

40R0166 2F19

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)

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 Gordillo, *Fotografías de prensa*, 2019. Collage sobre cartulina. 118 x 89 cm.

Diseño y maquetación: Referencias Cruzadas

referencias.maquetacion@gmail.com

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

Periodicidad anual

Inicio de publicación: 1988

Año de edición: 2022

ISSN: 0214-8293 (versión impresa)

eISSN: 2659-5230 (versión digital)

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

Atrio. Revista de Historia del Arte se encuentra indexada en la base de datos Scopus, además de contar con el sello de calidad FECYT con Mención de Buenas Prácticas Editoriales en Igualdad de Género. Está evaluada en MIAR, CIRC (grupo B), Erih Plus y Latindex (Catálogo v1.0 (2002 - 2017) con 31 características cumplidas y Catálogo v2.0 (2018 -) con 38 características cumplidas). Además, está catalogada en Rebiun, Genamics JournalSeek, SUDOC, OCLC WorldCat, ZDB, OPAC Plus, Arthistoricum.net y Dulcinea (Color ROMEO: Verde). También se encuentra indexada en 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 2022 por el Vicerrectorado de Investigación, Transferencia y Doctorado de la Universidad Pablo de Olavide (Sevilla).

Evaluación del número 28 (2022)*

Ana María Aranda Bernal (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)
Begoña Barrera López (Universidad de Sevilla, España)
José Beltrán Fortes (Universidad de Sevilla, España)
Federico Castro Morales (Universidad Carlos III de Madrid, España)
Ana Castro Santamaría (Universidad de Salamanca, España)
Natalia Costa Rognitz (Universidad Católica del Uruguay, Montevideo, Uruguay)
Iván de la Torre Amerighi (Universidad de Sevilla, España)
Luz Fernández-Valderrama Aparicio (Universidad de Sevilla, España)
María de los Ángeles Fernández Valle (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)
Alberto Garín García (Universidad Francisco Marroquín, Ciudad de Guatemala, Guatemala)
María del Valle Gómez de Terreros Guardiola (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)
María Gracia Gómez de Terreros Guardiola (Universidad de Sevilla, España)
Fátima Halcón (Universidad de Sevilla, España)
Francisco J. Herrera García (Universidad de Sevilla, España)
Carme López Calderón (Universidade de Santiago de Compostela, España)
Diego Luna Delgado (Universidad de Sevilla, España)
Jorge Martínez Montero (Universidad de León, España)
Amalia Belén Mazuecos Sánchez (Universidad de Granada, España)
María Jesús Mejías Álvarez (Universidad de Sevilla, España)
Ana Isabel Mesía López (Universidade de Santiago de Compostela, España)
José Miguel Muñoz Jiménez (Universidad Francisco Marroquín, Ciudad de Guatemala, Guatemala)
Pablo Navarro Morcillo (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)
Francisco Ollero Lobato (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)
Manuel Jesús Parodi Álvarez (Universidad de Cádiz, España)
Mariano Pérez Humanes (Universidad de Sevilla, España)
Fernando Quiles García (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)
María del Amor Rodríguez Miranda (Universidad de Málaga, España)
Jesús Rojas-Marcos González (Universidad de Sevilla, España)
José Luis Romero Torres (Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico, Junta de Andalucía, Sevilla, España)
Ángel María Ruiz Gálvez (Universidad de Córdoba, España)
Zara Ruiz Romero (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)
Antonio Joaquín Santos Márquez (Universidad de Sevilla, España)
Damiano Tieri Marino (Universidad de Montevideo, Uruguay)

* 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 28 (2022)

Equipo editorial

- Comité editorial:
 - Apertura institucional: 62,50%
 - Apertura internacional: 25%
- Comité científico:
 - Apertura institucional: 97,37%
 - Apertura internacional: 42,11%

Evaluadores/as

- Número total de evaluadores/as participantes: 35
- Externos al equipo editorial y a la entidad editora UPO: 27 (77,14%)
- Internos al equipo editorial y a la entidad editora UPO: 8 (22,86%)

Artículos

- Recibidos y evaluados: 22
- Aceptados y publicados: 15 (68,18%)
- Rechazados: 7 (31,82%)
- Promedio de días entre el envío y la aceptación o rechazo de los artículos: 196 días

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

- Externos al equipo editorial y a la entidad editora UPO: 16 (100%)
- Nacionales: 13 (81,25%)
 - Las instituciones de los/las autores/as nacionales son las siguientes: Academia del Partal (Valencia, España), Asociación Sevillana de

Cronistas e Investigadores Locales (Sevilla, España), Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (Sevilla, España), INTERVENTO (Madrid, España), Universidad Autónoma de Madrid (España), Universidad Carlos III (Madrid, España), Universidad de Málaga (España), Universidad de Salamanca (España), Universidad de Sevilla (España), Universidade de Santiago de Compostela (España), Universidad Rey Juan Carlos (Madrid, España).

Reseñas

- Internacionales: 3 (18,75%)
 - Las instituciones de los autores/as internacionales son las siguientes: Universidad de la República (Montevideo, Uruguay), Universidad de Panamá (República de Panamá) y Universidad Francisco Marroquín (Ciudad de Guatemala, Guatemala).

Reseñas

- Recibidas: 6
- Publicadas: 4 (66,67%)
- Rechazada: 2 (33,33%)

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

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



índice

ARTÍCULOS

- 8 El programa iconográfico de la escalera de Soto en el convento de San Esteban de Salamanca (1553-1556)
Juan Pablo Rojas Bustamante
- 32 El impulso artístico de Catalina Fernández de Córdoba: una mujer de entereza en el siglo XVI
María del Amor Rodríguez Miranda
- 56 La Virgen de la Alegría del escultor Roque de Balduque y sus retablos en la iglesia de la Misericordia de Sevilla
José Roda Peña
- 78 Nuevos datos del arquitecto y escultor Luis Ortiz de Vargas y sus obras realizadas en Écija y Córdoba
Rafael Gallardo Montesinos
- 98 Una mirada al arte barroco del Museo de Arte Religioso Colonial (Ciudad de Panamá): el Señor de la Paciencia y la Humildad, la Inmaculada Concepción y santa Bárbara
Candy Barberena
- 120 La sillería de coro del monasterio de Madre de Dios de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). Proceso constructivo y análisis formal e iconográfico (1751-1752/1755-1757)
Fernando Cruz Isidoro
- 144 Sobre las pinturas del colegio de San Teodomiro de la Compañía de Jesús de Carmona
Antonio García Baeza / Antonio Martín Pradas
- 174 La presa napoleónica de piezas arqueológicas y obras de arte de Roma e Italia a través de la iconografía (1796-1816)
Javier Verdugo Santos
- 200 José García Dávila, platero sevillano del siglo XIX. Noticias biográficas y artísticas
Francisco Amores Martínez
- 222 Manuel de Falla y Leopoldo Torres Balbás. Evocación y restauración de la Alhambra
Julián Esteban Chaparriá
- 252 En París también fuimos modernos. El pabellón uruguayo en la *Exposición Internacional de las Artes y Técnicas en la Vida Moderna* de 1937
William Rey Ashfield
- 270 Sesenta años es un corto periodo de tiempo. Luis Gordillo y el amor al presente
Juan Jesús Torres Jurado
- 288 Fin(es) de la arquitectura y el arte en José Ramón Sierra
Francisco Parrón Ortiz
- 310 La serie de *collages* pop (1977-1980) de Pedro José Pradillo, o rendido ante el papel cuché
José Miguel Muñoz Jiménez
- 334 Entre lo institucional y la autogestión. Arte y espacio público en Galicia de 1990 al 2010
Jorge Viz González

