viviendas para obreros por el gobierno republicano fue prácticamente inexistente en la capital onubense, ocupando este lugar la iniciativa privada, como la construcción de casas de renta por parte de las clases medias.

Al poco de iniciarse la Guerra Civil, Huelva fue tomada por las fuerzas al mando del general Queipo de Llano el 29 de julio de 1936. Este creó en Sevilla el 14 de diciembre de 1936 la Obra Nacional de Construcción de Casas para Inválidos, Empleados y Obreros, cuya finalidad fue la de "reglamentar y vigilar la construcción de viviendas baratas y económicas para obreros y empleados"⁵⁰. Este propósito se extendió poco después a la ciudad de Granada⁵¹ y, finalmente con la constitución en Huelva el 23 de septiembre de 1937, bajo la presidencia del gobernador civil Joaquín Miranda⁵².

La labor constructora de la Obra Nacional fue inmediata, con la adquisición de terrenos por la ciudad, bien por cesión gratuita de particulares bien por compra al Ayuntamiento. En primer lugar, señalamos los de la Vera de Abajo (Huerto de Tito, en el actual barrio de los Dolores), donde no llegó a edificarse ninguna de estas viviendas⁵³. En segundo lugar,

48. Obras particulares, legs. 725 y 727, Archivo Municipal de Huelva (AMH), Huelva.

49. Raquel Muñoz Alonso y Carlos Sambricio, "Viviendas de alquiler para la clase media. La ley Salmón de 1935 y el Madrid de la Segunda República," *Ilustración de Madrid*, no. 9 (2008): 34.

50. "Un interesante bando del General Queipo de Llano sobre la construcción de viviendas baratas".

51. Carlos Sambricio, "Política de vivienda en el primer franquismo: 1936-1949," 73.

52. El 2 de diciembre se constituyó la Junta Organizadora y formalizada oficialmente al mes siguiente, "Construcción de Casas para inválidos, obreros y empleados," *Odiel*, 2 de diciembre de 1937, consultado el 14 de julio de 2020, <http://w2.diphuelva.es/portalweb/hemeroteca/odiel/1937/DIC/02/0006.pdf>.

53. "Solares para la Obra Nacional," *Diario de Huelva*, 27 de abril de 1938, consultado el 15 de julio de 2020, http://www.huelva.es/archivo/HEMEROTECA_HISTORICA/Diario_de_Huelva/1938/1938-04/27-04-1938/92.jpg?width=1280.

los situados en el paseo de Buenos Aires y en la alameda Sundheim⁵⁴, con la construcción de un grupo de 35 y 34 viviendas, proyectadas en 1938 por José M.^a Pérez Carasa y Francisco Sedano Arce, respectivamente⁵⁵. Ambos, representantes del racionalismo arquitectónico en la ciudad y que, junto a Luis Saavedra Navarro, imprimieron ciertos detalles modernos en estas dos obras, en las que predominaron las formas historicistas.

Respecto al grupo de 35 viviendas, cabe destacar sus exteriores netamente historicistas, con torreones o espadañas, cobijándose en el patio interior las formas modernas, destacando las cajas de escaleras que sobresalen ligeramente de la línea de fachada, utilizadas por este arquitecto en su obra más racionalista, aunque más interesante es la situada en el eje longitudinal a la fachada principal de sección semicircular (Fig. 7). La construcción consistió en la elevación de dos bloques longitudinales de tres plantas en la zona baja y de dos en la zona alta. En la fachada principal se eleva un pequeño bloque central unido al resto por dos galerías porticadas de acceso al patio. El edificio se construyó mediante doble crujía, con viviendas compuestas por un comedor que hacía las veces de recibidor, tres habitaciones, pasillo distribuidor, cocina, baño y lavadero.

Por último, se encuentra el grupo de 34 viviendas proyectado por Francisco Sedano Arce. El conjunto presentaba una solución arquitectónica sencilla. El proyecto lo formaban cuatro bloques en torno a una plaza ajardinada, tres de ellos unidos por medio de terrazas en el primer y segundo piso, hoy cerradas, dejando la planta baja como pasaje abierto, además de otros dos accesos por la alameda Sundheim. Al interior de las casas se accede por un pasillo de distribución, con viviendas de tres habitaciones, un salón comedor y una terraza lavadero junto a la cocina, salvo las de la planta baja del bloque principal que tienen dos habitaciones.

La composición general del edificio responde a una cuidada selección de elementos y de formas entre el historicismo, como las torretas, el enmarque de las puertas de entrada, los frontones rotos de las ventanas de la fachada principal y de la parte superior de las cajas de escalera, las hornacinas y algunas rejeras de los huecos de la planta baja; y las soluciones modernas como los ojos de buey, las molduras a modo de visera sobre los huecos del primer piso del bloque principal, las jambas de los huecos o la disposición

54. "Magnífico donativo de la Compañía Riotinto," *Diario de Huelva*, 28 de abril de 1938, consultado el 15 de julio de 2020, http://www.huelva.es/archivo/HEMEROTECA_HISTORICA/Diario_de_Huelva/1938/1938-04/28-04-1938/95.jpg.

55. Víctor Pérez Escolano et al., *50 años de Arquitectura en Andalucía 1936-1986*, 208; Eduardo Mosquera Adell y María Teresa Pérez Cano, *La vanguardia Imposible*, 37; Tomás Curbelo Ranero, "Arquitectura Racionalista en Huelva (1931-1945)" (tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2002); Lourdes De la Villa Márquez, "Francisco Sedano Arce. Arquitecto," 193-204.



Fig. 7. Fachada exterior y cajas de escalera del patio interior del grupo de 35 viviendas de la Obra Nacional de Casas para Caballeros Mutilados, Empleados y Obreros en el paseo de Buenos Aires, Huelva (Fotografía del autor).



Fig. 8. Grupo de 34 viviendas para la Obra Nacional de Casas para Caballeros Mutilados, Empleados y Obreros en la alameda Sundheim, Huelva (Fotografía del autor).

de bandas horizontales realizadas en ladrillo visto (Fig. 8). En palabras escritas por el propio Sedano Arce en la memoria descriptiva, se "ha procurado apartarse de la frialdad y rigidez del racionalismo exagerado"⁵⁶.

Tras el conflicto civil, la Obra Nacional continuó vigente, como lo representa el proyecto no construido de 18 viviendas de Mateo Gayá Prados, aunque inmersa en el nuevo orden legal, como se exponía en el Decreto de 21 de octubre de 1939:

56. Francisco Sedano Arce, Memoria descriptiva del Grupo de 34 viviendas para Mutilados, Obreros y Empleados de Huelva, 1938, leg. 663, Archivo Municipal de Huelva (AMH), Huelva.

merece el apoyo del Estado para su continuación y perpetuidad, pero corresponde al Gobierno, terminada victoriosamente la guerra, encauzarla dentro de los límites de la legislación general de construcciones de viviendas para el fin a que se destina⁵⁷.

Se trataba de un proyecto que completa el conjunto de viviendas de la Obra Nacional en la capital onubense. El edificio presentaría tres fachadas y una de medianera conformando un patio central abierto, con diferentes números de pisos en altura, debido al desnivel del terreno, y un chaflán en la intersección de las dos vías principales, calle Daoiz y paseo Santa Fe. Los interiores se organizarían por medio de pasillos de distribución con viviendas de dos y tres dormitorios, donde las zonas de servicio se dispondrían, por norma general, hacia el patio. Los exteriores lo conforman detalles historicistas y elementos propios de la arquitectura moderna en los diferentes huecos de fachada (Fig. 9).

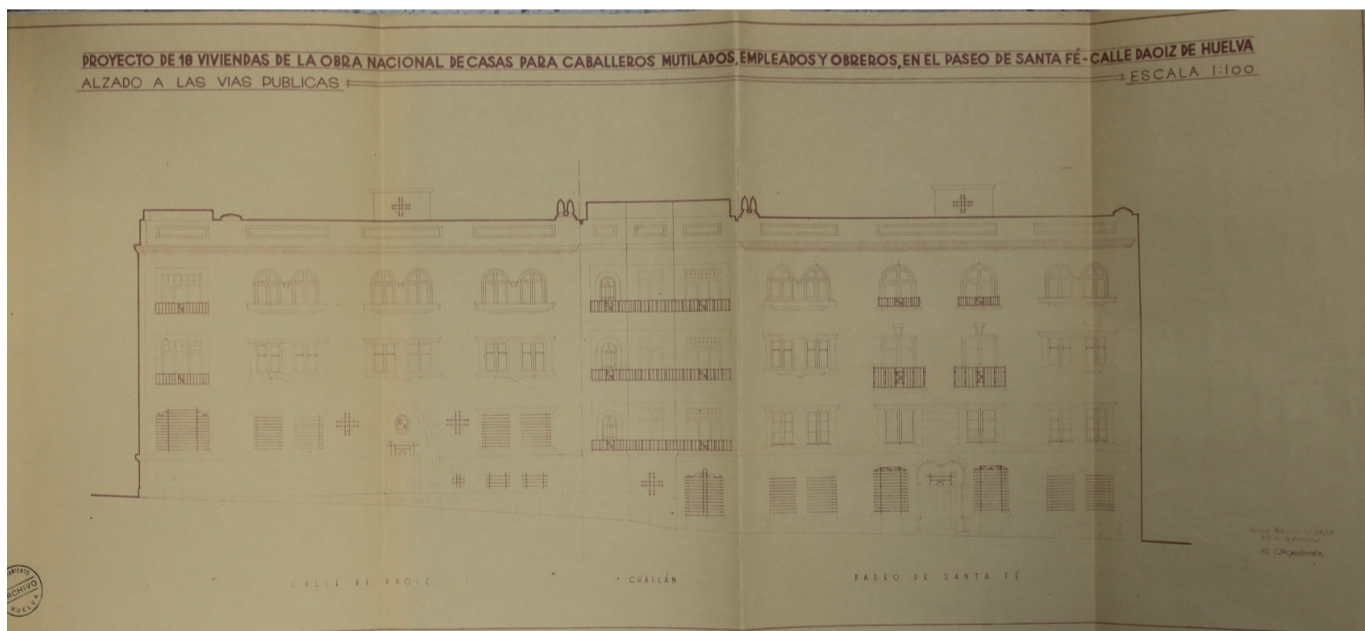
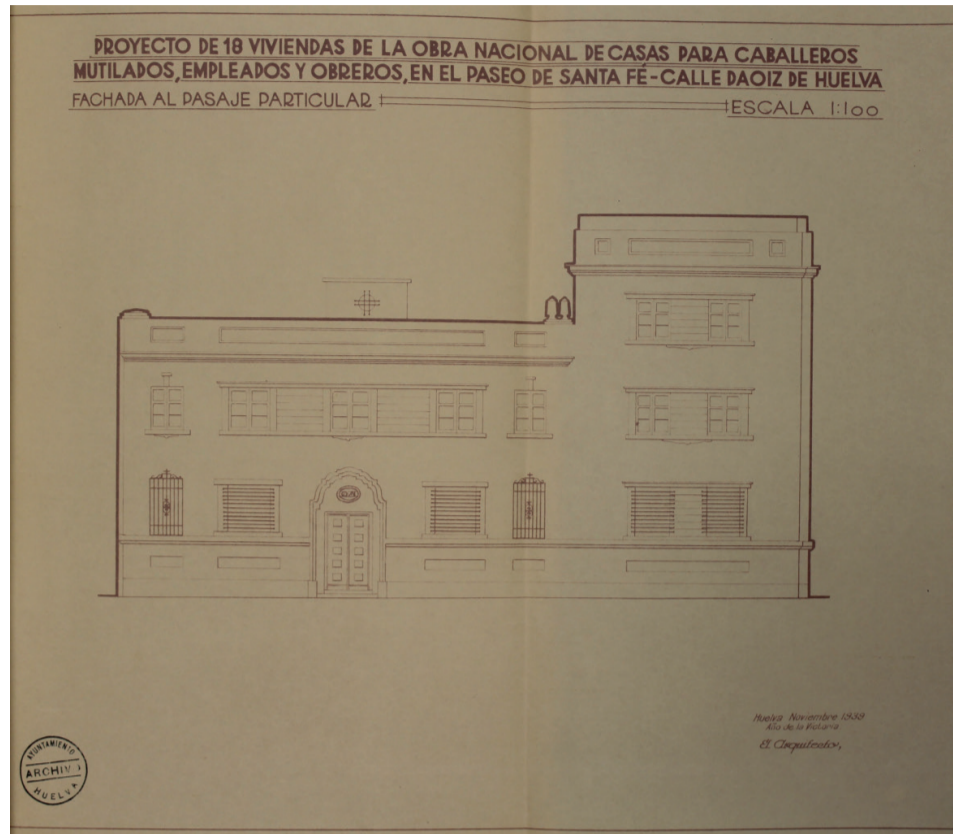
Por otro lado, merece ser reseñado un último proyecto, inédito, realizado durante los primeros años de la Guerra Civil. La Sección Técnica de Falange Española y Tradicionalista de las JONS (incluida con posterioridad en la Obra Sindical del Hogar) se estaba encargando de realizar estudios para la construcción de viviendas por todas las provincias ocupadas. A tenor del incendio ocurrido el 31 de julio de 1937 en la barriada onubense del Hotel Suárez, la Comisión Gestora municipal aprobó la moción de construir un grupo de casas ultrabaras en el Real de la Feria (en la actual barriada de Navidad), para así evitar la proliferación de chozas y sucesos trágicos como el comentado. El proyecto, que fue solicitado a la Sección Técnica, constaba de un grupo de 16 viviendas distribuidas en dos bloques, cada uno con seis viviendas de tipo A y dos de tipo B en esquina, bajo la dirección de obra del arquitecto Francisco Sedano Arce⁵⁸. Eran viviendas de líneas sencillas, compuestas por dos dormitorios, cocina-comedor, lavadero y W.C. con acceso a un jardín trasero, añadiendo a las del tipo B una estancia destinada a tienda. Al exterior se pueden extraer connotaciones modernas en el recercado de ladrillo visto en los distintos huecos, así como una fina pieza horizontal que las enfatiza, como hiciera en la vivienda de Luis Clauss (Fig. 10).

Para finalizar, a pesar de las construcciones y proyectos, siempre escasos, el gran problema era el acceso a la vivienda de alquiler, en gran medida por parte de la población más humilde. Los propietarios desconfiaban por el incumplimiento de los contratos por los inquilinos, pero realmente eran los primeros los que tenían las viviendas medio abandonadas.

57. "Decreto organizando la Comisión rectora de la Obra Nacional de casas para inválidos empleados y obreros," *Boletín Oficial del Estado*, no. 296, de 23 de octubre de 1939, 5931, consultado el 15 de julio de 2020, <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1939/296/A05931-05931.pdf>.

58. Actas Capitulares, 6 de agosto de 1937, Archivo Municipal de Huelva (AMH), Huelva.

Fig. 9. Mateo Gayá Prados, proyecto de 18 viviendas de la Obra Nacional de Casas para Caballeros, Mutilados, Empleados y Obreros, en el paseo de Santa Fe - calle Daoiz de Huelva, fachada al pasaje particular y planta primera, noviembre de 1939 (Archivo Municipal de Huelva (AMH), Huelva, leg. 663bis).



¿La culpa de ello? Una buena parte estará en el propietario de la casa y otra parte podrá encontrarse en el inquilino, que, con su proceder, en algunos casos, ofrece al casero armas con las que pueda causarle mal. El atentado, por el casero, contra los derechos del inquilino, hallará su justificación - relativa - en la falta del cumplimiento de sus deberes por quien le arrendo ⁵⁹.

59. THUR, "Perfil Onubense. La vivienda," *Odiel*, 12 de agosto de 1937, consultado el 15 de julio de 2020, <http://w2.diphuelva.es/portalweb/hemeroteca/odiel/1937/AGO/12/0002.pdf>.

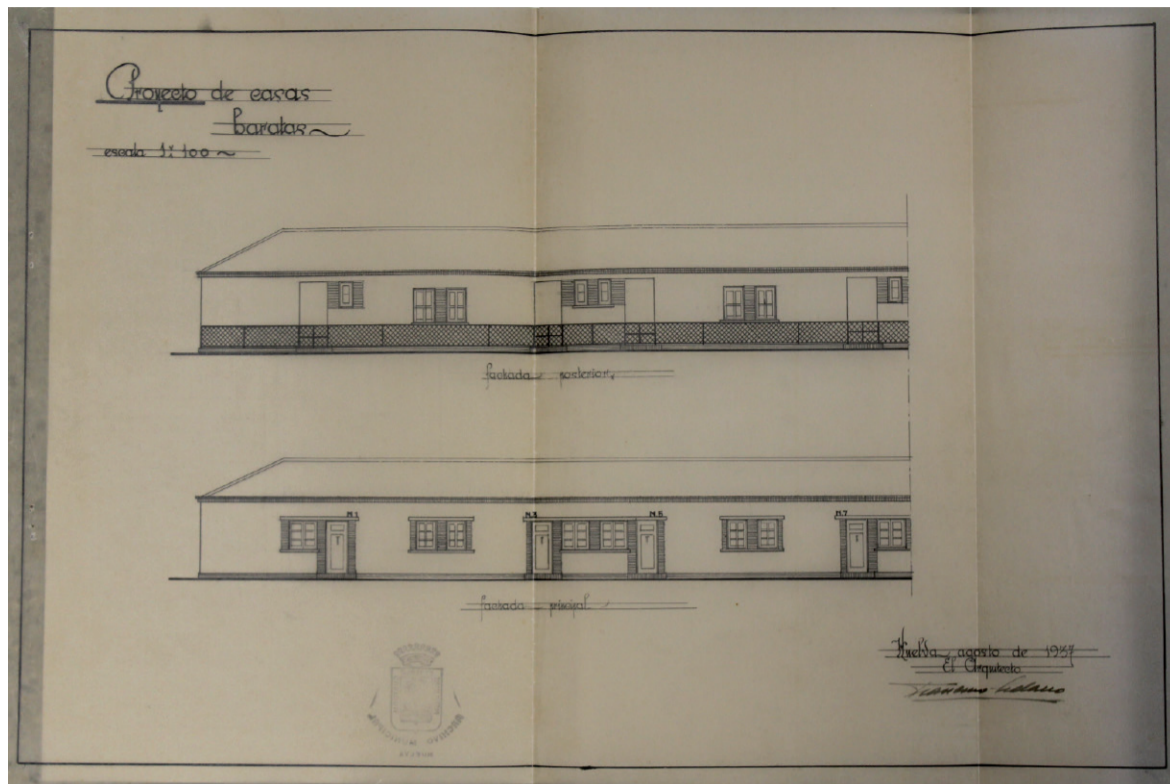


Fig. 10. Francisco Sedano Arce, proyecto de casas baratas, agosto de 1937 (Archivo Municipal de Huelva (AMH), Huelva, leg. 663); e imagen actual de la fachada en la calle Real de la Feria, Huelva (Fotografía del autor).

La Fiscalía de la vivienda, instalada en la capital desde abril de 1937, fue la que ejerció como interlocutora y veló por el cuidado e higiene de las viviendas. Incluso se dictó en 1938 que a los propietarios de la ciudad se les prohibía la utilización de sus inmuebles destinados a vivienda a otros usos, como "almacén de grano, muebles, aperos de labranza, etc.", y que estas debían de ser siempre ocupadas por familias⁶⁰.

60. "Edicto. Fiscalía Provincial de la Vivienda. Aviso a los Sres. Propietarios de viviendas," *Odiel*, 26 de noviembre de 1938, consultado el 15 de julio de 2020, <http://w2.diphuelva.es/porta/web/hemeroteca/odiel/1938/NOV/26/0002.pdf>.

Conclusión

En definitiva, aunque no fuera un periodo fructífero en la construcción a lo que a viviendas sociales en la ciudad se refiere, sí hemos podido observar proyectos dentro de las leyes de Casas Baratas, así como de la edificación de viviendas económicas. Por lo tanto, la ciudad no estuvo al margen de las políticas de vivienda social en España. La ambición de personalidades o de cooperativas locales no cesaron en el intento de ver realizados sus proyectos. Al final, la cotidianeidad no fue otra que la construcción de viviendas de renta por la clase media para el alquiler, como ocurriría también en el resto del país, o de pequeñas y sencillas casas habitación para las clases más modestas. No obstante, sí debemos resaltar cómo durante los años que duró la guerra, en Huelva se llegaron a edificar ejemplos notables, sin alcanzar cifras que pudieran resolver el problema de la vivienda social, en cierta medida por la carencia de materiales, que continuó incluso durante la posguerra.

Si atendemos al lenguaje estilístico utilizado en las viviendas, se observa una preponderancia del historicismo y de lo popular, aunque, como hemos podido ver en líneas precedentes, a lo largo de la guerra el lenguaje moderno se ocultó en las fachadas con el historicista donde el arquitecto supo fusionar ambas tendencias. Por otro lado, la aparición de edificios de doble crujía permitió la aparición de pasillos centrales de distribución en los interiores de las viviendas, dejando paulatinamente la estancia del comedor o del vestíbulo de entrada como elemento articulador de la casa.

Finalmente, la vivienda particular iba cediendo a la construcción de bloques colectivos con patio interior o espacio abierto ajardinado, así como a criterios higienistas en la apertura de los huecos de ventanas en todas las estancias. De este modo, las nuevas connotaciones constructivas para la vivienda social evolucionaron para dar paso al periodo siguiente representado, a partir de 1939, por el Instituto Nacional de la Vivienda.

Referencias

Fuentes documentales

Archivo de la Autoridad Portuaria de Huelva (AAPH). Huelva. Fondos: Autoridad Portuaria de Huelva.

Archivo de la Diputación Provincial de Huelva (ADPH). Huelva. Fondos: Diputación Provincial de Huelva.

Archivo Municipal de Huelva (AMH). Huelva. Fondos: Ayuntamiento de Huelva.

Fuentes bibliográficas

- Alonso Pereira, José Ramón. "Racionalismo al margen: el estilo salmón." *Q Arquitectos*, no. 65 (marzo de 1983): 38-47.
- . "La ley Salmón." En *Un siglo de vivienda social (1903/2003)*, 179-181. Madrid: Nerea, 2003.
- Arias González, Luis. *El socialismo y la vivienda obrera en España (1926. 1939): La cooperativa socialista de casas baratas Pablo Iglesias*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2003.
- Azpiri Albistegui, Ana. "De la ley de casas baratas de 1911 a la de 1921." En Sambricio, Carlos. *Un siglo de vivienda social (1903/2003)*, 54-57. Madrid: Nerea, 2003.
- Bassols Coma, Martín. *Génesis y evolución del derecho urbanístico español (1812-1956)*. Madrid: Montecorvo, 1973.
- Benévolo, Leonardo. *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.
- Curbelo Ranero, Tomás. "Arquitectura Racionalista en Huelva (1931-1945)." Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2002.
- Chueca Goitia, Fernando. *Breve Historia del Urbanismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- De la Villa Márquez, Lourdes. "Francisco Sedano Arce. Arquitecto. Un compromiso con la arquitectura en una ciudad periférica." Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2015.
- Díaz Zamorano, María Asunción. *Huelva. La construcción de una ciudad*. Huelva: Ayuntamiento de Huelva, 1999.
- Domingo Hernández, María del Mar. "Vivienda obrera en Bilbao y el Bajo Nervión: Las casas baratas, una nueva forma de alojamiento." Tesis doctoral, Universitat de Girona, 2004.
- González Vilchez, Miguel. *Historia de la arquitectura inglesa en Huelva*. Sevilla: Universidad de Sevilla; Huelva: Diputación de Huelva, 1977.
- Hernando, Javier. *Arquitectura en España. 1770-1900*. Madrid: Cátedra, 1989.
- Isac, Ángel. *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas, congresos. 1846-1919*. Granada: Universidad de Granada, 1987.
- Miró Liaño, María de Lourdes. *Sociedades mercantiles de Huelva, 1886-1936*. Huelva: Diputación Provincial, 1994.
- Mosquera Adell, Eduardo y María Teresa Pérez Cano. *La vanguardia Imposible. Quince visiones de arquitectura contemporánea andaluza*. Sevilla: Consejería Obras Públicas y Transportes, Junta Andalucía, 1990.
- Muñoz Alonso, Raquel y Carlos Sambricio. "Viviendas de alquiler para la clase media. La ley Salmón de 1935 y el Madrid de la Segunda República." *Ilustración de Madrid*, no. 9(2008): 26-36.
- Pérez Escolano, Víctor, María Teresa Pérez Cano, Eduardo Mosquera Adell, y José Ramón Moreno Pérez. *50 años de Arquitectura en Andalucía 1936-1986*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas, Junta de Andalucía, 1986.

- Sáinz Guerra, José Luis, Javier Izquierdo Roncero, Luis Arribas Gutiérrez, Domingo Merino Rupérez, Antonio Esteban Antón, Juan Ayala López, Jesús I Leal Caramazana, Jorge Feito García, y Rodrigo Zaparaín Hernández. *Las siedlungen alemanas de los años 20: Frankfurt, Berlín, Hamburgo*. Valladolid: Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla y León, 1995.
- Sambricio, Carlos, coord. *Un siglo de vivienda social (1903/2003)*. T. 1. Madrid: Nerea, 2003.
- . "El Patronato de casas militares." En *Un siglo de vivienda social (1903/2003)*, 277-279. Madrid: Nerea, 2003.
- . "Los orígenes de la vivienda obrera en España: Madrid 1848-1911." *Arquitectura*, no. 228 (enero-febrero 1981): 65-71.
- . "La normalización de la arquitectura vernácula." *Revista de Occidente*, 235 (2000): 21-44.
- . "Política de vivienda en el primer franquismo: 1936-1949." *TEMPORÁNEA. Revista de Historia de la Arquitectura*, no. 1 (2020): 59-96.
- Sambricio, Carlos, Francisco Portela Sandoval, y Federico Torralba Soriano. *Historia del Arte Hispánico*. Vol. 6. Madrid: Alhambra, 1980.
- Sánchez Marín, Ángel Luis. "El instituto de Reformas Sociales: origen, evolución y funcionamiento." *Revista Crítica de Historia de las Relaciones Laborales y de la Política Social*, no. 8 (mayo 2014).
- Segre, Roberto. *Historia de la arquitectura y del urbanismo. Países desarrollados siglos XIX y XX*. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local, 1985.
- Terán, Fernando de. *Historia del Urbanismo en España III. Siglos XIX-XX*. Madrid: Cátedra, 1999.
- Urrutia Núñez, Ángel. *Arquitectura española siglo XX*. Madrid: Cátedra, 1997.

Fuentes legislativas

- "Decreto creando un Patronato que, dependiente de este Ministerio, funcionará con el nombre de Patronato de Política Social inmobiliaria del Estado." *Gaceta de Madrid*, no. 200, de 19 de julio de 1931, 567-568. Consultado el 12 de julio de 2020. <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1931/200/A00567-00568.pdf>.
- "Decreto organizando la Comisión rectora de la Obra Nacional de casas para inválidos empleados y obreros." *Boletín Oficial del Estado*, no. 296, de 23 de octubre de 1939, 5931. Consultado el 15 de julio de 2020. <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1939/296/A05931-05931.pdf>.
- "Ley de 25 de junio de 1935 dictando normas para remediar el paro involuntario." *Gaceta de Madrid*, no. 177, de 26 de junio de 1935, 2442-2446. Consultado el 12 de julio de 2020. <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1935/177/A02442-02446.pdf>.
- "Ley relativa a construcción de casas baratas." *Gaceta de Madrid*, no. 164, de 13 de junio de 1911, 755-758. Consultado el 10 de julio de 2020. <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1911/164/A00755-00758.pdf>.
- "Real Decreto aprobando el Reglamento provisional del Patronato de casas Militares." *Gaceta de Madrid*, no. 94, de 3 de abril de 1928, 55-58. Consultado el 10 de julio de 2020. <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1928/094/A00055-00058.pdf>.

"Real orden previniendo á[sic] los Gobernadores de las provincias de Madrid y Barcelona que exciten el celo de los Ayuntamiento de dichas capitales para que se ocupen con toda preferencia en excogitar los medios más aptos de edificar en barrios extremos una o más habitaciones para pobres." *Gaceta de Madrid*, no. 256, de 13 de septiembre de 1853, 2. Consultado el 10 de julio de 2020. <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1853/232/A00001-00002.pdf>.

Fuentes periodísticas

"Construcción de Casas para inválidos, obreros y empleados." *Odiel*, 2 de diciembre de 1937. Consultado el 14 de julio de 2020. <http://w2.diphuelva.es/portalweb/hemeroteca/odiel/1937/DIC/02/0006.pdf>.

"Edicto. Fiscalía Provincial de la Vivienda. Aviso a los Sres. Propietarios de viviendas." *Odiel*, 26 de noviembre de 1938. Consultado el 15 de julio de 2020. <http://w2.diphuelva.es/portalweb/hemeroteca/odiel/1938/NOV/26/0002.pdf>.

"Magnífico donativo de la Compañía Riotinto." *Diario de Huelva*, 28 de abril de 1938. Consultado el 15 de julio de 2020. http://www.huelva.es/archivo/HEMEROTECA_HISTORICA/Diario_de_Huelva/1938/1938-04/28-04-1938/95.jpg.

"Solares para la Obra Nacional." *Diario de Huelva*, 27 de abril de 1938. Consultado el 15 de julio de 2020. http://www.huelva.es/archivo/HEMEROTECA_HISTORICA/Diario_de_Huelva/1938/1938-04/27-04-1938/92.jpg?width=1280.

THUR, "Perfil Onubense. La vivienda." *Odiel*, 12 de agosto de 1937. Consultado el 15 de julio de 2020. <http://w2.diphuelva.es/portalweb/hemeroteca/odiel/1937/AGO/12/0002.pdf>.

"Un interesante bando del General Queipo de Llano sobre la construcción de viviendas baratas." *ABC*, Sevilla, 16 de diciembre de 1936. Consultado el 12 de julio de 2020. <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-sevilla-19361216-8.html>.



La protección del patrimonio arquitectónico de La Rioja a través de la declaración de monumentos nacionales e histórico-artísticos hasta 1975

The Protection of Architectural Heritage in La Rioja through the Declaration of National and Historical-Artistic Monuments until 1975

M. Yolanda Posedente García

Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, España

mypgmypg@gmail.com

 0000-0001-9046-0796

Recibido: 30/06/2020 | Aceptado: 22/01/2021

Resumen

La pérdida de parte de la riqueza histórico-artística española provocada por las desamortizaciones del siglo XIX motivó la promulgación de medidas legislativas para su protección. En lo que respecta al patrimonio arquitectónico, la declaración, tras un lento trámite administrativo, de monumento nacional y posteriormente de monumento histórico-artístico supuso que los inmuebles que la obtenían pasaran a gozar de la protección del Estado; este hecho evitó su total ruina y desaparición en muchas ocasiones. Este artículo se centra en el estudio de las iniciativas y propuestas que lograron que, entre en siglo XIX y 1975, algunos edificios de La Rioja vieran reconocido su valor histórico y artístico y pasaran a gozar del amparo del Estado a través de la declaración monumental.

Abstract

The partial loss of part of Spanish heritage caused by the disentailments of the 19th century made it necessary to enact means for its protection. In terms of its architectural heritage, the declaration of national monuments and later historical-artistic monuments after slow administrative procedures was meant for certain buildings to enjoy the protection of the State. As a result, its complete ruin and disappearance was avoided on many occasions. This article focuses on the study of the initiatives and proposals that achieved the appreciation of the historical and artistic value of some buildings in La Rioja and came to enjoy the protection of the State through the monumental declaration between the 19th century and 1975.

Palabras clave

La Rioja
Patrimonio
Arquitectura
Monumentos
histórico-artísticos
Siglo XIX
Siglo XX

Keywords

La Rioja
Heritage
Architecture
Historical-Artistic
Monuments
19th Century
20th Century

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Posedente García, M. Yolanda. "La protección del patrimonio arquitectónico de La Rioja a través de la declaración de monumentos nacionales e histórico-artísticos hasta 1975." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 27(2021): 254-281. <https://doi.org/10.46661/atrio.5017>

© 2021 M. Yolanda Posedente 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).

El patrimonio en el siglo XIX: la situación en La Rioja

La invasión francesa y posterior guerra de la Independencia provocaron un fuerte impacto negativo sobre el patrimonio histórico-artístico español debido a la destrucción de bienes durante la contienda, la desaparición de inmuebles en el proceso de urbanización emprendido por los gobernantes franceses en algunas ciudades y el saqueo perpetrado por soldados de ambos bandos y por algunos generales, de entre los cuales el más conocido es Soult¹. En algunos lugares, como es el caso de la antigua provincia de Logroño, se sumaron las consecuencias de las guerras carlistas, especialmente de la primera, ya que su situación geográfica hizo de la región un lugar de paso continuo de las tropas de los dos bandos².

Sin embargo, fueron las políticas desamortizadoras, iniciadas ya en el siglo XVIII y continuadas en el reinado de José I y por los gobiernos liberales del siglo XIX³, las que tuvieron consecuencias catastróficas en el patrimonio artístico español⁴ y redujeron de manera notable la riqueza artística del país⁵. A esta pérdida contribuyeron también quienes compraron los bienes desamortizados que destruyeron los conventos y monasterios adquiridos, o vendieron algunas de sus partes⁶.

Dado que todavía no existe un estudio completo sobre las consecuencias de las desamortizaciones⁷ en el patrimonio histórico-artístico de la región, es necesario acercarse

1. Estos factores son tratados por María Dolores Antigüedad del Castillo Olivares, "El equipaje del rey intruso," en *Actas del Congreso Internacional Guerra, sociedad y política (1808-1814)* (Pamplona, Tudela, 21-24 de noviembre de 2007), coord. Francisco Miranda Rubio (Pamplona: Gobierno de Navarra; Institución Príncipe de Viana; Universidad Pública de Navarra, 2008), 1:77-99; María Dolores Antigüedad del Castillo Olivares, "José Bonaparte y el patrimonio. Entre la gestión y el expolio," en *Dos siglos de historia. Actualidad y debate histórico en torno a La Guerra de la Independencia (1808-1814)*, coord. Rebeca Viguera Ruiz (Logroño: Universidad de La Rioja, 2010), 265-290.
2. La primera guerra carlista en La Rioja ha sido estudiada por José Luis Ollero de la Torre, *La Rioja ante la primera guerra carlista (1933-1939). Incidencias socioeconómicas*, 2 vols. (Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1994).
3. Algunos estudios sobre este tema son los de Francisco Tomás y Valiente, *El marco político de la desamortización española* (Madrid: Ariel, 1977); Josep Fontana Lázaro, *La revolución liberal: Política y Hacienda (1833-1845)* (Madrid: Instituto de Estudios Fiscales, 2001).
4. Juan José Martín González, "Problemática de la desamortización en el arte español," en *El arte del siglo XIX: Actas del II Congreso Nacional de Historia del Arte (Valladolid, 11-14 de diciembre de 1978)* (Valladolid: Comité español de Historia del Arte, 1978), 1:23.
5. Una obra general sobre este tema es Francisco Fernández Pardo, *Desamortizaciones (1815-1868)*, vol. 2 de *Destrucción y dispersión del patrimonio artístico español* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2007).
6. Juan Antonio Gaya Nuño, *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos* (Madrid: Espasa Calpe, 1961), 22.
7. Los trabajos publicados son más bien de índole económica. Eliseo Sáinz Ripa, "La desamortización eclesiástica en La Rioja," *Berceo*, no. 85 (1973): 209-228; Rosa María Lázaro Torres, *La desamortización de Espartero en la provincia de Logroño (1840-1843)* (Logroño: Gonzalo de Berceo, 1977); Juan Carlos Bilbao Díez, *La desamortización de Pascual Madoz en la ciudad de Logroño y su partido judicial (1855-1856): aportación al estudio de la propiedad en la zona a mediados del siglo XIX* (Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1983); Juan Carlos Bilbao Díez, "La desamortización en La Rioja, estado de la cuestión y últimos estudios," en *Desamortización y Hacienda Pública* (Madrid: Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente, Secretaría General Técnica; Ministerio de Economía y Hacienda, Instituto de Estudios Fiscales, 1986), 1:171-190. Algunos datos sobre repercusiones en el patrimonio histórico-artístico riojano pueden consultarse en Fernández Pardo, *Desamortizaciones*, 73-75, 253, 299-300, 476, 480, 488 y 524.

a las actuaciones de la Comisión Provincial de Monumentos de Logroño para conocer en parte cuál era la situación del patrimonio riojano en el siglo XIX. Los mayores desvelos de esta institución se dedicaron a los grandes monasterios de la provincia: los de San Millán de la Cogolla, Santa María la Real de Nájera y el monasterio jerónimo de Santa María de la Estrella, en San Asensio, además de la iglesia de San Bartolomé, en Logroño. De todos ellos fue el monasterio de la Estrella el que sufrió una casi completa destrucción en el siglo XIX, pero el resto, gracias a las actuaciones de la Comisión de Monumentos, logró perdurar⁸.

La declaración de monumentos

Uno de los métodos establecidos para proteger los inmuebles en peligro fue la declaración de monumento nacional para aquellos edificios de valor histórico, artístico o arqueológico, de cuya conservación y restauración se hacía responsable el Estado⁹; de esta forma se evitaba, además, su posible enajenación¹⁰. En los primeros momentos se careció de un criterio claro para efectuar estas declaraciones¹¹, promovidas por individuos particulares o por las comisiones provinciales de monumentos para evitar en muchas ocasiones la venta del edificio, su ruina o para obtener fondos para su restauración. El proceso de declaración se iniciaba con la solicitud, después se requería el informe de la Real Academia de la Historia o el de la de San Fernando y en ocasiones el de ambas, realizándose a veces en procesos separados e incluso en años distintos¹², lo que convertía el procedimiento en un largo trámite que podía tardar años en concluir.

8. Sobre estas instituciones hay abundante bibliografía, entre la que cabe mencionar sobre la Comisión Provincial de Monumentos de Logroño, José Juan Bautista Merino Urrutia, "Labor de la Comisión de Monumentos de La Rioja desde que fueron creadas el año 1845 hasta nuestros días," *Berceo*, no. 14 (1950): 25-52; José Juan Bautista Merino Urrutia, "Labor de la Comisión de Monumentos de La Rioja desde que fueron creadas el año 1845 hasta nuestros días," *Berceo*, no. 15 (1950): 327-356; María Cruz Navarro Bretón, "El patrimonio artístico riojano en el siglo XIX, a través de la Comisión Provincial de Monumentos," en *Aspectos menos conocidos del arte riojano (1997-1999)* (Logroño: Ateneo Riojano, 2000), 191-216.
9. Carlos de Parrondo Acero, dir., *Inventario del patrimonio artístico y arqueológico de España. Declaraciones de monumentos y conjuntos histórico-artísticos, parajes pintorescos y jardines artísticos* (Madrid: Servicio de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1973), 10.
10. Alfonso Muñoz Cosme, "Catálogos e inventarios del patrimonio en España," en *El catálogo monumental de España (1900-1961): investigación, restauración y difusión*, coord. Amelia López-Yarto Elizalde et al. (Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2012), 26.
11. Leopoldo Torres Balbás, "Legislación, inventario gráfico y organización de los Monumentos históricos y artísticos de España," en *VIII Congreso Nacional de Arquitectos (Zaragoza 30 de septiembre-7 de octubre de 1919)* (Zaragoza: Tip. La Editorial, 1919), 26-27, consultado el 15 de junio de 2020, <http://oa.upm.es/32968/>.
12. Isabel Ordieres Díez, *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)* (Madrid: Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1995), 86.