RESEÑAS

- 352 García Avilés, Alejandro. *Imágenes encantadas. Los poderes de la imagen en la Edad Media*
Pablo Joel Mendoza-Ormeño
- 356 González Tornell, Pablo, dir., Irene Domingo Mollá, coord., Benito Navarrete Prieto, José Gómez Frenchina, José Riello, Javier Portús, y Pablo González Tornell, aut. text. *Creure a través dels ulls / Creer a través de los ojos / Believing through the eyes*
Elena Muñoz Gómez
- 359 Oliveira Serrano, César, dir. *El libro de los bienhechores del monasterio de san Benito el Real de Valladolid: Estudio y Edición*
Javier Herrera Vicente
- 362 Sorolla Romero, Teresa, y Víctor Mínguez. *El mejor y el peor de los tiempos. 50 películas sobre la Revolución Francesa*
Ángel Justo-Estebanz



index

ARTICLES

- 8 The Iconographic Program of the Soto Staircase in the San Esteban of Salamanca Convent (1553-1556)
Juan Pablo Rojas Bustamante
- 32 The Artistic Impulse of Lady Catalina Fernandez of Cordoba: The Resilience of a Woman in the 16th Century
María del Amor Rodríguez Miranda
- 56 The Virgin of Joy by the Sculptor Roque de Balduque and its Altarpieces in the Church of Mercy in Seville
José Roda Peña
- 78 New Data Surrounding Architect and Sculptor Luis Ortiz de Vargas and his Works in Ecija and Cordoba
Rafael Gallardo Montesinos
- 98 A Practical Approach to Baroque Art at the Museum of Religious Colonial Art, Panama City: Christ of Humility and Patience, the Immaculate Conception, and Saint Barbara
Candy Barberena
- 120 The Choir Stalls of the Madre de Dios Monastery in Sanlúcar de Barrameda (Cadiz). Construction Process and Formal and Iconographic Analysis (1751-1752/1755-1757)
Fernando Cruz Isidoro
- 144 On the Paintings of the School of San Teodomiro of La Compañía de Jesús in Carmona
Antonio García Baeza / Antonio Martín Pradas
- 174 Napoleon's Prey: Archaeological Finds and Artworks from Rome and Italy through Iconography (1796-1816)
Javier Verdugo Santos
- 200 José García Dávila, Sevillian Silversmith of the 19th Century. Biographical and Artistic News
Francisco Amores Martínez
- 222 Manuel de Falla and Leopoldo Torres Balbás. Evocation and the Restoration of the Alhambra
Julián Esteban Chaparría
- 252 In Paris We Were Also Modern; The Uruguayan Pavilion at the *International Exhibition of Arts and Techniques in Modern Life, 1937*
William Rey Ashfield
- 270 Sixty Years is a Short Period of Time. Luis Gordillo and the Love of the Present
Juan Jesús Torres Jurado
- 288 Purpose(s) of Architecture and Art in José Ramón Sierra
Francisco Parrón Ortiz
- 310 The Pop Collages Series (1977-1980) by Pedro José Pradillo; Surrendered to Coated Paper
José Miguel Muñoz Jiménez
- 334 Between the Institutional and Self-Management. Art and Public Space in Galicia from 1990 to 2010
Jorge Viz González

BOOK REVIEWS

- 352 García Avilés, Alejandro. *Imágenes encantadas. Los poderes de la imagen en la Edad Media*
Pablo Joel Mendoza-Ormeño
- 356 González Tornell, Pablo, dir., Irene Domingo Mollá, coord., Benito Navarrete Prieto, José Gómez Frenchina, José Riello, Javier Portús, y Pablo González Tornell, aut. text. *Creure a través dels ulls / Creer a través de los ojos / Believing through the eyes*
Elena Muñoz Gómez
- 359 Oliveira Serrano, César, dir. *El libro de los bienhechores del monasterio de san Benito el Real de Valladolid: Estudio y Edición*
Javier Herrera Vicente
- 362 Sorolla Romero, Teresa, y Víctor Mínguez. *El mejor y el peor de los tiempos. 50 películas sobre la Revolución Francesa*
Ángel Justo-Estebanz

ARTÍCULOS



El programa iconográfico de la escalera de Soto en el convento de San Esteban de Salamanca (1553-1556)

The Iconographic Program of the Soto Staircase in the San Esteban of Salamanca Convent (1553-1556)

Juan Pablo Rojas Bustamante

Universidad de Salamanca, España

jprboz@usal.es

 0000-0002-9554-6748

Recibido: 02/10/2021 | Aceptado: 16/08/2022

Resumen

El proyecto de la escalera que comunica las dos plantas del claustro de procesiones del convento de San Esteban de Salamanca responde al planteamiento del célebre teólogo fray Domingo de Soto. En este artículo se detalla cómo el fraile aprovechó un espacio funcional para exaltar su memoria al proyectar hacia la comunidad religiosa su convencido pensamiento tomista a través de las imágenes y textos incluidos. La escalera trazada por Rodrigo Gil de Hontañón terminó por materializar una de las más emblemáticas de la arquitectura española del siglo XVI. A partir de cuatro tramos que parecen flotar en el aire consigue acondicionar el espacio dentro de una búsqueda semántica celestial. El conjunto de imágenes visualiza la alabanza a la Encarnación, de tal manera que redime el pasado nominalista del promotor.

Abstract

The project of the staircase that connects the two floors of the procession cloister of the San Esteban de Salamanca Convent responds to the proposal of the famous theologian Fray Domingo of Soto. This article details how the friar took advantage of a functional space to exalt his memory by projecting his convinced Thomistic thought to the religious community through images and texts. The staircase executed by Rodrigo Gil de Hontañón ended up materializing as one of the most emblematic examples of 16th century Spanish architecture. From four sections that seem to float in the air, it manages to condition the space within a sought-after celestial semantic. The set of images visualizes the praise of the Incarnation in such a way that it redeems the nominalist past of the promoter.

Palabras clave

Escalera claustral
Fray Domingo de Soto
Renacimiento español
Siglo XVI
Programa iconográfico
San Esteban de Salamanca

Keywords

Cloister Staircase
Fr. Domingo de Soto
Spanish Renaissance
16th Century
Iconographic Program
San Esteban de Salamanca

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Rojas Bustamante, Juan Pablo. "El programa iconográfico de la escalera de Soto en el convento de San Esteban de Salamanca (1553-1556)." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 28 (2022): 8-30. <https://doi.org/10.46661/atRIO.6244>.

© 2022 Juan Pablo Rojas Bustamante. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).



Fig. 1. Rodrigo Gil de Hontañón, Escalera de Soto en el convento de San Esteban de Salamanca, 1553-1556. © Fotografía: Vicente Sierra Puparelli.

Uno de los espacios más significativos del convento dominico de San Esteban de Salamanca lo constituye su escalera claustral (Fig. 1). Una vez concluidas las obras del claustro de procesiones en 1544, debían conectarse ambas plantas en sintonía con el magnífico trabajo previo. El resultado de la caja y los peldaños se conoce como escalera de Soto, ya que el proyecto fue financiado e ideado por fray Domingo de Soto (1494-1560) y pagado de la venta de sus libros¹. Este espacio también conecta la capilla mayor con la sacristía a través de la capilla de los Bonal, y el brazo sur del transepto mediante la puerta de San José en el ángulo nororiental del claustro. Para la comunidad religiosa funcionaba como enclave de tránsito entre iglesia, claustro, sacristía en la planta baja, y la biblioteca, coro, acceso a la tribunilla de la iglesia y algunas puertas que daban a los

1. Según Fr. Alonso Fernández, el total de la obra costó 8.000 ducados, Justo Cuervo, *Historiadores del Convento de San Esteban de Salamanca* (Salamanca: Imprenta Católica Salmanticense, 1914), 1: 257-258. Fr. Juan López indicó genéricamente que Soto destinó las ganancias de la impresión de sus obras en edificar y adornar San Esteban, Juan López Caparros, *Tercera parte de la Historia general de Sancto Domingo y de su Orden de Predicadores* (Valladolid: Imp. de Francisco Fernández de Córdoba, 1613), 167-173. Beltrán defendió documentalmente la financiación de la escalera con los frutos de los libros vendidos, Vicente Beltrán de Heredia, *El antiguo Capítulo conventual de San Esteban de Salamanca, panteón de religiosos insignes* (Salamanca: OPE, 1951), 11; Antonio Casaseca Casaseca, *Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría 1500-Segovia 1577)* (Salamanca: Junta de Castilla y León, 1988), 191-192.

dormitorios y noviciado en el sobreclaustro. La ubicación de este recinto, construido en parte de las dependencias de la antigua sacristía, solucionaba la conexión del altar mayor con el coro a los pies, además del paso a la sacristía.