En el siglo XX aparecieron nuevas fórmulas de protección; desde las primeras décadas se promulgaron medidas legislativas¹³ que ordenaron el trámite administrativo que se debía seguir en el proceso de declaración, a la vez que ampliaban el propio concepto de patrimonio. El monumento nacional aparece vinculado a la ideología romántica y a la evocación del pasado¹⁴. Se basa en criterios artísticos o históricos, reconociendo la importancia de una obra concreta en el proceso evolutivo de la historia o del arte, por lo que tiene una connotación restrictiva, que se fue ampliando mediante la aparición de los conceptos de patrimonio cultural y bien cultural¹⁵. No obstante, aunque la legislación fue incluyendo nuevos espacios y elementos a proteger, el estudio de las declaraciones efectuadas hasta 1975 constata la prevalencia del recurso a la protección de monumentos.

Declaraciones de monumentos en La Rioja

El primer edificio declarado monumento nacional en La Rioja y séptimo en España¹⁶ fue la iglesia de San Bartolomé¹⁷, en Logroño (Fig. 1). La declaración fue fruto de los esfuerzos del obispado y de la Comisión Provincial de Monumentos, que lograron la máxima protección del Estado para esta iglesia por Real Orden de 18 de septiembre de 1866. La posibilidad de establecer en la antigua iglesia el Museo Provincial¹⁸, hecho que contribuiría a salvaguardar su portada gótica, provocó el interés de la comisión, que comenzó a realizar las gestiones necesarias, en primer lugar, para efectuar las obras de acondicionamiento. Ante el estancamiento de la situación y para evitar la completa ruina de la iglesia, que se había convertido en almacén de madera y más tarde de carbón y había perdido casi por completo el tejado, se iniciaron las gestiones para su declaración¹⁹.

13. Las distintas medidas legislativas han sido estudiadas, entre otros, por Ordieres Díez, *Historia de la restauración*; Javier García Fernández, "La regulación y la gestión del Patrimonio Histórico-Artístico durante la II República," *Erph: Revista electrónica de patrimonio histórico*, no. 1(2007): 50-95, consultado el 24 de octubre de 2020, <https://revistaseug.ugr.es/index.php/erph/article/view/18186>.

14. María Pilar García Cuetos, *El patrimonio cultural. Conceptos básicos* (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011), 23.

15. Ignacio González-Varas, *Conservación del patrimonio cultural. Teoría, historia, principios y normas* (Madrid: Cátedra, 2018), 42-52.

16. Parrondo Acero, *Inventario del patrimonio*, 26-27.

17. Una exhaustiva descripción de esta iglesia se encuentra en Adolfo López Fernández, *La iglesia de San Bartolomé de Logroño. Historia de la conservación del monumento en el siglo XIX* (Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2013), 40-86.

18. Sobre la iniciativa para establecer en ella un museo, ver Silvia Losantos Blanco, "La primera iniciativa museística en La Rioja: el Museo de Antigüedades en la iglesia de San Bartolomé de Logroño en el siglo XIX," *De Arte*, no. 13 (2014): 147-158.

19. López Fernández, *La iglesia de San Bartolomé*, 148-158.



Fig. 1. Portada de la iglesia de San Bartolomé a principios del siglo XX. Logroño (Fotografía: Alberto Muro, Archivo Municipal de Logroño (AML), FO 2156).

Hubo que esperar más de dos décadas hasta que el antiguo monasterio de Santa María la Real de Nájera²⁰ (Fig. 2) fuera declarado monumento nacional en 1889²¹. El conjunto de edificios monasteriales había sufrido graves desperfectos durante el siglo XIX, cuando fue expoliado, se extrajo material de su fábrica y algunas de sus dependencias fueron utilizadas para distintos usos militares y civiles²². El logro de

20. Ver Constantino Garrán García de Viguera, *Santa María la Real de Nájera: Memoria histórico-descriptiva* (Logroño: Establecimiento Tipográfico de La Rioja, 1892); Constantino Garrán García de Viguera, *Santa María la Real de Nájera monumento histórico artístico nacional. Apuntes para su primera visita arqueológica popular* (Soria: Imprenta Tierra Soriana, 1909).

21. Real Orden de 17 de octubre de 1889 declarando Monumento nacional al ex Monasterio de Santa María la Real de la ciudad de Nájera (*Gaceta de Madrid*, no. 305, 1 de noviembre de 1889).

22. Garrán García de Viguera, *Santa María la Real de Nájera: Memoria*, 103-107.



Fig. 2. Claustro del monasterio de Santa María la Real a principios del siglo XX. Nájera (Fotografía: Santos Fernández Santos, Archivo del Museo de La Rioja).

la declaración monumental fue conseguido por el empeño del abogado najerino y correspondiente de la Real Academia de la Historia, Constantino Garrán. Este personaje inició en 1884 una intensa campaña para salvar de la ruina al antiguo monasterio benedictino, publicando en el periódico *El Siglo Futuro*²³ una carta dirigida al padre Fita, en la que solicitaba su mediación ante la Academia de la Historia para que el monasterio de Santa María la Real fuera declarado monumento nacional. A sus diversas gestiones se sumaron las de la corporación municipal de Nájera²⁴, la Comisión Provincial de Monumentos y el cura de la parroquia de San Jaime, instalada en la iglesia del monasterio²⁵. Garrán se dirigió a instancias superiores²⁶ de modo que, una vez llegada la solicitud a la Real Academia de la Historia y tras el informe a favor

23. Constantino Garrán García de Viguera, "Santa María la Real de Nájera (Cartas al Padre Fita)," *El Siglo Futuro. Diario Católico*, 28 de enero de 1884, 1, consultado el 18 de junio de 2020, <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000076601&search=&lang=es>.

24. Francisco Fernández Pardo, "Ruina y abandono en torno al monasterio de Santa María la Real de Nájera," *Berceo*, no. 126 (1994): 12.

25. Así lo afirma José Gabriel Moya Valgañón, "Así, no: A propósito de una intervención en Santa María la Real de Nájera," *Anuario del departamento de Historia y Teoría del Arte*, no. 1 (1989): 72.

26. Navarro Bretón, "El patrimonio artístico riojano," 208.

de la declaración de Pedro de Madrazo²⁷, La Rioja contó con un nuevo monumento nacional. Esta nueva declaración pretendía no solo salvaguardar el monumento, sino obtener el paso previo necesario para lograr la tan necesaria restauración con fondos estatales, que se inició tiempo después, en 1908²⁸. El hecho de que solo hubiera dos monumentos declarados en la provincia a finales del siglo XIX es explicable en parte por la escasa actividad de la Comisión Provincial de Monumentos, por la limitada formación histórico-artística de las personas encargadas de velar por la protección del patrimonio, y por el desconocimiento sobre su riqueza artística, motivado por la ausencia de inventarios y catálogos²⁹.

Las transformaciones en la composición de las comisiones a las que obligó la normativa lograron introducir otros perfiles en la de Logroño, lo que motivó un cierto interés por incrementar el número de edificios protegidos³⁰. De esta manera, en 1902 la comisión acordó realizar las gestiones necesarias para conseguir las declaraciones de las catedrales de Calahorra y Santo Domingo de la Calzada y la del monasterio de San Millán de Yuso (Fig. 3), en San Millán de la Cogolla³¹.

Fueron pocos los monumentos declarados en España durante el siglo XIX, ya que en 1910 solo había 96 edificios bajo la protección del Estado³². Teniendo en cuenta este escaso número de inmuebles protegidos y que muchos de gran valor histórico y artístico no lo estaban todavía, el académico de San Fernando y fundador de la Sociedad Española de Excursiones Serrano Fatigati³³ propuso en los primeros años del siglo XX la creación de una comisión formada por varios académicos para determinar qué edificios deberían ser declarados y se elaboraron listados con posibles monumentos a declarar³⁴. En lo que respecta a La Rioja, en la relación llevada a cabo por Serrano Fatigati se proponían el monasterio de San Millán de Suso y la catedral de Santo Domingo de la Calzada.

27. Pedro de Madrazo y Kuntz, "Santa María la Real de Nájera," *Boletín de la Real Academia de la Historia*, no. 14 (abril 1889): 294-300, consultado el 11 de junio de 2020, http://www.cervantesvirtual.com/portales/boletin_real_academia_historia/obra-visor/boletin-de-la-real-academia-de-la-historia-33/html/025e6a60-82b2-11df-acc7-002185ce6064_109.html#l_79_.

28. Garrán García de Viguera, *Santa María la Real de Nájera monumento*, 6.

29. Begoña Arrúe Ugarte, "El Patrimonio Histórico de la Comunidad Autónoma de La Rioja," en *El Patrimonio Histórico-Artístico Español*, coord. Luis A. Ribot García (Madrid: España Nuevo Milenio, 2002), 147.

30. Navarro Bretón, "El patrimonio artístico riojano," 194.

31. Acta de la Comisión Provincial de Monumentos de 19 de marzo 1902, Comisión Provincial de Monumentos de Logroño, M/512, doc. 29, Biblioteca del Instituto de Estudios Riojanos (BIER), Logroño.

32. Muñoz Cosme, "Catálogos e inventarios," 26.

33. Ver Terencio Borja Bodelón Ramos, "Enrique Serrano Fatigati y la Sociedad Española de Excursiones" (tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2015), consultado el 22 de octubre de 2020, http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:GeoHis-Tbbodelon/BODELON_RAMOS_Terencio_Borja_Tesis.pdf

34. Propuestas de declaración de monumentos, 1911-1912?, Comisión Central de Monumentos Históricos Artísticos, leg. 5-129-4, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABASF), Madrid.



Fig. 3. Monasterio de San Millán de Yuso a principios del siglo XX. San Millán de la Cogolla (Fotografía: Santos Fernández Santos, Archivo del Museo de La Rioja).

La relación realizada por el arquitecto Velázquez Bosco³⁵, restaurador de edificios emblemáticos como la catedral de León, la mezquita de Córdoba o la catedral de Granada, mostraba puntos en común con la anterior. El también arquitecto-restaurador, con intervenciones controvertidas como la de San Martín de Frómista o San Juan de Baños (Palencia) Manuel Aníbal Álvarez³⁶ no incluyó ningún otro edificio de la provincia. El catedrático de Historia del Arte y director de la sección de arte del Centro de Estudios Históricos a partir de 1912 Elías Tormo³⁷ planteó la declaración de la catedral de Santo Domingo de la Calzada, la colegiata de Haro –en referencia a la iglesia de Santo Tomás–,

35. Miguel Ángel Baldellou Santolaria, *Ricardo Velázquez Bosco* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1990). Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Museo Español de Arte Contemporáneo en Madrid, diciembre 1990-febrero 1991.

36. Miguel Ángel Baldellou Santolaria, "Manuel Aníbal Álvarez Amoroso," Real Academia de la Historia: DB-e. Diccionario Biográfico Español de la Real Academia de la Historia, consultado el 22 de octubre de 2020, <http://dbe.rah.es/biografias/23855/manuel-anibal-alvarez-amoroso>.

37. María del Mar Pozo Andrés, "Elías Tormo y Monzó," Real Academia de la Historia: DB-e. Diccionario Biográfico Español de la Real Academia de la Historia, consultado el 22 de octubre de 2020, <http://dbe.rah.es/biografias/8821/elias-tormo-y-monzo>.

la concatedral de Santa María de la Redonda y Nájera. La mención a esta localidad hace suponer que pasó por alto la declaración del monasterio de Santa María la Real de 1889. José Ramón Mélida³⁸, figura clave de la arqueología española y director del Museo de Reproducciones Artísticas y posteriormente del Museo Arqueológico Nacional, en su listado de 1912 no incluyó nuevas propuestas para esta provincia³⁹.

Más tarde, el propio Mélida sugirió una nueva forma para sistematizar la relación de monumentos declarados y por declarar, pasando de la agrupación geográfica realizada hasta entonces a una estilística. Siguiendo este criterio confeccionó en 1923, por encargo de la Real Academia de San Fernando, una extensa relación⁴⁰ publicada en 1926 donde incluía tanto las sugerencias de los académicos como las enviadas por las Comisiones de Monumentos. En ella recogió cinco propuestas para La Rioja: la concatedral de Santa María de la Redonda, en Logroño, la catedral de Calahorra, la de Santo Domingo de la Calzada, la colegiata de Santo Tomás, en Haro, y la iglesia del monasterio de Yuso, en San Millán de la Cogolla, todos ellos dentro del apartado de arte gótico⁴¹. La escasa cantidad de declaraciones propuestas para la provincia de Logroño parece indicar que todavía existía un escaso conocimiento de su patrimonio, lo que motivó que, al iniciarse la II República, esta provincia contara únicamente con las dos declaraciones que se habían realizado durante el siglo XIX. En estas fechas no se habían realizado todavía inventarios del patrimonio riojano y el escaso rigor con que Cristóbal de Castro realizó el Catálogo Monumental⁴² de la provincia también contribuyó a que La Rioja continuara siendo una gran desconocida.

La ausencia de actas de la Comisión Provincial entre los años 1905 y 1921 hace imposible conocer las posibles iniciativas de esta corporación, pero en 1922 acordó solicitar la declaración para la ermita de Santa María de la Piscina, en San Vicente de la Son-

38. Daniel Casado Rigalt, *José Ramón Mélida (1856-1933) y la arqueología española* (Madrid: Real Academia de la Historia, 2006).

39. José Ramón Mélida Alinari, Monumentos que según el que suscribe deben ser declarados nacionales (para añadir a las listas formadas por los señores Serrano Fatigati y Álvarez), 1912, Fondo General, leg. 5-168-5, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABASF), Madrid.

40. José Ramón Mélida Alinari, Relación de los monumentos españoles declarados nacionales o arquitectónico-artísticos y de los que en uno u otro concepto considera merecedores de serlo la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1923, Comisión Central de Monumentos Históricos Artísticos, leg. 5-347-2-7, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABASF), Madrid.

41. José Ramón Mélida Alinari, "Relación de los monumentos españoles declarados nacionales o arquitectónico-artísticos y de los que en uno u otro concepto considera merecedores de serlo la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando," *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, no. 79 (1926): 127.

42. Cristóbal de Castro, *Catálogo Monumental y artístico de la provincia de Logroño*, 2 vols., (1915-1916) [manuscrito] en *Catálogo Monumental de España 1900-1961* (Instituto del Patrimonio Cultural de España), Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Biblioteca Tomás Navarro Tomás), consultado el 15 de junio de 2020, http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt/index_interior_logrono.html.



Fig. 4. Monasterio de San Millán de Suso a principios del siglo XX. San Millán de la Cogolla (Fotografía: Santos Fernández Santos, Archivo del Museo de La Rioja).

sierra, no solo por su interés histórico-artístico, sino también “para preservarla de su total destrucción”⁴³. La solicitud estaba preparada para la siguiente reunión de la comisión⁴⁴ y se efectuó el trámite correspondiente, pero este se detuvo ese mismo año en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando por razones que se desconocen⁴⁵. En la misma línea, en 1930 el arquitecto provincial expuso ante la Comisión Provincial de Monumentos la conveniencia de solicitar la declaración para el antiguo monasterio de San Millán de Suso (Fig. 4), en San Millán de la Cogolla, que se hallaba en estado ruinoso, y se deliberó sobre el valor artístico de la aguja de la logroñesa iglesia de Santa María de Palacio, concluyendo que esta iglesia merecía la declaración⁴⁶. El hecho de no haber localizado más documentación sobre este tema impide conocer si hubo otras actuaciones relacionadas con estos asuntos.

43. Acta de 28 de febrero de 1922, Libro de actas de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Logroño (1922-1930), Gobierno Civil, leg. GC 29/07, Archivo Histórico Provincial de La Rioja (AHPLR), Logroño.

44. Acta de 3 de abril 1922, Libro de actas de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Logroño (1922-1930), Gobierno Civil, leg. GC 29/07, Archivo Histórico Provincial de La Rioja (AHPLR), Logroño.

45. Documentos anejos a las actas de las sesiones ordinarias celebradas entre el 25 de junio y el 28 de diciembre de 1931, Fondo General, leg. 5-12-2, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABASF), Madrid.

46. Acta de 14 de mayo 1930, Libro de actas de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Logroño (1922-1930), Gobierno Civil, leg. GC 29/07, Archivo Histórico Provincial de La Rioja (AHPLR), Logroño.

El Decreto de 3 de junio de 1931⁴⁷, por el que se declararon 897 bienes inmuebles, fue una medida trascendental en la protección del patrimonio⁴⁸. En este caso no se siguió el trámite establecido que exigía una solicitud y un informe favorable previo, sino que la relación de monumentos declarados se basó en el Fichero de Arte Antiguo⁴⁹. Esta medida extraordinaria supuso un incremento excepcional en el número de bienes protegidos. Con anterioridad se habían producido algunas declaraciones monumentales que englobaban decenas de bienes, práctica que volvió a ser utilizada en varias ocasiones durante el franquismo⁵⁰, pero ninguna de esta magnitud. Este decreto declaró monumento histórico-artístico ocho inmuebles ubicados en La Rioja: las tres catedrales de la provincia (la de Calahorra⁵¹, la de Santo Domingo de la Calzada⁵² y la concatedral de Santa María de la Redonda,⁵³ en Logroño); los monasterios San Millán de Suso⁵⁴ y San Millán de Yuso,⁵⁵ en San Millán de la Cogolla; la iglesia de Santo Tomás⁵⁶, en Haro, mencionada como San Andrés en la *Gaceta de Madrid*; la iglesia de la Sonsierra, sin especificar si se trataba de la parroquial de Santa María la Mayor⁵⁷ o de la ermita románica de Santa María de la Piscina⁵⁸, y el castillo de Clavijo⁵⁹. Se declararon, por tanto, los in-

-
47. Decreto de 3 de junio de 1931 declarando monumentos históricos-artísticos, pertenecientes al Tesoro Artístico Nacional, los que se indican (*Gaceta de Madrid*, no. 155, 4 de junio de 1931).
48. Julián Esteban Chaparria, *La conservación del patrimonio español durante la II República (1931-1939)* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2007), 45.
49. Ordieres Díez, *Historia de la restauración*, 64.
50. Estas declaraciones, agrupadas en colectivas y genéricas, han sido estudiadas por Elisa Bailliet Fernández, "Historia de la protección del patrimonio arquitectónico en España. 1933-1985" (tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2015), 187-194, consultado el 20 de junio de 2020, <http://oa.upm.es/40044/>.
51. Ver José Gabriel Moya Valgañón, dir., *Inventario artístico de Logroño y su provincia* (Madrid: Servicio Nacional de información artística, arqueológica y etnográfica, 1975), 1:234-243.
52. Ver José Gabriel Moya Valgañón, *Etapas constructivas de la catedral de Santo Domingo de la Calzada* (Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1991).
53. Ver Eliseo Sáinz Ripa, *Santa María de la Redonda: de iglesia parroquial a iglesia concatedral. Siglos XII a XX* (Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2002).
54. Vicente Lampérez Romea, "La iglesia de San Millán de la Cogolla de Suso (Logroño)," *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, no. 58 (noviembre 1907): 245-254; Constantino Garrán García de Viguera, *San Millán de la Cogolla y sus dos insignes monasterios. Estudio histórico-arqueológico* (Logroño: Sucesor de Delfín Merino (hijo), 1929), 5-42; Rafael Puertas Tricas, *Planimetría de San Millán de Suso* (Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1979).
55. Ver Garrán García de Viguera, *San Millán de la Cogolla*, 53-124; Begoña Arrúe Ugarte, "El sistema "Hallenkirchen" en La Rioja: de los modelos conservados al singular ejemplo de San Millán de la Cogolla," en *Arquitectura religiosa del siglo XVI en España y Ultramar*, coord. María del Carmen Lacarra Ducay (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2004), 115-158; José Luis Sáenz Ruíz-Olalde, *Historia de la abadía de San Millán de la Cogolla: (siglos XV-XIX)* (San Millán de la Cogolla: Monasterio de Yuso; Agustinos Recoletos; Fundación San Millán de la Cogolla, 2018).
56. Consultar José Gabriel Moya Valgañón, "Las etapas de construcción de Santo Tomás de Haro," *Archivo Español de Arte*, no. 154 (1966): 179-190; Rosana Foncea López, "La iglesia de Santo Tomás de Haro (La Rioja): apartado histórico-artístico," en *Parroquia de Santo Tomás Apóstol (Haro), La Rioja* (Haro: Parroquia de Santo Tomás Apóstol, 2011), 19-46.
57. Ver Ildfonso Vicente Tojal Bengoa, *San Vicente de la Sonsierra* (San Vicente de la Sonsierra: Excelentísimo Ayuntamiento, 1980), 58-70.
58. Ver Esther Loyola Perea, Josefina Andrio Gonzalo, y María de los Ángeles de las Heras y Núñez, *Conjunto arqueológico de Santa María de la Piscina (San Vicente de la Sonsierra)* (Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1990).
59. Julián Ruiz-Navarro Pérez, "El castillo de Clavijo," *Brocar. Cuadernos de investigación histórica*, no. 16 (1990): 51-60.

muebles mencionados por Serrano Fatigati y Tormo⁶⁰, incluidos también en la síntesis de José Ramón Mélida⁶¹.

Durante la dictadura de Franco fueron muy escasas las declaraciones monumentales en La Rioja. Se aprobaron un total de siete expedientes, en los que se declararon 9 monumentos: dos a principios de los años cuarenta, cuatro en los años sesenta y tres en los setenta⁶², con un intervalo de dos décadas, de 1943 a 1964, en que no hubo declaraciones monumentales en la provincia. Además, habrían quedado protegidos diversos bienes mediante declaraciones conjuntas: todos los castillos por la de 1949⁶³; el edificio conocido como palacio de Espartero, un ejemplo de la arquitectura civil del siglo XVIII, sede del antiguo Museo de Logroño y actual Museo de La Rioja, por la de los museos y sus colecciones realizada en 1962⁶⁴; y los escudos, emblemas, piedras heráldicas, rollos de justicia, cruces de término y piezas similares, por la declaración de este tipo de bienes de 1963⁶⁵.

En cuanto a las declaraciones individuales realizadas durante el franquismo, dos de ellas se realizaron en el año 1943: la del monasterio cisterciense de Santa María de San Salvador de Cañas⁶⁶ y la de la iglesia imperial de Santa María de Palacio⁶⁷, en Logroño. Si bien el monasterio de Cañas fue declarado en el año 1943⁶⁸, el trámite se había iniciado tiempo antes. En septiembre de 1941 el Comisario General de Recuperación y Defensa del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional Francisco Íñiguez Almech⁶⁹, destacado ar-

60. Propuestas de declaración de monumentos.

61. Mélida Alinari, "Relación de los monumentos," 127.

62. El listado de las incoaciones y declaraciones desde 1866 a 2001 puede consultarse en Arrúe Ugarte, "El Patrimonio Histórico," 157-151.

63. Decreto de 22 de abril de 1949 sobre protección de los castillos españoles (*Boletín Oficial del Estado*, no. 125, 5 de mayo de 1949). En este decreto se incluía la obligación de realizar un inventario de este tipo de bienes, publicado por Gabriel Alomar, *Monumentos de arquitectura militar. Inventario resumido* (Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1968), 111-112 para la arquitectura militar de La Rioja.

64. Decreto 474/1962, de 1 de marzo, por el que determinados Museos son declarados monumentos histórico-artísticos (*Boletín Oficial del Estado*, no. 59, 9 de marzo de 1962).

65. Decreto 571/1963, de 14 de marzo, sobre protección de los escudos, emblemas, piedras heráldicas, rollos de justicia, cruces de término y piezas similares de interés histórico-artístico (*Boletín Oficial del Estado*, no. 77, 30 de marzo de 1963).

66. Ver Felícito Sáenz y Andrés, *La beata doña Urraca López de Haro y su sepulcro* (Vitoria: Editorial Social Católica, 1941); Raquel Alonso Álvarez, *El monasterio cisterciense de Santa María de Cañas (La Rioja): arquitectura gótica, patrocinio aristocrático y protección real* (Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2004).

67. Consultar María Teresa Álvarez Clavijo, *Las artes en la iglesia Imperial de Santa María de Palacio en Logroño (siglos XII al XVI)* (Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1995).

68. Decreto de 2 de marzo de 1943 por el que se declara monumento histórico-artístico el Monasterio cisterciense de Santa María de Cañas (Logroño) (*Boletín Oficial del Estado*, no. 72, 13 de marzo de 1943).

69. Su labor ha sido ampliamente estudiada en numerosas publicaciones, como Ascensión Hernández Martínez, "Francisco Íñiguez Almech y Leopoldo Torres Balbás. ¿vidas paralelas?," en *Leopoldo Torres Balbás y la restauración científica: ensayos*, coords., María del Mar Villafraña Jiménez y Román Fernández-Vaca Casares (Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife; Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2013), 449-476.

quitecto-restaurador durante la II República y el régimen franquista, redactó un informe en el que señalaba que la declaración del monasterio se había ido posponiendo a lo largo del tiempo pero que en aquel momento era urgente debido a los desperfectos que había ocasionado el temporal sufrido durante el invierno de ese mismo año⁷⁰. El académico de San Fernando Elías Tormo informó a favor, señalando tres partes de especial relevancia en el monasterio: la cabecera de la iglesia, la sala capitular y el sepulcro de doña Urraca. En su dictamen manifestaba no conocer el monasterio, del que tampoco se encontraban referencias en los grandes estudios del siglo XIX y de principios del XX, como los de Madrazo, Lampérez y Cristóbal de Castro⁷¹, por lo que realizó su trabajo a partir de las imágenes insertas en la obra de Felícito Sáenz y Andrés, párroco de Cañas, que reclamaba desde las páginas de su breve estudio la declaración del monasterio⁷², publicación que había sido remitida junto con el expediente⁷³.

El inicio del trámite para la declaración de la iglesia imperial de Santa María de Palacio (Fig. 5), en Logroño, tuvo lugar a partir de la instancia enviada en 1941 por el presbítero, correspondiente de la Real Academia de la Historia, cronista oficial de La Rioja, secretario de la Comisión Provincial de Monumentos y Comisario Provincial de Excavaciones Arqueológicas Pedro González González a Francisco Íñiguez Almech, acompañando su solicitud con un ejemplar del libro *Las tres parroquias de Logroño. Datos históricos, arqueológicos y de arte*⁷⁴. La declaración se contemplaba en la solicitud como un medio para conseguir la realización de obras por parte del Estado ante la ruina inminente de parte de la fábrica y la ausencia de medios económicos de la parroquia para su restauración. Sobre dicha solicitud emitió un informe el Comisario de la tercera zona monumental, Manuel Chamoso Lamas. En él describió la iglesia y las dependencias anejas, destacando el interés de la aguja, levantada sobre el crucero. El informe a favor de la declaración del académico de Bellas Artes Elías Tormo también señalaba la aguja como la principal razón por la que la iglesia merecía tal declaración. Íñiguez, fiel a su interés por la historia de la arquitectura, emitió otro informe en el que afirmaba que la iglesia era interesante por lo que ofrecía a la vista y más aún por lo que ocultaba, lo que ha-

70. Expediente de declaración de monumento histórico-artístico del monasterio de Santa María de San Salvador de Cañas (La Rioja), 1941-1943, Cultura, 72/09504, Archivo General de la Administración (AGA), Madrid.

71. No se encuentran referencias al monasterio de Cañas en Pedro de Madrazo y Kuntz, *España: sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Navarra y Logroño* (Barcelona: Est. Tip-Ed. de Daniel Cortezo, 1886), en Vicente Lampérez Romea, *Historia de la arquitectura cristiana en la Edad Media* (Madrid: Espasa-Calpe, 1930), ni en la obra inédita de Cristóbal de Castro, *Catálogo Monumental*.

72. Sáenz y Andrés, *La beata doña Urraca*, 77.

73. Expediente de declaración de Monumento Histórico-Artístico del monasterio de Santa María de San Salvador de Cañas (La Rioja).

74. Ruperto Gómez de Segura, *Las parroquias de Logroño. Datos históricos, arqueológicos y de arte* (Logroño: Imprenta Artes Gráficas Librado Notario, 1941).



Fig. 5. Aguja y torre de la iglesia imperial de Santa María de Palacio a principios del siglo XX. Logroño (Fotografía: Alberto Muro, Archivo Municipal de Logroño (AML), FO 2157).

cía pensar en futuras obras de exploración⁷⁵. Finalmente, la iglesia de Palacio fue declarada el 27 de septiembre de 1943⁷⁶.

Hay que esperar a los años 60 para poder hablar de nuevas declaraciones en La Rioja. Los monumentos declarados fueron cuatro: la iglesia de la Santa Cruz y la ermita de Santa María la Antigua, en Bañares, y las parroquiales de Santa María la Mayor, en Ezcaray, y de La Transfiguración de El Salvador, en Tirgo.

Las iglesias de Bañares, la parroquial de la Santa Cruz⁷⁷ y la ermita, con su portada románica, de Santa María la Antigua⁷⁸ (Fig. 6) pasaron a estar protegidas por el Estado en 1964⁷⁹, siendo uno de los casos en que se declararon dos edificios de diferentes épocas y estilos que no constituyen un conjunto, tal como se afirmaba

en el propio decreto de declaración, y que además estaban separados por un callejón. La propuesta fue iniciativa del cura párroco de la localidad, Jesús Matute Bartolomé, quien, en mayo de 1962, a la vista de la deplorable situación en que se encontraba la ermita de Santa María la Antigua, solicitó a la Dirección General de Bellas Artes ayuda téc-

75. Informes y correspondencia sobre intervenciones en la Iglesia de Santa María del Palacio en Logroño (Logroño), 1941-1943, Cultura, 65/238 expediente 9, Archivo General de la Administración (AGA), Madrid.

76. Decreto de 27 de septiembre de 1943 por el que se declara monumento histórico-artístico la iglesia de Santa María del Palacio, de Logroño (*Boletín Oficial del Estado* no. 283, 10 de octubre de 1943).

77. Moya Valgañón, *Inventario artístico*, 1:170-173.

78. Moya Valgañón, 1:173-174.

79. Decreto 1314/1964, de 9 de abril, por el que se declara monumento histórico-artístico el conjunto formado por las iglesias de Santa María la Antigua y de Santa Cruz, en Bañares (Logroño) (*Boletín Oficial del Estado*, no. 109, 6 de mayo de 1964).

nica y económica para su restauración. Dado que no era un edificio declarado, la respuesta fue negativa, por lo que el sacerdote realizó una nueva solicitud, esta vez de declaración monumental. El clérigo reunió la documentación necesaria para que las autoridades pudieran constatar el interés del edificio⁸⁰. El académico de Bellas Artes Joaquín María de Navascués⁸¹, que ocupó numerosos cargos relacionados con el estudio y conservación del patrimonio histórico-artístico, como el de subcomisario general del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional y el de director del Museo Arqueológico Nacional a partir de 1952, informó a

favor de la declaración y propuso, además, la de la iglesia de la Santa Cruz, no solo por su arquitectura, sino también por los bienes muebles que albergaba. La cercanía de la villa al Camino de Santiago justificaba, en opinión del ponente, la declaración de conjunto histórico-artístico de las dos iglesias "incorporado al Camino de Santiago de



Fig. 6. Portada de Santa María la Antigua. Bañares (Fotografía de Yolanda Posedente).

80. Expediente de declaración de monumento histórico-artístico de las iglesias de la Santa Cruz y Santa María la Antigua (Bañares, La Rioja), 1962-1964, Cultura, 72/09356, Archivo General de la Administración (AGA), Madrid.

81. Faustino Menéndez Pidal de Navascués, "Joaquín María de Navascués y de Juan," Real Academia de la Historia: DB-e. Diccionario Biográfico Español de la Real Academia de la Historia, consultado el 23 de octubre de 2020, <http://dbe.rah.es/biografias/24010/joaquin-maria-de-navascues-y-de-juan>.

acuerdo con las disposiciones del Decreto 2224/1962 de 5 de septiembre⁸². Esta fue la propuesta de la Real Academia de San Fernando a la Dirección General de Bellas Artes⁸³, sin embargo, en el decreto de declaración no se alude a esta sugerencia.

El siguiente monumento en ser declarado fue la iglesia parroquial de Santa María la Mayor⁸⁴, en Ezcaray, por Decreto de 11 de octubre de 1967. La declaración fue debida, especialmente, a su magnífico conjunto de retablos⁸⁵. En esta ocasión fueron el cura arcipreste y el alcalde de la villa quienes realizaron la solicitud, si bien la dirigieron a la Comisión Provincial de Monumentos de Logroño. Esta, en su reunión de 11 de marzo, encargó la realización de un informe a su presidente, especialista en el estudio de la lengua vasca y su presencia en La Rioja, así como de la historia y el arte de esta región⁸⁶, Juan Bautista Merino Urrutia⁸⁷. Remitido el expediente para informe a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, fue designado como ponente Francisco Íñiguez Almech, quien destacó sobre todo los retablos de la iglesia⁸⁸.

Finalizando la década fue declarada monumento histórico-artístico, por Decreto de 13 de noviembre de 1969⁸⁹, la iglesia parroquial de la Transfiguración de El Salvador⁹⁰, en Tirgo. Los trámites se habían iniciado varios años antes, cuando en enero de 1965 el cura ecónomo, que además de especialista en diplomática era archivero de la catedral de Santo Domingo de la Calzada, Ciriaco López de Silanes y Cantabrana⁹¹, realizó la solicitud. El sacerdote redactó un informe en el que describía a la iglesia a la par que

82. Decreto 2224/1962, de 5 de septiembre, por el que se declara conjunto histórico-artístico el llamado Camino de Santiago y se crea su Patronato (*Boletín Oficial del Estado* no. 215, 7 de septiembre de 1962).

83. Expediente de declaración de monumento histórico-artístico de las iglesias de la Santa Cruz y Santa María la Antigua (Bañares, La Rioja).

84. Consultar Moya Valgañón (dir.), *Inventario artístico*, 2:115-123.

85. Decreto 2641/1967, de 11 de octubre, por el que se declara monumento histórico artístico la Iglesia Parroquial de Ezcaray (Logroño) (*Boletín Oficial del Estado* no. 260, 31 de octubre de 1967).

86. Errioxa, "José Juan Bautista Merino Urrutia," consultado el 24 de octubre de 2020, http://www.errioxa.com/3_personajes/4_1_varios/merino_urrutia.htm#biograf%EDa.

87. Expediente de declaración de monumento histórico-artístico de la iglesia de Santa María la Mayor (Ezcaray, La Rioja), 1967, Cultura, 72/09363, Archivo General de la Administración (AGA), Madrid.

88. Expediente de propuesta de declaración de monumento a favor de la iglesia parroquial de Ezcaray (Logroño), 1967, Comisión Central de Monumentos, leg. 5-353-1-7, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABASF), Madrid.

89. Decreto 3077/1969, de 13 de noviembre, por el que se declara Monumento histórico-artístico la iglesia parroquial del Salvador, de la villa de Tirgo (Logroño) (*Boletín Oficial del Estado* no. 294, 9 de diciembre de 1969).

90. María Teresa Álvarez Clavijo, "La iglesia de la Transfiguración de El Salvador en Tirgo y otras intervenciones en el patrimonio arquitectónico medieval de La Rioja," en *Arte medieval en La Rioja: prerrománico y románico: VIII Jornadas de Arte y Patrimonio Regional (Logroño, 29 y 30 de noviembre de 2002)*, coord. Ignacio Gil-Díez Usandizaga (Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2004), 439-454.

91. José María Martí Bonet, coord., *Guía de los Archivos de la Iglesia en España* (Barcelona: Asociación de Archiveros de la Iglesia en España, 2001), 211-213, consultado el 24 de octubre de 2020, <http://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:f28cc317-7893-40a3-9561-d821b6caf030/archivosiglesia.pdf>.

ofrecía datos de su estado de conservación en ese momento⁹². Siguiendo el trámite administrativo, el expediente pasó a informe de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, cuyo ponente, José María Ruiz Galarreta⁹³, se centró, al redactar su informe positivo, en la decoración escultórica del edificio, señalando además algunas cuestiones sobre el estado en que se encontraba la iglesia⁹⁴. No obstante, por causas que se desconocen, la declaración no se produjo en ese momento.

En 1969, la Comisión Provincial de Monumentos de Logroño remitió a la Dirección General de Bellas Artes un informe de su presidente Juan Bautista Merino Urrutia para poner de nuevo el proceso en marcha. En él, el autor indicaba conocer el informe y la documentación aportada por Ciriaco López de Silanes Cantabrana, en los que se había basado para elaborar el suyo, más exhaustivo que el del antiguo sacerdote. En él señaló algunos desperfectos en la iglesia y alertó sobre la amenaza de ruina del muro occidental, aunque destacó que el edificio no había sufrido grandes mutilaciones a lo largo de su historia, que su unidad de estilo no se había visto alterada y que mostraba gran riqueza decorativa. Además, la protección del Estado evitaría obras que pudiesen afectar a su estructura y facilitaría las necesarias para liberar la iglesia de los edificios adyacentes (Fig. 7) y reparar sus desperfectos⁹⁵. Finalmente, fue restaurada a partir de 1972⁹⁶.

En 1970 un error llevó a declarar monumento histórico-artístico los restos del acueducto romano de Calahorra, en el término municipal de Lodosa (Navarra)⁹⁷, estando en realidad ubicados en el término municipal riojano de Alcanadre. Este error no se subsanó hasta 1979⁹⁸.

92. Expediente de declaración de monumento histórico-artístico de la iglesia parroquial de la Transfiguración de El Salvador (Tirgo, La Rioja), 1965-1970, Cultura, 72/09366, Archivo General de la Administración (AGA), Madrid.

93. Sus importantes aportaciones al estudio de la Historia del Arte en La Rioja se encuentran recogidas en José Gabriel Moya Valgañón, "Historia del arte riojano: estado de la cuestión, fuentes y bibliografía," *KOBIE (Serie Bellas Artes)-Bilbao*, no. 1(1983): 47-64.

94. Expediente de propuesta de declaración de monumento a favor de la iglesia de El Salvador (Tirgo, Logroño), 1965-1976, Comisión Central de Monumentos, leg. 5-353-1-9, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABASF), Madrid.

95. Expediente de declaración de monumento histórico-artístico de la iglesia parroquial de la Transfiguración de El Salvador (Tirgo, La Rioja).

96. Álvarez Clavijo, "La iglesia de la Transfiguración," 454.

97. Decreto 157/1970, de 15 de enero, por el que se declara monumento histórico-artístico las ruinas del acueducto romano de Calahorra, en término de Lodosa (Navarra) (*Boletín Oficial del Estado*, no. 23, 27 de enero de 1970).

98. Real Decreto 532/1979, de 2 de febrero, por el que se modifica el Decreto 157/1970, de 15 de enero, por el que se declararon monumento histórico-artístico las ruinas del acueducto romano de Calahorra, en el término de Lodosa (Navarra) (*Boletín Oficial del Estado*, no. 69, 21 de marzo de 1979).