Significativas resultan las palabras de Luis Cortés sobre las escaleras como símbolo ascensional para iniciar este artículo, pues “cualquier diccionario de símbolos, al hablar de las escaleras, recuerda que tales son siempre uno de progreso hacia el saber, de ascensión al conocimiento y a la transfiguración. Si se alza hacia el cielo, la escalera lleva al conocimiento del mundo divino y aparente; si se sumerge en el subsuelo, al saber oculto y de las honduras del inconsciente. Una escalera simboliza igualmente, la búsqueda del conocimiento exotérico, subiendo, y esotérico, bajando”². En esta misma línea, Jorge Martínez Montero estudiaba las escaleras como imágenes simbólicas en monasterios y conventos, cuyas tipologías constituyen una sugestiva forma de acercamiento a lo ascensional con una profunda carga simbólica³.

Igualmente, Mircea Eliade exponía que cualquiera que fuera el conjunto religioso, con cualquier valor, la subida de escaleras significa siempre trascender la condición humana y penetrar en niveles cósmicos superiores⁴. El poder simbólico de la escalera encuentra en el caso de San Esteban un ejemplar brillante, trazado por uno de los religiosos más influyentes del momento.

El promotor

Antes de desarrollar los contenidos de la escalera, se deben incluir los datos más relevantes de la biografía del promotor, que explican la elección de su programa. Domingo de Soto, antes de profesar en la Orden de Predicadores, empezó sus estudios de Filosofía en 1513 en la Universidad de Alcalá, en donde fue alumno de santo Tomás de Villanueva. En 1517, atraído por la corriente nominalista, viajó al colegio de Santa Bárbara de París, en el que enseñaba Juan de Celaya. Terminada la carrera de Filosofía, inició sus estudios teológicos, en donde conoció a fray Francisco de Vitoria, hasta convencerse por completo de su explicación actualizada de la *Suma Teológica* de santo Tomás.

2. Luis Cortés Vázquez, *Ad summum caeli. El programa alegórico humanista de la escalera de la Universidad de Salamanca* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001), 14.

3. Jorge Martínez Montero, *Escaleras del Renacimiento Español. Símbolo y poder en el Burgos del siglo XVI* (Burgos: Diputación Provincial de Burgos, 2014), 48-56.

4. Recogido de Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos* (Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1992), 88.

Durante el curso 1519-1520 regresó a Alcalá, aunque antes de poder acabar Teología, marchó a Montserrat para solucionar sus inquietudes sobre la vocación religiosa. Finalmente, ingresó como novicio dominico en 1524 en el convento de San Pablo de Burgos, en donde profesó en 1525, cumplidos los 30 años, momento en el que fue asignado al convento de San Esteban de Salamanca. Trabajó como ayudante de Vitoria, y dictó sus lecciones en el curso 1531-1532 ante la enfermedad del maestro. El mismo año de 1532, tras la muerte del catedrático de vísperas de Teología, Domingo de Soto ganó la cátedra por oposición contra el agustino Alonso de Córdoba. A finales del dicho año, obtuvo la licencia de Teología y el grado de doctor en la Universidad de Salamanca, en donde continuó colaborando con Vitoria, incluso en solucionar las malas épocas para la ciudad y su universidad, sobre todo en 1540 ante la escasez de trigo, el problema de las limosnas y la pobreza.

Elegido teólogo representante para asistir al Concilio de Trento por la Universidad de Salamanca y por Carlos V, abandonó su cátedra en 1545. En Trento triunfó con la contundencia de sus argumentos sobre la doctrina tomista. En 1548, fue elegido confesor y consejero de Carlos V, además de participar en la revisión del *Interim* de Augsburgo. Finalmente, en enero de 1550, consiguió el permiso del emperador para retomar su vida en Salamanca, en donde por aclamación de los estudiantes veteranos de la Universidad, le fue concedida la cátedra de prima de Teología, que ocupó hasta su muerte en 1560⁵.

El proyecto de la escalera

El 5 de junio de 1553, Soto pidió al cabildo de Salamanca permiso para sacar piedra de las canteras que tenía la catedral en Villamayor. Beltrán de Heredia explicó que la mayor parte del cabildo estuvo de acuerdo en darle la licencia en gratificación por los favores que había hecho a la catedral, específicamente en 1551 al predicar en Cuaresma en la iglesia mayor en suplencia del enfermo y luego fallecido Juan Gil de Nava⁶. A mediados de 1553 empezarían las obras de la escalera, concluidas en 1556⁷, año que aparece en la vidriera del vano en el muro oeste de la caja⁸.

5. Ramón Hernández Martín, "Semblanzas de Domingo de Soto (En la clausura del V Centenario de su nacimiento)," *Archivo Dominicano: Anuario*, no. 17 (1996): 342-347.

6. Vicente Beltrán de Heredia, *Domingo de Soto. Estudio biográfico documentado* (Salamanca: Editorial San Esteban, 1960), 504-508.

7. Casaseca indicó la existencia de un compromiso de 1557 con los canteros Antón Ratero y Francisco Bazo, en el que prometían sacar 400 piezas de piedra para San Esteban (Compromiso, 1557, Protocolo 4236, f. 186, Archivo Histórico Provincial de Salamanca, Salamanca). Casaseca Casaseca, *Rodrigo Gil de Hontañón*, 192. Sin embargo, no se especifica que fueran para la escalera de Soto.

8. Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, *La iglesia y el convento de San Esteban de Salamanca. Estudio documentado de su construcción* (Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos, 1987), 92. Ceballos recoge que el Libro Nuevo de Memoria solo alude a que la obra