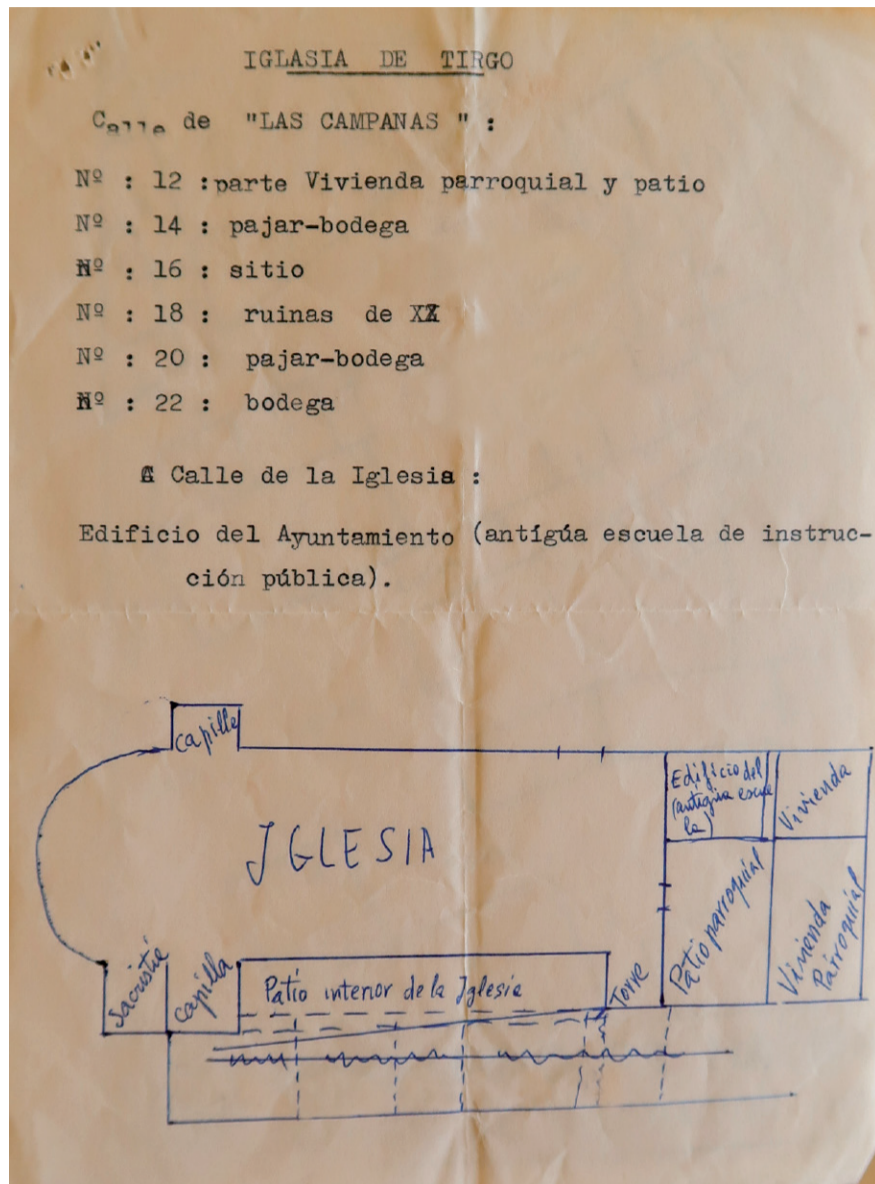


Fig. 7. Croquis de la planta de la iglesia de La Transfiguración de El Salvador. Tirgo (Fotografía: Archivo General de La Rioja (AGLR), Expedientes del Consejo del Patrimonio Histórico-Artístico, Tirgo, Iglesia de El Salvador, Adquisición de edificaciones adosadas a la iglesia, sig. 29505/002, s. f.).

En las postrimerías del franquismo fueron declarados otros tres ejemplos de arquitectura religiosa. En 1973 se declaró la iglesia de San Esteban⁹⁹ (Fig. 8), en Ábalos, atendiendo principalmente a la importancia de su retablo¹⁰⁰. El expediente se había iniciado en mayo de 1972 con la solicitud del gobierno municipal, que reclamaba la declaración de la iglesia argumentando, por un lado, la afluencia cada vez mayor de visitantes atraídos por la belleza de su arquitectura y de su retablo y, por otro, su estado de conservación, ya que el edificio tenía varias grietas y un andamio colocado en el siglo anterior en la zona de

los pies para evitar derrumbamientos. Fue el historiador del arte Julián Ruiz-Navarro quien emitió el informe sobre la parroquial de San Esteban, realizando una exhaustiva descripción de su fábrica y del retablo, añadiendo una serie de consideraciones sobre el estado de conservación del edificio y concluyendo que era merecedora de la declaración monumental por su riqueza arquitectónica y escultórica¹⁰¹.

99. Descrita en Moya Valgañón, *Inventario artístico*, 1:9-13.

100. Decreto 2556/1973, de 28 de septiembre, por el que se declara monumento histórico-artístico de carácter nacional la iglesia parroquial de San Esteban, de Ábalos (Logroño) (*Boletín Oficial del Estado*, no. 249, 17 de octubre de 1973).

101. Expediente de declaración de monumento histórico-artístico de la iglesia de San Esteban (Ábalos, La Rioja) 1972-1973, Cultura, 72/09381, Archivo General de la Administración (AGA), Madrid.

Los últimos monumentos declarados durante el franquismo, por Decreto de 24 de octubre de 1974¹⁰², fueron las dos iglesias de Enciso: Santa María de la Estrella¹⁰³ y San Pedro¹⁰⁴. Este fue otro caso en que se declararon dos edificios independientes ubicados en el mismo municipio; en el decreto se señaló la importancia de sus retablos y objetos litúrgicos y la vinculación de San Pedro con un antiguo recinto defensivo. En enero de 1973 el Comisario General de Excavaciones Arqueológicas, Martín Almagro¹⁰⁵, gran impulsor del estudio de la prehistoria en España y fundador del Instituto Nacional de Prehistoria del Centro Superior de Investigaciones Científicas, elevó a la Dirección General de Bellas Artes la propuesta de declaración de las dos iglesias de Enciso acompañada de un informe y abundante documentación fotográfica. El informe, además de describir brevemente la localidad, se centraba en la arquitectura de ambos edificios, enumerando todo su patrimonio mueble y exponiendo unos breves datos sobre él. En julio del mismo año se solicitó el informe preceptivo a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. El ponente designado



Fig. 8. Iglesia parroquial de San Esteban. Ábalos (Fotografía de Yolanda Posedente).

102. Decreto 3148/1974, de 24 de octubre, por el que se declaran monumentos histórico-artísticos de carácter nacional las iglesias de Santa María de la Estrella y San Pedro Apóstol, de la villa de Enciso (Logroño) (*Boletín Oficial del Estado*, no. 273, 14 de noviembre de 1974).

103. La descripción se halla en Moya Valgañón, *Inventario artístico*, 2:91-96.

104. Consultar Moya Valgañón, 2:97-101.

105. Alfredo Mederos Martín, "Martín Almagro Basch, formación y consolidación como catedrático de Prehistoria (1911-1943)," *BSAA arqueología*, no. 77-78, (2011-2012): 335-416; Alfredo Mederos Martín, "Martín Almagro Basch, un balance de su trayectoria científica (1934-1984)," *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid CuPAUAM*, no. 43 (2017): 251-289, consultado el 23 de octubre de 2020, <https://revistas.uam.es/cupauam/article/view/9044/9305>.

fue el arquitecto de Vitoria, Jesús Guinea y González de Peñalba, a quien fue necesario requerir el dictamen en varias ocasiones. Pese a no contar con dicho informe, el expediente siguió su curso y la declaración fue aprobada¹⁰⁶.

Si se compara el número de edificios protegidos durante estos más de 100 años en la actual comunidad de La Rioja con la situación vivida en provincias limítrofes, se observa una clara desventaja. Tomando como referencia el *Inventario del patrimonio artístico y arqueológico de España* publicado en 1972¹⁰⁷, contrasta la gran cantidad de monumentos de diversas tipologías declarados en las provincias de Burgos, Navarra o Soria; incluso la provincia de Álava, con menor superficie que La Rioja, contaba con más monumentos declarados en 1972.

Conclusiones

Desde la declaración de los monumentos nacionales iniciada en el siglo XIX, hasta 1975, fue extendiéndose el concepto de patrimonio, incorporando los sitios arqueológicos, los conjuntos histórico-artísticos, los parajes pintorescos y los jardines artísticos, avanzando hacia la noción mucho más amplia de patrimonio cultural. Si bien en La Rioja las declaraciones fueron mayoritariamente de monumentos individuales, además de escasas, estuvieron centradas en ejemplos de arquitectura religiosa y la mayoría se basaron en la importancia arquitectónica del monumento, aunque en algunos casos se apeló también a la riqueza de los bienes muebles que contenían.

En ocasiones el trámite administrativo se dilató mucho en el tiempo, por lo que uno de los objetivos que se pretendía alcanzar con las declaraciones, la realización de costosas obras de reparación sufragadas por el Estado, no se pudo conseguir de manera inmediata, especialmente en el siglo XIX, si bien sí que se realizaron con relativa prontitud tras algunas de las declaraciones efectuadas a partir de los años 40, ya que en varias se comenzaron obras de restauración poco después de la declaración monumental.

A excepción de las declaraciones efectuadas en 1931, la gran mayoría fueron por iniciativa de particulares e, incluso en varias ocasiones, fueron los sacerdotes de las propias

106. Expediente de declaración de monumento histórico-artístico de las iglesias de Santa María de la Estrella y de San Pedro Apóstol (Enciso, La Rioja), 1973, Cultura, 72/09466, Archivo General de la Administración (AGA), Madrid.

107. Parrondo Acero, *Inventario del patrimonio*, 243, 279-281, 375-376, 427-428.

iglesias quienes realizaron las solicitudes, a veces respaldados por la Comisión Provincial de Monumentos o por los gobiernos municipales. Posiblemente fue el sacerdote de Cañas quien impulsara la solicitud de declaración y su publicación sirvió de apoyo para fundamentarla y en el caso de la Imperial de Palacio, la solicitud partió igualmente de un clérigo. A veces estos incluso elaboraban sus propios informes, o adjuntaban sus publicaciones o las de eruditos de la región, ante la falta de otro tipo de estudios o quizá por desconocimiento de ellos. En los años 60 y 70 estos personajes buscaron la colaboración de la Comisión Provincial de Monumentos o los poderes municipales. Solo en el caso de la parroquial de Ábalos, la iniciativa correspondió al municipio, interesado seguramente en mantener el número de visitantes que recibía ya la pequeña población en los años 60, e incluso, quizá, en aumentarlo, para lo que era un requisito indispensable la seguridad en el principal reclamo turístico con el que contaba.

Por otro lado, solo a instancias superiores se vislumbra un concepto nuevo en la protección del patrimonio, al incluir las dos iglesias de Bañares como un conjunto relacionado, además, con el Camino de Santiago recientemente declarado conjunto histórico-artístico. Si la propuesta hubiera tenido éxito, la declaración del conjunto de las dos iglesias hubiera sido la primera de este tipo en La Rioja.

Finalmente, el hecho de que la apertura de los expedientes de declaración se realizara por iniciativa de particulares indica la ausencia de una planificación de las autoridades provinciales sobre la política a seguir para la protección del patrimonio riojano y, por lo tanto, la falta de un criterio establecido para abarcar la defensa de diversas tipologías y estilos, así como la manifiesta carencia de sensibilidad de los poderes políticos y de aquellos bajo cuya responsabilidad estaba la vigilancia y la protección del patrimonio en La Rioja.

Referencias

Fuentes documentales

Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABASF). Madrid. Fondo: Comisión Central de Monumentos Históricos Artísticos; General.

Archivo del Museo de La Rioja. Logroño.

Archivo General de la Administración (AGA). Madrid. Fondo: Cultura.

Archivo General de La Rioja (AGLR). Albelda de Iregua. Fondo: Expedientes del Consejo del Patrimonio Histórico-Artístico.

Archivo Histórico Provincial de La Rioja (AHPLR). Logroño. Fondo: Gobierno Civil.

Archivo Municipal de Logroño (AML). Logroño. Fondo: Fotografías.

Biblioteca del Instituto de Estudios Riojanos (BIER). Logroño. Fondo: Comisión Provincial de Monumentos de Logroño.

Fuentes bibliográficas

Alomar, Gabriel. *Monumentos de arquitectura militar. Inventario resumido*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1968.

Alonso Álvarez, Raquel. *El monasterio cisterciense de Santa María de Cañas (La Rioja): arquitectura gótica, patrocinio aristocrático y protección real*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2004.

Álvarez Clavijo, María Teresa. *Las artes en la iglesia Imperial de Santa María de Palacio en Logroño (siglos XII al XVI)*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1995.

---. "La iglesia de la Transfiguración de El Salvador en Tirgo y otras intervenciones en el patrimonio arquitectónico medieval de La Rioja." En *Arte medieval en La Rioja: prerrománico y románico: VIII Jornadas de Arte y Patrimonio Regional (Logroño, 29 y 30 de noviembre de 2002)*, coordinado por Ignacio Gil-Díez Usandizaga, 425-456. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2004.

Antigüedad del Castillo Olivares, María Dolores. "El equipaje del rey intruso." En *Actas del Congreso Internacional Guerra, sociedad y política (1808-1814) (Pamplona, Tudela, 21-24 de noviembre de 2007)*, coordinado por Francisco Miranda Rubio, 77-99. Vol. 1. Pamplona: Gobierno de Navarra; Institución Príncipe de Viana; Universidad Pública de Navarra, 2008.

---. "José Bonaparte y el patrimonio. Entre la gestión y el expolio." En *Dos siglos de historia. Actualidad y debate histórico en torno a La Guerra de la Independencia (1808-1814)*, coordinado por Rebeca Viguera Ruiz, 265-290. Logroño: Universidad de La Rioja, 2010.

Arrúe Ugarte, Begoña. "El Patrimonio Histórico de la Comunidad Autónoma de La Rioja." En *El Patrimonio Histórico-Artístico Español*, coordinado por Luis A. Ribot García, 141-162. Madrid: España Nuevo Milenio, 2002.

---. "El sistema "Hallenkirchen" en La Rioja: de los modelos conservados al singular ejemplo de San Millán de la Cogolla." En *Arquitectura religiosa del siglo XVI en España y Ultramar*, coordinado por María del Carmen Lacarra Ducay, 115-158. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2004.

Bailliet Fernández, Elisa. "Historia de la protección del patrimonio arquitectónico en España. 1933-1985." Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2015. Consultado el 20 de junio de 2020. <http://oa.upm.es/40044/>.

Baldellou Santolaria, Miguel Ángel. *Ricardo Velázquez Bosco*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1990. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Museo Español de Arte Contemporáneo en Madrid, diciembre 1990-febrero 1991.

---. "Manuel Aníbal Álvarez Amoroso." Real Academia de la Historia: DB-e. Diccionario Biográfico Español de la Real Academia de la Historia. Consultado el 22 de octubre de 2020. <http://dbe.rah.es/biografias/23855/manuel-anibal-alvarez-amoroso>.

- Bilbao Díez, Juan Carlos. *La desamortización de Pascual Madoz en la ciudad de Logroño y su partido judicial (1855-1856): aportación al estudio de la propiedad en la zona a mediados del siglo XIX*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1983.
- . "La desamortización en La Rioja, estado de la cuestión y últimos estudios." En *Desamortización y Hacienda Pública, 171-190*. Vol. 1. Madrid: Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente, Secretaría General Técnica; Ministerio de Economía y Hacienda, Instituto de Estudios Fiscales, 1986.
- Bodelón Ramos, Terencio Borja. "Enrique Serrano Fatigati y la Sociedad Española de Excursiones." Tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2015. Consultado el 22 de octubre de 2020. http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:GeoHistbbodelon/BODELON_RAMOS_Terencio_Borja_Tesis.pdf
- Casado Rigalt, Daniel. *José Ramón Mélida (1856-1933) y la arqueología española*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2006.
- Castro, Cristóbal de. *Catálogo Monumental y artístico de la provincia de Logroño*. 2 vols. (1915-1916)[manuscrito]. En *Catálogo Monumental de España 1900-1961*. Instituto del Patrimonio Cultural de España; Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Biblioteca Tomás Navarro Tomás). Consultado el 15 de junio de 2020. http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt/index_interior_logrono.html.
- Errioxa, "José Juan Bautista Merino Urrutia." Consultado el 24 de octubre de 2020. http://www.errioxa.com/3_personajes/4_1_varios/merino_urrutia.htm#biograf%EDa.
- Esteban Chapapría, Julián. *La conservación del patrimonio español durante la II República (1931-1939)*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2007.
- Fernández Pardo, Francisco. "Ruina y abandono en torno al monasterio de Santa María la Real de Nájera." *Berceo*, no. 126 (1994): 7-16.
- . *Desamortizaciones (1815-1868)*. Vol. 2 de *Destrucción y dispersión del patrimonio artístico español*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2007.
- Foncea López, Rosana. "La iglesia de Santo Tomás de Haro (La Rioja): apartado histórico-artístico." En *Parroquia de Santo Tomás Apóstol (Haro), La Rioja*, 19-46. Haro: Parroquia de Santo Tomás Apóstol, 2011.
- Fontana Lázaro, Josep. *La revolución liberal: Política y Hacienda (1833-1845)*. Madrid: Instituto de Estudios Fiscales, 2001.
- García Cuetos, María Pilar. *El patrimonio cultural. Conceptos básicos*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011.
- García Fernández, Javier. "La regulación y la gestión del Patrimonio Histórico-Artístico durante la II República." *Erph: Revista electrónica de patrimonio histórico*, no. 1 (2007), 50-95. Consultado el 24 de octubre de 2020. <https://revistaseug.ugr.es/index.php/erph/article/view/18186>.
- Garrán García de Viguera, Constantino. "Santa María la Real de Nájera (Cartas al Padre Fita)." *El Siglo Futuro. Diario Católico*, 28 de enero, 1884. Consultado el 18 de junio de 2020. <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000076601&search=&lang=es>.
- . *Santa María la Real de Nájera: Memoria histórico-descriptiva*. Logroño: Establecimiento Tipográfico de La Rioja, 1892.

- . *Santa María la Real de Nájera monumento histórico artístico nacional. Apuntes para su primera visita arqueológica popular*. Soria: Imprenta Tierra Soriana, 1909.
- Garrán García de Viguera, Constantino. *San Millán de la Cogolla y sus dos insignes monasterios. Estudio histórico-arqueológico*. Logroño: Sucesor de Delfín Merino (hijo), 1929.
- Gaya Nuño, Juan Antonio. *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*. Madrid: Espasa Calpe, 1961.
- Gómez de Segura, Ruperto. *Las parroquias de Logroño. Datos históricos, arqueológicos y de arte*. Logroño: Imprenta Artes Gráficas Librado Notario, 1941.
- González-Varas, Ignacio. *Conservación del patrimonio cultural. Teoría, historia, principios y normas*. Madrid: Cátedra, 2018.
- Hernández Martínez, Ascensión. "Francisco Íñiguez Almech y Leopoldo Torrés Balbás, ¿vidas paralelas?" En *Leopoldo Torres Balbás y la restauración científica: ensayos*, coordinado por María del Mar Villafranca Jiménez y Román Fernández-Vaca Casares, 449-476. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife; Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2013.
- Lampérez Romea, Vicente. "La iglesia de San Millán de la Cogolla de Suso (Logroño)." *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, no. 58 (noviembre 1907): 245-254.
- . *Historia de la arquitectura cristiana en la Edad Media*. Madrid: Espasa-Calpe, 1930.
- Lázaro Torres, Rosa María. *La desamortización de Espartero en la provincia de Logroño (1840-1843)*. Logroño: Gonzalo de Berceo, 1977.
- López Fernández, Adolfo. *La iglesia de San Bartolomé de Logroño. Historia de la conservación del monumento en el siglo XIX*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2013.
- Losantos Blanco, Silvia. "La primera iniciativa museística en La Rioja: el Museo de Antigüedades en la iglesia de San Bartolomé de Logroño en el siglo XIX." *De Arte*, no. 13 (2014): 147-158.
- Loyola Perea, Esther, Josefina Andrio Gonzalo, y María de los Ángeles de las Heras y Núñez. *Conjunto arqueológico de Santa María de la Piscina (San Vicente de la Sonsierra)*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1990.
- Madrazo y Kuntz, Pedro de. *España: sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Navarra y Logroño*. Barcelona: Est. Tip-Ed. de Daniel Cortezo, 1886.
- . "Santa María la Real de Nájera." *Boletín de la Real Academia de la Historia*, no. 14 (abril 1889): 294-300. Consultado el 11 de junio de 2020. http://www.cervantesvirtual.com/portales/boletin_real_academia_historia/obra-visor/boletin-de-la-real-academia-de-la-historia-33/html/025e6a60-82b2-11df-acc7-002185ce6064_109.html#l_79_.
- Martí Bonet, José María, coord. *Guía de los Archivos de la Iglesia en España*. Barcelona: Asociación de Archiveros de la Iglesia en España, 2001. Consultado el 24 de octubre de 2020. <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:f28cc317-7893-40a3-9561-d821b6caf030/archivosiglesia.pdf>.
- Martín González, Juan José. "Problemática de la desamortización en el arte español." En *El arte del siglo XIX: Actas del II Congreso Nacional de Historia del Arte (Valladolid, 11-14 de diciembre de 1978)*, 23-33. Vol. 1. Valladolid: Comité español de Historia del Arte, 1978.
- Mederos Martín, Alfredo. "Martín Almagro Basch, formación y consolidación como catedrático de Prehistoria (1911-1943)." *BSAA arqueología*, no. 77-78 (2011-2012): 335-416.

- . "Martín Almagro Basch, un balance de su trayectoria científica (1934-1984)." *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid CuPAUAM*, no. 43 (2017): 251-289. Consultado el 23 de octubre de 2020. <https://revistas.uam.es/cupauam/article/view/9044/9305>.
- Mélida Alinari, José Ramón. "Relación de los monumentos españoles declarados nacionales o arquitectónico-artísticos y de los que en uno u otro concepto considera merecedores de serlo la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando." *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, no. 79 (1926): 103-141.
- Menéndez Pidal de Navascués, Faustino. "Joaquín María de Navascués y de Juan." Real Academia de la Historia: DB-e. Diccionario Biográfico Español de la Real Academia de la Historia. Consultado el 23 de octubre de 2020, <http://dbe.rah.es/biografias/24010/joaquin-maria-de-navascues-y-de-juan>.
- Merino Urrutia, José Juan Bautista. "Labor de la Comisión de Monumentos de La Rioja desde que fueron creadas el año 1845 hasta nuestros días." *Berceo*, no. 14 (1950): 25-52.
- . "Labor de la Comisión de Monumentos de La Rioja desde que fueron creadas el año 1845 hasta nuestros días." *Berceo*, no. 15 (1950): 327-356.
- Moya Valgañón, José Gabriel. "Las etapas de construcción de Santo Tomás de Haro." *Archivo Español de Arte*, no. 154 (1966): 179-190.
- . Dir. *Inventario artístico de Logroño y su provincia*. Vol 1. Madrid: Servicio Nacional de información artística, arqueológica y etnográfica, 1975.
- . Dir. *Inventario artístico de Logroño y su provincia*. Vol. 2. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1976.
- . "Historia del arte riojano: estado de la cuestión, fuentes y bibliografía." *KOBIE (Serie Bellas Artes)-Bilbao*, no. 1 (1983): 47-64.
- . "Así, no: A propósito de una intervención en Santa María la Real de Nájera." *Anuario del departamento de Historia y Teoría del Arte*, no. 1 (1989): 69-78.
- . *Etapas constructivas de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1991.
- Muñoz Cosme, Alfonso. "Catálogos e inventarios del patrimonio en España." En *El catálogo monumental de España (1900-1961): investigación, restauración y difusión*, coordinado por Amelia López-Yarto Elizalde et al., 15-37. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2012.
- Navarro Bretón, María Cruz. "El patrimonio artístico riojano en el siglo XIX, a través de la Comisión Provincial de Monumentos." En *Aspectos menos conocidos del arte riojano (1997-1999)*, 191-216. Logroño: Ateneo Riojano, 2000.
- Ollero de la Torre, José Luis. *La Rioja ante la primera guerra carlista (1933-1939). Incidencias socioeconómicas*, 2 vols. Logroño: Instituto de Estudios Riojano, 1994.
- Ordieres Díez, Isabel. *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*. Madrid: Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1995.
- Parrondo Acero, Carlos de, dir. *Inventario del patrimonio artístico y arqueológico de España. Declaraciones de monumentos y conjuntos histórico-artísticos, parajes pintorescos y jardines artísticos*. Madrid: Servicio de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1973.

- Pozo Andrés, María del Mar. "Elías Tormo y Monzó." Real Academia de la Historia: DB-e. Diccionario Biográfico Español de la Real Academia de la Historia. Consultado el 22 de octubre de 2020. <http://dbe.rah.es/biografias/8821/elias-tormo-y-monzo>.
- Puertas Tricas, Rafael. *Planimetría de San Millán de Suso*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1979.
- Ruiz-Navarro Pérez, Julián. "El castillo de Clavijo." *Brocar. Cuadernos de investigación histórica*, no. 16 (1990): 51-60.
- Sáenz Ruiz-Olalde, José Luis. *Historia de la abadía de San Millán de la Cogolla: (siglos XV-XIX)*. San Millán de la Cogolla: Monasterio de Yuso; Agustinos Recoletos; Fundación San Millán de la Cogolla, 2018.
- Sáenz y Andrés, Felícito. *La beata doña Urraca López de Haro y su sepulcro*. Vitoria: Editorial Social Católica, 1941.
- Sáinz Ripa, Eliseo. "La desamortización eclesiástica en La Rioja." *Berceo*, no. 85 (1973): 209-228.
- . *Santa María de la Redonda: de iglesia parroquial a iglesia concatedral. Siglos XII a XX*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2002.
- Tojal Bengoa, Ildfonso Vicente. *San Vicente de la Sonsierra*. San Vicente de la Sonsierra: Excelentísimo Ayuntamiento, 1980.
- Tomás y Valiente, Francisco. *El marco político de la desamortización española*. Madrid: Ariel, 1977.
- Torres Balbás, Leopoldo. "Legislación, inventario gráfico y organización de los Monumentos históricos y artísticos de España." En *VIII Congreso Nacional de Arquitectos (Zaragoza 30 de septiembre-7 de octubre de 1919)*, 5-39. Zaragoza: Tip. La Editorial, 1919. Consultado el 15 de junio de 2020. <http://oa.upm.es/32968/>.

Fuentes legislativas

- Decreto de 3 de junio de 1931 declarando monumentos históricos-artísticos, pertenecientes al Tesoro Artístico Nacional, los que se indican. *Gaceta de Madrid*, no. 155, 4 de junio de 1931.
- Decreto de 2 de marzo de 1943 por el que se declara monumento histórico-artístico el Monasterio cisterciense de Santa María de Cañas (Logroño). *Boletín Oficial del Estado*, no. 72, 13 de marzo de 1943.
- Decreto de 27 de septiembre de 1943 por el que se declara monumento histórico-artístico la iglesia de Santa María del Palacio, de Logroño. *Boletín Oficial del Estado*, no. 283, 10 de octubre de 1943.
- Decreto de 22 de abril de 1949 sobre protección de los castillos españoles. *Boletín Oficial del Estado*, no. 125, 5 de mayo de 1949.
- Decreto 474/1962, de 1 de marzo, por el que determinados Museos son declarados monumentos histórico-artísticos. *Boletín Oficial del Estado*, no. 59, 9 de marzo de 1962.
- Decreto 2224/1962, de 5 de septiembre, por el que se declara conjunto histórico-artístico el llamado Camino de Santiago y se crea su Patronato. *Boletín Oficial del Estado*, no. 215, 7 de septiembre de 1962.

- Decreto 571/1963, de 14 de marzo, sobre protección de los escudos, emblemas, piedras heráldicas, rollos de justicia, cruces de término y piezas similares de interés histórico-artístico. *Boletín Oficial del Estado*, no. 77, 30 de marzo de 1963.
- Decreto 1314/1964, de 9 de abril, por el que se declara monumento histórico-artístico el conjunto formado por las iglesias de Santa María la Antigua y de Santa Cruz, en Bañares (Logroño). *Boletín Oficial del Estado*, no. 109, 6 de mayo de 1964.
- Decreto 2641/1967, de 11 de octubre, por el que se declara monumento histórico artístico la Iglesia Parroquial de Ezcaray (Logroño). *Boletín Oficial del Estado*, no. 260, 31 de octubre de 1967.
- Decreto 3077/1969, de 13 de noviembre, por el que se declara Monumento histórico-artístico la iglesia parroquial del Salvador, de la villa de Tirgo (Logroño). *Boletín Oficial del Estado*, no. 294, 9 de diciembre de 1969.
- Decreto 157/1970, de 15 de enero, por el que se declara monumento histórico-artístico las ruinas del acueducto romano de Calahorra, en término de Lodosa (Navarra). *Boletín Oficial del Estado*, no. 23, 27 de enero de 1970.
- Decreto 2556/1973, de 28 de septiembre, por el que se declara monumento histórico-artístico de carácter nacional la iglesia parroquial de San Esteban, de Ábalos, (Logroño). *Boletín Oficial del Estado*, no. 249, 17 de octubre de 1973.
- Decreto 3148/1974, de 24 de octubre, por el que se declaran monumentos histórico-artísticos de carácter nacional las iglesias de Santa María de la Estrella y San Pedro Apóstol, de la villa de Enciso (Logroño). *Boletín Oficial del Estado*, no. 273, 14 de noviembre de 1974.
- Real Decreto 532/1979, de 2 de febrero, por el que se modifica el Decreto 157/1970, de 15 de enero, por el que se declararon monumento histórico-artístico las ruinas del acueducto romano de Calahorra, en el término de Lodosa (Navarra). *Boletín Oficial del Estado* no. 69, 21 de marzo de 1979.
- Real Orden de 17 de octubre de 1889 declarando Monumento nacional al ex Monasterio de Santa María la Real de la ciudad de Nájera. *Gaceta de Madrid*, no. 305, 1 de noviembre de 1889.




Reflexiones sobre el cuerpo, imagen e identidad en la obra de Marina Núñez y Carmela García

Reflections on Body, Image, and Identity in the Work of Marina Núñez and Carmela García

María Siquier Herrera

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España

envenarte@gmail.com

 0000-0003-2613-5037

Recibido: 09/02/2021 | Aceptado: 01/10/2021

Resumen

Nuestra herencia femenina se ha visto afectada por el ojo del hombre y sus consecuentes intenciones. De hecho, la mujer parece haberse creado a imagen y semejanza del varón, del esposo, del novio, etc., "alzándose" como un constructo del imaginario masculino. Las artistas contemporáneas españolas Carmela García y Marina Núñez proyectan a través de sus obras los malestares que hemos sufrido a lo largo de nuestra vida por el simple hecho de haber nacido mujer y que, prácticamente, nos han obligado a padecer. La capacidad de acción de sus trabajos debilita y transforma las fronteras de lo hegemónico hacia otras posibles ficciones preparadas para subvertir el sesgado modelo androcentrista. A través de un estudio sobre la identidad, la imagen y, sobre todo, del cuerpo femenino, comprenderemos que el arte ha sido capaz de crear nuevas voces y miradas.

Abstract

Our feminine heritage has been affected by the male gaze and his consequent intentions. In fact, women seem to have been created in the image and likeness of a male: husband, boyfriend, etc. - "rising" as a construct of the masculine imaginary. Through their work, contemporary Spanish artists Carmela García and Marina Núñez project the discomforts that we have suffered throughout our lives for the simple fact of being born a woman. The capacity for action of their works weakens and transforms frontiers of the hegemonic towards other possible fictions prepared to subvert the biased androcentric model. Through a study of identity, image, and, above all, the female body, we will understand that art has been able to create new voices and new gazes.

Palabras clave

Arte contemporáneo
Identidad
Cuerpo
Imagen
Marina Núñez
Carmela García

Keywords

Contemporary Art
Identity
Body
Image
Marina Núñez
Carmela García

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Siquier Herrera, María. "Reflexiones sobre el cuerpo, imagen e identidad en la obra de Marina Núñez y Carmela García." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 27(2021): 282-303. <https://doi.org/10.46661/atRIO.5678>

© 2021 María Siquier Herrera. 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).

Si hiciéramos un recorrido por la historia del arte de Occidente, mostraríamos la realidad del papel de la mujer en la misma, una mujer que nunca ha estado presente como sujeto activo, sino como objeto de consumo moldeado por la cultura patriarcal. Estereotipos y tópicos se revelan como intrusos en la configuración de una identidad femenina teñida de engaño, donde la mujer no ha sido más que un ente sexualizado al servicio y al auxilio de la figura masculina. Esta deshonrosa confección identitaria ha provocado que hoy en día nos resulte complicado entender y reconocer nuestra propia genealogía y herencia, y así dar forma a nuestra imagen como algo inmune a influencias y estímulos masculinos externos. Como Sheila Rowbotham manifiesta: “las mujeres nos conocemos a nosotras mismas a través de mujeres hechas por los hombres”¹. De hecho, si nos proponemos buscar en un manual de historia del arte los nombres femeninos de artistas, averiguaremos que escasean. Es más, “lo más probable es que se encuentren tan sólo una cita de pasada, un ligero y condescendiente reconocimiento de su papel –menor– en la historia del arte y, a menudo, alguna disquisición sobre su rol como amante o esposa de un gran artista varón”², y es que, hasta bien entrado el siglo XX, el arte lleva intrínseco una gran carga ideológica donde el género, la raza e incluso la orientación sexual de su autor/a estaban muy presentes.

Tras una serie de apartados donde estudio y reflexiono sobre la identidad, el cuerpo/ imagen y el género, que considero tarea fundamental para entender e interiorizar los proyectos y obras de las artistas que nos atañen, analizaremos algunos ejemplos de la producción artística de las artistas multidisciplinares Marina Núñez y Carmela García, que nos invitan a conocer, reflexionar y re-proyectar la historia del arte, de la sociedad y de la mujer, desde puntos de vista muy diferentes, pero que bajo una mirada atenta tienen las mismas intenciones, los mismos intereses y las mismas preocupaciones. La temática del cuerpo es crucial en este sentido, ya que supone el punto de origen desde donde investigar la identidad y el género femenino.

El rol creador de estas artistas promueve imágenes corporales en activo, apariencias que actúan desatando un simbolismo provocador de nuevas miradas, ideas y representaciones de la realidad todavía vírgenes. A medida que la historia avance, los medios artísticos tradicionales se olvidarán, para llegar a expresiones y representaciones del arte que descubren a una mujer reflexiva con relación a su imagen y sexualidad,

1. Sheila Rowbotham, *Mujeres, resistencia y revolución: Una historia de las mujeres y la revolución en el mundo moderno* (Txalaparta: Colección Gebara, 2020), 59.
2. Ángeles Caso, *Ellas mismas, autorretratos de pintoras* (Madrid: Libros de la letra azul, 2016), 24.

reinterpretando su propia identidad y emprendiendo una investigación sobre asuntos tan variados como el patriarcado o la política.

Anticuerpos

Desprovistos de ropas o bien tapados. Así se revelan los cuerpos de la mujer en la espesura de la historia del arte, desde el Renacimiento hasta la contemporaneidad, y sus prácticas mayoritariamente masculinas. Al respecto, Carmen Hernández aclara que: “en nuestro continente se piensa, de manera bastante generalizada, que la actuación exitosa de la mujer en el campo artístico e intelectual es un hecho excepcional, producto de la interacción de factores extraordinarios”³. Frente a la consideración de que era él, dotado de razón, el ser humano por excelencia, la artista indaga sobre su naturaleza palpándola y sintiéndola como algo natural e inherente, desarrollando una búsqueda sobre sí misma totalmente experiencial, llegando así al concepto de feminismo, ya no como teoría sino como una emoción, un sentimiento que trate de explicar su valoración como ser y persona real. Recordemos a Doris Lessing cuando afirmaba que todas las mujeres son feministas⁴.

Con la llegada de la Segunda Ola Feminista, destruir la mirada masculina sujeta a la cínica idea de la mujer como propósito de placer para el hombre será el principal objetivo que las artistas perseguirán en su obra, utilizando el cuerpo sin limitaciones. Lo “bello”, “bonito”, “sublime” o “maravilloso” se perturban, destacando el arte de la segunda mitad del siglo XX como pionero de esta enérgica metamorfosis y desencadenando una revolución estética en la que “la relación entre belleza y arte se plantea a menudo de forma ambigua porque (...) se admitía que el arte podía representar la naturaleza de una forma bella, incluso cuando la naturaleza representada fuese en sí misma peligrosa o repugnante”⁵.

De esta manera, ¿podría la temática del cuerpo en el arte contemporáneo ser capaz de mostrar otros cuerpos? O lo que es lo mismo, ¿generar anticuerpos? La mutación artística que se abre paso en el arte actual describe una belleza deformada, rebelde, fragmentada y, en ocasiones, decadente. Ahora el arte propone imágenes corporales

3. Carmen Hernández, *Desde el cuerpo: alegorías de lo femenino* (Caracas: Monteávila Editores, 2007), 76.

4. Doris Lessing, *El Cuaderno Dorado* (Barcelona: Debolsillo, 2019), 364.

5. Umberto Eco, *Historia de la belleza*, Colección *Diversos* (Barcelona: Debolsillo, 2010), 10.

novedosas, trabajos que, a través de una visión crítica y una poderosa narrativa, repasan la tradicional construcción de la subjetividad “femenina”, convirtiendo el cuerpo en una zona fértil que alumbra insólitos descubrimientos, que dan cabida tanto a la figura individual como a la colectiva. Un cuerpo que a la vez es objeto, pero también sujeto, donde convergen la disciplina antropológica⁶ y el arte.

Revisión de la imagen de la mujer y su visibilidad en el arte actual

¿Verdaderamente nos proyectamos de la misma manera que nos vemos en el espejo?, ¿nos sentimos identificados con nuestra imagen?, ¿es la imagen la que nos impone de qué manera actuar o relacionarnos? Madre, hija, prostituta, santa, arpía, súcuba, etc. son, entre otras muchas, las definiciones que han prevalecido y predominado en el marco castrador patriarcal, fomentado principalmente por la teoría cristiana. Ya en el famoso documento medieval *Malleus Maleficarum*, se menciona: “la virginidad siempre fue un ideal y la mujer es peligrosa por su sexualidad, a pesar de ser necesaria para la reproducción”⁷.

Entonces, ¿nos representan este tipo de imágenes? Afortunadamente, el declive de los postulados tradicionales nos enseña que “si durante siglos las vírgenes, las santas, las cortesanas y campesinas, las diosas y las brujas, las vampiresas⁸ o las niñas han constituido el objeto de los deseos (y de los pavores) de los artistas varones, ahora llegaba la ocasión de que la mujer se reinterpretara, y, por tanto, se reinventara a sí misma”⁹, dejando atrás la óptica de la mujer sin razón, sin moral y sin criterio, que el universo mitológico se encargó de consolidar a través de “las creaciones de Lucas Cranach hasta las animaciones de Walt Disney, donde el estereotipo medieval de la bruja ha condensado todos los miedos acerca de la sexualidad y naturaleza femenina”¹⁰. El arte contemporáneo más reciente descubre una nueva relación con la realidad, en la que los arquetipos e ideologías se han convertido en una poderosa masa de escepticismo y desconfianza.

6. Véase: Elena Sacchetti Osti, “El cuerpo en el arte contemporáneo andaluz: una aproximación a sus representaciones y actuaciones desde la antropología,” *Fundación Centro de Estudios Andaluces*, no. 10 (2010): 35-53.

7. Jean-Michel Sallmann, “La bruja,” en *Historia de las mujeres. Del Renacimiento a la Edad Moderna*, dirs. Zemon Davis y Arlette Farge (Madrid: Taurus, 1992) 3:434.

8. Antes de Drácula fue Carmilla, la primera vampiresa o antecedente femenino que inspiró a Bram Stoker para su novela de horror gótico y que fue escrita 26 años antes, concretamente entre finales de 1871 y comienzos de 1872. *Carmilla*, precursora en su género, es una pequeña novela escrita por Joseph Sheridan Le Fanu, un escritor irlandés no muy conocido debido a su escasa valoración en este ámbito literario. Véase: Joseph Sheridan Le Fanu, *Carmilla* (Madrid: Editorial Edicomunicación, 1996).

9. Victoria Combalá, *Cómo nos vemos, Imágenes y Arquetipos Femeninos* (Barcelona: Ajuntament de L'Hospitalet, 1998), 9.

10. Yolanda Beteta Martín, “La sexualidad de las brujas. La deconstrucción y subversión de las representaciones artísticas de la brujería, la perversidad y la castración femenina en el arte feminista del siglo XX,” *Dossiers Feministes*, no. 18 (2014).

Se engendra un arte en el que nuevos componentes salen a la luz, dotando a la obra de unas características propias de esta clase de pensamiento, donde el cuerpo nos une directamente a la realidad física, como carne, piel, huesos y, en definitiva, materia viva, mostrando nuestro ser propio, nuestro “yo”¹¹.

Identidad de identidades

La construcción de la identidad y de la identidad de género es un camino lento y continuo marcado por factores diversos (sociales, culturales, etc.). Estudiosos han dedicado su tiempo a conocer e intentar conceptualizar el origen de la percepción del ser humano sobre sí mismo, pero definir el concepto de identidad no es una tarea fácil. Nuestra identidad, y la de cada ser humano, es un mundo amplio y complejo, siendo la concepción que tenemos acerca de la misma muy moderna, por lo que la capacidad del ser humano de entenderse a sí mismo como persona es bastante reciente en este sentido. Hoy día se presenta como una encrucijada que camina sobre las estructuras de la hibridez y la homogeneidad. El investigador Lupicinio Íñiguez, en su ensayo *Identidad: De lo personal a lo social. Un recorrido conceptual*, afirma que se trata de “un dilema entre la singularidad de uno mismo y la similitud con nuestros congéneres”¹².

Se crea entonces un proceso de diferenciación donde los grupos y las personas que los conforman se autodefinen en función de sus desigualdades con respecto a otras. La contradicción surge en el instante en el que la desigualdad provoca un sentimiento de afinidad con respecto a otros individuos, generando una vía dual donde la diferencia invita a la semejanza y la semejanza abre paso a la diferencia. Pero ¿qué ocurre entonces con la identidad de la mujer? El aprendizaje de estereotipos impuestos y dictaminados descubre una serie de conductas que varían en función de uno u otro sexo, lo que llamamos “mandatos de género”¹³.

Es durante la infancia cuando aprendemos este tipo de conocimientos sexistas, una etapa temprana del crecimiento en la que no existe posibilidad alguna de elaborar un pensamiento crítico, simplemente aceptamos este aprendizaje que normalmente se

11. Cfr. Sigmund Freud, *El yo y el ello y otras obras (1923-1925)* (Madrid: Amorrortu editores, 2003).

12. Lupicinio Íñiguez-Rueda, “Identidad: De lo personal a lo social. Un recorrido conceptual,” en *La constitución social de la subjetividad* (Madrid: Catarata, 2001), 210.

13. Cfr. Gerardo Macías Valadez Márquez y María Gabriela Luna Lara, “Validación de una Escala de Mandatos de Género en universitarios de México,” *Ciencia UAT* (2018): 67.

produce de forma no verbal a través del entorno familiar. La construcción de un espacio personal, fuerte y consolidado, capaz de dar sentido a la mujer y a su propia vida, sigue siendo una tarea complicada. El problema radica en que nos han enseñado a vivir los mundos ajenos, los mundos del hombre, pero ¿y nuestro mundo?, ¿dónde queda?

Marina Núñez y Carmela García: relación de obras

“La actual postura deconstructiva del arte le debe mucho a la experiencia ejercida alrededor de la etapa conocida como feminista, la cual a partir de los años 70 se preocupa por la inserción de las voces femeninas en el campo cultural”¹⁴. Respecto a sus antecesoras, Núñez y García manifiestan menos interés por el lenguaje expresivo de la *performance*, el arte vivo y directo que se desarrolla ampliamente en esta década de 1970, mostrando mayor interés por las posibilidades lúdicas del lenguaje. Imagen, identidad y cuerpo se despliegan como un *leitmotiv* en sus obras, derivando en una serie de relatos ambiguos y metafóricos, cargados de elocuencia, ironía y realidad hacia las estructuras ideológicas, a través de complejas relaciones con la tecnología.

Carmela García nace en Lanzarote en el año 1964. Se trata de una artista multidisciplinar que combina fotografía, vídeo, dibujos, instalaciones, etc. García es una creadora que se presenta como una integrante en el discurso feminista, explorando y estudiando el papel de la mujer en la sociedad, su propia individualidad y su manera de actuar frente a un mundo que sigue siendo crítico y amenazante. Esta artista es capaz de crear mundos femeninos que se columpian entre lo real y lo ficticio, liberando espacios exentos del sujeto masculino y mostrando realidades diversas con respecto al género, donde, a menudo, la heteronormatividad se rompe:

Cuando estoy inmersa en la creación, no pienso jamás en lo que mis fotos pueden llegar a transmitir, es más tarde, y cuando ese trabajo es visto por otros, cuando me doy cuenta que en algunos casos transmiten una emoción, o quizás, una reivindicación que a mí no me parecía tan radical pero al que lo ve casi le agrade. Quiero decir, que no soy del todo consciente del efecto que las obras pueden llegar a tener, soy muy intuitiva¹⁵.

14. Hernández, *Desde el cuerpo: alegorías de lo femenino*, 76. Que, a su vez, se encuentra mencionado en: Alba Carosio, “Una visión feminista del arte contemporáneo,” *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer* 13, no. 31 (2008).

15. Carmela García, entrevistada por la autora de este trabajo, en respuesta a la cuestión: ¿Qué intenciones, emociones y saberes quiere proyectar en sus obras?, 7 de septiembre de 2020.

La palentina Marina Núñez nace dos años después que su compañera, en el año 1966. Con una dilatada trayectoria que comienza en la década de los años 90, se descubre como una artista virtuosa en la integración del arte y la ciencia, utilizando técnicas como la pintura al óleo o técnicas digitales en 2D y 3D, creando vídeos e imágenes fijas. La obra de Núñez, influida por corrientes barrocas y surrealistas, y por artistas como Patricia Picinnini, Tony Oursler, William Kentridge o Louise Bourgeois¹⁶, investiga el mundo femenino desde una óptica marcada por el interés en el género, encubierto en las diversas identidades de la mujer: “la identidad asociada al género es un constructo social del que *tod@s* somos víctimas. En algunos de mis trabajos la indefinición de género ha estado presente y lo he utilizado para desestabilizar las narrativas visuales de las que me sirvo en mis proyectos”¹⁷. De este modo, una constante en sus obras es la representación de la figura femenina como un ser monstruoso, aberrante, muy alejado del modelo de belleza hegemónico, “lo que presenta explícitamente es el cuerpo sufriendo, el cuerpo torturado de la mujer, el cuerpo asediado, no como objeto de delección de fantasías eróticas, sino como el efecto miserable de tales fantasías”¹⁸. Es por ello que “la deformación de la apariencia y la imagen de la mujer en sus obras tiene más que ver con la deconstrucción que con la descontextualización (...) enseguida le interesó más proponer imágenes nuevas, que no analizaran la identidad histórica o actual, sino que intentaran construir una diferente, un futuro”¹⁹.

Locas cosificadas

La mujer, el sexo femenino, no existe. En nuestra tradición cultural lo femenino no es real, existe por y como referencia a su opuesto, a lo masculino. La mujer es un hombre herido, un hombre castrado, sin pene (...) en el viraje (de la niña) hacia la feminidad, el clítoris debe ceder (...) sólo tras el período fálico en el que la niña comprende su desventaja frente al niño se produce una transformación definitiva hacia su psicología típicamente femenina (...) la niña deseaba ser niño, de ahí lo que Freud denominará “envidia del pene”²⁰.

16. Marina Núñez, entrevistada por la autora de este trabajo, en respuesta a la cuestión: ¿Qué corrientes artísticas y qué artistas influyen en sus obras?, a lo que la artista responde: “es complicado concretar artistas, porque hay muchos que me entusiasman, pero los movimientos artísticos históricos que más me han impactado, y por tanto probablemente influido son el Barroco y el Surrealismo. Y por citar a algunos artistas contemporáneos, Patricia Picinnini, Tony Oursler, William Kentridge o Louise Bourgeois”, 25 de mayo de 2020.
17. Carmela García, entrevistada por la autora de este trabajo, en respuesta a la cuestión: ¿Es la identidad un elemento clave en sus trabajos?, ¿De qué manera expresa esta idea?, 7 de septiembre de 2020.
18. Miguel Cereceda, “El cuerpo de la ausencia,” *Revista Lápiz*, no. 120 (1996): 62-67.
19. Marina Núñez, entrevistada por la autora de este trabajo, en respuesta a la cuestión: La deformación de la apariencia y la imagen de la mujer en sus obras es muy característica, en este sentido ¿Sus trabajos tienen más que ver con la deconstrucción que con la descontextualización?, 25 de mayo de 2020.
20. Javier Sanz Fuentes, “Marina Núñez. Lo femenino como identidad,” *Címal. Arte Internacional*, no. 50 (1998): 57-60. Al respecto del papel



Fig. 1. Marina Núñez, serie *Locura*, 1996. Óleo y fotocopia sobre raso, 65 x 30 cm. Disponible en la página web oficial de la artista: <http://www.marinanunez.net/1996-galeria-7/>.

Resulta paradójico que la mujer que nace de la costilla del hombre, una mujer que incita al placer, que es tentadora, sea “la que en el génesis aspire a la visión de lo ideal, de lo divino. La serpiente en su invitación a probar el fruto prohibido no promete ningún placer corpóreo sino la sabiduría más alta (...) Dios sabe que, en cuanto comáis de él se os abrirán los ojos y seréis como Dios, versados en el bien y el mal (Antiguo Testamento. Génesis. 3-5.) ¿Cómo pudo aquella Eva, codiciosa del conocimiento más alto, convertirse en símbolo de los pecados e intereses más bajos?”²¹.

En este punto, *Locura* (1996), serie de Marina Núñez (Fig. 1), asegura diversas formas de concebir la identidad-otra. Mostrándonos a una mujer de piel roja intensa, representada de una manera exagerada y desconcertante, cuyo único objetivo es devolver esa mirada tendenciosa sobresaliente de prejuicios que la sociedad arrojó sobre ella. Tensión, sensualidad, violencia, trauma y mofa se congregan en la figura protagonista, que levanta sus brazos sacando la lengua, riendo, rezando. Mientras, flotando sobre ella, una fina cinta –al estilo de las utilizadas en el grabado antiguo– sorprende enmarcando una serie de palabras clave en el proceso identitario de la mujer.

que juega la representación de este órgano sexual en la clasificación de sexos y su función distintiva y significativa de la “falta” en el pensamiento freudiano y lacaniano, la catedrática y teórica postestructuralista Giulia Colaizzi, argumenta lo siguiente: “ella es el objeto del sueño y el deseo de los hombres, el motor de su creatividad, el origen y el telos de su productividad, pero sólo existe en tanto está ausente (...) ella permanece como criatura de los sueños, buscada, esperada y deseada, y sin embargo en ningún lugar, invisible (...) sólo reproductora frente al productor masculino, sólo pasiva imagen de sueño, que sólo se puede volver contra el hombre como vampira usurpadora de su poder psicoanalíticamente representado por el falo”. Visto en: Giulia Colaizzi, ed., *Feminismo y Teoría del Discurso* (Madrid: Cátedra, 1990), 15-16.

21. Sanz Fuentes, “Marina Núñez,” 57-60.

Vestida con un camisón o camisa blancos, sobre una cama también de ropajes blancos, parece ubicarse en la habitación de un sanatorio, un espacio aislado, por el que somos testigo de cuanta locura y nerviosismo se derraman tras su mirada (Fig. 2). Estas emociones, capaces de dominar la voluntad y perturbar la razón, son recogidas de igual modo en la serie *Cosificadas*, de Carmela García, creada en el año 2014. La mujer, como figura sexual, se descubre en estos collages e imágenes publicitarias y pornográficas, creando un proyecto artístico donde todas las imágenes han sido modificadas por la autora, creando así figuras femeninas nuevas, distorsionadas, rotas y ausentes (Fig. 3). Y es que “el cuerpo de la mujer ha sido estudiado, usado, explotado, demonizado, deseado (...) En mi proyecto *Cosificadas* me meto en esa idea del cuerpo de la mujer como algo abyecto que ha sido manipulado a lo largo de la historia y del que ha sido expulsada para ser parte del escenario que la rodea como una silla o la cortina del fondo del salón, para esto intervine fotografías eróticas muy reconocibles que son el parangón de mujer expulsada de su ser”²² (Fig. 4).



Fig. 2. Marina Núñez, serie *Locura*, 1996. Óleo sobre lienzo, 120 x 75 cm. Disponible en la página web oficial de la artista: <http://www.marinanunez.net/1996-galeria-8/>.

Barbas y bigotes

En el año 2017 Marina Núñez realiza su serie *La mujer barbuda*. La artista visualiza un tema casi prohibido en la sociedad. Un hecho que parece suscitar repudio o asco para otros

22. Carmela García, entrevistada por la autora de este trabajo, en respuesta a la cuestión: el cuerpo y la imagen de la mujer han sido temas muy estudiados ¿Cómo cree que ha variado esta visión de concebir el cuerpo y la imagen de la mujer? ¿Existen tendencias?, 7 de septiembre de 2020.



Fig. 3. Carmela García, serie *Cosificadas* (*Publicidad, pornografía y otras ciénagas*), 2014. Disponible en la página web oficial de la artista: <https://www.carmelagarcia.com/es/products/show/more/164>.



Fig. 4. Carmela García, serie *Cosificadas* (*Publicidad, pornografía y otras ciénagas*), 2014. Disponible en la página web oficial de la artista: <http://www.carmelagarcia.com/es/products/show/more/164>.

individuos. Un “error” que a veces la naturaleza comete al permitir que a determinadas mujeres les crezca un profuso vello facial. En este sentido, explica Marina Núñez: “las monstruas hirsutas, contaminadas de otredad, amplían nuestros horizontes respecto a la rigidez de la dicotomía masculino/femenino, por extensión cuestionan la firme imposición social a que escojamos una sola y prefijada identidad (de género, sexual) para toda la vida (...) pestañas y cejas que enmarcan la mirada, o unas manos acariciantes, crecen en mujeres que nos miran serenas, conscientes de que son extraordinarias”²³ (Fig. 5).

23. Victoria Arribas Roldán, “Marina Núñez y la mujer barbuda,” *PAC. Plataforma de Arte Contemporáneo*, 31 de mayo de 2017, consultado el 9 de mayo de 2020, <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/marina-nunez-y-la-mujer-barbuda/>.

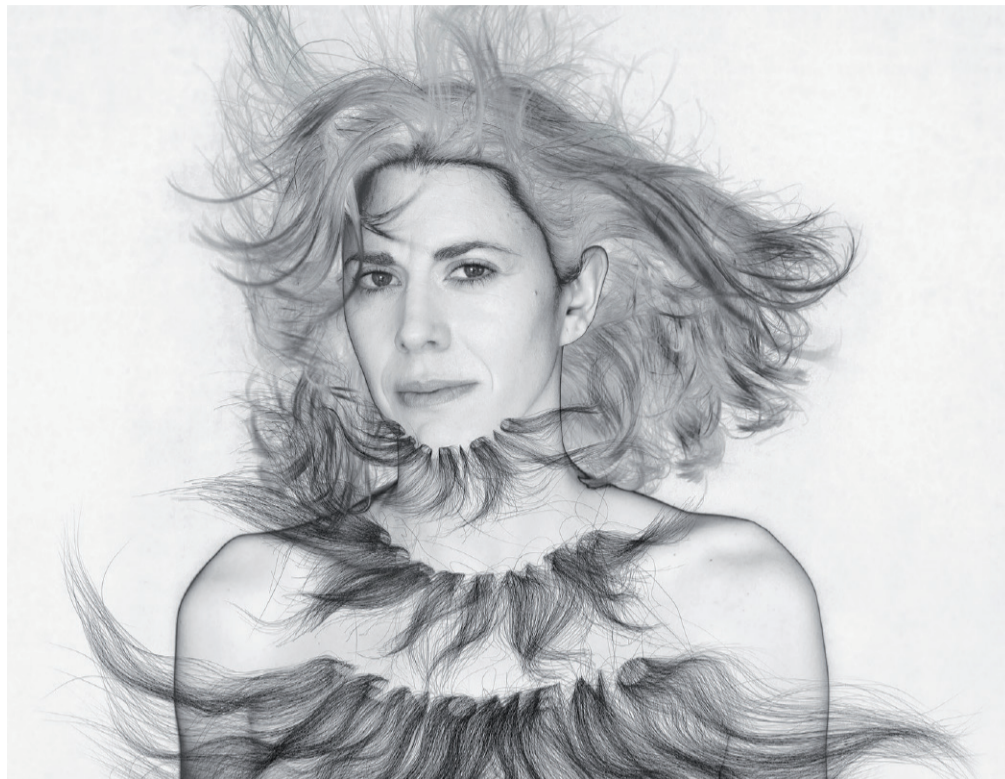


Fig. 5. Marina Núñez, *La mujer barbuda (Yen)(1)*, 2007. Imagen digital sobre papel de algodón, 100 x 130 cm. Disponible en la página web oficial de la artista: <http://www.marinanunez.net/la-mujer-barbuda/>.

Durante los siglos XVI y XVII la pintura española acostumbraba a retratar individuos con presencia anómala: enanos, deformes, tullidos, etc. En 1631 José de Ribera pinta *La mujer barbuda (Magdalena Ventura con su marido)*. Núñez, en este caso, realiza un nuevo modelo de Magdalena Ventura, o incluso, revela a diversas Magdalenas con la intención de repensar el Barroco en pos de entender y razonar nuestra propia época y sociedad. Pero la representación del vello abundante y fértil en la mujer es un tema que Carmela García trata tres años antes que su compañera en su serie *Chicas con bigote*, donde la artista se posiciona en pos del andrógino, reivindicando nuevos símbolos y estrategias de representación del cuerpo femenino, colocando frondosos bigotes y grandes cabelleras a las modelos de la revista internacional de moda y belleza *Marie Claire*. Cuántas de nosotras, en muchas ocasiones, no hemos garabateado alguna imagen de cualquier modelo en una revista de moda y hemos acabado delante de una fotografía en la que el entrecejo y la barba eran protagonistas. Quizás, este pequeño impulso por vislumbrar a la mujer desde una perspectiva diferente, más bien entendida como masculinizada, sea algo común entre nosotras. La acción de intercambiar los roles, las peculiaridades y características físicas, podrían surgir de un sentimiento profundo en la mujer por subvertir el orden fálico²⁴, en el que el pene se ha hipervalorado y venerado de sobremanera.

24. Véase: Juan Vicente Aliaga, "Vidas violadas. La cuestión del cuerpo en el arte de acción y en el feminismo en las últimas décadas del siglo XX," en *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX* (Madrid: Akal, 2007), 257-298.



Fig. 6. Carmela García, *Chicas con bigote 3*, 2014. Acrílico sobre papel, 29 x 22,5 cm. Disponible en la página web oficial de la artista: <http://www.carmelagarcia.com/es/products/show/more/165>.

Se propone saltarse la norma jugando con el sarcasmo, el disfraz y el disimulo, acciones singulares que lanzan un grito de denuncia a favor del cuerpo transformado y diverso, capaz de navegar por un mar de identidades intermedias y variables. La artista aclara que:

Jamás he pretendido ser la creadora de identidades (...) La identidad es flexible y no podemos olvidar el carácter único que cada ser humano tiene, cualquier etiqueta ya sea de género, raza, nación son reflejos del miedo a lo diferente y a la libertad personal. Me gusta la idea budista sobre la identidad como una ficción que debe superarse²⁵ (Fig. 6).

La transformación del mito

La contemporaneidad del arte recupera el mito clásico de raíces grecolatinas con el fin de modificarlo, instaurando nuevas tipologías iconográficas. Pero ¿por qué esta necesidad del mito? Quizás, para dar sentido a un mundo que, poco a poco, está perdiendo su significado, razón y lógica. El mito ayudará a la sociedad actual a entender el mundo que le rodea con el fin de que el individuo recupere, a través de estos relatos tradicionales, una forma racional y sensata de habitar el universo. Lo que nos llevaría a pensar que la propia función del mito es muy semejante al sentido que tiene el arte para la humanidad.

Marina Núñez nos brinda la oportunidad de repensar el espacio en el que vivimos y las personas que lo conforman desde sus dos vídeos monocanales *Ofelia (Carmen)* y *Ofelia (Inés)*, realizados en el año 2015. De nuevo, la mujer surge como protagonista de esta serie, hallada tumbada en la arena, mientras el mar, poco a poco, la alcanza hasta cubrirla. La Ofelia que nace en el teatro del siglo XVII a manos de Shakespeare se trans-

25. Carmela García, entrevistada por la autora de este trabajo, en respuesta a la cuestión: ¿Crear la identidad de una mujer en los tiempos que corren es una tarea difícil?, 7 de septiembre de 2020.

forma para ser una forma solitaria, excluida y marginal. Una mujer que se revela como un sujeto moderno ausente, quizás sin vida, ahogada, como el personaje de Hamlet. Núñez explora el espacio privado, alejado o perdido, en el que la figura femenina se encuentra a sí misma.

La cara de Ofelia se abre para fragmentarse en múltiples partículas que vuelven a recomponerse pasados unos instantes. La artista muestra un mundo ilusorio donde el único organismo vivo es una mujer que desaparece tras ser engullida por el agua del mar, siendo ella misma parte de ese mar, volviendo a reconstruir su identidad e imagen una y otra vez, renaciendo como una monstrua que alberga múltiples narrativas femeninas e iniciando un artificioso imaginario fundido en éxtasis, trance, desvarío y enajenación. El duelo interior que las Ofelias, Carmen e Inés, experimentan, causado por lo que los que están a su alrededor demandan y lo que sienten en realidad, propicia que su voluntad se torne presa de un cuerpo que ni siquiera es capaz de definir su propia identidad (Fig. 7).

Esta dolencia es la que Carmela García medita y reflexiona en su serie *Ofelias* (2001), en la que, según la propia artista "Ofelia vence a la muerte y anda sobre el agua (...) Los juegos con el agua y los diálogos de Ofelia nos dieron luz en las sombras"²⁶. Escenifica la soledad y el retiro desde un pequeño espacio aislado y desamparado, donde el medio se fusiona con la mujer y la mujer con el medio, dado que "los grandes paisajes forman parte de mi vida y aquí me voy al origen de esa fascinación que es la idea del asombro (...) los personajes de mis fotos están absort@s y absorvid@s por los paisajes, son ideas casi oníricas, en algunos casos literarias de grandes gestas, las grandes gestas de lo cotidiano y lo íntimo. Asombrarnos ante la inmensidad del mundo como los fotógrafos trascendentalistas americanos o los románticos alemanes y a la vez reivindicar un lugar propio, salir de la habitación propia para habitar el mundo en su totalidad"²⁷.

La obra de García pone entonces de manifiesto la capacidad creativa de una narrativa y un lenguaje estético personal e individual, usándolo como una vía de investigación sobre la propia existencia humana, la subjetividad del ser y la invisibilidad de la mujer en su distorsión. Esta última es clara en la imagen que forman las ondas del agua sobre las

26. Carmela García, "Ofelia vence a la muerte y anda sobre el agua," consultado el 12 de mayo de 2020, <https://www.carmelagarcia.com/es/products/show/more/154>.

27. Carmela García, entrevistada por la autora de este trabajo, en respuesta a la cuestión: La naturaleza, sin duda, se presenta como un leitmotiv en su obra. La vegetación, el paisaje y la figura femenina, parecen fundirse en una panorámica que roza lo real y lo ficticio. ¿Qué clase de relación crees que existe entre la mujer y la propia naturaleza?, 7 de septiembre de 2020.



Fig. 7. Marina Núñez, *Ofelia (Carmen)*, 2015. Fotograma 1. Disponible en la página web oficial de la artista: <http://www.marinanunez.net/ofelias-2015-2/>.

siluetas femeninas (Fig. 8). La disolución del cuerpo en el mar vuelve a Ofelia deforme y confusa, ambigua e incluso andrógina, cayendo “en una locura irremediable y explosiva tras la muerte de su padre –quien ejercía como un pilar de su identidad y de su ser– (...) sin embargo, notamos que en esta locura su pasividad se rompe y por fin se da una especie de liberación de su yo oprimido. Ofelia libera su silencio, enseña su cuerpo oculto; su habla es de un lirismo peligroso, figurativo, sexual y promiscuo, se trata de un estallido de todo aquello que yacía confidencial e inmerso en su intimidad oprimida”²⁸.

El desquicio de Ofelia se traduce en locura en el mismo momento en el que su verdadera identidad aparece, su yo personal se determina y consolida a través de un proceso purificador que, en este caso, parece ser su demencia o paranoia, para mostrarse como “un ser que no tiene más remedio que caer en una locura devastadora para sacar una expresión liberada de su sino y de su condición femenina (...) Es un personaje sometido a un ahogamiento por parte de las fuerzas sociales y dramáticas que la rodean, las mismas que la sentencian a sentimientos piadosos y no trascendentalmente heroicos como es debido”²⁹. “¿Quiénes somos?, se pregunta Ofelia, ¿actores encadenados a un rol enajenante o locos libres de toda atadura?”³⁰. Cabalgamos sobre la reconstrucción artística de la historia y la memoria, elaborando un nuevo relato metafórico que no duda en alterar la fisonomía de la mujer, anulando el mito para trasladarla hasta la realidad.

28. María del Mar Rodríguez Zárate, “¿Ser o no ser Ofelia?: El rol femenino en Hamlet desde su desenvolvimiento dramático y social,” *Alpha*, no. 46 (2018): 7.

29. Rodríguez Zárate, 259-260.

30. Rodríguez Zárate, 260.



Fig. 8. Carmela García, *Ofelias*, 2001. Fotografía. Disponible en la página web oficial de la artista: <http://www.carmelagarcia.com/es/products/show/more/154>.

Visiones contemporáneas

La mirada comprende intenciones y voluntades que derivan en la creación de nuestra propia identidad, pero la visión del mundo se nos antoja compleja e incierta en este sentido, una visión surtida de ojos que, como elementos conductores de saberes enigmáticos, barruntan el fuego de la visión. “¿Qué vemos cuando miramos...? ¿Qué retiene nuestra mirada en un mundo superpoblado de imágenes dispersas que se introducen en nuestra sensibilidad y en nuestra mente, sin apenas dejar tiempo ni espacio para que podamos saber, en profundidad, qué son, qué pretenden, qué transmiten...?”³¹. Visiones contemporáneas que se preguntan por lo original o auténtico a través del filtro tecnológico y digital se revelan en series artísticas como *Locura*, *Muerte* o *Monstruas*, de Marina Núñez, donde el fuego, elemento contenedor de pasiones y dominancias, y la visión, guardada en el ojo protagonista, surgen como audaces lazarillos que nos advierten sobre las particularidades de las relaciones y los vínculos humanos. La mujer es el núcleo central, un ser relegado y repudiado, que ante tal situación de desamparo se desdobra renaciendo como un nuevo “yo” libre, suspendido en una libertad fundada en el frenesí y el disparate.

31. José Jiménez, “Marina Núñez. El fuego de la visión,” consultado el 16 de mayo de 2020, <https://www.artium.eus/es/exposiciones/item/60221-marina-nunez-el-fuego-de-la-vision>



Fig. 9. Marina Núñez, *Multiplicidad*, 2006. Fotograma del vídeo monocanal, 1'40".
 Disponible en la página web oficial de la artista: <http://www.marinanunez.net/2006-galeria-4/>.

¿De cuántas maneras contemplamos a la mujer a lo largo de la historia y de la historia del arte?, ¿sufrimos al vernos desde la óptica manchada de una sociedad incisiva y suspicaz? Múltiples pupilas se abren camino en un mismo ojo a lo largo del monocanal *Multiplicidad* (2006) (Fig. 9), donde todas estas preguntas podrían surgirle al espectador ante este irónico audiovisual. Revalorar la honestidad de toda esa burda narrativa asociada a la mujer es una actividad que parece prorrogarse en muchos aspectos y que el trabajo de Marina Núñez nos impulsa a iniciar. Los re-

latos feministas y su discurso-otro se hacen patentes a través de soportes artísticos de gran envergadura e intensidad, en los que "lo ajeno" y su metáfora se evidencian como pilares de los mismos. "La mirada hacia ese espacio en penumbras que en el fondo es lo real, es donde quiere situarse la obra de Marina Núñez, criticando los discursos salvadores de carácter utópico y realizando una lectura renovada de los distópicos (...) una defensa del ensayo-error y de las posibilidades emancipatorias del arte"³².

Los ojos de nuestra segunda artista, Carmela García, nos invitan también a recorrer otras miradas y otros impulsos con *Chicas, deseos y ficción*. Una serie creada a partir de soportes fotográficos y vídeos que indagan sobre los mundos del feminismo y la homosexualidad. En este caso, la artista da visibilidad a mujeres que provocan, en muchas ocasiones, controversia y confusión en los sectores más conservadores (Fig. 10). Presentadas haciendo vida normal en un entorno cotidiano, son irrumpidas por un deseo conmovido por el interés y la curiosidad, "deseos visibles tanto en el deseo sexual entre mujeres como en el deseo de ruptura de los moldes patriarcales (...) el mundo independiente constituido por mujeres es la Utopía de Carmela García, mujeres que se adueñan del espacio, dominando cada pequeño emplazamiento"³³.

32. Isabel Tejeda, "Marina Núñez: El fuego de la visión," consultado el 17 de mayo de 2020, <https://www.m-arteyculturavisual.com/2015/12/25/marina-nunez-el-fuego-de-la-vision/>.

33. Carmela García, "Chicas, deseos y ficción," consultado el 19 de mayo de 2020, <https://catalogo.artium.eus/dossieres/artistas/carmela-garcia/chicas-deseos-y-ficcion>.

El espectador, desde fuera, observa sus miradas. Miradas que une a la suya. Imaginemos “los deseos contenidos en esas dos miradas, a las que se suman las nuestras, que probablemente también contengan nuestros propios deseos”³⁴. García opera ideando nuevas formas de mirar, nuevas imágenes de nuevas miradas, “pues dichas imágenes, nos ofrecen nuevas producciones de lo real que legitiman otras prácticas, cuerpos y deseos que han permanecido fuera del marco de lo simbólico y que ahora, desde ese afuera, mueven los marcos hacia nuevas posibilidades de lo real”³⁵, destapando valores intrínsecos de reflexión y razonamiento que se esfuerzan en mostrarnos cómo al mirar también nos miramos a nosotros mismos, creando un proceso de reinención subjetiva personal e individual. Hablamos “del sujeto mirado y del sujeto mirante”³⁶, un acto un tanto *voyeurista*. Al respecto, Susana Sanz, afirma que: “al conectar nuestra mirada con aquellas otras proyectadas desde el interior de la obra se genera un espacio de conexión entre el adentro y el afuera de la imagen y surge la duda entre quién es víctima y quién es público”³⁷. De esta manera, en muchas ocasiones, “las imágenes artísticas nos permiten imaginar otras ficciones posibles en las que nuestros deseos se van construyendo. Lo interesante es considerar cómo estas ficciones están ya desplazando el territorio delo real (...) esas nuevas ficciones, van (re)articulando lo real”³⁸.



Fig. 10. Carmela García, serie *Chicas, deseos y ficción (Lesbianas buscan y encuentran)*, 1998. Disponible en la página web oficial de la artista: <http://www.carmelagarcia.com/es/products/show/more/147>.

34. Yera Moreno Sainz-Ezquerro, “Imágenes deseantes. Sobre la producción del deseo en el imaginario feminista,” *Dossiers Feministes*, no. 18 (2014): 279.

35. Moreno Sainz-Ezquerro, 280.

36. Roland Barthes, *La cámara lúcida* (Barcelona: Ediciones Paidós, 1989), 40.

37. Susana Sanz, “El cuerpo y la mirada como metáfora social en el arte contemporáneo taiwanés: ChenChieh-jen” (tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 2012), 123.

38. Sanz, 123.

Conclusiones

La imagen ejerce una gran dominancia sobre la sociedad, imágenes que son creadas para ser deseadas y admiradas. Son precisamente estas imágenes y su trasfondo psicológico las que nos adoctrinan sobre lo que debemos o no debemos ansiar. Núñez afirma que: "Las imágenes siempre han sido poderosas (...) nos educan, nos influyen enormemente a forjar nuestra idea del mundo y por tanto a actuar de cierta forma (...) La información que ocultan es precisamente esa, su subjetividad y su enorme poder"³⁹. Al respecto, su compañera García, comenta: "la sobreabundancia de imágenes en la actualidad, en mí provocaron una crisis creativa (...) Yo hago muy pocas fotos y además las hago con cámaras de gran formato analógico. Es la forma que tengo de alejarme de la inmediatez y la sobreproducción acelerada de imágenes que nos rodea, es mi manera de tomarme el tiempo de pensar la imagen, de disfrutarla"⁴⁰. En este ámbito, la producción artística de las artistas estudiadas ha enfrentado esta situación proponiendo cuerpos e imágenes que exceden la materialidad y lo propiamente físico.

En suma, "¿es posible desdibujar las posiciones de activo-pasivo, sujeto-objeto, y mostrar dichas posiciones de una forma mucho más móvil, permeable y, en definitiva, menos estática?"⁴¹. Estas preguntas conformaron la esencia productiva de muchas artistas desde los años 70 y hoy día continúan reconsiderándose en las prácticas artísticas actuales, envueltas por cuestiones tan variadas como el deseo, la mirada, la pospornografía⁴² o la prostitución. En ese marco, y como refleja Marina Núñez, el feminismo ha sido determinante: "no es que haya sido el único foro del que se ha desprendido la necesidad de entender que la racionalidad occidental no era tan lógica, pero sí uno de los más lúcidos y potentes"⁴³. Ambas artistas parten de la historia del pasado para trabajar en el presente, convirtiéndose en etnógrafas. Tal como afirma Hal Foster, crítico e historiador del arte estadounidense: "caemos en la cuenta de que expresan en estas obras una función antropológica, existe un interés por parte del

39. Marina Núñez, entrevistada por la autora de este trabajo, en respuesta a la cuestión: ¿Cuál es la función de las imágenes en la sociedad actual? ¿Están manipuladas por algún modelo dominante?, ¿Ocultan algún tipo de información?, 25 de mayo de 2020.

40. Carmela García, entrevistada por la autora de este trabajo, en respuesta a la cuestión: ¿Cuál es la función de las imágenes en la sociedad actual? ¿Están manipuladas por algún modelo dominante?, ¿Ocultan algún tipo de información?, 7 de septiembre de 2020.

41. Moreno Sainz-Ezquerro. "Imágenes deseantes. Sobre la producción del deseo en el imaginario feminista," 277-291. Que, a su vez, hace mención a: Ana Martínez Collado, "Releer/reescribir la historia, los conceptos, las imágenes. ¿Heroínas, hoy?," en *Agencia feminista y empowerment en artes visuales*, coord. Rocio de la Villa (Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2011), 138.

42. Término creado por el colectivo feminista para expresar su descontento con el porno tradicional, relacionado con la opresión y sumisión femenina. Se trata de una iniciativa con la que crear un nuevo imaginario pornográfico y nuevas vías alternativas a la sexualidad tal y como la conocemos.

43. Marina Núñez, entrevistada por la autora de este trabajo, en respuesta a la cuestión: ¿Piensa que los feminismos han contribuido, y si-guen haciéndolo, al estudio de las mujeres y sus aportaciones en los distintos ámbitos de la sociedad y de la vida?, 25 de mayo de 2020.

artista de ir más allá de la estética (...) Y esto nos lleva a comentar el campo de la alteridad, el sitio del otro, la verdad buscada afuera⁴⁴. En las obras analizadas se inmortaliza un momento en el tiempo para forzar al espectador a tomar posición respecto de lo que acontece en la imagen, mientras los protagonistas de la obra son forzados a tomar posición respecto de su propio papel. De esta forma, la principal cualidad de estos proyectos artísticos sería su vocación realista. Un tipo de realismo con vocación de superar lo anecdótico y estereotipado, penetrando en lo esencial y profundo de las cosas⁴⁵.

Con todo, el trabajo desarrollado por Núñez y García las convierte en grandes pilares sobre los que se apoyarán las artistas futuras y sus obras, en las que poco a poco y con mucho esfuerzo y voluntad, se amplía la voz del arte en busca de realidades alternas y, en definitiva, necesarias. Al respecto, Carmela García indica: "no me siento referente, aunque quizás lo pueda ser para alguien, si fuera, ojalá sea el peldaño de esa escalera que nos permita subir un poquito más en el conocimiento y la lucha por la igualdad"⁴⁶. Como indica Marina Núñez, a través del arte: "represento aquello que me intriga e incita"⁴⁷, "puedo al menos apuntar que creo en el poder emancipatorio del arte (...) mi intención es efectivamente que los espectadores se emocionen, que esas emociones sean intensas (que no sean las asociadas a la idea de la belleza serena sino más bien a la belleza convulsa, a lo sublime, al abismo), y que provoquen reflexiones y cambios, porque todo arte, de cualquier tipo e independientemente de las intenciones de sus creadores, es político"⁴⁸.

Referencias

Entrevistas

Carmela García, entrevistada por la autora, 7 de septiembre de 2020.

Marina Núñez, entrevistada la autora, 25 de mayo de 2020.

44. Hal Foster, *El retorno de lo real* (Madrid: Akal, 2001), 92.

45. Procedimiento similar al que Walter Benjamin llevó a término desarrollando su concepto del "inconsciente óptico".

46. Carmela García, entrevistada por la autora de este trabajo, en respuesta a la cuestión: ¿Piensa que podría ser un referente para las mujeres actuales artistas y no artistas?, 7 de septiembre de 2020.

47. Marina Núñez, entrevistada por la autora de este trabajo, en respuesta a la cuestión: ¿Cómo definiría su trabajo creativo? ¿Se siente identificada con este?, 25 de mayo de 2020.

48. Marina Núñez, entrevistada por la autora de este trabajo, en respuesta a la cuestión: ¿Qué intenciones, emociones y saberes quiere proyectar en sus obras?, 25 de mayo de 2020.