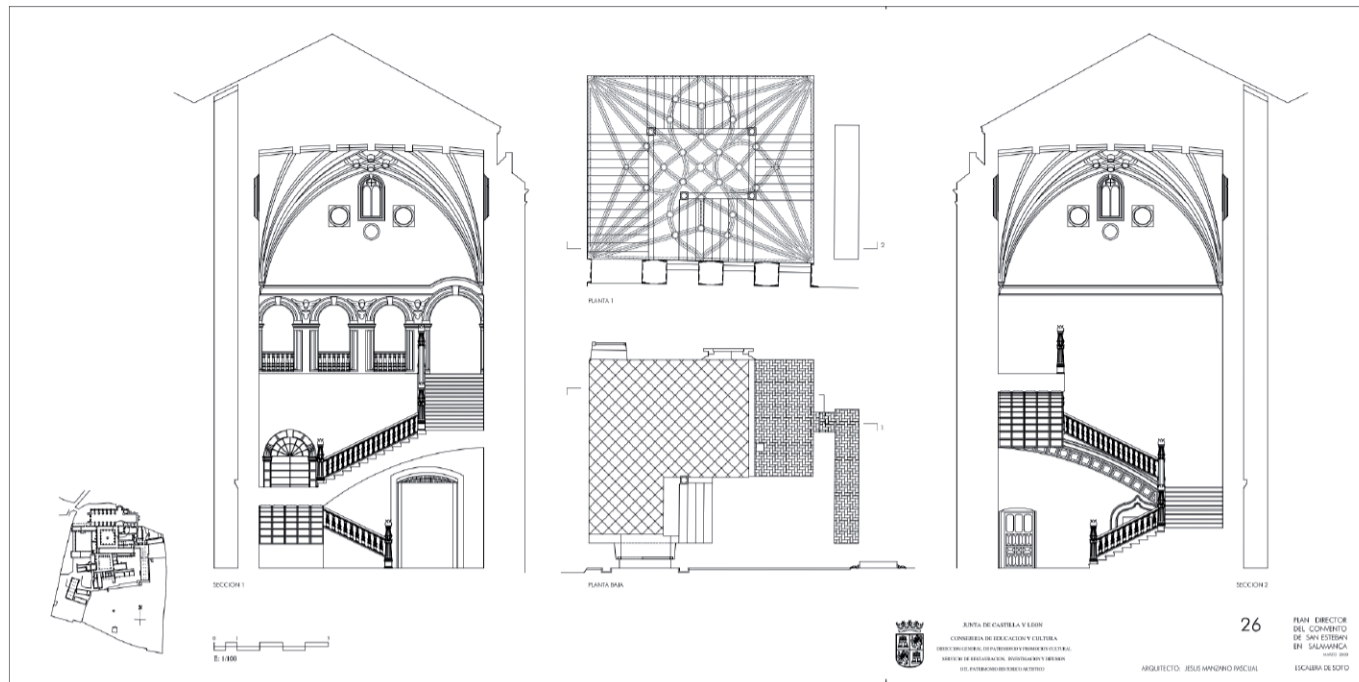


Fig. 2. Jesús Manzano Pascual, Secciones y plantas de la escalera de Soto, 2000. Plan Director del convento de San Esteban de Salamanca.

La ejecución de la escalera se ha ligado desde el principio a los maestros que trabajaban en las obras del claustro y de la iglesia de San Esteban, en la órbita de fray Martín de Santiago y Rodrigo Gil de Hontañón. Beltrán de Heredia atribuyó el plano al fraile cantero, ejecutado por Gil de Hontañón⁹. Fernández Arenas señaló al lego como posible autor de la traza¹⁰. Por su parte, John Hoag identificó a Gil de Hontañón como autor de la puerta y escalera de Soto¹¹, atribución que reafirmó Antonio Casaseca al reconocer su mano en la solución de la tracería de los vanos y el modelo de escalera volada (Fig. 2), que se encuentra en el *Compendio de arquitectura* de Simón García¹². Por las fechas y el arquitecto encargado, el padre Ceballos apuntó que seguramente por esta obra de Rodrigo Gil de Hontañón, el cardenal Juan Álvarez de Toledo decidiera escribirle en 1556 para continuar las obras de la iglesia, por recomendación del mismo Domingo de Soto y con la nueva escalera como el mejor aval¹³.

se comenzó con el producto de la venta de los libros de Soto en 1550. Sin embargo, el Libro únicamente pone que el maestro encargó la escalera que sube de la antesacristía al claustro alto, en el que puso las armas que el Concilio de Trento le dio, Libro Nuevo de Memoria, A/A SAL 3, ff. 69r-69v, Archivo Histórico de Dominicos Provincia de España (AHDOPe), Salamanca.

9. Beltrán de Heredia, *El antiguo Capítulo*, 11.
10. José Fernández Arenas, "Martín de Santiago: noticias de un arquitecto andaluz activo en Salamanca," *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, no. 43 (1977): 162.
11. John D. Hoag, *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI* (Madrid: Xarait Ediciones, 1985), 170.
12. Casaseca Casaseca, *Rodrigo Gil de Hontañón*, 190.
13. Rodríguez G. de Ceballos, *La iglesia y el convento*, 32, 92. El contenido de las cartas de fray Juan Álvarez de Toledo al arquitecto y al teólogo se conoce gracias a los testimonios dados por los susodichos en calidad de testigos en el pleito de 1560. Clero Regular-Secular, Legajo 5927, ff. 38, 61-62. Archivo Histórico Nacional (AHN), Madrid.



Fig. 3. Puerta de Santo Domingo, acceso a la escalera de Soto en el convento de San Esteban de Salamanca, 1553-1556. © Fotografía: Vicente Sierra Puparelli.

La concepción de la escalera claustral pone de manifiesto el protagonismo e importancia de este recinto. La tipología volada basada en cuatro tiros que cierran el conjunto favorece el tránsito ante el desnivel en altura. Además, incorpora una tribuna de iluminación en el desembarco como era propio en la arquitectura civil de la época. Este tipo de escaleras se consolida durante la segunda mitad del siglo XVI, conocidas a nivel europeo como de caracol de planta cuadrada y caja abierta¹⁴. El modelo fue repetido en distintas dependencias claustrales de edificios religiosos, como señala Martínez Montero para el caso de San Esteban¹⁵.

La puerta de entrada desde el claustro presenta características propias de Hontañón (Fig. 3), con soluciones ajenas a él, tales como la venera, lo que llevó a suponer a Casaseca que, aunque autor de la traza, otro escultor de finales del siglo XVI como Martín Rodríguez finalizaría el proyecto¹⁶. La inclusión de la venera, como en la portada de la iglesia de Las Dueñas, vincula la traza a la órbita de fray Martín de Santiago, al igual que

14. Nikolaus Pevsner, *An Outline of European Architecture* (Harmondsworth: Penguin Books, 1943), 143; Jorge Martínez Montero, "Las escaleras claustrales en la arquitectura nobiliaria del Renacimiento español," en *Actas del Octavo Congreso Nacional de Historia de la Construcción (Madrid, 9 - 12 de octubre de 2013)*, coords. Santiago Huerta Fernández y Fabián López Ulloa (Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2013), 2: 637.

15. Jorge Martínez Montero, "Génesis y evolución tipológica de la escalera en la arquitectura del Renacimiento en España," *Ars Bilduma. Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la UPV/EHU*, no. 4 (2014): 21-22.

16. Casaseca Casaseca, *Rodrigo Gil de Hontañón*, 191, 312, 314. Anteriormente, Ceballos definió la puerta como típica "hontañoniana", Rodríguez G. de Ceballos, *La iglesia y el convento*, 94.

las volutas laterales dispuestas orgánicamente como en la puerta de entrada al coro en el sobreclaustro. Esta sería la primera puerta monumental del claustro, sin contar la contigua puerta de San José y antes del despliegue monumental de las ejecutadas en el primer tercio del siglo XVII¹⁷. La titularidad de esta puerta se dedicó a santo Domingo de Guzmán, representado en un medallón con libro, azucena, perro con antorcha, estrella en la frente y la cruz cercenada que levantaba con la mano derecha. La iconografía contiene todos los atributos del santo como predicador iluminado, puro e intelectual, flanqueado por los escudos de la Orden de Predicadores y de Domingo de Soto.

La calidad de las imágenes repartidas en este recinto fascinó a los estudiosos y visitantes de San Esteban, que las incluyeron en las múltiples guías y publicaciones, de tal manera que este espacio pasa a la historia como hito de la arquitectura española del siglo XVI¹⁸. Hasta 1951, se venía repitiendo que bajo el primer peldaño de la escalera descansaban los restos mortales del promotor. Beltrán de Heredia desmintió esta creencia e indicó que la leyenda partía de una nota de 1850 añadida por Francisco Domínguez al manuscrito de Esteban de Mora. Esta información sin ningún fundamento pasó al libro de Modesto Falcón y a Manuel Villar y Macías¹⁹. En 1877 la Comisión Provincial de Monumentos puso una lápida de mármol en la escalera redactada por Villar y Macías, en la que se consignaba que fue la voluntad de Soto enterrarse al pie de la escalera, aunque sin apoyo documental²⁰.

Aunque ahora está más que claro que la escalera no es su lugar de sepultura, no parece extraño que anteriormente se hubiera percibido como tal, pues más allá de servir como comunicación entre áreas, la bóveda y los conceptos proyectados por las imágenes son semejantes a los de una capilla, más aún si se tiene en cuenta la elección de un cimborrio a modo de bóveda celeste. Antonio Casaseca incidía en que el hueco de la escalera está tratado como el cimborrio de una iglesia, con su bóveda de crucería²¹.

17. Rodríguez G. de Ceballos, 94.

18. Modesto Falcón, *Salamanca artística y monumental o descripción de sus principales monumentos* (Salamanca: Telésforo Oliva, 1867), 160; Fernando Araujo, *La Reina del Tormes. Guía histórico-descriptiva de la ciudad de Salamanca* (Salamanca: Imp. y Lit. de Jacinto Hidalgo, antes de Cerezo, 1884), 126-127; Manuel Villar y Macías, *Historia de Salamanca* (Salamanca: Imprenta de Francisco Núñez Izquierdo, 1887), 1: 341-342; Juan Antonio Vicente Bajo, *Religión y arte. Guía descriptiva de los principales monumentos arquitectónicos de Salamanca* (Salamanca: Imprenta de Calatrava, 1901), 164; Eleuterio Toribio Andrés, *Salamanca y sus alrededores. Su pasado, su presente y su futuro* (Salamanca: Talleres tipográficos Cervantes de Avelino Ortega, 1944), 782-783; Manuel Gómez-Moreno, *Catálogo monumental de España. Provincia de Salamanca* (Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, Servicio Nacional de Información Artística, 1967), 1: 255.

19. Beltrán de Heredia, *El antiguo Capítulo*, 11. En el tomo VI se comprueba el añadido, "Historia Annalística del convento de San Esteban". MS 76/6, 741, AHDOPE, Salamanca.

20. Beltrán de Heredia, *Domingo de Soto*, 509-510.

21. Casaseca Casaseca, *Rodrigo Gil de Hontañón*, 190. La modulación, rangos dimensionales, sistema de composición, arcos, rampante y características constructivas de la bóveda pueden consultarse en Pablo Moreno Dopazo, "Trazas de monte y cortes de cantería en la obra de Rodrigo Gil de Hontañón" (tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2017), 346-347.

La iconografía elegida para la escalera volada y su entorno arquitectónico²² respondía a su ambientación y contexto celestial, reforzada por la bóveda y las múltiples estrellas que adornan los ropajes de los personajes de las claves. La solemnidad del recinto funcionaba como perfecta atmósfera para el desplazamiento de la comunidad en ceremonias que se desarrollaban en las dependencias superiores²³. Se trata de una escalera aducida en cercha, según la definición dada por Andrés de Vandelvira en su libro de cortes de cantería para esta tipología²⁴.

El emblema de Soto



Fig. 4. Emblema personal de Domingo de Soto, *Viva Fides*, en la escalera de Soto, 1553-1556. Salamanca. © Fotografía: Lázaro Sastre Varas.

En la enjuta del arco de la puerta de entrada se incluye el mencionado emblema propio de Soto, al igual que en el muro sur de la caja, en el tercer paño de la escalera, bajo los ventanales este y oeste, en dos claves de la bóveda y en la puerta del sobreclaustro. El blasón se compone de dos manos que se aprietan una a otra mientras salen llamas de fuego, imagen que se completa con las palabras *VIVA FIDES*, y con *FIDES QVAE PER CHARITATEM OPERATVR* en el caso del lienzo sur (Fig. 4). Con el emblema y su inscripción en la escalera se conmemoraba doblemente la ideología del promotor: el mensaje del conjunto de la escalera y la propia representación conceptual

22. Casaseca Casaseca, *Rodrigo Gil de Hontañón*, 190. Se trata de una escalera de caja abierta configurada mediante la superposición en altura de cuatro rampas, tres de ellas colgantes sobre arcos rebajados, cuyos intradoses en cada tramo tienen casetones ornados con motivos vegetales, Martínez Montero, "Génesis," 22.
23. José Luis Espinel Marcos, "Modelo iconográfico y simbólico de la Iglesia y claustro de procesiones del Convento de San Esteban de Salamanca," en *Monjes y Monasterios Españoles: Actas del Simposium (1/5-IX-1995)*, coord. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (San Lorenzo de El Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 1995), 949; Julián Álvarez Villar, *Los conventos de San Esteban y las Dueñas* (Salamanca: Gruposa S.A., 1998), 86.
24. Libro de cortes de cantería de Alonso de Vande Elvira, arquitecto; sacado a luz y aumentado por Philippe Lázaro de Goiti, 1646, MSS/12719, 99-104, Biblioteca Nacional de España, Biblioteca Digital Hispánica.

de Domingo de Soto. La inclusión de la divisa y su lema, como lo hicieran obispos, nobles o reyes en sus capillas, edificios y otras construcciones, erige una imagen arquitectónica a modo de segunda fachada, sirva de ejemplo la propia portada de la iglesia de San Esteban.

Desde temprana fecha, se repitió que este escudo se lo había concedido el Concilio de Trento al teólogo por su exposición sobre la Fe que justifica al hombre y lo compromete con la caridad, y así mismo lo recoge el Libro Nuevo de Memoria²⁵. Este aspecto lo matizó Beltrán de Heredia en 1960 al expresar que, a pesar de que los biógrafos de Soto afirmaron casi por unanimidad que el Concilio le había agradecido con el otorgamiento de dicha divisa en 1549, ya tenía su escudo antes de asistir a Trento. En un libro impreso en Venecia en 1547 ya se incorporaba el blasón, que el teólogo adoptaría como procurador del maestro general de la orden, posiblemente porque cada padre conciliar tenía su propio sello. Para Beltrán, la configuración de las imágenes se pensó como expresión gráfica del texto paulino en Gálatas 5.6, que Soto había comentado ampliamente en su obra *De natura et gratia*, entrecruzando dos manos derechas como símbolo de confianza y las lenguas de fuego de la caridad, por lo que con el conjunto se hace énfasis en las virtudes teologales de la Fe y la Caridad para transmitir la unión de Dios con los seres humanos a través de las nobles facultades del entendimiento y voluntad²⁶. Justamente, estas dos aptitudes son las que pondera santo Tomás de Aquino en el misterio de la Encarnación²⁷, y que no pasarían desapercibidas en Soto a la hora de configurar su signo. Tras su participación en Trento terminó por asentar su fama a nivel internacional.

El emblema personal es de principal relevancia, pues, en lugar de expresar un linaje al que pertenecía por nacimiento, se presenta mediante el símbolo de la Fe Viva. Tampoco elige el retrato fisionómico, ya que buscaba el reconocimiento ideológico mediante un símbolo de uso personal. Este tipo de imágenes las empezaron a usar los caballeros normandos y franceses como distintivos, y se fijaron como representaciones ingeniosas de sus poseedores. Desde mediados del siglo XV fue recurrente la inclusión de un lema que, según Juan de Horozco en su obra *Emblemas morales* de 1589, debía aportar la mitad del significado al de la figura para conseguir la divisa perfecta²⁸.

25. Libro Nuevo de Memoria, A/A SAL 3, ff. 69r-69v, AHDOPE, Salamanca; Fr. Alonso Fernández a principios del siglo XVII, Cuervo, *Historiadores del Convento*, 256.

26. Beltrán de Heredia, *Domingo de Soto*, 172-173.

27. Consúltese la sintética explicación de Antonio Aranda, "La cuestión teológica de la Encarnación del Verbo. Relectura de tres posiciones características," *Scripta Theologica* 25, no. 1 (1993): 70-71.

28. Juan Francisco Esteban Lorente, "Las divisas de los poderosos y la seducción intelectual," en *El poder de la imagen, la imagen del poder*, coords. Margarita Ruiz Maldonado, Antonio Casaseca Casaseca, y Francisco Javier Panera Cuevas (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2013), 63.

El programa iconográfico al servicio de la Encarnación

El conjunto estudiado constituye una alabanza apoteósica al misterio de la Encarnación del Hijo de Dios para la salvación del mundo como el más importante del tomismo²⁹. La solemnidad del recinto funcionaba como perfecta atmósfera para el desplazamiento de la comunidad en sus ceremonias, además de ser lugar de tránsito continuo de los religiosos.