Fuentes bibliográficas

- Aliaga, Juan Vicente. "Vidas violadas. La cuestión del cuerpo en el arte de acción y en el feminismo en las últimas décadas del siglo XX." En *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*, 257-298. Madrid: Akal, 2007.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1989.
- Beteta Martín, Yolanda. "La sexualidad de las brujas. La deconstrucción y subversión de las representaciones artísticas de la brujería, la perversidad y la castración femenina en el arte feminista del siglo XX." *Dossiers Feministes*, no. 18 (2014): 293-307.
- Carosio, Alba. "Una visión feminista del arte contemporáneo." *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*, no. 31 (2008): 265-266.
- Caso, Ángeles. *Ellas mismas, autorretratos de pintoras*. Madrid: Libros de la letra azul, 2016.
- Cereceda, Miguel. "El cuerpo de la ausencia." *Revista Lápiz*, no. 120 (1996): 62-67.
- Colaizzi, Giulia, ed. *Feminismo y Teoría del Discurso*. Madrid: Cátedra, 1990.
- Combalía, Victoria. *Cómo nos vemos, Imágenes y Arquetipos Femeninos*. Barcelona: Ajuntament de L'Hospitalet, 1998.
- Eco, Umberto. *Historia de la belleza*. Colección *Diversos*. Barcelona: Debolsillo, 2010.
- Le Fanu, Joseph Sherida. *Carmilla*. Madrid: Editorial Edicomunicación, 1996.
- Foster, Hal. *El retorno de lo real*. Madrid: Akal, 2001.
- Freud, Sigmund. *El yo y el ello y otras obras (1923-1925)*. Madrid: Amorrortu editores, 2003.
- Hernández, Carmen. *Desde el cuerpo: alegorías de lo femenino*. Caracas: Monteávila Editores, 2007.
- Íñiguez-Rueda, Lupicinio. "Identidad: De lo personal a lo social. Un recorrido conceptual." En *La constitución social de la subjetividad*, 209-225. Madrid: Catarata, 2001.
- Lessing, Doris. *El Cuaderno Dorado*. Barcelona: Debolsillo, 2019.
- Macías Valadez Márquez, Gerardo y María Gabriela Luna Lara. "Validación de una Escala de Mandatos de Género en universitarios de México." *Ciencia UAT*, no. 2 (2018): 67-77.
- Martínez Collado, Ana. "Releer/reescribir la historia, los conceptos, las imágenes. ¿Heroínas, hoy?". En *Agencia feminista y empowerment en artes visuales*, coordinado por Rocío de la Villa, 131-151. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2011.
- Moreno Sainz-Ezquerro, Yera. "Imágenes deseantes. Sobre la producción del deseo en el imaginario feminista." *Dossiers Feministes*, no. 18 (2014): 277-291.
- Rodríguez Zárate, María del Mar. "¿Ser o no ser Ofelia?: El rol femenino en Hamlet desde su desenvolvimiento dramático y social." *Alpha*, no. 46 (2018): 251-261.
- Rowbotam, Sheila. *Mujeres, resistencia y revolución: Una historia de las mujeres y la revolución en el mundo moderno*. Tlalaparta: Colección Gebara, 2020.
- Sacchetti Osti, Elena. "El cuerpo en el arte contemporáneo andaluz: una aproximación a sus representaciones y actuaciones desde la antropología." *Revista de Antropología Experimental*, no. 10 (2010): 35-53.
- Sallmann, Jean-Michel. "La bruja." En *Historia de las mujeres. Del Renacimiento a la Edad Moderna*, dirigido por Natalie Zemon Davis y Arlette Farge, 471-486. Vol. 3. Madrid: Taurus, 1992.
- Sanz, Susana. "El cuerpo y la mirada como metáfora social en el arte contemporáneo taiwanés: ChenChieh-jen." Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 2012.

Sanz Fuentes, Javier. "Marina Núñez. Lo femenino como identidad." *Cimal. Arte Internacional*, no. 50 (1998): 57-60.

Fuentes digitales

Arribas Roldán, Victoria. "Marina Núñez y la mujer barbuda." Consultado el 9 de mayo de 2020. <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/marina-nunez-y-la-mujer-barbuda/>.

García, Carmela. "Ofelia vence a la muerte y anda sobre el agua." Consultado el 12 de mayo de 2020. <https://www.carmelagarcia.com/es/products/show/more/154>.

García, Carmela. "Chicas, deseos y ficción." Consultado el 19 de mayo de 2020. <https://catalogo.artium.eus/dossieres/artistas/carmela-garcia/chicas-deseos-y-ficcion>.

Jiménez, José. "Marina Núñez. El fuego de la visión." Consultado el 16 de mayo de 2020. <https://www.artium.eus/es/exposiciones/item/60221-marina-nunez-el-fuego-de-la-vision>.

Tejeda, Isabel. "Marina Núñez: El fuego de la visión." Consultado el 17 de mayo 2020. <https://www.m-arteyculturavisual.com/2015/12/25/marina-nunez-el-fuego-de-la-vision/>.




Cerámica imaginada: Un itinerario por los murales de Susana Espinosa en Puerto Rico (1973-2005)

Imagined Ceramics: An Itinerary through the Murals of Susana Espinosa in Puerto Rico (1973-2005)

Daniel Expósito Sánchez

Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, San Juan, Puerto Rico

daniel.exposito@upr.edu

 0000-0003-3378-0966

Recibido: 05/02/2021 | Aceptado: 29/06/2021

Resumen

Desde su llegada a Puerto Rico en 1968, Susana Espinosa ha venido desarrollando una obra sumamente personal. Marcada, en buena medida, por la figuración y la presencia constante de seres imaginarios poblando diferentes escenas, su producción se constituye como una de las más extraordinarias y originales de la cerámica contemporánea de la isla. Al respecto, cabe destacar sus murales, algunos de los cuales, aún hoy, se conservan en los edificios para los que fueron diseñados. Se trataba, en su mayoría, de comisiones para el embellecimiento de espacios tanto públicos como privados, pero en los que Espinosa, junto a su compañero de taller, Bernardo Hogan, pudo volcar su particular imaginario onírico con total libertad. El presente artículo plantea un itinerario por algunas de estas creaciones y por ciertos aspectos biográficos de la propia ceramista.

Abstract

Since her arrival in Puerto Rico in 1968, Susana Espinosa has been developing a highly personal work. Marked by the constant presence of imaginary beings populating different scenes, her production constitutes one of the most extraordinary and original works of contemporary ceramics on the island. In this regard, it is worth emphasizing that her murals, some of which, even today, are preserved in the buildings for which they were designed. They were commissions for the beautification of both public and private spaces, but in which Espinosa, together with her workshop partner, Bernardo Hogan, was able to carry out her artistic language with total freedom. This paper presents an itinerary through some of these creations and through some biographical aspects of Espinosa.

Palabras clave

Cerámica
Mural
Arte puertorriqueño
Susana Espinosa
Bernardo Hogan
Arte público

Keywords

Ceramics
Mural
Puerto Rican Art
Susana Espinosa
Bernardo Hogan
Public Art

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Expósito Sánchez, Daniel. "Cerámica imaginada: Un itinerario por los murales de Susana Espinosa en Puerto Rico (1973-2005)." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 27 (2021): 304-326. <https://doi.org/10.46661/atRIO.5658>

© 2021 Daniel Expósito Sánchez. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

La obra mural de Susana Espinosa es una de las más sobresalientes del arte puertorriqueño contemporáneo y, paradójicamente, de las menos conocidas para el público general del país. Su ubicación, ciertamente, no ha contribuido a mejorar esta situación ni a fomentar la difusión de tales conjuntos: buena parte de ellos fueron instalados inicialmente en distintas sedes de empresas americanas asentadas en la isla, por lo que su acceso ha estado limitado al personal de dichas corporaciones. También, las reformas y rehabilitaciones llevadas a cabo en los inmuebles originales han provocado la distorsión e, incluso, la desaparición de esas piezas, las cuales, en el mejor de los escenarios, podemos conocer solamente a través de fotografías. Y tampoco resulta alentador el estado de conservación de aquellas que todavía permanecen en pie, especialmente las situadas en oficinas gubernamentales y en espacios abiertos, siendo este último caso el más grave como consecuencia del paso devastador del huracán María en septiembre de 2017.

Pero, pese a estas circunstancias tan complejas, la producción monumental de Espinosa continúa ostentando, todavía hoy, todo el vigor y la frescura que, desde mediados de la década de 1970 en adelante, hicieron de ella uno de los reclamos más valiosos para las distintas entidades que deseaban embellecer sus flamantes facilidades. Farmacéuticas como Roche Products y Mcneil, así como cadenas hoteleras como Hilton, entre otras, apostaron por incorporar en sus edificios los murales salidos del taller de Susana y su marido, Bernardo Hogan, y la selección de su obra para formar parte del Pabellón Nacional de Puerto Rico en la Exposición Universal de 1992 constituiría, sin duda, el espaldarazo definitivo para proseguir explorando las posibilidades compositivas y expresivas de esta modalidad. Desde entonces y, hasta hace poco menos de un decenio, el binomio Espinosa-Hogan ha proseguido ejecutando un notable número de piezas destinadas a instituciones privadas y públicas, destacando tanto por un singular repertorio de seres imaginarios como por la calidad y singularidad de los esmaltes. Así, pues, en las siguientes páginas proponemos un itinerario por algunas de las creaciones más emblemáticas de Espinosa que, salvo contadas excepciones, aún se mantienen en diferentes municipios de Puerto Rico, atendiendo, en paralelo, a la biografía artística de nuestra ceramista.

De Argentina a Puerto Rico: los años iniciales

Nacida en Buenos Aires en 1933, es probable que la atracción de Espinosa por el arte germinara a través de su ambiente familiar. Su madre, hija de un arquitecto francés,

poseía una sensibilidad especial que se complementaba con la dedicación de sus tías a la pintura, la escultura y la música. Por otro lado, su padre, un empleado del gobierno argentino, gustaba de trabajar la madera realizando piezas de diversa índole, compaginando esta ocupación con una aplicada afición a la historia¹. No sabemos hasta qué punto influyeron tales actividades en la joven Susana, aunque sí parece claro que despertaron un interés por los materiales, lo que, unido a la presencia de objetos artesanales en el hogar, debió determinar su decisión de estudiar en la Academia de Bellas Artes bonaerense. Al respecto, apuntaría: "El objeto es algo muy accesible; puedes tocarlo, sentirlo, apreciarlo... Entonces, si tienes algún interés en desarrollar algo, al principio te asusta menos porque puedes apreciar lo que haces. Es como un punto de partida"².

Su entrada en esa institución se produjo en 1946, permaneciendo allí durante siete años. El currículo académico incluía clases de escultura, diseño, dibujo y pintura³, con un énfasis pronunciado en el cuerpo humano que Espinosa concentraría en el ejercicio de esas dos últimas disciplinas. Concluido el bachillerato, se incorporaría a una fábrica de cerámica donde tuvo ocasión de dedicarse a aspectos puramente ornamentales para, posteriormente, ocuparse del diseño de las vasijas. Este, ciertamente, podría considerarse el primer contacto real de la artista con el barro, a pesar de que en sus clases había modelado algunas obras, como fue una máscara que ni siquiera pudo cocer por falta de hornos⁴. La experiencia, en buena medida, le sirvió para enfrentarse al material "desde una perspectiva creativa" que le incitaría a "hacer diseños un poco más originales"⁵ que los meramente comerciales. Se añadirían, también, los viajes efectuados con su hermana a Perú, Bolivia, Brasil, México y Guatemala, en los que descubrió tanto la grandiosidad de sus ciudades como la fuerza expresiva de las creaciones indígenas.

Alrededor de 1958, de regreso a la Argentina, Espinosa decidió abrir un pequeño taller en el patio de la casa de sus padres junto a Nora Ferrari, una de sus compañeras en la Academia, tarea que compaginaría con la enseñanza del dibujo en escuelas secundarias. El trabajo de ambas se centraría en una cerámica de corte funcional, prescindiendo de las piezas elaboradas en el torno, que dejaron a cargo de un colega que laboraba

1. Entrevista con Susana Espinosa y Bernardo Hogan, 23 de marzo de 2014, Miramar (San Juan).

2. Ileana Delgado, "Susana el Arte y el Barro," *El Nuevo Día*, 17 de mayo de 1987, 23.

3. María Luisa Moreno, "El mundo fantástico en las figuras de Susana Espinosa," en *Susana Espinosa: Cerámicas* (San Juan: Museo de la Universidad de Puerto Rico, Museo de Arte de Ponce, 1982), 8. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Museo de la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras, 14 de abril de 1982-12 de mayo de 1982, y el Museo de Arte de Ponce, 18 de junio de 1982-2 de agosto de 1982.

4. Entrevista con Susana Espinosa y Bernardo Hogan, 23 de marzo de 2014, Miramar (San Juan).

5. Mario Alegre Barrios, "Sueños cifrados en barro," *El Nuevo Día*, 19 de abril de 1998, 66.

en la misma factoría que Susana, mientras los esmaltes los comprarían a un particular. La discreta acogida de este espacio les granjeó la oportunidad de llevar a cabo un mural de losetas en la calle Florida, destruido más tarde y del que, desafortunadamente, no se conservan imágenes. Tampoco conocemos nada de aquellas obras primitivas, pero resulta evidente que debieron servir de "laboratorio" a la hora de profundizar en las aplicaciones de la pintura sobre el barro. Sus constantes idas y venidas por el continente le reservaban un evento inesperado que, a la postre, repercutiría en su modo de enfrentarse a la creación artística: durante una escala en Trinidad a su vuelta de Nueva York conocería a un compatriota, natural de Arrecifes, llamado Bernardo Hogan, con quien se casaría en 1962.

En enero de 1968 Espinosa y su marido aterrizaron en San Juan, tras una corta estancia en Cuba. Un breve lapso fue suficiente para que hallara un empleo en una tienda de artesanías aledaña a La Casa del Arte, ubicada en la histórica calle Fortaleza. Su talento debió llamar la atención de la dueña del local, ya que esta sería, precisamente, la que le instaría a conocer a Hal Lasky, quien dirigía la fábrica de cerámica Puerto Rican Pottery en el cercano paseo de Covadonga⁶. Cargada con algunas de sus piezas, Espinosa se acercó a aquel centro multidisciplinar a hablar con el ceramista norteamericano, cuya reacción ante esa visita resultó positiva: "¿Usted se puede sentar ahí?", le preguntaría; "si quiere, trabaje ahí, en esa mesa, y lo que usted haga lo dividimos por la mitad"⁷. No es extraño que esta conexión establecida con Lasky implicara el comienzo de una rápida cadena de acontecimientos: exhibió algunas de sus obras en barro, a las que denominó "my little people", en el Instituto de Cultura Puertorriqueña; haría lo propio dentro de una colectiva patrocinada por el Programa de Relaciones Comunes del Eastern Connecticut State College en 1969, titulada *A Puerto Rican Cultural Exhibition*; el diario *The San Juan Star*, por su parte, dedicó un amplio reportaje en septiembre de ese año al trabajo de la artífice, calificado de "encantador y animado"⁸. Pero no hay duda de que su encuentro con Bill Boydston, de nuevo por intermediación de Lasky, se convertiría en el detonante definitivo de su carrera en la isla.

Este diseñador de interiores neoyorquino gozaba de un notable prestigio en la capital. Había llegado en el máximo apogeo de la Operación Manos a la Obra recién graduado de

6. Los diferentes traslados que sufrió la sede de Puerto Rican Pottery fueron recogidos en Hal Lasky, "History of the Puerto Rican Pottery", s.f., s.l., s.e., Archivo Domenech-Rivera (Washington D.C.). Agradezco a Enrique Domenech y Gretchen Rivera que me permitieran la consulta de este esencial documento.

7. Entrevista con Susana Espinosa y Bernardo Hogan, 23 de marzo de 2014, Miramar (San Juan).

8. Mili Capalli, "Her 'Little People' Are Susana's Biggest Joy," *The San Juan Star*, 17 de septiembre de 1969, 29.

la célebre Parsons School of Design, pasando a regentar una oficina propia en la avenida Ashford a mitad de los cincuenta⁹. Prueba de su buen hacer fue, sin ir más lejos, su contratación para decorar y amueblar las suites presidenciales del Caribe Hilton¹⁰, paradigma de ese Puerto Rico, moderno y eficiente, que abría sus puertas de modo inconmensurable al turismo estadounidense. Otras reformas de mayor calado, curiosamente, serían efectuadas a partir de junio de 1969: la construcción de una torre de nueva planta que, afín a la creciente demanda hotelera, aumentara considerablemente el número de habitaciones¹¹, y el rediseño, poco después, de dichos espacios. Dentro de este ambicioso proyecto Boydston se encargó de mejorar la circulación en el interior del edificio, proporcionándole un aire más acogedor al reducir la longitud de los pasillos que daban acceso a las estancias para huéspedes. Subrayó ese carácter residencial fragmentando los corredores mediante la alternancia de vestíbulos y el *hall* que los conectaba¹², siendo ahí, justamente, donde situaría unas alfombras a medida que harían la réplica a las piezas comisionadas a Espinosa.

Fue este el primer encargo de importancia que recibió la artista desde su arribo al país, efectuado en un momento de transición para la pareja argentina. El cierre de Puerto Rican Pottery les había granjeado la posibilidad de montar un pequeño taller, ya que Lasky, ante la inminencia de un desahucio por no abonar el seguro social, había avisado a sus colaboradores para entregarles el equipamiento que guardaba en la fábrica¹³. De este modo, las facilidades de un espacio propio de trabajo propiciaron un mayor empuje a la creciente producción de Susana. El encargo de Boydston, de hecho, dio pie a la ejecución de una serie de treinta y seis medallones, los cuales respondían a un esquema similar: un conjunto de pétalos prensados de tamaño ascendente, encajados entre sí, irradiaba de un círculo central en cuyo interior se incluía un bajorrelieve representando símbolos característicos del país caribeño, caso de las fortalezas coloniales sobre marcadas ondulaciones del mar (Fig. 1), un grupo de palmeras formando juegos de arcos, o las figuras estilizadas de los tres reyes magos. Se conservan algunas fotografías que nos muestran lo que podrían ser prototipos de dichas piezas, aunque con unas dimensiones más reducidas debido, posiblemente, al tamaño de los hornos usados en el local de Espinosa. Conviene precisar, sin embargo, que las obras definitivas

9. Bill Boydston ...a retrospective, "Caribe Hilton", consultado el 2 de diciembre de 2020, <http://www.cboydston.net/bbretro/category/caribe-hilton/>.

10. "Caribe Hilton Being Renovated," *The Virgin Islands Daily News*, 11 de junio de 1963, 6, 11.

11. "Caribe Hilton To Expand Facilities To 249 Rooms," *The Virgin Islands Daily News*, 21 de enero de 1969, 9.

12. Cornell University, "Notch | Hotel", consultado el 2 de diciembre de 2020, <https://intypes.cornell.edu/expanded.cfm?erID=184>.

13. "Culpa AFE Por Cierre Industria," *El Mundo*, 7 de agosto de 1970, s. p.



Fig. 1. Susana Espinosa, *Medallón*, ca. 1973. Placa cerámica. Instalado originalmente en el hotel Caribe Hilton, San Juan. Paradero desconocido (Fotografía del Archivo Espinosa-Hogan).

serían cocidas y ensambladas en las instalaciones de Isla del Sol, donde Hogan acudía con asiduidad a tomar clases de torno con el director de esta firma, Frank DiGangi¹⁴.

La imagen tropical que el Caribe Hilton deseaba proyectar a sus visitantes se vio complementada con otras creaciones alusivas al paisaje insular (Fig. 2). Una sucesión de árboles, llevados a cabo a través de azulejos con distintos cortes geométricos, se distribuyeron por algunas áreas comunes del inmueble. Su verticalidad era acentuada gracias al empleo tanto de rectas simples, dirigidas hacia tres direcciones diferentes a manera de tridentes, como de puntiagudos triángulos rellenos de negro, localizados en las placas que servían de hojas a esas plantas. Otros, en cambio, solo dejaban vislumbrar un tronco de discreta anchura cubierto por bandas intermitentes con líneas de

14. Entrevista con Susana Espinosa y Bernardo Hogan, 23 de marzo de 2014, Miramar (San Juan).



Fig. 2. Susana Espinosa, *Sin título*, ca. 1973. Placas cerámicas. Instaladas originalmente en el hotel Caribe Hilton, San Juan. Paradero desconocido (Fotografía del Archivo Espinosa-Hogan).

suave curvatura, circunferencias y punteados. Completaban este horizonte una vista de flores colgantes a su alrededor, destacando en las mismas la irregularidad de sus pétalos, separados por un color compacto que las rodeaba en su totalidad, así como las numerosas y variadas anteras que conformaban su estambre¹⁵.

Pero el rígido esquematismo de estas obras se contrarrestaría con la frescura de los dos murales que ocupaban las alas principales de la torre, fechados en 1973. Ambos comparten sus perfiles desiguales, evocadores de sutiles tentáculos; los tonos mates, un poco apagados, de los esmaltes, en sintonía con el color del material; la incisión y las estampaciones sobre las planchas de barro, más allá de la simple pintura en la losa. En este sentido, *El mar* (Fig. 3) recoge la panorámica de un fondo acuático habitado por múltiples especies autóctonas: en su centro una tortuga carey, un cangrejo, varios peces, erizos, caracolas y dólares de arena flotan en un espacio delimitado por anémonas con sus tentáculos entrelazados, a las que se unen poríferas, abanicos de mar, e incluso un coral cerebro. A este vasto conocimiento del mundo marino se agregaría *La tierra* que, pese a su aparente ingenuidad, encierra un sólido componente simbólico: una franja apaisada en su zona inferior, parecida al perfil de una montaña, cobija una apretada sucesión de árboles, flores, y palmeras reales, mientras que en la superior una gran semilla se alzaba en el eje de la composición. Se diría que la semejanza de esta última con un sol

15. Este conjunto de piezas, hoy desaparecido, se conoce gracias a las imágenes que Espinosa conserva en su archivo personal.



Fig. 3. Susana Espinosa, *El mar*, 1973. Mural cerámico con óxidos y esmaltes. Hotel Caribe Hilton, San Juan (Fotografía del Archivo Espinosa-Hogan).

naciente parece constituir el embrión esencial de toda la vida natural, que germina bajo esos estratos ocultos, amenazada siempre por el imparable avance industrial.

Comisiones públicas y privadas: entre el edificio Prudencio Rivera Martínez y las oficinas de Bacardí

Es innegable que las piezas realizadas para el Hilton no pasaron desapercibidas. La Asociación de Cerámica Artística de Puerto Rico contó con la artista para integrar el jurado de los certámenes que esta entidad celebraba en la sede del Instituto de Cultura Puertorriqueña, prosiguiendo la línea de invitar a personalidades destacadas en el ámbito de las artes. La óptima acogida de ese primer encargo, además, propició una nueva comisión en 1974 con el objetivo de llevar a cabo dos murales para el recibidor y el área de ascensores del edificio Prudencio Rivera Martínez, en Hato Rey¹⁶. Si en las creaciones efectuadas para el emblemático hotel había desarrollado un lenguaje más cercano a la realidad, ahora su discurso giraba en torno a un universo irreal, anunciando, ciertamente, algunas de las pautas habituales en otras obras posteriores.

16. Marimar Benítez, "Forma, color y espacio en los murales de Susana Espinosa," en *Susana Espinosa*, 12; Frances Bothwell del Toro, "De Murales y Muros: La Cerámica y la Arquitectura," *Plástica* (mayo 1979): 8-9.



Fig. 4. Susana Espinosa, *Sin título* (detalle), 1974. Mural cerámico con óxidos y esmaltes. Edificio Prudencio Rivera Martínez, San Juan (Fotografía de Daniel Expósito Sánchez).

El primero, compuesto por un amplio paño de azulejos que recubre casi la totalidad de una de las paredes que cierran el vestíbulo, presenta una serie de formas presumiblemente orgánicas (Fig. 4). La deformación que Espinosa les confiere a la hora de su diseño las relaciona directamente con un particular universo onírico: una serie de tallos irregulares, de color blanco, recorre el muro transversal y longitudinalmente, abarcando prácticamente el grueso de la composición. Rematando algunos de ellos, unas semillas se alzan hasta la zona superior, casi rozando la cubierta del inmueble, rellenas en su interior por anteras análogas a las realizadas para las placas del Hilton y que, a manera de un Argos vegetal, parecen poseer un notable número de ojos, contruidos mediante relieves planiformes. El contraste con la limpidez de esas formas lo constituye su fondo, el cual, manteniendo las tonalidades del barro, se halla cuidadosamente tallado con trazos de ligeras curvas hacia derecha e izquierda que contrastan con el estatismo de esos entes. Muy semejante sería el segundo de los trabajos donde, aprovechando el hueco sobrante entre las paredes que albergaban los elevadores, Espinosa ubicará una imagen similar a un ancla, silueteada por una gruesa línea azul que endurece su presencia. Un friso granulado, de un tono más oscuro, marca el eje central del conjunto, al que se añade otra banda más arriba que alberga una franja ondulada dividida, a su vez, en tres fragmentos.

Los encargos de nuevos murales continuaron siendo frecuentes debido al asentamiento de una clientela más o menos estable. Por un lado, la consolidación del turismo como fuente de riqueza había impelido la proliferación de hoteles que, en competencia directa con el citado Hilton, diversificara la oferta en ese sector. A la par, la irrupción de la industria petroquímica en Puerto Rico supuso la erección de facilidades para aquellas empresas farmacéuticas que comenzaban a expandir sus actividades a lo largo de varios municipios¹⁷. Y, en ambos, surgiría la necesidad de enriquecer tales complejos con obras artísticas que, en el caso de Espinosa, ofrecían un resultado de extraordinaria calidad. Así ocurrió, por ejemplo, con los recintos de Palmas del Mar y de Squibbs Pharmaceuticals, en Humacao¹⁸, que harían sus respectivas peticiones al taller del matrimonio argentino, si bien sería el mural encomendado por Roche Products en 1977, para la planta diseñada por Henry Klumb en Manatí, el que sobresaldría de las creaciones efectuadas en este período.

Titulado *Mural de caminos*, presenta notables diferencias respecto a sus antecesores (Fig. 5). En esta ocasión, la ubicación elegida consiste en la crujía de un pequeño patio interior que conecta con la entrada a una de las dependencias del complejo y, por tanto, con un flujo constante de personas. Este factor, sin duda, debió condicionar la configuración de la pieza. La llevó a cabo mediante una banda apaisada compuesta por numerosos módulos que se extienden a lo largo del muro, sobresaliendo de ella diferentes protuberancias geométricas que establecen huecos en positivo y negativo sobre esa pared. Basado, principalmente, en la unión de rectángulos, rectas y diagonales, ligadas a otras formas triangulares, la pieza persigue “rendir un homenaje al paisaje de Puerto Rico y su gente; a su sol, su follaje, sus pájaros, sus casas de ayer y hoy, a los techos de zinc oxidados, sus maderas, al arco de medio punto, sus empedrados, a la salud de su ambiente, y a la calidez y hospitalidad de su entorno”¹⁹.

Dicho tributo se hace evidente al observar cada una de las franjas: desde una banda de palomas rodeada de un preciso punteado hasta las arcadas representativas de las fachadas domésticas del Viejo San Juan, Espinosa insiste en la importancia de la vegetación isleña con la inserción de grandes flores, semejantes a las del mural de

17. Para comprender el cambio de paisaje socioeconómico y político que sufre Puerto Rico en este momento, resulta crucial Francisco Scarano, *Puerto Rico: Cinco siglos de historia* (San Juan: McGraw-Hill, 1993), 804 en adelante.

18. Lamentablemente, no hemos conseguido fotografías que nos ayuden a analizar estas piezas.

19. Este breve texto, escrito por Espinosa, se reproduce en la placa identificativa que se encuentra justo al lado de la pieza, en las antiguas instalaciones de Roche, ocupadas en la actualidad por la empresa farmacéutica Patheon. Agradezco a Ángel González su amabilidad por realizar las gestiones correspondientes para poder contemplar el mural *in situ* y tomar las fotografías necesarias para este artículo.



Fig. 5. Susana Espinosa y Bernardo Hogan, *Mural de caminos*, 1977. Mural cerámico con óxidos y esmaltes. Farmacéutica Patheon, Manatí (Fotografía de Daniel Expósito Sánchez).

Hato Rey, que brotan tanto arriba como abajo del friso central, solo que con una mayor predominancia del relieve, el cual le concede una acentuada tridimensionalidad. Por primera vez, además, introduce la figura humana: dos cabezas, una de perfil y otra de tres cuartos, se localizan en una estructura oblicua, al tiempo que tres siluetas rellenas de líneas, alusivas a lamas, parecen contemplar al espectador asomadas desde las ventanas de un interior en penumbra. Otras placas dispersas a lo largo de la pieza completan los abundantes espacios de transición a través de rectas, dibujadas o rehundidas, trazadas en distintas direcciones con objeto de romper la manifiesta horizontalidad de la obra.

Una nueva comisión, esta vez para el recinto de oficinas que la empresa Bacardí había erigido en Cataño²⁰, conllevaría una vuelta de tuerca a las obras efectuadas hasta el momento. Calificada como “una obra maestra en la bahía”, el flamante mural, fechado en 1980, sería encargado por intermediación de Jorge Cancio, Bill Boydston, Edna Rosas, Julio Wright, y los arquitectos Toro y Ferrer²¹, quienes, con anterioridad, habían

20. Benítez, “Forma, color,” 11.

21. Marimar Benítez, “Una obra maestra en la bahía,” *El Nuevo Día*, 23 de noviembre de 1980, 14.



Fig. 6. Susana Espinosa y Bernardo Hogan, *Sin título*, 1980. Mural cerámico con óxidos y esmaltes. Casa Bacardí, Cataño (Fotografía de Roberto Pérez Dendariarena).

mantenido una cordial relación profesional con el matrimonio argentino. Como en otros trabajos precedentes, el tema central se sustentaría en el paisaje insular, más teniendo en cuenta que estas facilidades de la conocida industria de ron se ubicaban muy próximas a la bahía de aquel municipio, lo que, sin duda, serviría de inspiración a la pareja.

En esta ocasión, la disposición apaisada, interrumpida por un semicírculo y el vértice saliente de un triángulo, es contrarrestada a través de tres franjas perpendiculares de diversa anchura que, en conjunto, entablan un diálogo con las líneas del edificio (Fig. 6). A lo largo de su superficie, los distintos elementos del panorama puertorriqueño se suceden con un uso de lenguajes de gran variedad: la caña de azúcar, por ejemplo, aparece sugerida mediante planchas con relieves que recogen distintas líneas de vainas, de las que brotan múltiples limbos a ambos lados mirando arriba y abajo; otras placas evocan el oleaje característico de esta entrada al mar, en las que el volumen adquiere mayor espesor con la ayuda de brotes ondulados reconocibles por su color azul; al igual que en Manatí, la figura humana se revela por medio de siluetas dispersas, si bien ahora se hallan difuminadas sobre una superficie blanca que contrarresta el ocre presente en las planchas alusivas a la montaña, de corte más abstracto gracias al óxido. Algunos esmaltes serían suministrados por soplete, alternando extensiones mates y brillantes



Fig. 7. Susana Espinosa y Bernardo Hogan, *Isla recreada*, 1992. Mural cerámico con óxidos y esmaltes. Instalado originalmente en el Pabellón Nacional de Puerto Rico, Sevilla. En la actualidad, se halla en el Museo de Arte de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Mayagüez (MUSA) (Fotografía del Archivo Espinosa-Hogan).

que hacen de este mural una de las piezas más representativas de la “integración entre las posibilidades coloristas del barro y su uso escultórico”²².

El 92 y los proyectos de arte público en San Juan

Especialmente significativa fue, asimismo, la elección de *Isla Recreada* para el Pabellón Nacional de Puerto Rico, erigido, en 1992, en el recinto de la Exposición Universal

22. Benítez.

de Sevilla²³. La Compañía de Fomento había constituido un Comité de Obras Permanentes con el objetivo de seleccionar un conjunto de piezas que complementara el inmueble de Segundo Cardona y que, al mismo tiempo, sirviera como un excelente muestrario de algunos de los artistas más destacados del país²⁴. De este modo, el 22 de agosto de 1991 se había producido una reunión de dicha comisión a la que también asistirían el citado arquitecto, Agustín Echevarría y Luis Agrait, integrantes del denominado Comité Conceptual de la Junta Consultiva encargada de todos aquellos asuntos relacionados con el edificio. En efecto, la deliberación no se hizo esperar, escogiendo solo las propuestas de Pablo Rubio y Espinosa, que irían localizadas en la avenida que daba entrada al Pabellón desde la calle y en la escalera principal de este, respectivamente²⁵. Votada por decisión unánime frente a la proposición de Carmen Inés Blondet, la obra presentada por la argentina para el "relieve de pared D" se ofrecía sumamente apropiada para tal ubicación, puesto que, en palabras de Enrique García Gutiérrez, "trabaja en secuencia muy efectivamente en conjunto con la progresión del visitante". Si bien este juicio era compartido por el resto de miembros, se manifestó la preocupación de que la persona que accediera al Pabellón "se enfrente a dos obras de cerámica en un área común", haciendo alusión a *Topografía interior* de Jaime Suárez, situada en el vestíbulo de recepción. La cuestión, no obstante, terminaría siendo zanjada por García Gutiérrez, quien consideraría que el mural de Suárez "será de una textura de cerámica muy diferente a la de la propuesta por la Sra. Espinosa"²⁶.

A diferencia de las piezas de grandes dimensiones comisionadas por hoteles y farmacéuticas, *Isla Recreada* sobresalía por su formato marcadamente vertical, el cual, lógicamente, venía condicionado por su ubicación dentro del edificio (Fig. 7). Su estructura estaba conformada por dos listones longitudinales, anclados al muro, sobre los que se colocaron una sucesión de placas instaladas a diversos niveles de profundidad. El paisaje puertorriqueño, nuevamente, se alzaba como protagonista absoluto del conjunto, un factor que se evidenciaba desde el mismo título de la pieza. De hecho, sería Espinosa la responsable de aportar algunas claves que ayudarían a la mejor comprensión de su discurso: "entramos a la Isla por mar, ascendemos, tocamos la tierra, los campos,

23. "Ganadores del Certamen de Obras Permanentes del Pabellón," *Pabellón Nacional de Puerto Rico* 1, no. 2 (diciembre 1991): s. p.

24. Daniel Expósito Sánchez, "Navegando el laberinto: Ocho relatos para conocer la obra de Jaime Suárez," en *Jaime Suárez: El laberinto de la creación* (Gurabo: Museo y Centro de Estudios Humanísticos Dra. Josefina Camacho de la Nuez, Universidad del Turabo, 2015), 16. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en la Casa Rectoría de la Universidad del Turabo en Gurabo, 5 de mayo de 2015-3 de julio de 2015.

25. Reunión de Comité de Obras Permanentes-Evaluación de Propuestas, 22 de agosto de 1991, Colección Puertorriqueña, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras (CPR, UPRRP), San Juan.

26. Reunión de Comité de Obras Permanentes-Evaluación de Propuestas.

el verde, la montaña. Sentimos el aire y el espacio... O por el contrario, descendemos, llegamos por el aire, luego la tierra y mar. Subimos o bajamos..."²⁷.

Esta última referencia suponía, sin duda, una cita directa al hueco de la escalera que, en sentido helicoidal, acogía la pieza y que, simultáneamente, invitaba al espectador a recorrer con su mirada los diferentes estratos que componían ese horizonte en altura. Pero ahora los elementos de la naturaleza tropical no se encontraban reflejados de un modo explícito, como había ocurrido en el Caribe Hilton, sino que, con una visión más indeterminada, se sugerirían mediante la aplicación de colores a cada una de las planchas. De tal manera, azules, marrones, ocres, verdes y amarillos, entre otros, recrearían un conglomerado de gradaciones y matices que apuntaban a la riqueza medioambiental de la isla, recogiendo, en esencia, las experiencias vividas por Espinosa y Hogan desde su arribo a San Juan a finales de los años sesenta.

No obstante, otro trabajo de distinta índole ocuparía la mayor parte de su tiempo en el taller. La alcaldesa de San Juan, Sila M. Calderón, había lanzado un proyecto de arte urbano en el municipio con la intención de "embellecer los centros urbanos y reintroducir el arte en la vida diaria de la capital"²⁸. A tal efecto, el consistorio publicó una convocatoria en la que se instaba a los "escultores y artistas del País" a que participaran, congregando, en paralelo, a un Comité Asesor formado por directores de museos, críticos, arquitectos, empresarios, y altos cargos del Ayuntamiento, cuya misión consistiría en la selección de los ganadores²⁹. El éxito de la proposición se manifestaría en las ciento cincuenta propuestas presentadas, de las que solo se elegirían veinticinco que serían colocadas en distintos puntos de la capital entre 1999 y el 2000, integrándose dentro de la colección del Museo de Arte e Historia de la ciudad³⁰.

La evaluación de las piezas se fundamentó sobre tres criterios o "categorías". Si bien el primero consistió en las obras "avaladas para los lugares para los cuales el artista las

27. Obras Permanentes: Isla Recreada [¿1992?], Pabellón de Puerto Rico, Seminario Multidisciplinario de Información y Documentación José Emilio González, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras (SMJEG, UPRRP), San Juan, consultado el 18 de diciembre de 2020, <http://pabellon.smjegupr.net>. Actualmente, la obra se encuentra instalada en el Museo del Recinto Universitario de Mayagüez de la Universidad de Puerto Rico. Una breve reseña de esa reubicación puede encontrarse en Rafael Jackson, "Isla recreada, arribada en el RUM," *Visión Doble: Revista de Historia y Crítica de Arte* (junio 2015), consultado el 22 de diciembre de 2020, <http://humanidades.uprrp.edu/visiondoble/?p=4939>.

28. Proyecto de Arte Urbano, [¿2000?], Centro de Documentación de Arte Puertorriqueño, Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras (CDMHAA, UPRRP), San Juan.

29. Dicho Comité estaba formado por Myrna Rodríguez, Luis Hernández Cruz, María Emilia Somoza, Miguel Antonio Ferrer, José Toro, Gonzalo Ferrer, Miguel Rodríguez Casellas, Paquita Vivó, y Juan Vaquer. Véase Proyecto de Arte Urbano.

30. Proyecto de Arte Urbano.



Fig. 8. Susana Espinosa y Bernardo Hogan, *Muro habitado*, 2000. Mural de cemento y cerámica con óxidos y esmaltes. Casa de Cultura Ruth Hernández Torres, San Juan (Fotografía de Daniel Expósito Sánchez).

planteó”, el segundo apostaría por otras “de igual valor estético” que debían ser reubicadas de los enclaves “originalmente propuestos por el artista”, tras considerar previamente con este el nuevo emplazamiento. El tercero, por su parte, recogería aquellos trabajos comisionados para esos espacios que habían quedado libres a consecuencia de que los proyectos recibidos para los mismos no habían llenado las expectativas del Comité y el equipo municipal³¹. A este último grupo pertenecía *Muro habitado*, un mural firmado por el matrimonio argentino, y localizado en el primer piso de la Casa de Cultura Ruth Hernández Torres, en Río Piedras (Fig. 8). Dicho edificio, conocido como “La Casona”, había sido salvado de la piqueta por esa conocida profesora, quien había denunciado en repetidas ocasiones la necesidad de recuperar el patrimonio urbano de aquel territorio. Esta labor en defensa del legado histórico se vio reconocida *post mortem* con el nacimiento del mencionado centro cultural, que por disposición de una ordenanza municipal sería bautizado con su nombre³².

31. Anuncio de selección de esculturas, 1998, Centro de Documentación de Arte Puertorriqueño, Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras (CDMHAA, UPRRP), San Juan.

32. Ordenanza núm. 16, Serie 2000-2001, Municipio de la Ciudad Capital de San Juan Bautista, Para denominar con el nombre de profesora Ruth Hernández Torres, a la casa de cultura de Río Piedras, ubicada en el 1151 de la Avenida Ponce de León esquina Calle Georgetti, en el centro urbano de Río Piedras, consultado el 3 de enero de 2021, <https://www.legislaturasajuan.pr/biblioteca/ordenanzas/2000-2001/83-o2000-0116/file>.

Lógicamente, la circunstancia de ser un inmueble histórico condicionó el diseño de la pieza y, con él, su instalación final. En origen, Espinosa había ideado un conjunto de secciones que irían fijadas directamente a la pared, continuando el esquema de corte bidimensional seguido en otras obras similares. Sus intenciones, sin embargo, pronto se vieron frustradas: los responsables de la rehabilitación comunicaron a la autora la imposibilidad de alterar la fisonomía del muro, puesto que se trataba de un elemento patrimonial y, al estar protegido legalmente, cualquier intervención sobre él resultaba inviable. Ante tal panorama, la artista se vio obligada a replantear la obra, lo que le condujo al levantamiento de un muro exento de cemento que, simultáneamente, permitiría la circulación de los visitantes a lo largo de sus dos caras³³.