En la imposta corrida de la caja de la escalera se dispone la siguiente inscripción en los cuatro lados desde el muro este: (1) *QVAM TERRIBILIS EST LOCVS ISTE NON EST HIC ALIVD NISI DOMUS DEI ET PORTA (2) COELI DIVORVMQ̄E (sic) CORONA DEI VERBVM E (sic) CARNE RESONANTIUM (3) QUORVM DVLCISONA VOCE PATER ILLE LVMINVM SANCTO SIMVL RADIANTE SPIRITV (4) PROFERT DE THESAVRO SVO NOVA ET VETERA QVIBUS SIT LAVS VNA*. En castellano: "Qué terrible es este lugar, no es otro que la casa de Dios y la puerta del cielo y corona de los santos que proclaman la Encarnación del Verbo de Dios, por cuya dulce voz el Padre de las luces y el radiante Espíritu Santo, saca de su tesoro lo nuevo y lo viejo, a los cuales sea la misma alabanza"³⁰.

Las diferencias en las transcripciones publicadas a lo largo de los años se deben posiblemente a la intervención de esta inscripción en las obras de restauración del segundo tramo de la escalera entre 1957 y 1960, durante el priorato de fray Pedro Arenillas, en las que también limpiaron las paredes norte y sur que tenían pinturas³¹. Específicamente después de "DIVORUM" la interpretación es más compleja, pues figuran como "ET" o "DE"³². Ninguna coincide con la situación actual.

El inicio de la inscripción, tomado del Génesis 28.17, repite las palabras expresadas por Jacob justo después de despertarse y haber soñado con una escalera apoyada en tierra, cuyo extremo tocaba en el cielo, por la que subían y bajaban ángeles de Dios (Génesis 28.12), que para san Juan Crisóstomo representa a Cristo, el Verbo encarnado que juntó el cielo con la tierra. Esta línea del Génesis fue recurrentemente puesta en las puertas de los templos a modo de metáfora de la iglesia como la casa de Dios, sin embargo, en el contexto de la escalera incide en su carácter de descenso de Jesús, que abrió las

29. Espinel Marcos, "Modelo iconográfico," 950; Lázaro Sastre Varas, *Convento de San Esteban. Arte e historia de los Dominicos* (León: Edilesa, 2001), 40-41.

30. Traducción de Sastre Varas, 40.

31. El segundo tramo amenazaba ruina, por lo que se desmontó y arregló esta parte, Manuel María de los Hoyos, *Registro Historial de la Provincia de España* (Valladolid: Editorial Sever-Cuesta, 1962), 2: 291.

32. Entre las transcripciones más acertadas se encuentra la de Eleuterio Toribio, quien reconoce que las últimas palabras son ininteligibles, Toribio Andrés, *Salamanca y sus alrededores*, 783.



Fig. 5. Medallón de David, escalera de Soto, 1553-1556. Salamanca. © Fotografía: Vicente Sierra Puparelli.

puertas celestes para el ascenso de los fieles. Además, el mismo Jesús expresó sobre el sueño de Jacob: “De cierto, de cierto os digo: desde ahora veréis el cielo abierto y a los ángeles de Dios subiendo y bajando sobre el Hijo del hombre” (Juan 1.51). Después de señalar el espacio como tránsito entre lo celeste y lo terrenal, la inscripción exalta el convento como lugar en el que se proclama la Encarnación.

Con la escalera se introduce la trascendencia del Verbo encarnado en lo aparente, como teoriza Didi-Huberman sobre la manera de plasmar un concepto no representable, el misterio de la Encarnación como centro inconcebible e ininteligible³³.

En los cuatro lados de los muros, por encima de la imposta, continúa el programa monumental con ocho medallones³⁴, que comienzan también en el paño oriental, para lo que se tuvo en cuenta el descenso desde el lado oeste. Se disponen un profeta y un evangelista a cada lado, que conforman un discurso en paralelo de promesas del Antiguo Testamento y sus realizaciones en el Nuevo, completados por cartelas que incluyen los pasajes referenciados en la Vulgata. Al este se encuentra el rey David tañendo el arpa entonando: *ERVCTAVIT COR MEVM VERBVM BONVM PS. 44* (Me brota del corazón un bello poema)(Fig. 5), acompañado de san Juan Evangelista, que con su mano izquierda sostiene un libro abierto, ayudado por el águila, y con su mano derecha en actitud de

33. Georges Didi-Huberman, *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte* (Murcia: CENDEAC, 2010), 36.

34. Traducciones de Sastre Varas, *Convento de San Esteban*, 40-41. Salvo para el caso de Jeremías.

predicación declama: *VERBVM CARO FACTVM EST ET HABITAVIT NOBIS IOAN I* (El Verbo se hizo carne y habitó entre nosotros).

Al sur, aparece Isaías señalando un libro abierto cuestionando: *GENERATIONEM EIVS QVIS ENARRABIT? ESA. 55* (¿Quién encontrará su generación?), a lo que san Mateo contesta con libro abierto en mano: *LIBER GENERATIONIS IESV CHRISTI FILII DAVID MAT. I* (Libro de la genealogía de Jesucristo, hijo de David). En el muro oeste, Jeremías, indicando el pasaje con el dedo, anuncia: *ECCE DIES VENIENT ET SVSCITABO DAVID GERMEN IVSTVM IER 23* (He aquí que vendrán días en que suscitará a David un renuevo justo)³⁵, confirmado por san Lucas desde su *scriptorium*: *NATVS EST NOBIS HODIE SALVATOR IN CIVITATE DAVID LVC 2* (Hoy nos ha nacido un Salvador en la ciudad de David).

En el muro norte cierra el profeta Daniel, en orden cronológico con los anteriores, con la inscripción: *POST HEBDOMADES SEXAGINTA DVAS OCCIDETUR CHRISTVS* (Después de sesenta y dos semanas será muerto el Cristo, Daniel 9.26), mientras san Marcos confirma indicándole con el libro abierto: *IMPLETVM EST TEMPVS ET APPROPINQVAVIT REGNVM DEI* (Se ha cumplido el tiempo y ha llegado el reino de Dios, Marcos, 1.15). Estos últimos medallones no llevan las cartelas identificativas del pasaje bíblico como el resto. Entre los mismos, y bajo las ventanas se encuentran los emblemas de la Orden de Predicadores y de Domingo de Soto.

Ceballos señaló como autor de estos ocho medallones al mismo artífice desconocido que esculpió en 1565 las medallas de la capilla mayor de la iglesia, así como las de Adán y Eva y de la Anunciación en los testeros del transepto bajo la dirección de Rodrigo Gil de Hontañón, con el mismo recurso de medallones parlantes con cartelas³⁶. En ambos casos, la ubicación en altura y el fácil reconocimiento explican las formas y formatos elegidos, que insisten en la conexión conceptual de toda la iglesia con base en los relatos bíblicos.

En este sentido, la escritura se proyecta también como imagen textual, en la que las inscripciones funcionan de manera figurativa, construidas con base en un sistema visual de signos³⁷ que fija a perpetuidad el objetivo de la escalera. Así, el carácter simbólico del

35. La inscripción presenta varias irregularidades, seguramente por alteraciones en la mencionada restauración entre 1957 y 1960. Aparece "venient" (en futuro imperfecto de modo indicativo) en vez de "veniunt" (en presente de modo indicativo). El texto original en la Vulgata es "ecce dies veniunt ait Dominus et suscitabo David germen justum".

36. También los emparenta con los medallones de los tramos altos de la catedral Nueva de Salamanca, hechos hacia 1560, Rodríguez G. de Ceballos, *La iglesia y el convento*, 93.

37. Armando Petrucci, *La escritura. Ideología y representación* (Buenos Aires: Ampersand, 2013).



Fig. 6. Lado superior occidental de la escalera de Soto en el convento de San Esteban de Salamanca, 1553-1556. © Fotografía: Vicente Sierra Puparelli.

lenguaje textual permite la creación de una imagen que transmite el saber³⁸. Se configura así una unidad con los medallones.