En su frente, Espinosa dispersó siete paneles longitudinales de cerámica pigmentada, que albergan en su superficie altorrelieves con figuras humanas, una vegetación asentada en árboles y raíces, y perfiles de algunos de sus característicos animales, dejando placas de transición recubiertas con rectas hacia derecha e izquierda, de manera similar a otros murales ya indicados. Esta peculiar comunidad de barro se erige como un espejo en el cual se refleja la propia sociedad que convive día a día en Río Piedras. Y no solo son elementos vivos los que habitan ese tabique, sino que la arquitectura en la que se apoyan cobrará también un especial protagonismo: los huecos diseminados por la pared comunican sendos frentes de la obra, abriendo una vía de conexión entre anverso y reverso. En este, justamente, dibuja una serie de líneas dispersas sobre el material fresco, así como el nombre de la promotora del centro, al mismo tiempo que placas de formato reducido muestran los peculiares rostros inexpresivos de su autora. Curiosamente, la pareja pediría a los obreros encargados de la rehabilitación del edificio que les entregasen aquellas piedras y restos originales que hallaran durante dichos trabajos, que agregarían posteriormente al interior de las ventanas que servían de conexión a ambos flancos del muro.

El acento horizontal que había predominado en la producción muralística de Espinosa fue contrarrestado con la erección de *Torre Mural* en 2003, enmarcada dentro del *Proyecto de Arte Público de Puerto Rico* puesto en marcha por Sila M. Calderón al ser elegida gobernadora del Estado Libre Asociado (Fig. 9). Siguiendo el espíritu de la iniciativa homónima promovida en San Juan, la líder popular amplió su radio de proyección a distintos puntos de la isla, abarcando “la costa, la montaña, los festivales urbanos, los talleres comunitarios, la infraestructura, el Tren Urbano y los espacios vacíos”. Está

33. Entrevista con Susana Espinosa y Bernardo Hogan, 23 de marzo de 2014, Miramar (San Juan).

claro que se perseguía “proyectar a Puerto Rico como centro y baluarte de la actividad artística”, factor este que permitiría, asimismo, “a los turistas y visitantes conocer y apreciar nuestro arte, además de constituir un legado para los puertorriqueños”³⁴. La obra de Espinosa se dispuso en el parque Luis Muñoz Rivera de la capital, eligiendo intencionadamente un tramo poco frecuentado de esa zona verde, cercano a la carretera. Al respecto, la artista afirmó: “En esta ocasión todo fue distinto porque generalmente a ti te dan la ubicación y tú tienes que ponerte a pensar qué vas a crear para ese espacio, pero contrario a otras veces, aquí yo sabía lo que quería hacer y entonces buscamos el sitio”³⁵.

En efecto, su torre combina la cerámica con el acero corten, un material empleado habitualmente en arquitectura y que aporta diversos puntos de vista al ir cambiando su color con el paso del tiempo. Es evidente que, como había ocurrido con piezas anteriores, Espinosa perseguía introducir al espectador en su universo personal mediante diferentes lecturas que, en sentido ascendente, vendrían a culminar en una figura femenina que corona la estructura. De hecho, la propia configuración de la pieza sugiere, según la autora, “una experiencia íntima al entrar visualmente a los espacios pequeños, en contraposición con el gran espacio del parque, de las avenidas circundantes y del horizonte”³⁶. De este modo, las placas, de tamaño variable y ubicadas en distintos puntos de las dos planchas de metal, se establecen como referencias al paisaje por medio de fragmentos abstractos que dejan vislumbrar “texturas, formas y expresiones diferentes y únicas”. Junto a ello, se localizan un conjunto de escaleras a lo largo de sus perfiles, sobre las que se ubican unos personajes en sombra a fin de insinuar “diversas escalas y un recorrido imaginario e imposible”, en tanto las aberturas dejadas entre las láminas de acero le otorgan al conjunto una transparencia que, además de omitir cualquier atisbo de rotundidad, lo integra armónicamente dentro de aquel enclave. *Torre Mural*, pues, se cimenta como un componente más del parque, signado por su multiplicidad visual, pudiendo “servir como comienzo o final del parque, como pieza que incorpora un sector y su entorno, o como referencia a Puerta de Tierra”³⁷.

La segunda comisión llevada a cabo para el *Proyecto* impelido por la gobernadora se llamó *Encuentros Fugaces*, y fue instalada, en 2005, en la estación Hato Rey del tren urbano de San Juan (Fig. 10). Tanto esta como el resto de las obras que ornamentan las

34. Mildred Rivera Marrero, “Millonario proyecto de arte urbano,” *El Nuevo Día*, 11 de enero de 2002, 72.

35. Larissa Vázquez Zapata, “Una torre emplazada entre árboles,” *El Nuevo Día*, 24 de noviembre de 2003, 23.

36. Vázquez Zapata.

37. Vázquez Zapata.



Fig. 9. Susana Espinosa y Bernardo Hogan, *Torre Mural*, 2003. Acero corten y placas cerámicas con óxidos y esmaltes. Parque Luis Muñoz Rivera, San Juan (Fotografía de Daniel Expósito Sánchez).

dieciséis terminales perseguían instaurar “un espacio de miradas. Cada una de ellas busca combatir el desarraigo y sacar al viajero de la apatía”³⁸. En esta ocasión la ubicación no fue seleccionada por la argentina, sino que se le consignó una amplia pared situada justo al lado de una de las escaleras mecánicas que bajaban desde el andén hasta el nivel de la calle. Tal localización, sin duda, serviría de punto de partida para la concepción de la pieza. Al utilizar las mismas losetas que recubrían por completo el muro, Espinosa planteó una composición apaisada de modo que no se interrumpieran esos múltiples paños de azulejos, dándole continuidad a través del propio material.

38. Carmen M. Trelles Hernández, “Viaje visual por el tren,” *Primera Hora* (San Juan), 13 de enero de 2005, 61.



Fig. 10. Susana Espinosa y Bernardo Hogan, *Encuentros fugaces*, 2005. Mural cerámico con óxidos y esmaltes. Estación Hato Rey del Tren Urbano, San Juan (Fotografía de Daniel Expósito Sánchez).

La alta afluencia de pasajeros que pasaban diariamente por ese sector, además de la naturaleza del tren como medio de transporte, inspiraron la composición: “El tren lleva y trae, transporta a otros entornos y otras perspectivas. Dentro de sus vagones el pasajero, distraído o atento, se desplaza a otras localizaciones, guiado por la mano segura de un conductor invisible. Una humanidad anónima viaja en tren. Se congregan en encuentros efímeros, fugaces o prolongados, en ritmos cotidianos”³⁹. Parte de esa multitud es la que transita a lo largo de la superficie de la obra: las sombras de sus personajes, semejantes a las de otros murales como el de Bacardí, aparecen en distintos planos de profundidad que crean una sutil perspectiva. Mientras tanto, al fondo, la repetición de una esquemática arboleda sugiere el movimiento provocado por la velocidad de los vagones, resaltado, al mismo tiempo, por gruesas franjas de color y líneas más gráciles que se extienden de lado a lado proporcionando una percepción cinética. De este modo, *Encuentros fugaces* se alzaría como la última pieza pública llevada a cabo por el binomio Espinosa-Hogan, constituyéndose, en definitiva, como el colofón a toda una trayectoria artística marcada por la excelencia y el compromiso hacia el barro.

39. Proyecto de Arte Público de Puerto Rico, “Encuentros fugaces”, consultado el 10 de enero de 2021, http://www.artepublicopr.com/html_espanol/ambitos/tren_urbano/hato_rey/index.htm.

Referencias

Fuentes documentales

- Archivo Domenech-Rivera (Washington D.C.).
- Centro de Documentación de Arte Puertorriqueño, Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras (CDMHAA, UPRRP). San Juan.
- Colección Puertorriqueña, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras (CPR, UPRRP). San Juan.
- Entrevista con Susana Espinosa y Bernardo Hogan, 23 de marzo de 2014. Miramar. San Juan.
- Seminario Multidisciplinario de Información y Documentación José Emilio González, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras (SMJEG, UPRRP). San Juan. Fondos: Pabellón de Puerto Rico.

Fuentes bibliográficas

- Benítez, Marimar. "Forma, color y espacio en los murales de Susana Espinosa." En *Susana Espinosa: Cerámicas*, 11-14. San Juan: Museo de la Universidad de Puerto Rico, Museo de Arte de Ponce, 1982. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Museo de la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras, 14 de abril de 1982-12 de mayo de 1982, y el Museo de Arte de Ponce, 18 de junio de 1982-2 de agosto de 1982.
- Bothwell del Toro, Frances. "De Murales y Muros: La Cerámica y la Arquitectura." *Plástica* (mayo 1979): 7-9.
- Expósito Sánchez, Daniel. "Navegando el laberinto: Ocho relatos para conocer la obra de Jaime Suárez." En *Jaime Suárez: El laberinto de la creación*, 8-18. Gurabo: Museo y Centro de Estudios Humanísticos Dra. Josefina Camacho de la Nuez, Universidad del Turabo, 2015. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en la Casa Rectoría de la Universidad del Turabo en Gurabo, 5 de mayo de 2015-3 de julio de 2015.
- "Ganadores del Certamen de Obras Permanentes del Pabellón." *Pabellón Nacional de Puerto Rico* 1, no. 2 (diciembre 1991): s. p.
- Jackson, Rafael. "Isla recreada, arribada en el RUM." *Visión Doble: Revista de Historia y Crítica de Arte* (junio 2015). Consultado el 22 de diciembre de 2020. <http://humanidades.uprrp.edu/visiondoble/?p=4939>.
- Moreno, María Luisa. "El mundo fantástico en las figuras de Susana Espinosa." En *Susana Espinosa: Cerámicas*, 7-9. San Juan: Museo de la Universidad de Puerto Rico, Museo de Arte de Ponce, 1982. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Museo de la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras, 14 de abril de 1982-12 de mayo de 1982, y el Museo de Arte de Ponce, 18 de junio de 1982-2 de agosto de 1982.
- Scarano, Francisco. *Puerto Rico: Cinco siglos de historia*. San Juan: McGraw-Hill, 1993.

Fuentes periodísticas

- Alegre Barrios, Mario. "Sueños cifrados en barro." *El Nuevo Día*, 19 de abril de 1998.
- Benítez, Marimar. "Una obra maestra en la bahía." *El Nuevo Día*, 23 de noviembre de 1980.
- Capalli, Mili. "Her 'Little People' Are Susana's Biggest Joy." *The San Juan Star*, 17 de septiembre de 1969.
- "Caribe Hilton Being Renovated." *The Virgin Islands Daily News*, 11 de junio de 1963.
- "Caribe Hilton To Expand Facilities To 249 Rooms." *The Virgin Islands Daily News*, 21 de enero de 1969.
- "Culpa AFE Por Cierre Industria." *El Mundo*, 7 de agosto de 1970.
- Delgado, Ileana. "Susana el Arte y el Barro." *El Nuevo Día*, 17 de mayo de 1987.
- Rivera Marrero, Mildred. "Millonario proyecto de arte urbano." *El Nuevo Día*, 11 de enero de 2002.
- Trelles Hernández, Carmen M. "Viaje visual por el tren." *Primera Hora*, 13 de enero de 2005.
- Vázquez Zapata, Larissa. "Una torre emplazada entre árboles." *El Nuevo Día*, 24 de noviembre de 2003.

Webgrafía

- Bill Boydston ...a retrospective. "Caribe Hilton". Consultado el 2 de diciembre de 2020. <http://www.cboydston.net/bbretro/category/caribe-hilton/>.
- Cornell University. "Notch | Hotel". Consultado el 2 de diciembre de 2020. <https://intypes.cornell.edu/expanded.cfm?erID=184>.
- Proyecto de Arte Público de Puerto Rico. "Encuentros fugaces". Consultado el 10 de enero de 2021. http://www.artepublicopr.com/html_espanol/ambitos/tren_urbano/hato_rey/index.htm.
- Ordenanza núm. 16, Serie 2000-2001, Municipio de la Ciudad Capital de San Juan Bautista, Para denominar con el nombre de profesora Ruth Hernández Torres, a la casa de cultura de Río Piedras, ubicada en el 1151 de la Avenida Ponce de León esquina Calle Georgetti, en el centro urbano de Río Piedras. Consultado el 3 de enero de 2021. <https://www.legislaturasanjuan.pr/biblioteca/ordenanzas/2000-2001/83-o2000-0116/file>.

RESEÑAS



Haskell, Francis

El museo efímero. Los maestros antiguos y el auge de las exposiciones artísticas

New Haven: Yale University Press, 2000. Barcelona: Editorial Crítica, 2002. 260 págs. ISBN 84-8432-313-7

Actualmente, los visitantes a los museos asociamos estas instituciones tanto con su exposición permanente, como con las temporales que realizan de manera consecutiva año tras año. Pero esta práctica no siempre ha sido la más común. La presente obra profundiza en el significado de las exposiciones temporales desde sus orígenes en Italia en el siglo XVII hasta el siglo XX. *El museo efímero* es el último libro escrito por el historiador del arte británico Francis Haskell, finalizado durante su último mes de vida y en cuya publicación comenzó a trabajar poco antes de morir, el 18 de enero del año 2000. Este libro surge directamente del anterior, *La historia y sus imágenes* (1993), y complementa *El gusto y el arte de la Antigüedad* (1981) al tratar la preferencia del autor sobre cómo las circunstancias en las que fueron expuestas las obras de arte influyeron en su estima y comprensión. Formado en Historia en el King's College, Haskell ocupó la cátedra de arte en la Universidad de Oxford hasta su retiro en 1995 y fue ampliamente conocido por su seriedad investigadora y erudición en el campo de la Historia del Arte.

La obra se estructura en nueve capítulos que recorren la historia de las exposiciones temporales de manera cronológica. Están precedidos de un prefacio y agradecimien-

tos, redactado por el editor del libro, Nicholas Penny quien fue director de la National Gallery de Londres en el momento de su publicación, y un listado de las abreviaturas que aparecen a lo largo del libro. Se incluyen un total de 53 imágenes reproducidas en blanco y negro, procedentes de diferentes instituciones artísticas, todas ellas listadas en los créditos de las ilustraciones después del noveno capítulo. Al final del libro también se incluye una lista de las ilustraciones, un índice alfabético y el índice de la obra.

En la introducción, Haskell nos resalta lo significativos que han sido los cambios causados por la celebración de exposiciones de maestros antiguos desde el siglo XVII en la concepción del arte que tenemos en la actualidad. Permitieron, y siguen haciéndolo, reunir un número importante de obras de arte que originalmente habían sido concebidas para ser disfrutadas en emplazamientos diferentes.

En el primer capítulo el autor analiza el surgimiento de las primeras exposiciones de maestros antiguos en Roma durante el siglo XVII, con un objetivo principalmente ceremonial, y celebradas durante las festividades de los santos patronos. La importancia y periodicidad de las exposiciones crearon la necesidad de establecer las pautas para el montaje, organizar y encargarse todo el material y de negociar la lista de obras con los potenciales benefactores un año antes de que se realizara la inauguración. Con los años, las exposiciones se centraron más en el propio artista que en el benefactor o donante de las obras, y con este nuevo rumbo comenzaron a celebrarse exposiciones en París y Londres.

El segundo capítulo se centra en la transcendencia histórica que tuvieron las exposiciones realizadas en París durante el siglo XVIII con la muestra de las grandes obras maestras más célebres de Europa, hasta la fecha prácticamente desconocidas. También explica cómo tras la batalla de Waterloo se produjo la declinación de las exposiciones en París y comenzaron a celebrarse en Londres las primeras muestras de maestros antiguos.

El tercer capítulo está dedicado a las exposiciones de la British Institution, fundada en 1805 con el fin de promover las Bellas Artes en el Reino Unido. En el cuarto capítulo se profundiza en la consolidación de las exposiciones de los maestros antiguos realizadas en la galería de la British Institution de Pall Mall hasta 1867, año en el que finalizó el alquiler de estas salas. El relevo fue tomado por el Burlington Fine Arts Club, el cual organizó las exposiciones en los salones de la Royal Academy a partir de 1870. Este cambio supuso un hito en la concepción de las exposiciones, ya que no serían los propietarios los que decidirían las piezas que iban a ser expuestas, sino un grupo de académicos los que elaborarían las listas de las obras que esperaban adquirir.

En el quinto capítulo se explica cómo a partir de la segunda mitad del siglo XIX se plantean nuevas posibilidades expositivas. El modelo inglés estimuló la comparación entre escuelas y permitió el estudio del auge y decadencia de los estilos y el descubrimiento de nuevas técnicas. Tuvo una gran repercusión en todo el mundo, hasta el punto en que muchos dirigentes de diferentes gobiernos extranjeros enviaron comisarios para que informaran acerca del citado modelo.

En el sexto capítulo el autor expone el carácter patriótico que toman las exposiciones celebradas en diferentes ciudades europeas al comienzo del siglo XX. Profundiza más en el capítulo séptimo con las exposiciones celebradas tras la I Guerra Mundial con un carácter fuertemente nacionalista, culminando con la celebrada en Londres en 1930.


En el capítulo octavo se describe el cambio que se produjo con el comienzo del siglo XX en la relación existente entre los coleccionistas privados, los museos y las instituciones, y de cómo los préstamos procedentes de las instituciones y museos públicos empezaron a ser más numerosos. Así, las exposiciones temporales no solo comenzaron a contar entre sus obras con préstamos de coleccionistas privados, sino también de instituciones de gran renombre mundial.

Finalmente, en el capítulo noveno Haskell concluye que todas las exposiciones de maestros antiguos inspiraron sucesivas muestras en diferentes partes de Europa y que, a pesar de considerarse cada una en su momento como única e irrepetible, siempre fueron superadas por la siguiente. La enorme influencia que tuvieron hizo que durante la segunda mitad del siglo XX la gran mayoría de los museos y galerías de todo el mundo comenzaran a preparar y albergar exposiciones temporales.

A modo de cierre, resaltar que esta obra es una excelente y rigurosa recopilación de las mayores y más representativas exposiciones realizadas entre los siglos XVII y XX. Ofrece una maravillosa oportunidad para adentrarnos en el origen e historia de las exposiciones temporales, y refleja el amplio estudio y conocimiento que poseía Haskell acerca de las instituciones artísticas y actitudes culturales de algunos de los países europeos más importantes a lo largo de los últimos cuatro siglos. En esta obra logra conciliar el interés por el gusto en general, con una verdadera pasión por los aspectos particulares de cada exposición y contexto histórico-cultural.

Noemí Delgado Mellado

Universidad Complutense de Madrid, España

 0000-0002-8091-1706



Jiménez López, Jorge, y Carmen Sánchez Tamarit, eds.

Patrimonio textual y Humanidades Digitales, II. Libros, bibliotecas y cultura visual en la Edad Media

Salamanca: Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas y de Humanidades Digitales (IEMYRhD); Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas (SEMYR), 2020. 381 págs. ISBN 978-84-121557-2-3

El segundo volumen de las actas del VII Congreso Internacional de la SEMYR discurre entre libros, bibliotecas y cultura visual en época medieval. En esta obra coral al cuidado de los editores J. Jiménez y C. Sánchez se desvanecen las divisiones preestablecidas entre disciplinas académicas y, sobre un hilo conductor deliberadamente asumido, convergen las visiones con las que quince expertos contribuyen a delinear las complejas dinámicas que entre texto e imagen se suceden en el rico paradigma cultural de la Edad Media.

Sobre libros –primero de los puntos de giro del volumen si se continúa la suerte de índice sugerido por su título–, y sobre libros de horas en particular, codifica la especialista J. Planas la dualidad practicada, privada y litúrgica, de estos referentes devocionales y, en el ámbito de la Corona de Aragón, explora la narratividad de las relaciones texto-imagen como refrendadoras de tales prácticas. Como la segunda cara de una moneda, la aportación de J. Docampo versa también sobre el papel jugado por los libros de horas, en su caso, para la Corona castellana, con singulares ejemplos en los que reprocha la falta de estudios de conjunto.

También sobre libros, en un interesante ejercicio por diversificar la incidencia de tipologías textuales más allá de los contextos devocionales, desarrollan su trabajo autores como A. Gutiérrez, en su reivindicación del papel de lo textual en los desarrollos constructivos medievales, singularizados por la autora en la fábrica de la catedral Nueva de Salamanca. Por otro lado, sobre la adecuación del sentido textual, I. González analiza, justifica y caracteriza los fenómenos de traducción de lenguajes textuales e icónicos en tratados médicos de contextos culturales griegos, árabes y latinos. Asimismo, H. Natta sorprende por la aparente contemporaneidad en un estudio que aúna ciencia, arte y retórica para el análisis intertextual de una tipología literaria profundamente ligada a espacios y temporalidades practicadas, como son las *Intecenales* de Alberti.

Si se continúa el desarrollo propuesto en el volumen, sobre bibliotecas, entendidas estas como fuente de conocimiento de la historia intelectual de sus contextos, se desarrolla el segundo eje del volumen. En él, J. Jiménez profundiza en la creación de una suerte de "autoimagen" de intelectual bibliófilo por parte de los escritos de don Diego de Anaya como conformador de la biblioteca del Colegio Mayor de San Bartolomé. También R. Rodríguez presenta un representativo corpus librario perteneciente, en su caso, a la biblioteca del marqués de Santillana. Ello le permite desarrollar los valores de estos conjuntos patrimoniales como conformadores de una suerte de imaginario representativo del poder aristocrático castellano de mediados del siglo XV. En un contexto semejante, la biblioteca del Hospital de la Vera Cruz se erige protagonista en el estudio que M. Visada realiza respecto de nuevos inventarios y miradas revisionistas que posibiliten, conforme a las especificidades políticas de su contexto, aprehender el desarrollo orgánico del patrimonio librario perteneciente al linaje de los Velasco.

En tercer lugar, son varios los autores que se pronuncian respecto del papel jugado por lo textual en la conformación de imágenes y de la cultura visual de sus contextos de creación y recepción. Al respecto, sirva el trabajo de L. Lahoz como referente en el estudio de la pluralización de los ámbitos del texto con la revisión que realiza de los ejemplos epigráficos del Estudio salmantino. Como imágenes en sí mismas, desarrolla la autora las funciones específicas de estos textos como conformadores y deformadores de vestigios icónicos de representación inmersos en su propio programa institucional y arquitectónico.

Sobre esa codificación de imaginarios S. Caballero desarrolla, con el tipo iconográfico de la *Madonna del Popolo* como marco contextual, un viaje por el concepto de lo primitivo, la copia y la cita textual, con los que reflexiona sobre la conciencia del gusto y

la mimesis. Por otro lado, M. Casas elige los grabados de Santa Teresa como escritora mística para repensar, conforme a los usos específicos de una tipología que cumple un papel de imagen y de objeto taumatúrgico en la configuración de ideologías, las dinámicas de presencia y representación imagen-texto de este medio. Por su parte, E. Muñoz universaliza y singulariza la imagen del libro como recurso visual en los espacios de la catedral de Zamora, conforme a su papel como referente positivo de unas prácticas librarias desarrolladas en sus contextos urbanos específicos y sus audiencias particulares.

En búsqueda de la diversificación de naturalezas y finalidades de representación en las dinámicas entre texto e imagen, las miniaturas de copias carolingias de la *Psychomachia* de Prudencio sirven a J. Soliván para profundiza en la identificación y uso de imágenes como técnicas y mecanismos mnemotécnicos en espacios monásticos. Así mismo, a partir de lo contenido en el códice altomedieval Ms. O-II-10, L. Fernández centra su enfoque en el tipo iconográfico de la mano en su desempeño como diagrama memorístico para la transmisión de complejas estructuras mentales a través de procesos de contemplación. También C. Sánchez profundiza en este concepto de la contemplación como herramienta y proceso de interiorización, en su caso, de los textos hagiográficos de Santiago de la Vorágine conservados en el Estudio salmantino sobre los que expone una más que significativa identificación narrativa y representativa entre imagen y *estoria*.

Como ha podido advertirse, este volumen concebido entre libros, bibliotecas y cultura visual medieval supone un compendio de ineludible lectura para profundizar en unos enfoques de trabajo a la vanguardia de los estudios visuales y librarios que quizá debieran ser más recurrentes en la actualidad académica de lo que a priori se confirman.

Lara Arribas Ramos

Universidad de Salamanca, España

 0000-0002-9504-1360



López Guillamón, Ignacio, y César Chaparro Gómez, eds.

Encuentro Internacional. De Flandes a Extremadura: Humanismo y naturaleza en los tapices de Badajoz

Cáceres: Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste, 2020. 403 págs.
ISBN 978-84-948078-9-3

En 1556, el rey que apostó por una Europa sin fronteras, diversa pero unida, abandonaba su Flandes natal poniendo rumbo a su último destino. De igual manera que el emperador Carlos, los tapices protagonistas de esta publicación son de origen flamenco, viajaron por media Europa y acabaron su recorrido en Extremadura, donde han descansado por centurias. Casi cinco siglos después, siguiendo la estela de una cultura transfronteriza, los tapices extremeños han reunido a eminentes especialistas de diferentes lugares del continente, celebrándose así este destacado encuentro internacional.

En la publicación que nace de este encuentro, para comenzar, César Chaparro, catedrático de Filología Latina en la Universidad de Extremadura, detalla cómo son imprescindibles la mitología y la emblemática para la tarea de mirar y admirar una obra de arte. En el Renacimiento coinciden los mitos paganos con los bíblicos, y así se patentan en los tapices de Badajoz, donde es protagonista Penélope, aunque junto a ella se representan emblemas cristianos como el pavo real o el ave fénix.

A continuación, Margarita García Calvo, doctora en Historia del Arte, nos adentra en las "tapicerías de Alfonso V de Portugal", conservadas en la colegiata de Pastrana. Estas

muestran hechos contemporáneos con nutridas composiciones de personajes, arquitecturas, fauna y flora, y es por eso que, además de una obra de arte, es un auténtico documento histórico, por mostrarnos la realidad de un acontecimiento a través de una calidad textil y una riqueza decorativa sobresalientes.

Siguiendo con el estudio botánico, la doctora en Historia del Arte, Pilar Bosqued, detalla la variada vegetación que abunda en la tapicería flamenca que decora cenefas o es protagonista. Unas veces aparecen ejemplares noreuropeos que no casan con paisajes mediterráneos, y otras especies americanas o asiáticas aportan cierto exotismo a escenas europeas. Aunque la vegetación se represente con total realismo no se hace con rigor, pues su intencionalidad suele ser estética, una forma de hermostrar el tapiz.

La doctora en Historia del Arte Elena Vázquez Dueñas, de la Universidad Complutense de Madrid, nos tiende sobre el papel la original serie de cuatro tapices, de los que se conservan solo tres, tejidos a partir de pinturas de El Bosco. Con detalle y precisión, utilizando registros en inventarios, descifra el origen estético de los paños escurialenses a partir de pinturas, dibujos y grabados del pintor flamenco y su discípulo Brueghel el Viejo.

En otra línea, José Matesanz del Barrio, doctor en Historia del Arte en la Universidad de Burgos, aporta la razón de que Castilla y León sea el territorio con mayor cantidad de tapices flamencos. Las conexiones entre Flandes y Castilla en el siglo XV son múltiples, siendo clave el consumo textil flamenco en Castilla, símbolo de riqueza y prestigio social. Se nos da relación de los orígenes de las colecciones reales, nobiliarias y eclesiásticas que hoy conforman parte del patrimonio nacional.

Sobre el consumo compulsivo de tapicería flamenca en la Castilla del siglo XVI, trata la doctora en Historia del Arte Victoria Ramírez, de la Universidad en Internet (UNIR). La sentencia "para ser noble en la España de la Edad Moderna, primero hay que aparecerlo", resume gran parte de este comportamiento. Significó poder, magnificencia y pertenencia a un linaje. Sin embargo, a finales del siglo XVII pasaron de moda debido al auge de la pintura, y en el siglo XIX empezaron a malvenderse a una nueva burguesía americana.

Maria Taboga, restauradora en el palacio del Quirinal, nos detalla cómo se conservan las tapicerías que alberga el otrora palacio real italiano. La asociación entre restaurador e historiador del arte es primordial para respetar la originalidad del tapiz, que se

restaura con la misma técnica con la que se realizó, pues esta nunca ha cambiado. De forma muy visual nos muestra los procesos y los resultados de dos décadas de trabajo de restauración en el taller del Quirinal.

Concha Herrero, doctora en Historia del Arte y conservadora de Patrimonio Nacional, nos pone la miel en los labios con la excepcional colección real de tapices que alberga nuestro país. A finales del siglo XIX comenzaron a tomarse las medidas oportunas para la conservación y catalogación de las piezas atesoradas por la monarquía, hasta que en el siglo XX se convirtió el Palacio Real de Madrid en almacén y museo de las más de 2.000 tapicerías conservadas. Asimismo, apunta cómo recientes líneas de investigación han reconfirmado el valor de estas obras de arte.

El gran especialista en tapices flamencos, Guy Delmarcel, profesor de la Katholieke Universiteit Leuven, nos presenta la serie de los siete tapices de la catedral de Badajoz, inspirados en las Metamorfosis de Ovidio. Toda la emblemática, mitología, personajes, arquitecturas y vegetación que se vienen tratando pueden tener un valor más, y es el de ser un entretenimiento didáctico pues, como colofón de su aportación, nos brinda las palabras de la conservadora Adele Coulin: "A tapestry should be brilliant at first sight, and full of amusing details at near view".

Siguiendo la preocupación por la vegetación de los tapices extremeños, Nello Forti Grazzini, doctor por la Universidad de Milán, nos brinda un hallazgo en torno a la serie de tapices de Vertumno y Pomona de Maarten II Reymbouts. Comprada por los arquiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia al maestro flamenco, pasó a la familia Borghese y en el siglo XIX se ubica en manos del diplomático Albert Blanc. Ahí se perdió la pista, hasta que Forti la ha identificado y mostrado en este encuentro.

Sobre la valoración del tapiz, Miguel Ángel Zalama, catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Valladolid, explica el auge y declive de este arte. Como se viene diciendo, no había corte europea que no abasteciera su tesoro con tapicerías. Sin embargo, a finales del siglo XVIII el triunfo de la pintura sobre todas las artes desplazó a la tapicería de un trono que ostentó durante siglos, a categoría de arte menor. Por suerte, los paños tornan a ser objeto de interés pues, como apunta el profesor: "el arte, cuando realmente lo es y los tapices tienen esa categoría, no es menor ni mayor, es arte".

Ignacio López Guillamón, doctor en Información y Comunicación por la Universidad de Extremadura, confirma que el estudio de la Historia del Arte, concretamente del tapiz,

lo que nos reúne, ha de ser necesariamente multidisciplinar. Gracias a la difusión digital a través de plataformas y redes, el alcance de los estudios se multiplica, favoreciendo alianzas entre entidades afines, trabajo en equipo y una mayor visibilidad, pues es esencial que la sociedad conozca y disfrute de los hallazgos de los investigadores.

Contamos con otra aportación de la doctora García Calvo, sobre la colección de tapices de procedencia flamenca del Ayuntamiento de Ávila. Lo peculiar es, no solo su influencia italiana, sino que son ejemplares aislados que un día formaron parte de diferentes series. Con un lujo de imágenes y detalles, nos muestra magníficos ejemplares que representan sendos episodios mitológicos y religiosos.

De nuevo ahondamos en la historia de Vertumno y Pomona gracias a la doctora Bosqued. Esta ficción mitológica es ideal para la representación de arquitecturas, jardines, estanques, animales y un sinfín de detalles. Para ello, analiza las series de Patrimonio Nacional y del Museo de Historia del Arte de Viena.

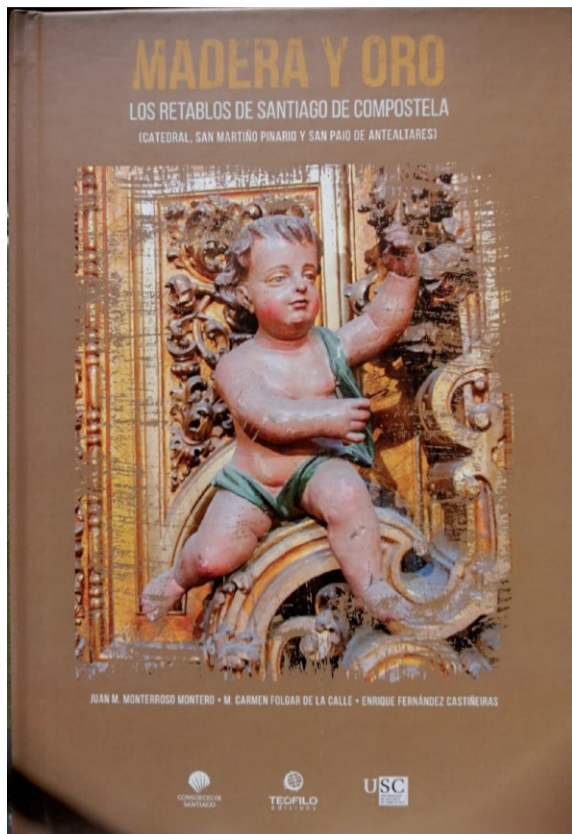
“Las Indias” son tres series de tapices que ha estudiado la doctora Ramírez, en la que se nos muestra un amplio número de detalles pertenecientes al Nuevo Mundo. Los cartones no buscan el rigor científico sino el exotismo de lo desconocido. Obras de este tipo ayudaron a difundir entre los europeos una visión más realista del nuevo continente.

En definitiva, gracias a este encuentro internacional en torno a la tapicería extremeña, no solo se ha estudiado el objeto en cuestión, sino que el conocimiento ha ido más allá de la mano de una serie de ponencias internacionales de gran calidad. Esta publicación se postula como imprescindible para aquel investigador o, simplemente, curioso en materia de tapicería flamenca, y contribuye a la revalorización, que cada día crece más, del magnificante y lujoso arte del tapiz.

Ana Martínez-Acitores González

Universidad de Valladolid, España

 0000-0002-2775-8917



Monterroso Montero, Juan Manuel, María del Carmen Folgar de la Calle, y Enrique Fernández Castiñeiras

Madera y oro. Los retablos de Santiago de Compostela (Catedral, san Martiño Pinario y san Paio de Antealtares)

Santiago de Compostela: Teófilo Edicións, 2020.
304 págs.
ISBN 978-84-1214-463-5

La publicación *Madera y oro. Los retablos de Santiago de Compostela (Catedral, san Martiño Pinario y san Paio de Antealtares)* supone una revisión de la investigación acerca del concepto de retablo en la práctica gallega de la ciudad compostelana, y es el primero de una trilogía dedicada a los retablos en dicha ciudad. Prologado por Jesús Palomero Páramo, catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, el libro reúne treinta y cinco capítulos organizados en tres grandes partes. La primera de las cuáles alude a la catedral compostelana, el monasterio de san Martiño Pinario ocupa la segunda, y cierra el volumen el monasterio de san Paio de Antealtares. Los doctores Monterroso Montero, Folgar de la Calle y Castiñeiras Fernández son los artífices de este volumen.

Esta obra aglutina investigaciones varias dentro del programa "El patrimonio monástico y conventual gallego de la reforma de los Reyes Católicos a la Exclaustración" (HAR2016-76097-P) y del Plan Nacional "Programa de Consolidación e Estructuración de Unidades de Investigación Competitivas" (GRC2013-036). Los investigadores, miembros del Departamento de Historia del Arte, ejercen su docencia en la universidad de la capital gallega. A cargo de la casa Teófilo Edicións y contando con el apoyo del Consorcio de Santiago, la edición se inserta en la colección "Novedades Editoriales".

El libro comienza con una introducción histórica en la que se narran los antecedentes de la catedral románica y las diversas tradiciones y descubrimientos de la tumba apostólica. Se pone de relieve el papel desempeñado por las reliquias en la difusión de la fe católica en general, y el culto jacobeo en particular. El análisis de la fábrica románica y su capilla mayor es un ejemplo de la metodología seguida durante todo el libro: esbozando una propuesta de carácter histórica se van engarzando los distintos comentarios y reflexiones artísticas, haciendo uso de fuentes primarias de gran valor y difícil acceso.

A la hora de abordar las capillas de la girola los autores recorren las distintas advocaciones (pasadas y actuales) así como un estudio de sus escrituras fundacionales. El claustro catedralicio ocupa un espacio importante en el trabajo, parejo a la singularidad de su diseño. En el campo patrimonial, conservación y difusión equivalen a la salvaguarda del patrimonio. La capilla mayor y el tabernáculo son el asunto tratado en el segundo capítulo. A través de imágenes de gran valor gráfico, algunas inéditas, así como por medio de planimetrías, se reconstruyen las distintas etapas de este ambicioso proyecto arquitectónico, y a la vez ideológico.

En el tercer apartado se analizan los retablos ubicados en las capillas de san Bartolomé, san Juan Apóstol, nuestra Señora la Blanca, del Salvador, de san Pedro (también conocida como Nuestra Señora de la Azucena), Mondragón y Nuestra Señora del Pilar. Además de su localización en la cabecera de la catedral, son rasgos interesantes la señalización de la capilla de san Juan Apóstol como parroquia intramuros de la catedral o el sentido cristológico y eucarístico de la mayor parte de los programas iconográficos.

El retablo de la capilla de Sancti Spiritus y el de Nuestra Señora de la Prima son revisados en los capítulos décimo y undécimo. Una vertiente más hagiográfica la conforman los retablos restantes de la primera parte: concretamente se trata de santa Catalina, san Antonio y san Andrés.

En los capítulos quince a diecisiete se abordan joyas como la capilla del Cristo de Burgos, ideada originariamente como espacio cultural; el retablo de la capilla del Santísimo, y su atribución a Manuel de Leis; y la increíble capilla de las Reliquias. Un retablo el de esta última trazado por Bernardo Cabrera y Gregorio Español, que desapareció pasto del fuego cuando ardió a comienzos de mayo de 1921. Situada en el ángulo noroccidental del claustro, la capilla de Alba cierra esta primera parte. No solo por su planta convexa o por el cambio de denominación (fue consagrada como capilla de la

Transfiguración), sin duda la solución compositiva permite percibir la continuidad histórica y devocional en una capilla en que cada retablo está relacionado con los demás.

Dedicada a san Martiño Pinarío, la segunda parte inicia con un amplio marco histórico. Desde su origen en la donación del obispo Sisnando I hasta su esplendor en el siglo XII, pasando por su nueva nomenclatura como san Martín de Fora. Los autores prosiguen con el tratamiento de los diferentes retablos del monasterio, comenzando por el retablo mayor. Se descubre, así, cómo se reutilizó el espacio, manteniendo en su anverso y reverso la iconografía empleada por la orden benedictina. Entre otras aportaciones pueden destacarse tanto la influencia de trazas como la solución planteada en el retablo mayor de Clerecía, en Salamanca.

Si el retablo mayor está dedicado a san Martín de Tours, los diseñados para el crucero están dedicados a san Benito, fundador de la Orden, y a la Virgen, pues originalmente el recinto estaba bajo la advocación de santa María de la Corticela. Los capítulos cuatro a ocho corresponden, en alternancia, a los lados del Evangelio y de la Epístola dentro del templo benedictino. El que comparten santa Escolástica y el Cristo de la Paciencia constituyen ejemplos paradigmáticos del retablo de influencia romana. El retablo de santa Gertrudis presenta la virtualidad de ser plegable, facilitando procesiones solemnes en días señalados; por su parte, el de Nuestra Señora del Socorro cuenta con un grabado conservado en el Museo de Pontevedra que ha permitido un estudio pormenorizado. Cierran esta segunda parte los retablos de santa Catalina, de gran depuración decorativa en comparación con el apunte fantástico de otros retablos; y el retablo de san Bernardo, en consonancia con el cercano altar de santa Catalina.