Tanto la inscripción como los medallones se leen en orden al bajar por la escalera, en la que se proyecta la historia de la Encarnación conforme los frailes descienden por esta, en el sentido en que Dios bajó a la tierra. La zona de la bóveda estaría bien iluminada durante la segunda mitad del siglo XVI y principios del siglo XVII, hasta que la construcción de la capilla de los Bonal, el capítulo y la sacristía nuevos cegaron los vanos de los muros, salvo el que da al claustro. Mientras en la planta baja se abre una gran ventana con frailerros de piedra, la parte alta que da al sobreclaustro se concibe a modo de mirador compuesto por tres arcos con ángeles tallados en las enjutas que completan la ambientación celestial de la bóveda (Fig. 6). Contando el arco de la puerta alta de la escalera, son tres ventanales y un acceso con casetones florales en los intradoses. Precisamente desde esta especie de mirador se puede contemplar a la perfección la parte alta de la caja de la escalera, sobre todo los medallones, las claves de la bóveda y el relieve de María Magdalena en el último tiro de la escala.

38. Emilio Lledó, *Imágenes y palabras. Ensayos de humanidades* (Madrid: Taurus, 1998), 43.

Relieve de María Magdalena

La magnífica talla de Magdalena aparece en un lugar privilegiado a la altura de su papel como protectora de la Orden de Predicadores (Fig. 7), que huye del prototipo penitencial promovido por Trento. Se presenta contemplativa e intelectual, retirada en la gruta de Sainte Baume, como indican los relieves rocosos. El modelo se aparta de la tradicional representación a modo de penitente como era costumbre en las iglesias mendicantes. Adopta intencionadamente el carácter docto de la "apóstol de los apóstoles", como la nombra santo Tomás de Aquino, empleado como tópico. Concentrada dirige la mirada hacia el Crucificado (no conservado) con el libro abierto en el que apoya su mano izquierda, y proyectada como primera de los apóstoles, que fue testigo de la muerte, sepultura y resurrección de Cristo, además de ser la primera en recibir el encargo de predicar su palabra.

La representación de Magdalena en la gruta, mientras lee y contempla al Crucificado, permitía el reconocimiento de la actitud que debían observar los frailes en sus celdas. A propósito de este pasaje, redactó Santiago de la Vorágine que:

deseosa de entregarse plenamente a la contemplación de las cosas divinas, se retiró a un desierto austerísimo (...) la santa no se nutrió con alimentos terrenos de ninguna clase, sino que Dios la sustentó milagrosamente con sustancias celestiales (...) todos los días en los siete tiempos correspondientes a las Horas canónicas, los ángeles la transportaban al Cielo para que asistiera a los Oficios divinos que allí celebraban los bienaventurados (...) se comprende perfectamente que cuando los ángeles, al concluir cada una de las siete Horas canónicas del Oficio, la bajaban nuevamente al desierto³⁹.

A su vez, esta descripción evoca la Segunda Carta a los Corintios de san Pablo (2 Cor 12.3-4)⁴⁰. Resulta elocuente el pasaje representado para el último tiro de la escalera, en consonancia con la bóveda celeste y con el desplazamiento de la escalera hacia el coro en donde los frailes diariamente desarrollaban el oficio divino.

Magdalena había gozado de especial devoción en el rito de la orden. En el procesionario impreso en Sevilla en 1494 destacaban entre las fiestas las de santo Domingo y Magdalena, con los elementos para la procesión claustral. Subrayaba Bernardo Fueyo la llamativa expresión que introducía la fiesta de María Magdalena: *In festo sanctissime apostole marie magdalenes*, refiriéndose a ella de esta forma hiperbólica que no se repite en ningún otro texto litúrgico impreso en España⁴¹. Soto engrandecería su figura al

39. Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada* (Madrid: Alianza Forma, 1999), 1: 388.

40. Alfonso Esponera Cerdán, *El oficio de predicar. Los postulados teológicos de los sermones de San Vicente Ferrer* (Salamanca: Editorial San Esteban, 2007), 66.

41. Bernardo Fueyo Suárez, *Liturgia y culto en San Esteban de Salamanca* (Salamanca: Editorial San Esteban, 2012), 91-92.



Fig. 7. Relieve de María Magdalena en el último tiro de la escalera de Soto en el convento de San Esteban de Salamanca, 1553-1556.
© Fotografía: Vicente Sierra Puparelli.

encargar el relieve de la escalera, que incide en el estudio de las Escrituras como base de la predicación.

La elección de esta Magdalena lectora responde a su ubicación a la vista diaria de la comunidad religiosa, que extiende el significado de la bóveda. Sugería Ceballos que se encontraba en la misma línea del programa del *Viva Fides*, en tanto en cuanto la oración y el estudio eran para Soto el prelude necesario a la acción dictada por la caridad⁴². La fuente de esta figura se encuentra en xilografías del siglo XV, como la Magdalena penitente estampada en Francia que se expandió rápidamente por el mundo⁴³. Otros ejemplos anteriores se encuentran en la Magdalena leyendo atribuida a Correggio, datada hacia 1527-1530, al igual que el dibujo de Giulio Romano en su estancia en Mantua. El modelo se extendió desde principios del siglo XVI y su iconografía se asentó en ámbitos intelectuales. No hay razón para pensar que el óleo sobre tabla ejecutado por Marcellus Coffermans

42. Rodríguez G. de Ceballos, *La iglesia y el convento*, 132.

43. Odile Delenda, "La Magdalena en el arte. Un argumento de la Contrarreforma en la pintura española y mexicana del siglo XVII," en *Actas III Congreso Internacional del Barroco americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad. Universidad Pablo de Olavide (Sevilla, 8 al 12 de octubre de 2001)*, coord. Arsenio Moreno Mendoza (Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2001), 289.

en 1568 fuera la inspiración para la escultura salmantina, como aseveró Ceballos⁴⁴, sino de haber partido de la misma fuente gráfica, como además evidencia el año. Posiblemente, fray Domingo de Soto viera las reproducciones ya típicas en la segunda mitad del siglo XVI en Italia y posteriormente en el norte de Europa. De cualquier forma, el ideólogo eligió conscientemente la iconografía para completar el proyecto de su escalera.

Las claves de la bóveda

Por último, coronan la caja de la escalera la serie de claves en los nervios de la bóveda que concluyen la conexión del programa (Fig. 8). En la estructura del cimborrio en alusión celeste rodean a las claves principales ocho ángeles, seguidas de la órbita principal con santo Domingo de Guzmán, la Virgen amamantando al Niño, santa Catalina de Siena, el que posiblemente sea san Pablo, dos escudos de la Orden de Predicadores y dos de fray Domingo de Soto. Todos los personajes llevan estrellas en sus vestiduras, lo que remarca el carácter celestial del conjunto. La clave central parece representar la pasiflora, acaso como prefiguración de la Pasión de Cristo. Las figuras policromadas conforman el remate de la Encarnación del Verbo junto al fundador de la Orden Dominicana y santa Catalina, ejemplo de predicadora virtuosa que tuvo el privilegio de recibir los estigmas de Cristo, además de su faceta intelectual, cuyos escritos inspiraron a los dominicos de Castilla que impulsaron la Reforma. La iconografía de María como Virgen de la Leche o *Virgo lactans* subraya el concepto de Madre del Verbo encarnado, la Madre de Dios, incluida la idea de Fe en el Dios humanado y de su concepción virginal.

La presentación del espacio celeste insiste en la predominancia del sentido ascendente de la escalera que sube desde el plano terrestre, como fue común durante toda la Edad Media⁴⁵.