Por su parte, el monasterio de san Paio de Antealtares ocupa la tercera parte, o lo que es lo mismo, los últimos siete capítulos. Como en las dos partes anteriores, el primer capítulo supone el apunte histórico y la explicación de cómo fue el lugar en el que tomaron el hábito las hijas de lo más granado de las familias aristocráticas gallegas. El eje principal del capítulo se centra en el retablo mayor. A la izquierda del cual están los retablos de san Benito y de las Reliquias. En el lado opuesto se sitúan los retablos de la Virgen Desterrada, el de la Virgen bajo la advocación del Rosario, el de Nuestra Señora de la O y el de san Nicolás de Bari.


Los autores recogen los nombres vinculados al retablo dedicado a la Asunción de la Virgen, con san Pedro y san Pablo a derecha e izquierda. Dos de los principales personajes son Juan Antonio García de Bouzas (pintor y dorador) y Castro Canseco (entallador y

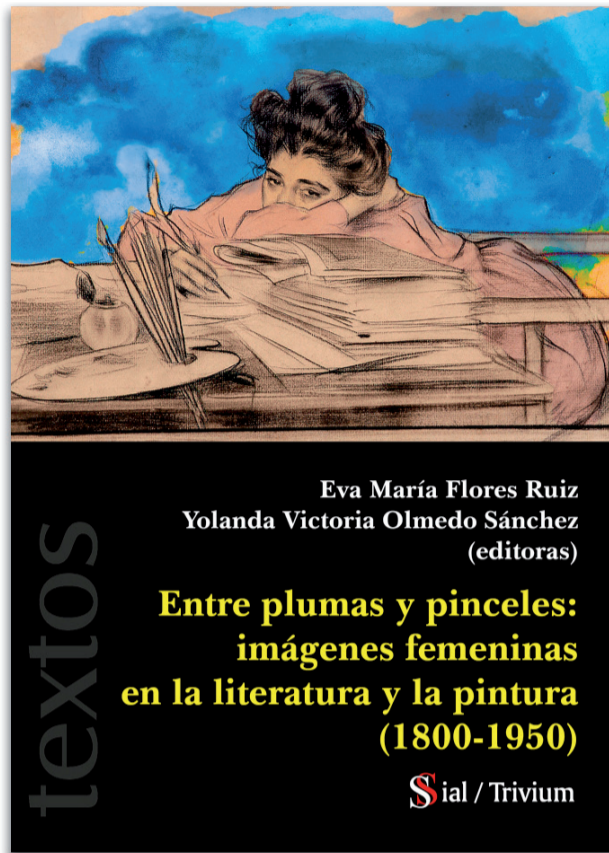
escultor). El resto de los retablos del espacio dialogan con el principal. El de la Virgen del Rosario y de san Benito respondiendo a un mismo modelo; el de Nuestra Señora de la O, también conocida como Nuestra Señora la Preñada, la Virgen de la Expectación o Virgen de la Esperanza; el de la Virgen Desterrada, así llamado por la vinculación del artista que más que probablemente lo diseñó y ejecutó: Domingo de Andrade. Finalmente, el retablo Relicario: el único que se conserva de la iglesia original, interesante por su función de acogida de las reliquias, así como por las dos columnas salomónicas empleadas en ambos flancos.

En resumen, *Madera y oro. Los retablos de Santiago de Compostela (Catedral, san Martiño Pinario y san Paio de Antealtares)* constituye una recopilación de estudios que profundiza en un período reciente en el tiempo, y a la vez lejano en el plano de las ideas. El estudio pone de relieve la indudable influencia que, gracias a su arzobispo Diego Gelmírez, tuvo la ciudad compostelana en el establecimiento del retablo como seña de identidad del arte hispánico. Uno de sus aspectos principales es la cuidadosa recolección de los cambios experimentados por los retablos, prestando atención a las modificaciones entre la idea original y el estado en que han llegado a la actualidad, incluso el motivo de su desaparición, si es el caso. Configurado en torno a la práctica artística del retablo, específicamente la que se rastrea en la capital compostelana, este libro emplea una aproximación que vincula lo artístico, lo político y su influencia en el público. Una publicación que debe ser entendida teniendo en cuenta el marco, el Año Santo 2021-2022, para el que ha sido diseñada.

Luis Alcalá-Galiano Pareja

Universidade de Santiago de Compostela, España.

 0000-0001-6225-6675



Flores Ruiz, Eva María, y Yolanda Victoria Olmedo Sánchez, eds.

Entre plumas y pinceles: imágenes femeninas en la literatura y la pintura (1800-1950)

Madrid: Sial/Trivium, 2020. 216 págs.
ISBN 978-84-18333-61-3

La simbiosis entre pintura y literatura ha sido una constante a lo largo de la historia universal, sin embargo, en los siglos XIX y XX presentarán una misma protagonista: la mujer. En el contexto en que ellas empiezan a transitar entre ser el objeto artístico y ser el sujeto artístico, se gestará el empoderamiento femenino por el cual las mujeres adquieren un rol más activo en las artes, ya no solo serán musas, sino también quienes se apoderen de los pinceles y las plumas para crear obras de gran calidad artística. A tal efecto, las profesoras Eva María Flores Ruiz y Yolanda Victoria Olmedo Sánchez, ambas de la Universidad de Córdoba, editan esta interesante y pertinente obra científica, donde se dan cita investigadores especialistas en la historia de género y su vinculación con las artes, para argumentar con sus aportaciones el papel preponderante de las mujeres artistas en pintura, literatura y otras manifestaciones culturales.

El ejemplar se articula en siete capítulos precedidos por una introducción realizada por las editoras del volumen, que permite conocer de manera sintética aquello en lo que se profundizará a lo largo de los siete capítulos que componen esta aportación científica.

El primer capítulo: "Mujeres e imagen artística durante el siglo XIX y principios del XX", corre a cargo de Francisca Vives Casas, quien señala un recorrido sobre cómo históricamente a la mujer se le ha asignado el rol de "ángel del hogar", siendo madre, esposa e hija que se ocupa de los quehaceres domésticos y cuida de la familia. Por este motivo, numerosos artistas representan la maternidad como uno de los temas iconográficos claves entre el mundo femenino. Durante el siglo XIX aumentarían las representaciones de madres con sus hijos en actitud afectiva, no alejándose del prototipo idealizado en las imágenes tradicionales de la Virgen con el Niño, como se ejemplifica a lo largo de este primer capítulo con citas pictóricas a autores españoles de la época. En cambio, el siglo XX trajo consigo algunos cambios en los escenarios femeninos, pues las costumbres sociales permitieron la salida del hogar o las escenas en tarea educativa o de aprendizaje para verlas disfrutar al aire libre en numerosas representaciones artísticas donde aparecen en jardines, cafés, restaurantes o teatros. Además, las mujeres van introduciéndose en el mundo intelectual, representándolas decididas, misteriosas e inaccesibles, e incluso algunos hombres por miedo –y como crítica– al empoderamiento femenino las plasman con pantalones y en actitudes varoniles.

El segundo capítulo: "Hacia el retrato individual femenino y su acercamiento a las escritoras", es elaborado por Rocío Cárdenas Luna para tratar cómo el asentamiento de la burguesía y sus nuevas prácticas sociales traen consigo un desarrollo del género retratístico. En el mismo, destacará la mirada hacia la mujer, a quien se le producen numerosas muestras de retratos. Lamentablemente, en la mayoría de los casos, se encuentran en actitudes modélicas, pasivas y sin mención a su papel intelectual, pues siguen relegadas a escenas de interior, representándose más como lectora –y esposa o madre– que como escritora. En este sentido, no existen rasgos diferenciadores de estas escritoras, sino que actúan como simples modelos que posan ante la mirada del hombre, careciendo de atributos propios de la condición autorial y de la práctica de la escritura, predominando la visión retratística de busto. Bien es cierto que, en este contexto, los varones escritores tampoco aparecen como imagen autorial en tanto que ya no tienen que posicionarse socialmente, sino que encargan retratos privados para posicionarse en el modelo burgués, y no requieren de gestos o símbolos que evidencian su arte de la escritura. Por ello, ellas tampoco se diferenciarán en sus retratos, a pesar de la necesidad de hacerse valer en su profesión.

Habiéndose mencionado por un lado a la mujer-modelo, como "ángel del hogar" y, por otro, a aquellas escritoras desprendidas de atributos iconográficos de su profesión,

en el capítulo de Yolanda Victoria Olmedo Sánchez titulado: "Con nombres de mujer: escritoras en la pintura cordobesa", se alude a cómo estas profesionales de la pluma sirven de inspiración para el pincel de hombres, ejemplificado en el caso cordobés. A caballo entre los siglos XIX y XX comprobamos cómo Tomas Muñoz Lucena, Ángel Díaz Huertas, Adolfo Lozano Sidro, José Garnelo y Alda o Julio Romero de Torres dan luz propia a féminas destacadas en la vida literaria de esta época. Partiendo de santa Teresa de Jesús como modelo de mujer escribana –aún en los tiempos contemporáneos– el texto se centra en otras escritoras: María Vinyals, Carmen de Burgos, Margarita Nelken y Teresa Wilms. Se trata de mujeres que mantuvieron relaciones no solo profesionales, sino también interpersonales con pintores de esta época, en un contexto marcado por la proliferación de las conexiones entre pintura y literatura dentro de los círculos intelectuales.

El cuarto capítulo: "Del lienzo al papel: el salto mortal de la nodriza en la segunda mitad del siglo XIX", escrito por Eva María Flores Ruiz, permite el análisis exhaustivo de las diferencias simbólicas asignadas al rol de nodriza. Por un lado, la pintura envuelve a estas en un aura de reconocimiento social; y, por otra parte, en la literatura se les relega a un segundo plano, tachándolas de ingenuas o incluso se les impregna de un carácter vil. De este modo, encontramos un capítulo de gran relevancia para explorar otro rol femenino a través de numerosos ejemplos pictóricos y literarios para, a su vez, constatar las analogías y las divergencias entre ambas manifestaciones artísticas, en un contexto decimonónico donde ambas muestras culturales están hermanadas y son la una metáfora de la otra, lo que una escribe, la otra dibuja y a la inversa, para así representar la realidad social del momento.

La muestra de un rol femenino más controvertido como es el de prostituta, será analizado en el quinto capítulo de esta publicación por Isabel Clúa: "Deseos íntimos, placeres públicos: prostitutas, cortesanas y otras infames". Entre la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, la representación de estas mujeres se torna una realidad en las manifestaciones artísticas, especialmente, en la pintura y en la literatura. A pesar de que la figura de la prostituta surge en los orígenes históricos, no será hasta la modernidad cuando se desarrolle una ambigüedad entre profesión y moralidad, lo cual otorga más matices a estas mujeres. Articulando su discurso en tres interesantes epígrafes, irá desvelando los diferentes escenarios pictórico-literarios por los que puede atravesar esta figura femenina, deambulando entre lo público y lo privado, o la obscenidad y la exhibición, citando interesantes obras para observar

cómo se presenta este marginado y problemático arquetipo femenino en los inicios de la cultura contemporánea.

El capítulo sexto: "Difusión y crítica de la mujer pintora en la revista *Blanco y Negro* (1891-1936)", es elaborado por Isabel Rodrigo Villena, quien relata la importancia de esta revista de corte cultural, en la cual solían dedicarse algunas notas –e incluso páginas– a mujeres artistas en un contexto donde no era la tónica general. En la primera parte del mismo, la autora consigue llevar a cabo un análisis evolutivo de la revista, haciendo especial hincapié en su visión sobre las mujeres artistas a lo largo de sus años de publicación. Resalta también aquellas referencias hacia autoras históricas de la época moderna o incluso de la contemporaneidad. De este modo, las reseñas y los comentarios de dicha revista vuelven a citarse en este libro para descubrir o recordar a artistas carentes de reconocimiento historiográfico por el hecho de ser mujeres, siempre dispuestas en un segundo plano por la crítica del arte. Un hecho sobre el cual, en la segunda parte en que se estructura este capítulo, se profundiza mediante la crítica a artistas femeninas que, por regla general, eran escritos de varones que abusaban de cláusulas formalistas para juzgar de manera subjetiva la capacidad artística de ellas, infravalorando su talento o incluso masculinizándolo, resaltándose al respecto la única figura femenina reconocida en la crítica del arte: Margarita Nelken. En conclusión, *Blanco y Negro* tuvo un papel fundamental para la difusión del trabajo de mujeres artistas profesionales contemporáneas, cuyo análisis posibilita una reconstrucción de gran parte de su legado cultural aún silenciado hoy día.

En el último capítulo, su autor Gerardo Pérez Calero relata: "La presencia de la mujer artista o escritora en el Ateneo de Sevilla (1890-1950)". Se presenta a esta institución de talante cultural y progresista como un foro donde la mujer artista tuvo un papel más destacado a partir de finales del siglo XIX. De esta manera, se citan numerosas artistas locales y regionales de gran interés junto a los valores y temáticas de sus obras pictóricas, literarias o musicales, afirmando cómo se encontraban artísticamente en igualdad cualitativa con aquel arte realizado por los hombres presentes en las exposiciones del Ateneo de Sevilla. Se trata, pues, de un interesante capítulo que abarca un amplio período hasta completar la primera mitad del siglo XX; una etapa en la que, pese a la situación histórica, la mujer va adquiriendo un protagonismo artístico profesional.

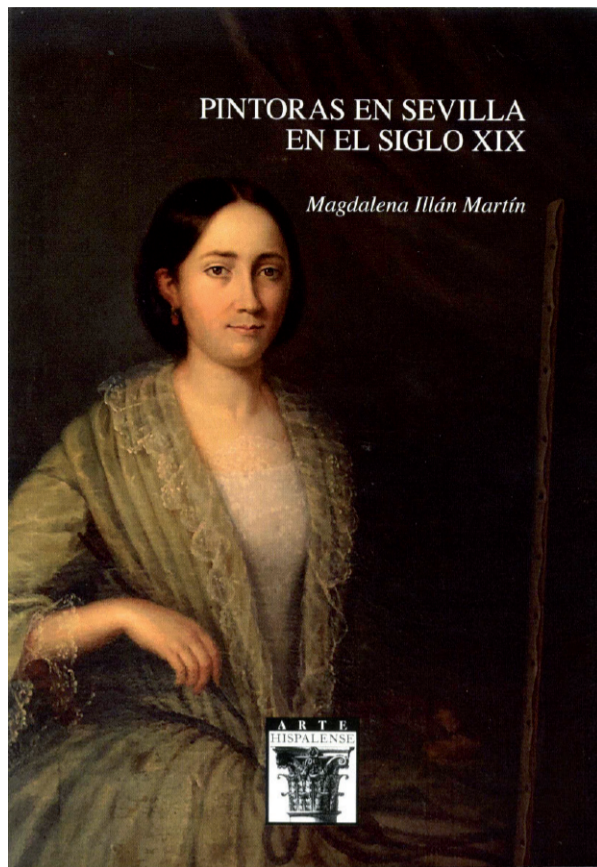
En definitiva, en las páginas de este libro se dan cita obras con una nueva relectura simbólica en la que se sitúa el foco de atención en la mujer. De hecho, algunas representaciones recogidas ya han sido citadas en otros estudios y, por supuesto, analizadas

por los ojos de millones de receptores en los museos o colecciones que las albergan. Sin embargo, en esta publicación se suceden todas ellas en consonancia para mostrar un único tema preponderante como es el protagonismo de la mujer en las artes. Así esta obra contribuye a reconocer la valía de la mujer como artista, citando nombres españoles e internacionales y, especialmente, se hace énfasis en aquellas profesionales regionales-locales, cuyos nombres son olvidados, desafortunadamente, en los libros de historia e historia del arte. En este sentido, *Entre plumas y pinceles: imágenes femeninas en la literatura y la pintura (1800-1950)* supone un acercamiento a grandes artistas femeninas a través de un texto de lectura sencilla, amena y repleta de datos contrastados, novedosos y exhaustivos para conocer el arte hecho por mujeres, convirtiéndose esta en una obra clave en la divulgación científica de la identidad femenina para los lectores y las lectoras interesados en este apasionante tema de género y arte.

David Cejas Rivas

Universidad de Córdoba, España

 0000-0002-2667-2708



Illán Martín, Magdalena

Pintoras en Sevilla en el siglo XIX

Sevilla: Diputación de Sevilla, Colección Arte Hispalense, 2020. 220 págs.
ISBN 978-84-7798-467-2

Con una consolidada y amplia trayectoria en el estudio de los discursos visuales sobre las representaciones de las mujeres artistas, así como en el examen de estas en el panorama nacional y francés en los siglos XIX y XX, la autora de la obra, consciente de la necesidad de visibilizar a las creadoras dentro del ámbito de la memoria del arte en Sevilla, donde habían sido silenciadas y obviadas por la historiografía, escribe este libro, fruto del trabajo de años de investigación, que ya es un referente para el avance en materia de género.

El volumen, perfectamente estructurado, contiene una presentación que revela las dificultades, los principales objetivos y la metodología empleada, profundizando en el trasfondo y los condicionantes que fomentaron los obstáculos a los que tuvieron que hacer frente estas mujeres dentro de su contexto biográfico y creativo, con la clara intención de ponerlas en valor.

En la misma, detalla los impedimentos que obstruyen este tipo de análisis, tales como la escasez de fuentes documentales, o testimonios hemerográficos que ofrecen datos

incompletos o erróneos, lo que evidencia, según la autora, “la consideración poco rigurosa de las artistas por parte de la crítica de arte y de la prensa en general”, además de la gran complejidad que supone ubicar las obras, ya que la mayoría se encuentran en colecciones particulares.

El ejemplar, que contiene seis capítulos, aborda a través de ellos a ciento veintiuna mujeres, la mayoría pintoras, nacidas en Sevilla o en la provincia, y otras, que, sin ser originarias de dicha ciudad, se establecen en esta, donde desarrollan su formación y parte de su trayectoria artística.

El primero de ellos se presenta como “una aproximación sintética” a las artífices anteriores al XIX, tratando desde las pioneras creadoras mencionadas por la literatura científica a mediados del siglo XV, hasta las concretas referencias del siglo XVIII. Por ello, se convierte en precedente del segundo capítulo, en el que se introduce el contexto y valoración de las féminas en la capital andaluza durante la centuria decimonónica, así como en el entorno nacional, analizando las circunstancias que favorecen su discriminación. El hecho de que se las considere “artistas de afición”, la desaprobación de que pudieran desarrollarse en el ámbito público o en el de cualquier disciplina técnica, o la presunción de que estas tenían menor capacidad creativa que un hombre, unida a la “cosificación” de la crítica que usaba criterios arbitrarios y sesgados, no impidieron que fueran numerosas las que se enfrentaron a dichos obstáculos y los salvaran.

El tercer capítulo se detiene en dos de las grandes dificultades que influyeron en el proceso creativo y en la justa valoración de las pintoras: “el acceso a una formación cualificada y la consideración de artista profesional”. Revela, además que, aun siendo escasas, existieron voces que evidenciaron la desigualdad y opresión a la que tenía que hacer frente la mujer, en un contexto en el que poco a poco se inserta en la enseñanza artística, incluida la oficial, al habilitar sus centros la entrada a estas, pero con una oferta limitada.

La siguiente de las secciones, estudia su participación en los certámenes y propuestas culturales fomentadas desde las principales instituciones de la ciudad. Dicha presencia, reducida e intermitente, acorde con los ritmos marcados por ellas, queda recogida en esta parte, que analiza, también, su efecto en la sociedad, en la prensa y en la crítica de arte, diferenciando tres grandes etapas a modo de subapartados. La inicial, que ocupa la primera mitad de la centuria; una segunda que coincide con la estancia de los Montpensier en la capital y en la que se intensifican las actividades artísticas y con ello

una “mayor visibilización” y, una tercera, a partir de 1889, en la que al decaer la actividad cultural en Sevilla, buscan nuevos horizontes fuera.

Erigiéndose como el más extenso, el quinto capítulo sigue el esquema estructural del cuarto, donde la subdivisión en tres apartados, ayuda al lector a la diferenciación cronológica y estilística de las autoras en él tratadas. El mismo, estudia con detalle las creaciones de las artistas y sus trayectorias profesionales, unidas al análisis de su obra y valoración. Se aportan, de esta manera, un gran número de pintoras casi desconocidas hasta el momento, que van desde “las esferas del Academicismo” pasando por el Romanticismo con el éxito de géneros como el retrato y el paisaje, hasta el Costumbrismo y Realismo Social que marcan el tránsito hacia el siglo XX. Nombres como los de María del Rosario de la Barrera, María Dolores Escacena o Francisca Molins e Isern dentro del ámbito académico; los de Antonia Rodríguez Sánchez de Alva, activa a mediados de la centuria y cuyo magnífico *Autorretrato* es expuesto en la portada del libro; Cipriana Álvarez, María Teresa Nostench, Carmen Sánchez Arjona, María Pastora Escudero, Joaquina Lozano Guillén o Salvadora Veneras Galindo en el plano romántico; además de los de Margarita Monjón, Adela Narbona, Balbina García Tomé, Regina Alcaide, Rafaela Sánchez Aroca y la gran María Luisa Puiggener, entre otras muchas en el cambio de siglo, han sido estudiados por Magdalena Illán, evidenciándose el profundo desconocimiento y trato injusto que de todas ellas y de muchas más, existía en la historiografía local.


Por último, el capítulo final, que más que un espacio dedicado a las conclusiones se erige como una “desiderata”, en palabras de la autora, promueve la necesidad del examen y avance en este campo de investigación. Igualmente, se constituye como un claro reclamo a aquellos coleccionistas y propietarios de obras, que desconocedores del valor artístico y documental de muchas de ellas, poseen piezas que deben salir a la luz, para poder formar un catálogo acorde a la producción de las desconocidas y silenciadas pintoras sevillanas. Junto a ello, la firme intención de “revalorarlas” y mostrar a unas mujeres que lucharon por el ejercicio de su profesión, reescribiendo la historia, con la justicia que todas ellas merecen.

Finalmente, aparece reproducido un nutrido catálogo de obra, donde veintisiete ilustraciones, elegidas con sumo cuidado, ejemplifican la producción de estas creadoras marcando una lógica evolución cronológica, estilística y temática. La extensa bibliografía trabajada por la investigadora, así como las fuentes documentales consultadas, cierran un libro que saca a la luz un tema que la historiografía de los siglos XIX, XX e

incluso XXI había obviado, el estudio de las pintoras que con valentía y profesionalidad abrieron el camino a tantas mujeres en el mundo de la creación, marcando, por ello, un antes y un después en la historia del arte hispalense.

Carmen Rodríguez Serrano

Consejería de Educación y Deporte, Junta de Andalucía, Sevilla, España

 0000-0002-6707-0404



López Jiménez, Clemente Manuel

Los casinos de Écija. Sociabilidad, arquitectura y política. Del siglo XIX al inicio del franquismo

Écija: Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Buenas Letras "Luis Vélez de Guevara", 2019.

288 págs.

ISBN (papel) 978-84-09-17909-1

ISBN (pdf) 978-84-09-17910-7

La sociabilidad es un término que se incorpora a los estudios históricos de la mano del historiador francés Maurice Agulhon desde los años 60. Se aplicará de manera recurrente al análisis del siglo XIX cuando, con la aparición del estado liberal, una clase media y acomodada dinámica, que abarca desde aristócratas a artesanos, requiere de una representación social y el desarrollo de redes de poder mediante entidades tan características como los casinos y círculos. Poder y representación se visibilizan en la ciudad en la ubicación de estos espacios y su relación con la trama urbana, y en la forma y función de la arquitectura que para acogerlos se construye al efecto. Precisamente esa relación entre espacios de sociabilidad, ciudad y arquitectura es la que estudia la presente monografía. Su autor, docente de la Universidad de Córdoba, ha dedicado buena parte de sus investigaciones previas al urbanismo y la arquitectura de Écija. Se encuadra en la producción científica del Grupo PAIDI "Arquitectura, Ciudad y Arte" (HUM-391), al que pertenece.

El autor establece la finalidad del estudio al citar al arquitecto Juhani Pallasmaa, para quién las obras arquitectónicas tienen un evidente carácter de mediación cultural; así, la monografía pasa a ser sobre todo un estudio del contexto histórico donde tienen

esas obras su génesis y función. Por ello se analiza el desarrollo cronológico de estas entidades, la creación normativa de sus reglamentos y su actividad, así como el hecho de ser ámbitos de reflexión e influencia para los actores del poder local en la ciudad. Son estos tres aspectos, la historia de estas asociaciones, su arquitectura y su vinculación con la política los que constituyen los contenidos del análisis del texto.

Como se indica en "Los lugares de sociabilidad", círculos y casinos inician su vida en España desde la década de 1830 para extenderse pronto por los pueblos y ciudades de todo el Estado. Se instalan en un espacio urbano donde, junto a paseos y alamedas públicas, se encuentran los populares tabernas y bodegones, además de teatros, salones de baile y cafés, conformando un registro relacionado con una nueva cultura burguesa y popular, cuando al desarrollo de las ideas políticas se une el gusto por un entretenimiento de minorías, dispuesto a las relaciones personales. Expone el autor con detalle los antecedentes historiográficos, desde el mencionado Agulhon hasta los estudios posteriores de Isidoro Moreno, A. M. Bernal, Jean-Louis Guereña, Manuel Morales, Javier Escalera, Rafael Villena, Elena Maza o María Zozaya. Desde el punto de vista arquitectónico, destaca los trabajos de Pedro Navascués y Francisco Javier Pérez Rojas en la región murciana, al que podría unirse los de Guimerá y Darías sobre el Casino de Tenerife, María Carmen Naranjo sobre Las Palmas de Gran Canaria o Ramón Batalla para los casinos republicanos catalanes. En el ámbito sevillano, puede citarse, como hace el autor, el libro de Pedro Cantero que registra los casinos, círculos y sociedades recreativas de la provincia; así como otros posteriores específicos sobre casinos de la capital y provincia, como los de Rocío Plaza sobre el Círculo de Labradores de Sevilla o el de Jorge A. Jordán, sobre el Casino de Estepa, que forman un elenco en el que pasa a tener un lugar destacado el presente volumen.

En "Origen y evolución de los casinos y círculos recreativos en Écija" se rastrea las diversas entidades de este tipo que existieron en la ciudad durante el período objeto de estudio. Son agrupaciones para el juego, la lectura de libros o de la prensa y la tertulia, que complementan su actividad con otras actividades culturales y, en algún caso, benéficas. Se enlaza su existencia con el antecedente de una ilustrada Real Sociedad Económica de Amigos del País, que existió hasta los años cuarenta del siglo XIX. En 1869 se creó el Casino de los Artesanos, en cuyos estatutos de constitución se explica la intención de sus socios de que fuera este un lugar de convivencia fraternal y tolerante, donde las ideas centrales de educación y trabajo revelan el influjo del mutualismo y los ecos del krausismo. Lugar de reunión de propietarios, comerciantes, artesanos y operarios de la sociedad ecijana, conformó un ámbito de diversidad social y carácter

popular entre el resto de las entidades astigitanas. Por su parte, el Círculo Agrícola Mercantil, auspiciado por el aristócrata Juan de Angulo y Walsh, en diversas ocasiones alcalde de Écija, mostraba un contrapunto asociado políticamente con el partido conservador. En 1902 dejó de tener vigencia y su influencia fue sustituida por el Casino Ecijano, del que se constata su existencia desde 1867. El reglamento que regía esta entidad fue aprobado en 1901. Su papel protagonista en los años iniciales del siglo XX se vislumbra en la importancia de la arquitectura de su sede y el número de socios que aumentó extraordinariamente en la segunda década de esta centuria. Una cuarta sociedad, el Círculo de Recreo, además de las actividades habituales, contaba con una sala de conferencias políticas. Surgido en 1909, tuvo un peso menor en la sociedad ecijana, desapareciendo en 1932. Para finalizar este apartado el autor menciona someramente otras asociaciones de carácter obrero y de fines culturales específicos. Destaca la agrupación de las primeras en 1912 en la Casa del Pueblo, relacionada con el ideario socialista, y entre las segundas la Filarmónica Astigitana, existente desde 1847, con edificio compartido con el Casino Ecijano, y el Ateneo Astigitano, surgido en 1915.

En “Una arquitectura para el ocio masculino”, se aborda de manera más específica las obras y proyectos con que se pretende desarrollar una arquitectura para tales entidades. Se trata de explicar si existe un programa arquitectónico específico, aunque la vigencia de un modelo tipológico concreto no parece que se asuma en los ejemplos presentados, en ocasiones por la reutilización de la arquitectura residencial existente para la ubicación de estas entidades, como ocurre durante el siglo XIX con el Casino de Artesanos, y también por la propia diversificación de usos de espacios o la preeminencia de actividades diferentes, que tampoco ayudan a la caracterización unitaria de esta arquitectura. En el caso más modesto del desarrollo de estos casinos locales, los edificios construidos *ex profeso* para esta función utilizan el modelo de casa-patio más o menos extenso para ubicarse en parcelas del centro urbano de la localidad. Su arquitectura se adapta al marco tradicional del caserío, y sus sedes definitivas se sitúan en lugares representativos de la vida social y económica de la ciudad. Así ocurre con el Casino Ecijano que se levanta en la Plaza Mayor según proyecto de José Sáez y López de 1901, y con el Casino de Artesanos, según condiciones de Francisco Torres Ruiz y construido desde 1896 unificando tres parcelas preexistentes. El uso de un lenguaje historicista expuesto en sus paramentos ayuda a esa integración moderadamente renovadora en el tejido urbano, y dota de una representatividad a las nuevas sedes, al modo que reconforma la imagen urbana de diversas ciudades medias de Andalucía, como en el caso de las obras que iniciaría Aníbal González para los Sánchez-Dalp en Aracena, estudiadas por Díaz Zamorano.

De gran interés es el proyecto para un teatro y cinematógrafo, creación de Juan de Talavera y Heredia en 1921 para una finca asociada al Casino de Artesanos. Su diseño en fachada utiliza un amplio repertorio ornamental con elementos fundamentalmente extraídos del barroco de la región, en un momento de revitalización intelectual de aquel estilo, asociado como un estilo rural que se identifica con el alma de Andalucía. Se pretendía levantar el edificio con hastial principal abierto a la nueva vía ensanchada de Miguel de Cervantes, al modo de las nuevas calles de penetración en los núcleos urbanos históricos como Gran Capitán en Córdoba o Gran Vía de Madrid. Sus dimensiones y carácter lo convertían en una iniciativa monumental, que finalmente no se llevaría a término.

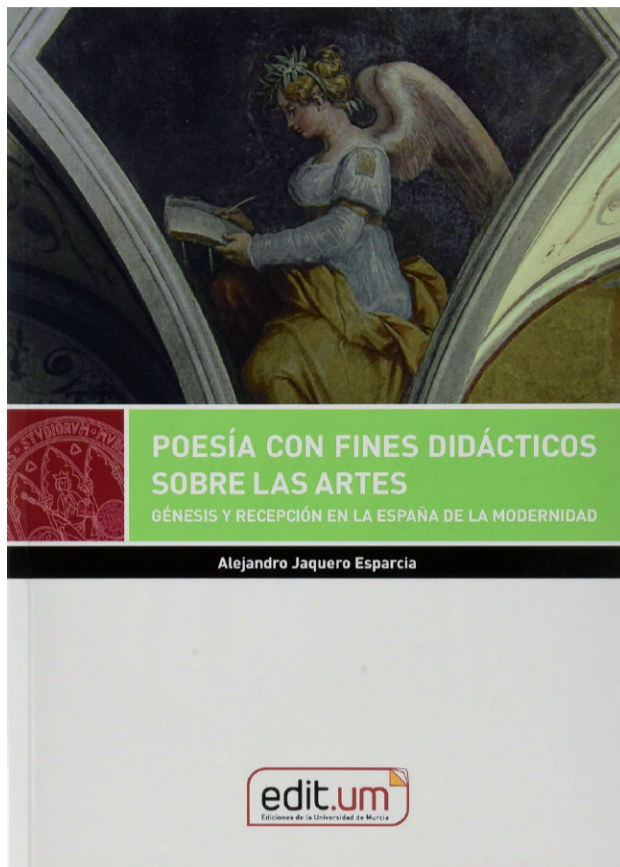
En "Política y Casino. El caso de los miembros de la sociedad recreativa Casino de Artesanos" completa las alusiones a la vinculación política de los casinos y círculos de Écija, aunque centrándose en la actividad surgida desde la citada sociedad. El autor establece las relaciones de los principales miembros de sus juntas directivas en la política nacional y local, en una Écija definida por el diputado Cristino Martos en 1872 como una ciudad "muy culta, muy liberal y muy democrática". De las disonancias políticas de sus miembros puede señalarse la adscripción política conservadora de Antonio Tamariz-Martel y Torres, que sería alcalde de la ciudad y figura destacada del municipio en la última década del XIX, frente a la posición de su sobrino Juan Tamariz-Martel y Arcos, miembro de Izquierda Republicana, que sería fusilado tras el golpe de estado de 1936.

El estudio concluye en un "Epílogo" donde se resume los contenidos del estudio y se propone una especial divulgación sobre los edificios de las entidades mencionadas. El anexo documental incorpora el texto íntegro de dos reglamentos, el de la Sociedad Casino de Artesanos de 1869, y del de la Sociedad Casino Ecijano de 1900. El uso de los mismos se une a un amplio caudal de fuentes documentales utilizadas, donde a repositorios de carácter nacional como el de las Reales Academias, Congreso de Diputados, o la Biblioteca Nacional se unen otros locales, como el Archivo Municipal de Écija, o el Casino de Artesanos. Concluye la publicación con un álbum fotográfico con un amplio repertorio de mapas urbanos y planos de las fincas y proyectos vinculados con las sedes de los casinos ecijanos.

Francisco Ollero Lobato

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España

0000-0003-2548-709X



Jaquero Esparcia, Alejandro

***Poesía con fines didácticos sobre las artes:
génesis y recepción en la España de la
Modernidad***

Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, Colección Editum Artes, 2019. 301 págs.
ISBN 978-84-17865-12-2

La investigación en el ámbito de las Humanidades nos permite un acercamiento interdisciplinar a las distintas materias, metodologías y conocimientos vinculados a estas ciencias humanas. En el caso de la Historia del Arte, hemos asistido históricamente al análisis y reflexión sobre su relación con otras disciplinas como la Literatura, la Filosofía y la propia Historia. La realidad múltiple a la que esta correlación ha dado lugar, ha planteado la necesidad de diluir las fronteras de unas y otras en beneficio del conocimiento transversal y de la simbiosis procedimental, lo que nos permite acercarnos a cualquier objeto de la especialidad con una mirada plural y diversa.

Este planteamiento es el *leitmotiv* de la publicación que aquí presentamos, cuya autoría corresponde al Dr. Jaquero Esparcia, quien ha desarrollado en los últimos años su interés investigador, entre otras líneas, en torno al estudio de la literatura artística y la teoría del arte en la Edad Moderna. Sobre este asunto discurrió su tesis doctoral "La teoría de la pintura versificada en España durante la Edad Moderna (siglos XVI-XVIII): de Pablo de Céspedes a Diego Antonio Rejón de Silva", defendida en 2018 y calificada con sobresaliente *cum laude*.

Recientemente, como investigador posdoctoral vinculado al grupo LyA (Estudios Interdisciplinarios de Literatura y Arte), de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Castilla-La Mancha, ha desarrollado una esclarecedora reescritura de dicho trabajo académico dando lugar a la presente publicación, una obra renovadora que expone magistralmente la trascendencia de la secular correspondencia entre arte y poesía, con especial atención al poema didáctico sobre las artes.

Editada por el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, bajo el paraguas conceptual de la colección Editum Artes, la obra se articula en cuatro capítulos, a los que preceden, en primer lugar, el prólogo, firmado por el profesor Fernando González Moreno, titular de Historia del Arte de la UCLM, y director de la referida tesis doctoral. A ello le sucede un prefacio del autor, el cual resulta altamente ilustrativo antes de sumergir al lector en el cuerpo de la publicación.

Seguidamente, el primero de los capítulos contextualiza el archiconocido tópico horaciano *Ut pictura poesis* ("Como la pintura, así la poesía"), poniendo sobre la mesa el devenir histórico del género de la literatura artística, y más específicamente de la relación entre didáctica de las artes y poesía desde la Antigüedad. Aunque será en este momento en el que surgen los primeros atisbos de esta confluencia, esta experimentará una transformación continua que se extiende hasta el Renacimiento, punto de inflexión en su proceso de recuperación y en la generación de una verdadera alianza entre pintura y poesía. Alianza que servirá a los autores del momento para considerar la poesía como medio de expresión cuya función va más allá de la exaltación de las artes: a partir de este momento la poesía se convierte en el escenario idóneo para la transmisión de los conocimientos propios del oficio artístico, con un fin eminentemente didáctico.

El segundo capítulo se centra en la etapa de máximo desarrollo y auge del poema didáctico sobre las artes. En primer lugar, se realiza un concienzudo repaso por el panorama del poema didáctico en el contexto europeo, desde el Renacimiento al Barroco. Partiendo de una nueva interpretación de este proceso, se analiza particularmente el caso singular del Siglo de Oro español, y la recepción que en este territorio se hace del poema didáctico: una corriente que encabezan artífices como Pablo de Céspedes, cuya teorización artística versificada lo convierte en figura esencial dentro de la nómina de autores protagonistas de la publicación.

El tercer capítulo mantiene los horizontes de nuevo en el ámbito europeo, donde, ya en época ilustrada asistimos a la reformulación de la tipología poética, auspiciada por las

nuevas ideas y procesos creativos. En suma, la poesía de las artes que bebe de la tradición barroca se transforma por el gusto, de nuevo, por la Antigüedad grecolatina, una circunstancia claramente influenciada por los modelos abstraídos del nuevo espíritu de progreso del Siglo de las Luces, al que proseguirá una verdadera revolución cultural que afectará de lleno a la poesía didáctica también en el siglo XIX.

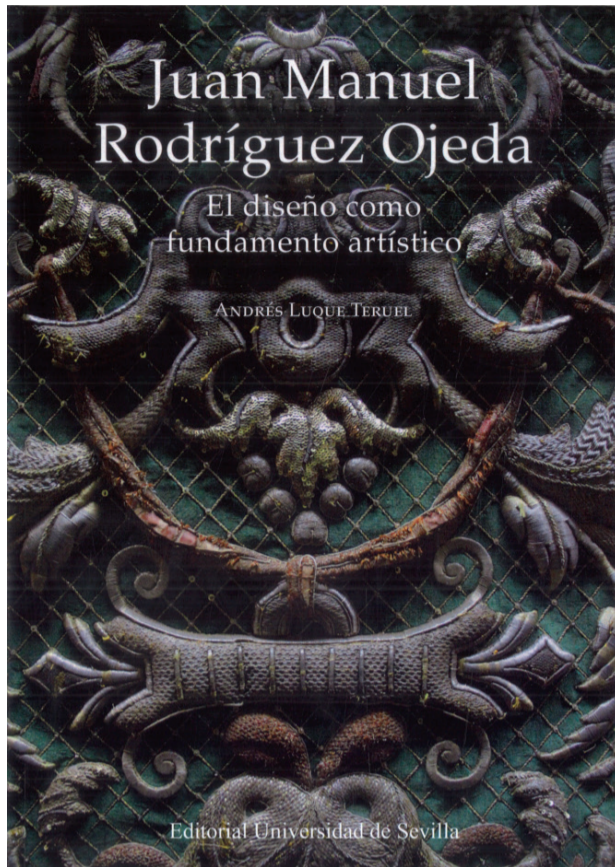
El cuarto y último capítulo, a modo de epílogo, delibera sobre las circunstancias e infortunios que ha experimentado este artefacto teórico-artístico, el verso didascálico de las artes, desde una visión global. Además de la vinculación entre arte y poesía, y de analizar la evolución de este binomio, la intención de la obra se manifiesta en la recuperación de este como un verdadero legado que permite entender tanto la realidad teórica, como la artística y la sociocultural inherente al mismo, una aspiración tantas veces ausente en la historiografía precedente de sendas disciplinas.

Para terminar, la monografía incluye un detallado índice bibliográfico y de otros recursos digitales, para consulta de los lectores.

En conclusión, esta obra supone una significativa contribución al estudio de este género estrechamente vinculado al ámbito artístico, a su conocimiento y valoración. Una investigación necesaria a la luz de los trabajos surgidos en las últimas décadas, los cuales abordaban parcialmente el asunto, cuando no de forma tangencial.

Es por esta razón que esta nueva publicación aporta una sugerente e innovadora visión de conjunto sobre la poesía didáctica ligada a las artes, desde una perspectiva literaria y artística a partes iguales, generando nuevos discursos y lecturas desde las Humanidades que sirven de sólido punto de partida para futuras investigaciones sobre la teoría de las artes.

María del Castillo García Romero
Universidad de Sevilla, España
 0000-0002-1787-720X



Luque Teruel, Andrés

Juan Manuel Rodríguez Ojeda. El diseño como fundamento artístico

Sevilla: Universidad de Sevilla, 2019. 463 págs.
ISBN 978-84-472-2868-3

Los estudios del profesor de la Hispalense Andrés Luque Teruel sobre la vida y obra de Juan Manuel Rodríguez Ojeda (1853-1930) marcan un antes y un después en el tratamiento científico de tan insigne artista. Profusamente ilustrado, el libro que comentamos nos permite contextualizar la obra de Rodríguez Ojeda en toda su extensión, ampliando las valoraciones efectuadas en el estudio precedente publicado en la editorial Jirones de Azul (merecedora de reedición), centrado en la producción para la Hermandad de la Macarena.

El primer capítulo narra la vida de Rodríguez Ojeda. Comenzó pronto a destacar en el arte de vestir a las imágenes, lo que le permitió relacionarse con los talleres de Celestino Rodes, Elisa Rivera y las hermanas Antúnez. Desde la priostía de la Hermandad de la Macarena promoverá todo tipo de actividades para financiar sus proyectos. El mayor respaldo lo consigue con la incorporación de la reina María Cristina y de su hijo, el futuro Alfonso XIII, a la nómina de hermanos de la Hermandad. Luque Teruel destaca la agudeza empresarial de Rodríguez Ojeda en la captación de recursos económicos para la ejecución de sus proyectos.

En el segundo capítulo se analiza su faceta de vestidor de imágenes. La utilización de tocados sueltos y asimétricos con excepcional sutileza, junto con la habilidad para marcar los hombros y liberar los brazos, le permitió resaltar la expresividad, la naturalidad y la belleza de las imágenes como nunca antes se había visto.

El tercer capítulo aborda los años de formación y los primeros diseños, ejecutados en talleres ajenos entre 1876 y 1888. Se inició en el taller de las hermanas Antúnez en 1868. Su primer proyecto es el manto verde de salida y la saya morada para la Esperanza Macarena, bordados por Elisa Rivera en 1879. Ya desde esta etapa tardo-romántica, Rodríguez Ojeda manifiesta sus habilidades en el diseño compositivo, en la carnosidad de las formas y en su sentido de la monumentalidad. Entre 1880 y 1886 proyecta un nuevo juego de insignias para la Hermandad de la Macarena y reinventa su hábito de nazareno.

El cuarto capítulo se centra en su labor en el taller de su hermana Josefa entre 1889 y 1895. Comienza esta etapa con la túnica para el Señor de la Sentencia, de 1889. Destaca también el palio negro de la Esperanza Macarena, entre 1890-1891, que, tras ser alquilado en 1908 a la Hermandad de San Francisco de Huelva para su desaparecida Virgen del Mayor Dolor, es adquirido por la Hermandad de la Estrella en 1909.

El quinto capítulo estudia el doble origen del bordado regionalista sevillano entre 1895-1900. Luque sigue la sistematización de las etapas del regionalismo propuesta por Villar Movellán: primera, de 1900 a 1910, de historicismo ecléctico; segunda, de 1910 a 1917, de estilo sevillano, combinando mudéjar y plateresco; tercera, de 1917 a 1930, de regionalismo neobarroco con dos vertientes, una culta y otra popular; y la cuarta desde 1930 a 1935, de disolución del estilo. Caracterizado por las simetrías, se destaca la innovación que suponen el palio de la Virgen del Patrocinio de Manuel Beltrán y las hermanas Antúnez de 1892, propiedad de la Hermandad del Santo Entierro de Utrera; y el de la Virgen de la Victoria de Pedro Domínguez López, Emilia Salvador Ibarra y el propio Rodríguez Ojeda entre 1895 y 1897, inaugurando la tendencia historicista al incorporar bordados inspirados en la fachada del Ayuntamiento de Sevilla. Luque subraya la excelencia del manto y la saya de la Virgen de Regla entre 1898 y 1900, "fundamental para la definición de la personalidad artística de Juan Manuel Rodríguez Ojeda".

En el capítulo VI se desarrolla la plenitud del bordado regionalista, entre 1900 y 1915. Rodríguez Ojeda propuso tres variantes: una, barroca; otra, profundizando en criterios compositivos propios; y una tercera relacionando motivos andalusíes y barrocos. Paradigmático es el manto de malla de la Esperanza Macarena entre 1899 y 1900, estudiado

exhaustivamente. Señala como “prototipo del modelo regionalista propio” al palio, manto y saya azul para la Virgen de la Amargura entre 1901 y 1905, conjunto, excepto la saya, perteneciente a la Virgen del Desconsuelo, de Jerez de la Frontera. Rodríguez Ojeda logra la máxima expresión de la elegancia con el palio de cajón, manto y saya de la Virgen del Mayor Dolor y Traspaso, y túnica y mantolín de San Juan Evangelista, de 1903-1904, formando “uno de los conjuntos más importantes de la historia del bordado sevillano de todos los tiempos”. De la segunda variante, resalta el palio y manto de la Virgen de la Hiniesta de 1906; llegando a una obra cumbre del regionalismo: los respiraderos, los faldones y el palio rojo para la Esperanza Macarena de 1908, ampliamente estudiado. Se analizan pormenorizadamente la túnica para el Señor de la Sentencia, 1909-1910, y el diseño de la corona de la Esperanza Macarena de 1912; cerrando esta etapa con el palio, manto y saya de la Virgen de la Presentación de 1915-1916.

El capítulo séptimo examina la “segunda etapa regionalista” de Rodríguez Ojeda, entre 1915 y 1925. Ahondó en las tres vías precedentes, incorporando dos nuevas: una con referencias góticas, y otra recuperando criterios románticos. De esta fase destacan el simpecado de la Hermandad del Rocío de Triana y la saya para la Virgen de la Hiniesta, ambos de 1917; o la túnica para el Señor del Silencio en el Desprecio de Herodes, de 1919. Resalta la utilización de la técnica de hojilla para manto, simpecado y bocinas de la Hermandad del Valle entre 1920 y 1923. Sobresale el conjunto de palio, manto, túnica y mantolín de San Juan Evangelista para el paso de la Virgen del Dulce Nombre entre 1921 y 1924. Destaca el único proyecto integral de Rodríguez Ojeda conservado: el palio, manto, respiraderos y faldones para la Virgen de los Dolores de la Hermandad de los Judíos de Huelva, 1915-1925. Para la misma ciudad, Luque se detiene en la colaboración de Juan Manuel con José García para el desaparecido conjunto de manto, saya, caídas y respiraderos del palio de la Virgen de la Soledad de la Hermandad del Santo Entierro, de 1921. Como ejemplo de la quinta variante, Luque cita el palio y manto para la Virgen del Subterráneo, de 1923-1924. Analiza la sutileza del palio de la Virgen de la Candelaria, de 1924, culminando con el estudio del palio y manto de la Virgen de las Angustias de la Hermandad del Crucificado del Buen Fin, de Aznalcázar, de 1925; y el palio para la Virgen de los Dolores de la Hermandad de Vera Cruz y Oración en el Huerto, de Huelva, en torno a 1925.

En la etapa final sobresale el palio rojo, faldones, manto y saya de la Virgen de la Amargura, túnica y mantolín de San Juan Evangelista, entre 1926 y 1927, estudiados con detenimiento. Luque destaca el manto de la Virgen del Mayor Dolor de la Hermandad de los Estudiantes, de Algeciras, entre 1926 y 1927. Se detiene en las caídas del palio de la

Virgen de la Amargura, de Huelva, de 1927; y en el manto para la Virgen de la Estrella, de Chucena, de 1928, antes de abordar el palio de la Virgen de Madre de Dios de la Palma, de 1928. Analiza, entre otros, el manto, palio y faldones para la Virgen del Refugio, de 1929-1930; y culmina con una "obra maestra del bordado regionalista": el manto de tisú de la Esperanza Macarena de 1929-1930.

Finalmente, el capítulo IX trata la cuestión de la obra atribuida, obligando a desdoblarse el catálogo de obras en dos capítulos: el X para las propias y el XI para las atribuidas.

Estamos, en definitiva, ante un libro referencial para enriquecer la percepción del significado, la hondura y la trascendencia del arte de Juan Manuel Rodríguez Ojeda.

Manuel Carbajosa Aguilera

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España

 0000-0001-7973-4506



Almansa Moreno, José Manuel

Reconstrucción y restauración monumental en la provincia de Jaén durante el Franquismo

Jaén: Instituto de Estudios Giennenses (Diputación Provincial de Jaén), 2021. 575 págs. ISBN 978-84-92876-80-8

Durante las últimas décadas han ido apareciendo los primeros trabajos sobre las políticas de bienes culturales en España: primero lo hicieron sobre planteamientos generales en la II República y el Franquismo; paulatinamente sobre territorios parciales, arquitectos y obras específicas.

Hoy no podía faltar la aportación imprescindible sobre una de las provincias más ricas en patrimonio monumental, y menos conocidas en cuanto a los avatares históricos recientes del mismo: me refiero al desarrollo de su proceso de intervención conservacionista en los últimos cuarenta años en Jaén. Y este valioso estudio se lo debemos al esfuerzo y capacidad del profesor de Historia del Arte de la Universidad de Jaén, el doctor José Manuel Almansa Moreno.

Me atrevería a decir que estamos, por tanto, ante una esclarecedora aportación, una obra de referencia, en la que su autor ha desplegado un exuberante aparato documental inédito, cifrado en sus investigaciones en numerosos archivos públicos, hemeroteca, bibliografía, y un paciente rastreo de fuentes primarias de primera necesidad.

Tras una precisa e inevitable introducción, el investigador nos sitúa en el concreto contexto del panorama nacional. Aquí Almansa desarrolla lo que para él –para todos– significaron los tres principales periodos diacrónicos de las políticas franquistas intervencionistas en materia de restauración y, en tantos casos, lamentable reconstrucción (cuando no delirante y arbitraria actuación). Hablamos de un férreo centralismo de acción –no lo había sido menos durante la República–, cuyas intervenciones puntuales fueron escasas, aunque sí cifradas en materia de protección legal y administrativa.

Un primer periodo (acabada la Guerra Civil), sería el protagonizado por Regiones Devastadas hasta casi concluidos los años cincuenta. Es una etapa marcada por un elevado perfil propagandístico del nuevo régimen, unido a necesidades inaplazables de actuación, en donde no solo deberíamos hablar de reconstrucción monumental sino de vastos proyectos de nueva planta destinados a la necesidad de paliar los efectos destructivos bélicos (patente en ayuntamientos, mercados, colegios, cuarteles, etc.), y ello sin ignorar un buen número de actuaciones en materia de arquitectura religiosa, sobre todo de carácter parroquial. En la provincia de Jaén fue protagonista indiscutible el arquitecto Ramón Pajares Pardo y su principal ámbito de intervención, las comarcas Metropolitana de Jaén y de la Campiña (con Andújar como cabecera protagonista de la misma).

Discurrida esta década de emergencia, este organismo cedería su puesto ya en 1948 a la Dirección General de Arquitectura, cuya principal contribución fue la ejecución de importantes conjuntos urbanos (en muchos de los cuales el rigor científico de las intervenciones brillaría por su ausencia, cuando no superaría el puro disparate). Trece actuaciones se llevarían a cabo en nuestra provincia: algunas de ellas acertadas y hasta brillantes; otras desastrosas.

Al frente de estas ya vemos figurar a un arquitecto clave como sería Francisco Prieto Moreno quién, transferidas estas competencias a la Dirección General de Bellas Artes, se haría cargo de la jefatura de Andalucía Oriental (Séptima Zona), hasta su sustitución por José Antonio Llopis Solbes. Fueron años de mucha actividad, de sorprendente e inaudita labor de inversión. Pensemos que entre 1950 y 1975 se efectuarían en toda la provincia un conjunto de más de un centenar de actuaciones (89 Prieto, 50 Llopis), sin mencionar las ejecutadas por la Dirección General de Arquitectura. Es cierto que no faltó en muchos de estos proyectos la fertilidad inventiva y casi onírica de sus autores, así como el desprecio a la normativa internacional ya adoptada por España en su propio aparato legislativo, cual era la Ley del Tesoro Artístico de 1933.

Años de luces y sombras. Luces como la voluntad manifiesta, la voluntad ejecutiva, de apostar e invertir por unas políticas de puesta en valor de nuestro patrimonio monumental. Pero también sombras de difícil explicación, manifiesta en una praxis donde si algo podía sobrar era un exceso de prepotencia y descontrol del protagonismo de sus artífices en la ideación arquitectónica de sus proyectos. A Camilo Boito y a Gustavo Giovannoni la II Guerra Mundial los había enterrado de un modo definitivo en Europa, jamás resucitarían. En España, salvando la existencia testimonial de hombres como Leopoldo Torres Balbás, el sepelio debió ser poco lucido. Hoy día, en las últimas décadas, tampoco hemos dejado de dejar volar nuestra imaginación y nuestra ancestral falta de respeto.

Arsenio Moreno Mendoza

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España

 0000-0001-9801-618X

NORMAS DE LA REVISTA

Normas para la presentación de los originales

Atrio. Revista de Historia del Arte, con e-ISSN: 2659-5230, es una revista científica de periodicidad anual adscrita al Área de Historia del Arte del Departamento de Geografía, Historia y Filosofía de la Universidad Pablo de Olavide. Fue fundada en 1988, con ISSN 0214-8293, con el objetivo de publicar estudios originales, inéditos y de relevancia (sin haberse presentado, simultáneamente, en ninguna otra publicación) sobre patrimonio cultural e historia del arte, con análisis históricos, críticos, estéticos, etc., en cualquier ámbito y época, tanto en España como en Iberoamérica.

Está orientada a la comunidad de investigadores/as, docentes y estudiosos/as de estas disciplinas, sin perder de vista los procesos creativos y hechos culturales en un marco cronológico amplio, incluyendo la creación contemporánea y las nuevas tendencias historiográficas.

Es una publicación electrónica, de libre acceso, plural y abierta a la reflexión y al debate sobre las temáticas ya referidas. Los textos, salvo las reseñas, se evalúan por el sistema de doble ciego. Además, *Atrio* no cobra coste de ningún tipo por el envío, publicación o difusión de los artículos.

La recepción de artículos está abierta de forma permanente. Se enviarán por la plataforma OJS, accesible en la propia web de la revista. Para facilitar este procedimiento, los autores/as pueden consultar el documento con las instrucciones básicas disponible en la web.

La selección de los textos se hará atendiendo a la singularidad, calidad y carácter científico de los originales presentados. Todos ellos pasarán la revisión por pares ciegos, con evaluación de expertos/as en los temas en cuestión. El equipo editorial decidirá la inclusión –o no– del texto atendiendo a los citados informes de expertos/as, reservándose el derecho a desestimar un artículo en caso de que no se adecue a los estándares establecidos por la revista. Asimismo, *Atrio* se reserva el derecho a realizar pequeñas modificaciones en los trabajos recibidos con la única finalidad de corregir errores mecánicos o lingüísticos. Si las modificaciones fuesen considerables, afectando al contenido del artículo, se consultará al autor/a para obtener la aprobación del cambio.

Todos los autores/as deben declarar su conformidad con todos y cada uno de los puntos que articulan el Compromiso de originalidad, autoría, cesión de derechos y exención de responsabilidad *de Atrio. Revista de Historia del Arte*, firmando el documento disponible en la web.

Para cualquier duda o consulta, pueden contactar con el equipo editorial de la revista:
atrio.revista@gmail.com

Condiciones del texto

- Los textos deberán ser originales e inéditos y podrán estar escritos en español, portugués, inglés, francés o italiano.
- Deberán presentarse en formato Microsoft Word (.doc) con las siguientes características: máximo 15 páginas (50.000 caracteres con espacios incluidos), espaciado 1,15, texto con tipografía Times New Roman 12 y notas a 10.
- El título deberá estar en minúsculas, salvo los nombres propios, en dos idiomas: español e inglés.
- El texto irá acompañado de dos resúmenes, uno en español y otro en inglés (abstract), deben tener una extensión de 10 líneas, cada uno de ellos.

- Además, se escribirán 6 palabras clave (keywords) que delimiten el campo temático y cronológico, también en ambos idiomas y separadas por punto y coma.
- En caso de que el artículo esté escrito en inglés, el título, resumen y palabras clave se proporcionarán en español.
- Los autores/as deben declarar la financiación recibida para su investigación mediante la indicación de la agencia financiadora, programa y código de concesión con una nota al pie en la primera página.
- Los títulos de los apartados y subapartados deberán ir en minúscula, y numerados siguiendo una secuencia numérica del tipo: 1./2./2.1./2.2./3./4....
- A lo largo del texto, los superíndices se pondrán siempre delante de los signos de puntuación.
- En el texto se indicará cada llamada a imagen, donde corresponda, de la siguiente manera: (Fig. 1).
- Las citas a lo largo del texto se pondrán entre comillas y sin cursiva. Cuando las citas tengan cien palabras o más se colocarán, sin comillas ni cursivas, en un párrafo aparte que se diferenciará del resto del texto por una sangría por la izquierda y un tamaño de letra de 10.
- Las notas deberán incluirse a pie de página -no al final del artículo- numeradas consecutivamente, en Times New Roman 10 y siguiendo las características anteriores. Las referencias bibliográficas seguirán las normas del Manual Chicago.
- Al final de cada artículo se incluirá una lista con las referencias bibliográficas, ordenadas alfabéticamente, solo con las publicaciones que se citen a pie de página. Se seguirán las normas de estilo del Manual Chicago.
- Pies de ilustraciones, tablas, gráficas mapas, etc.: se debe dar el mayor número de datos posibles entre los siguientes: Fig. 1. Autor/a (Nombre Apellidos), Título de la obra (en cursiva), año. Características (separadas por coma). Localización, Ciudad. (Créditos de la ilustración).
- Pies de ilustraciones, tablas, gráficas mapas, etc.: otra opción es Fig. 2. Descripción y características de la obra. (Créditos de la ilustración).
- La investigación cumple con las prácticas editoriales en Igualdad de Género de Atrio.
- Se entregarán un máximo de diez ilustraciones por artículo, siendo obligatorio el envío de, al menos, una imagen. En caso de que no sean propiedad del autor/a deberán pedirse los permisos necesarios para su publicación, siendo los autores/as quienes se encargarán de obtener dichos permisos y eximiendo a la revista de cualquier responsabilidad con relación a la violación de derechos de autor. Todas ellas realizadas en cualesquiera de los formatos digitales al uso (JPG, BMP o TIF) y una resolución mínima de 300 ppp. La redacción de la revista estudiará en cada caso la necesidad de incrementar el número de ilustraciones, si así lo requiere el texto. Asimismo, se reserva el derecho a no incluir las imágenes carentes de la calidad de impresión necesaria, o reducir su número si se envían más de las estrictamente necesarias (en este último caso, se consultarán al autor/a cuáles deberán ser eliminadas).
- Para garantizar el cumplimiento de los requisitos de calidad perceptivos, no se incluirá en el documento donde aparece la investigación referencia alguna al autor/a, ni ningún otro dato que pueda comprometer la revisión por pares ciegos y desvelar la identidad del autor/a. En su lugar, se enviará un segundo documento, donde se incluirá el título de la investigación propuesta, el nombre completo del investigador/a, universidad u organismo al que pertenece, (de la siguiente manera: Institución, Ciudad, País), correo electrónico y el ORCID del autor/a (en la web hay un breve manual para obtenerlo). En caso de coautoría los autores/as deben indicar en este documento el nivel de contribución en cada una de las fases tanto de

la investigación como de la redacción. Para ello se recomienda seguir la taxonomía CRediT <https://casrai.org/credit/>. Se deberá aportar, además, una biografía curricular de cada autor/a, en español e inglés y con una extensión de 10 líneas.

Envío

Los autores/as deberán enviar a través de la plataforma OJS, y tal y como se indica en la web de la revista, los siguientes archivos: texto de la investigación, datos del autor/a, imágenes, documento con las imágenes ordenadas e indicando sus pies de fotografías y el Compromiso de originalidad, autoría, cesión de derechos y exención de responsabilidad. En la web está disponible un manual de la plataforma OJS.

Cómo citar las referencias bibliográficas

Se observarán rigurosamente las siguientes recomendaciones, de acuerdo con el Manual de estilo Chicago.

En la bibliografía al final de cada artículo solo se incluirán aquellas obras citadas en las notas a pie de página. Se ordenarán alfabéticamente. Cuando se incluyan varias obras de un mismo autor/a, se ordenarán cronológicamente, empezando por la más antigua y acabando en la más reciente. En la primera se incluirá el nombre completo del investigador/a y en las siguientes el nombre se sustituirá por la fórmula de tres rayas seguidas de un punto (---.). En cambio, si es el autor/a es el editor/a o coordinador/a detrás de las tres rayas se escribirá una coma seguida de ed. o coord.

Si se desconoce el autor/a de la obra, las notas y la bibliografía empezarán directamente con el título de la obra citada.

Para escribir las páginas tan solo se escribirá el número de página o el rango (con un guion para separar las cifras). No hay que escribir "p.", "pp.", "pág." o "págs.". Si en una nota al pie se desean citar varias páginas separadas y no formando un rango, como en los casos anteriores, se hará así: 37, 78, 203. No se usa la "y".

En todos los casos, para citar una referencia que está justo en la nota anterior, se indicará atendiendo al siguiente ejemplo:

1. Fernando Quiles García, *Santidad Barroca. Roma, Sevilla y América hispana* (Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2018), 178-87.
2. Quiles García, 195.
3. Quiles García, 195.

Libros

Nota a pie de página: Rocío Bruquetas Galán, *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro* (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002), 23-25.

Nota a pie de página de un libro ya citado: Bruquetas Galán, *Técnicas y materiales*, 33.

Bibliografía al final de cada artículo: Bruquetas Galán, Rocío. *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.

Libros con dos autores/as

Nota a pie de página: María Esther Galera Mendoza y Rafael López Guzmán, *Arquitectura, mercado y ciudad: Granada a mediados del siglo XVI* (Granada: Universidad de Granada, 2003), 75.

Nota a pie de página de un libro con dos autores/as ya citado: Galera Mendoza y López Guzmán, *Arquitectura, mercado y ciudad*, 68.

Bibliografía al final de cada artículo: Galera Mendoza, María Esther, y Rafael López Guzmán. *Arquitectura, mercado y ciudad: Granada a mediados del siglo XVI*. Granada: Universidad de Granada, 2003.

Libros editados o coordinados por un autor/a

Nota a pie de página: Francisco Calvo Serraller, coord., *Los espectáculos del arte: instituciones y funciones del arte contemporáneo* (Barcelona: Tusquets, 1993), 23-25.

Nota a pie de página de un libro editado o coordinado ya citado: Calvo Serraller, *Los espectáculos del arte*, 56.

Bibliografía al final de cada artículo: Calvo Serraller, Francisco, coord. *Los espectáculos del arte: instituciones y funciones del arte contemporáneo*. Barcelona: Tusquets, 1993.

Capítulo dentro de una monografía con varios autores/as

Nota a pie de página: Stefano De Caro, "Le rovine come memoria come elemento d'arte, come momento della conservazione," en *Las Ruinas: concepto, tratamiento y conservación*, eds. María del Valle Gómez de Terreros Guardiola y Luis Pérez-Prat Durbán (Huelva: Universidad de Huelva, 2018), 20-21.

Nota a pie de página de un capítulo ya citado: De Caro, "Le rovine," 20.

Bibliografía al final de cada artículo: De Caro, Stefano. "Le rovine come memoria come elemento d'arte, come momento della conservazione." En *Las Ruinas: concepto, tratamiento y conservación*, editado por María del Valle Gómez de Terreros Guardiola y Luis Pérez-Prat Durbán, 17-27. Huelva: Universidad de Huelva, 2018.

Artículos en publicaciones periódicas

Nota a pie de página: Fernando Chueca Goitia, "Jaén y Andrés de Vandelvira," *Boletín de Estudios Giennenses*, no. 33 (2003): 85-86.

Nota a pie de página de un artículo ya citado: Chueca Goitia, "Jaén," 87.

Bibliografía al final de cada artículo: Chueca Goitia, Fernando. "Jaén y Andrés de Vandelvira." *Boletín de Estudios Giennenses*, no. 33 (2003): 83-92.

Referencias a un congreso

Nota a pie de página: Rosario Camacho Martínez y Eduardo Asenjo Rubio, "Nuevas identidades del patrimonio cultural. La pintura mural y el color de Málaga barroca," en *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano. Territorio, arte, espacio y sociedad (Sevilla, 8-12 de octubre de 2001)*, coord. Arsenio Moreno Mendoza (Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2003), 306.

Nota a pie de página de una referencia a un congreso ya citada: Camacho Martínez y Asenjo Rubio, "Nuevas identidades," 316.

Bibliografía al final de cada artículo: Camacho Martínez, Rosario, y Eduardo Asenjo Rubio. "Nuevas identidades del patrimonio cultural. La pintura mural y el color de Málaga barroca." En *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano. Territorio, arte, espacio y sociedad (Sevilla, 8-12 de octubre de 2001)*, coordinado por Arsenio Moreno Mendoza, 303-20. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2003.

Referencias a artículos de periódicos, sitios de noticias, revistas, blogs...

Nota a pie de página: José Ángel Montañés, "El diseño como arma de activismo social y político," *El País*, 4 de noviembre de 2019, consultado el 29 de diciembre de 2019, https://elpais.com/ccaa/2019/11/04/catalunya/1572894748_989019.html?fbclid=IwAR33ppldBQv_oiOoa6ZMmi62VaCupXW05aioci6lpwgfpuh7emK8M7IX6Cg.

Nota a pie de página de una referencia a artículos de periódicos, de revistas ya citada: Montañés, "El diseño."

Bibliografía al final de cada artículo: Montañés, José Ángel. "El diseño como arma de activismo social y político." *El País*, 4 de noviembre de 2019. Consultado el 29 de diciembre de 2019. https://elpais.com/ccaa/2019/11/04/catalunya/1572894748_989019.html?fbclid=IwAR33ppldBQv_oiOoa6ZMmi62VaCupXW05aioci6lpwgfpuh7emK8M7IX6Cg.

Referencias a documentos de archivo

Hay que hacer referencia al autor/a, título, fecha del archivo, nombre de la serie (si lo hay), nombre de la colección y nombre del depósito (localización).

El manual Chicago no determina cuál es la secuencia correcta para estos elementos, pero cualquiera que sea la que se escoja debe utilizarse en todo el trabajo.

Para libros escritos por tres o más autores/as, editados o coordinados por varios investigadores/as, volúmenes o tomos, serie editoriales, ediciones y reimpressiones, catálogos de exposiciones, capítulos dentro de catálogos de exposiciones, artículos en publicaciones periódicas con más de un autor/a, referencias a conferencias, tesis o a webs, y para hacer citar al autor/a de prólogos, introducciones y notas, se recomienda consultar los manuales de citas y bibliografías disponibles en la web de la revista (Manual estilo Chicago extenso - Manual breve estilo Chicago). Además, para aquellos otros ejemplos no señalados, se puede consultar el Manual de estilo Chicago (17.^a edición).

Normas para las reseñas

Las reseñas bibliográficas constarán de un total de entre 6.000 y 8.000 caracteres, incluidos los espacios, escritos con tipografía Times New Roman 12 y espaciado 1,15. Al principio del documento deberá quedar recogida la información completa del libro reseñado, para citarlo, habrán de seguirse las normas de estilo indicadas del Manual Chicago, añadiendo, además, el número total de páginas y el ISBN. Al final de la reseña deberá especificarse el nombre completo del autor/a, la universidad u organismo al que pertenece (de la siguiente manera: Institución, Ciudad, País) y su ORCID (hay un manual en la web en el que se explica cómo obtenerlo).

Al texto le acompañará una imagen de la portada del libro a color, con una resolución óptima para ser reproducida, teniendo un mínimo de 300 ppp. Ambos archivos se remitirán a través de la plataforma OJS de la revista *Atrio*.

Procedimiento de evaluación, aceptación y edición de artículos

Una vez que el investigador/a ha enviado la documentación, recibirá una notificación de su recepción.

El equipo editorial realizará una revisión para asegurar que el artículo cumple las normas de estilo indicadas por la revista, que se ajusta a las líneas temáticas de la misma, que no incurre en plagio de ningún tipo y que el contenido es adecuado, original y relevante. El equipo editorial avisará al autor/a si el artículo necesita ser revisado para ajustarse a las normas de estilo, disponiendo de una semana para realizar los cambios oportunos. En caso de no necesitarse correcciones también se avisará al autor/a de la situación de su texto. Para que los artículos continúen con el proceso de evaluación es imprescindible que cumplan con las normas de estilo indicadas en la web.

A continuación, dos revisores/as evaluarán el artículo mediante el sistema de doble ciego y cumplimentarán el formulario de evaluación de originales. Los revisores/as tendrán un plazo de un mes para evaluar el artículo asignado. En caso de que los dos revisores/as no se pongan de acuerdo en cuanto a la calidad científica del texto, será necesario el informe de un tercer/a especialista. Estas evaluaciones de revisores/as serán anónimas, tanto para el autor/a como para el revisor/a.

Al realizar las evaluaciones, los revisores/as recomendarán la publicación (especificando las correcciones o revisiones a realizar) o el rechazo del manuscrito. Terminado el proceso de evaluación, los autores/as recibirán notificación de la decisión de los evaluadores/as. Si la publicación es aceptada o rechazada por dos evaluadores/as, los autores/as tendrán conocimiento de la decisión mediante notificación por correo electrónico y se les informará, igualmente, de los argumentos que la han motivado. Si la publicación es aceptada por dos evaluadores/as, precisándose correcciones y/o revisiones, se avisará a los autores/as para que en un plazo máximo de diez días realicen los cambios que los revisores/as hayan indicado en la plantilla de evaluación. En el plazo de diez días, el autor/a deberá devolver el texto con las modificaciones realizadas resaltadas en otro color y sin excederse en el máximo de 15 páginas. En caso de que el autor/a no realice algunos de los cambios que se le han solicitado, deberá informar de los motivos por los cuales ha tomado tal decisión. Será el equipo editorial el encargado de realizar las revisiones de estas correcciones.

La decisión definitiva de aceptar la publicación de los artículos recaerá en el equipo editorial. Una vez que el artículo es aceptado para su publicación, los editores/as podrán realizar pequeñas modificaciones, sin

alterar el contenido, para corregir errores mecánicos o lingüísticos. Si dichos cambios afectasen al contenido, se consultará a los autores/as para su aprobación.

Tras la maquetación de cada artículo, los autores/as recibirán las primeras pruebas de imprenta y tendrán un plazo máximo de cinco días para realizar correcciones, exclusivamente, de erratas. Si no hay respuesta por parte de los autores/as, la revista publicará el artículo sin modificar la versión editada.

Garantías y manifestaciones de los autores/as de los artículos publicados

Los autores/as conservan los derechos de autor y garantizan a la revista el derecho de ser la primera publicación del trabajo al igual que licenciado bajo una licencia de Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License que permite a otros compartir el trabajo con un reconocimiento de la autoría de este y la publicación inicial en esta revista.

El autor/a o cedente del material que se entrega para publicación autoriza a la revista *Atrio* para que publique, sin obligación alguna (económica o de otra naturaleza), el contenido del referido material tanto en formato papel, como en digital, así como en cualquier otro medio. Esta cesión de uso del material entregado comprende todos los derechos necesarios para la publicación del material en la revista *Atrio*. Quedan garantizados, simultáneamente, los derechos morales del autor/a.

El autor/a o cedente es plenamente consciente y está de acuerdo con que todos o cualesquiera de los contenidos proporcionados, formarán una obra cuyo uso se cede a la revista *Atrio* para su publicación total o parcial.

El autor/a o cedente garantiza ser el titular de los derechos de Propiedad Intelectual sobre los contenidos proporcionados, es decir, sobre el propio texto e imágenes/fotografías/obras fotográficas que se incorporan en su artículo.

El autor/a o cedente asegura y garantiza: (i) que todo el material enviado a la revista *Atrio* cumple con las disposiciones legales aplicables; (ii) que la utilización de cualquier material protegido por derechos de autor y derechos personales en la concepción del material se encuentra regularizada; (iii) que obtuvo las licencias de derechos, permisos y autorizaciones necesarias para la ejecución del material, inclusive los derechos de imagen, si fueran aplicables; y (iv) que el material no viola derechos de terceros, incluyendo, sin limitarse a estos, los derechos de autor y derechos de las personas.

El autor/a o cedente, exime a la revista *Atrio* de toda y cualquier responsabilidad con relación a la violación de derechos de autor, comprometiéndose a emplear todos sus esfuerzos para auxiliar a la revista *Atrio* en la defensa de cualquier acusación, medidas extrajudiciales y/o judiciales. Asimismo, asume el abono a la revista *Atrio* de cualquier cantidad o indemnización que esta tenga que abonar a terceros por el incumplimiento de estas obligaciones, ya sea por decisión judicial, arbitral y/o administrativa.

Políticas de derechos y comportamiento ético

Con respecto a los derechos de autor/a

Los autores/as que tengan publicados trabajos en *Atrio. Revista de Historia del Arte* mantendrán sus derechos de autor y garantizarán a la revista el derecho de primera publicación de su obra, el cual estará simultáneamente sujeto a la Licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike

4.0 International License que permite a terceros compartir la obra siempre que se haga referencia tanto a su autor/a como al hecho de que el trabajo haya sido publicado en la revista.

En caso de coautoría los autores/as deben indicar a la revista 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/>.

Con respecto a la política de plagio y fraude

El autor/a o cedente exime a la revista 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 en la defensa de cualquier acusación, medidas extrajudiciales y/o judiciales.

Para asegurar la siguiente política y los procedimientos seguidos por la revista para detectar el fraude y el plagio y gestionar reclamaciones se cuenta con la herramienta *SafeAssign*. Para ello, cada envío recibido por la plataforma se someterá a análisis mediante esta herramienta para determinar el porcentaje de coincidencia con respecto a otras publicaciones. El equipo editorial estudiará el informe proporcionado por *SafeAssign* y determinará si el artículo debe o no continuar con el proceso editorial. En caso de detección de plagio, se comunicará al autor/a del envío.

Se entenderá por plagio el empleo de ideas, palabras, trabajo, datos de otra persona sin que sean debidamente citadas. Además, constituirá fraude científico la falsificación de datos y actuar en contra de los derechos de autor y la propiedad intelectual.

Con respecto a la declaración ética

Sobre la autoría y sus contribuciones

Las normas de presentación de originales a la revista son públicas. Los autores/as mantendrán sus derechos de autor, siendo los responsables de su contenido, y garantizarán a la revista el derecho de primera publicación de su obra.

Los trabajos pasarán por un proceso de evaluación de doble ciego, siendo responsabilidad del equipo editorial la decisión definitiva sobre los artículos. El equipo editorial podrá, asimismo, rechazar trabajos sin recurrir a evaluación externa si este no cumple con un nivel mínimo de calidad, no se adecua a los objetivos de la revista o presenta plagio.

Sobre el manejo de quejas, reclamaciones y apelaciones

Las quejas, reclamaciones y apelaciones serán gestionadas por el equipo editorial. Sus miembros estudiarán las pruebas, intentarán solucionar cada caso concreto y propondrán, si fuese necesario, a evaluadores siguiendo el sistema de doble ciego. Los resultados y las comunicaciones a lo largo del proceso se realizarán a través del correo electrónico de la revista.

Sobre los conflictos de intereses / intereses en competencia

Los miembros del equipo editorial así como los evaluadores/as no gestionaran o revisarán un original si existiese algún tipo de interés hacia el autor/a (relaciones personales o laborales).

Sobre el intercambio de datos y la reproducibilidad

Los trabajos enviados a *Atrio* han de ser originales, señalando aquellas ideas que se han tomado de trabajos publicados con anterioridad. Serán los autores/as los responsables de no inventar, copiar, manipular o distorsionar los datos ofrecidos en su investigación, pues el plagio, en cualquiera de sus formas, es una falta grave de ética y el equipo editorial tomará las medidas que estime oportuna.

En caso de un artículo firmado por varios autores/as, se debe garantizar el reconocimiento de todos los autores/as y su responsabilidad ante el trabajo.

Además, deberá citarse la procedencia del material gráfico, contándose con los permisos de reproducción necesarios, y se deberán indicar las fuentes de financiación que han servido para realizar el estudio.

Los artículos publicados estarán disponibles en la página web de la revista y contarán con su licencia Creative Commons correspondiente.

Sobre la supervisión ética

Los autores/as de los artículos enviados a *Atrio* deben garantizar que se trata de un trabajo realizado por ellos, original e inédito. En caso contrario, la revista podrá tomar las decisiones que estime oportunas.

Los evaluadores/as deben entender que trabajan con un documento confidencial, no pudiendo difundir ni usar su información. Su función, evitando la existencia de intereses, será juzgar objetivamente los apartados indicados en el formulario de evaluación dentro del plazo estipulado (véase directrices para evaluadores/as) así como indicar si conocen la existencia de similitudes, plagios, falsificaciones, etc. referentes a otros trabajos.

Sobre la propiedad intelectual

Los autores/as mantendrán sus derechos de autor y la revista se compromete a respetar en todo momento su propiedad intelectual, señalándola cuando sea necesario. El equipo editorial se encargará, de manera imparcial, confidencial y respetando la independencia intelectual, de evitar malas prácticas y gestionar la recepción, evaluación y edición de los artículos.

Sobre la gestión de discusiones y correcciones posteriores a la publicación

El equipo editorial está siempre a disposición de los autores/as para gestionar discusiones y estudiar correcciones necesarias tras la publicación de los artículos.

Por todo ello, *Atrio. Revista de Historia del Arte* se compromete a cumplir con los criterios establecidos por el Comité de Ética en Publicación: COPE.

atrio

revista de historia del arte

eISSN: 2659-5230 · nº 27 · 2021