Los emblemas de fray Domingo y su inscripción se completan con la clave que representaría a san Pablo. Se observa en un fondo nebuloso a un hombre mayor en actitud orante, esto es, con las manos extendidas a modo de plegaria, en sintonía con el pensamiento teológico trazado por el ideólogo. El modelo iconográfico del orante fue popular en el arte paleocristiano, identificado con la imagen del fiel que alcanza la felicidad en

44. Rodríguez G. de Ceballos, *La iglesia y el convento*, 132. Ceballos indicó que la pintura se encontraba en el Museo Provincial de Toledo. En la actualidad se conserva en el Museo Nacional del Prado.

45. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, 187.



Fig. 8. Claves de la bóveda de la escalera de Soto en el convento de San Esteban de Salamanca, 1553-1556. © Fotografía: Vicente Sierra Puparelli.

el cielo. Este gesto también se insinúa en la Biblia, sobre todo en Lamentaciones 3.41, que en la Vulgata aparece como *Levemus corda nostra cum manibus ad Dominum in caelos*, subrayado en las manos como posición de oración sincera elevada a Dios. En esta misma postura había representado Fra Angelico en San Marcos de Florencia en el siglo XV al cortejo de santos que contemplan la Coronación de la Virgen.

La inclusión de san Pablo en esta clave enlazaría con la elección del emblema de Soto tomado de su Carta a los Gálatas 5.6 como *Viva Fides*, que se vincula a su vez con la promesa que hizo Dios a Abraham y a sus descendientes de darles el mundo, siempre y cuando confiaran en él, aspecto que le mereció ser conocido como padre de la fe. De este fragmento bíblico incluido en el emblema de Soto se extrae el mensaje de agradecimiento a Cristo a través de la fe, aspecto que permite a los fieles subir al Reino de los cielos.

A modo de epílogo

Domingo de Soto transmitió la *Viva Fides* expresada en el ejercicio de la caridad, cuya raíz es el don del Espíritu Santo, recibido por todos los católicos. La Fe se manifiesta mediante los actos de amor, es decir, la caridad, presente durante toda la vida, conducta que asegura la eternidad. Se evidencia la estrecha relación entre la Encarnación del Hijo (movimiento descendente) y la Fe de los cristianos en Dios, que se incorporan en

Cristo por medio del ejercicio de la "Fe Viva", esto es, al ejercer la caridad, que los encamina a la gloria celeste, a nacer en el cielo (movimiento ascendente)⁴⁶. El programa fue minuciosamente pensado por el teólogo de forma ideal para una escalera, por la que subían y bajaban los frailes conscientes del contenido. Simbólicamente, por una escalera el Verbo se hizo carne para bajar a la tierra, y por una escalera sustentada por la fe, los fieles subirán a los cielos. Tampoco conviene olvidar que una escalera "es siempre símbolo de elevación espiritual"⁴⁷, que conducía a los frailes al coro o a la biblioteca, dos espacios en los que aspiraban al conocimiento.

El programa iconográfico, además de alabar la Encarnación, redimía el pasado nominalista del comitente, línea que también dejó patente en sus publicaciones. Beltrán de Heredia delimitaba la formación de Soto en dos grandes etapas: una primera de convencido nominalismo; y una segunda de tránsito hacia el tomismo durante su estancia en París⁴⁸. Sin embargo, su primera etapa nominalista pesaría en su conciencia. Seguía explicando Beltrán que, tanto Soto como Vitoria, influidos por el nominalismo de Juan Mayor y Jacobo Almain, pusieron de relieve la importancia de las ciencias ético-jurídicas al aplicarlas al gobierno de los individuos y de los pueblos como vía de solución de problemas políticos y sociales. Estas tesis inspiradas en la Teología del nominalismo las habrían asimilado ambos en París, cuya rectificación vendría de la mano de futuros teólogos tomistas como Cano, Sotomayor, Gallo, Peña, Guevara, Medina y Báñez⁴⁹.

Domingo de Soto incluyó en algunos fragmentos de sus libros detalles sobre su biografía, con importantes confesiones y retractaciones, como recogió Ramón Hernández del análisis de sus obras. En el prólogo de su explicación a la *Isagoge* de Porfirio, editado por primera vez en 1543, manifestó su paso del nominalismo al tomismo. También en su último escrito, el *Comentario al libro cuarto de las Sentencias de Pedro Lombardo*, publicado en 1560 en Salamanca, dejó como colofón una relación de todas sus obras, en donde se retractaba de algunas cuestiones doctrinales defendidas en ellas y advertía de eliminarlas en futuras ediciones, en las que, además, marcaba aquellos aspectos que debían ser corregidos⁵⁰.

46. José Manuel Rodríguez Morano, "Laudemus Viros gloriosos Et Parentes Nosotros". *La conmemoración de los santos del Antiguo Testamento en el Rito Romano: Calendarios y Martirologio* (Madrid: Ediciones Universidad San Dámaso, 2019), 238-240.

47. Cortés Vázquez, *Ad summum caeli*, 15.

48. Beltrán de Heredia, *Domingo de Soto*, 20-24.

49. Vicente Beltrán de Heredia, "Accidentada y efímera aparición del nominalismo en Salamanca," *Ciencia Tomista*, no. 62 (1942): 98-100.

50. Hernández Martín, "Semblanzas," 322, 338-340.

El teólogo intentó luchar contra el desprestigio de Aristóteles promovido por el nominalismo, sobre todo en los preliminares de sus libros de *Súmulas*, *Dialéctica* y *Física*, sobre lo que Beltrán expresó que en Salamanca los entusiasmos nominalistas se disiparon como nube de verano, sin dejar otra huella que el descrédito de sus promotores⁵¹. Sin embargo, Miguel Anxo Pena acusó la necesidad de darle importancia a la verdadera situación del nominalismo en Salamanca⁵².

En consecuencia, el conjunto de las imágenes en la escalera de Soto visualiza la exaltación de la Encarnación. Se evidencia en la proyección visual el mismo mensaje que dejó por escrito con el fin de rectificar sus anteriores publicaciones al reconocer el tomismo en su máxima expresión ante la comunidad de frailes de San Esteban. Por una parte, se alaba el misterio más importante para el Aquinate, lo que permite reivindicar a fray Domingo su pensamiento tomista y renegar de sus posturas anteriores. Al convertir la Encarnación en protagonista, Soto se adhiere a la lectura teológica que realiza santo Tomás al definirla como conveniente e inseparable del concepto de salvación, esto es, una Encarnación redentora⁵³. Por otra parte, ensalza su propia figura a través del *Viva Fides* como emblema personal, con una inscripción tomada de la Carta de san Pablo a los Gálatas que entronca con su lema y doctrina. Aprovecha la Fe para componer un sólido discurso visual que une el Antiguo Testamento con el Nuevo para subrayar la creencia en la Encarnación. A través de la liturgia se le rinde homenaje a la Fe como medio de la caridad, esto es, aquellas obras de amor que garantizan la vida eterna. En la escalera se traducen los principios tratados en Trento, a donde el teólogo había asistido y que consolidarían la Contrarreforma.

Referencias

Fuentes documentales

Archivo Histórico de Dominicos Provincia de España. Salamanca. Fondo Antiguo.
 Archivo Histórico de Dominicos Provincia de España. Salamanca. Manuscritos.
 Archivo Histórico Nacional. Madrid. Sección Clero.
 Archivo Histórico Provincial de Salamanca. Salamanca. Protocolos Notariales.
 Biblioteca Nacional de España. Biblioteca Digital Hispánica.

51. Beltrán de Heredia, "Accidentada," 97-98.

52. Miguel Anxo Pena González, "La(s) Escuela(s) de Salamanca. Proyecciones y contextos históricos," en *Universidades hispánicas: colegios y conventos universitarios en la Edad Moderna*, coords. Luis Enrique Rodríguez-San Pedro Bezares y Juan Luis Polo Rodríguez (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010), 197-199.

53. Véase la síntesis de la lectura teológica del misterio de la Encarnación de santo Tomás de Aquino en Aranda, "La cuestión," 54-71.

Fuentes bibliográficas

- Álvarez Villar, Julián. *Los conventos de San Esteban y las Dueñas*. Salamanca: Gruposa S.A., 1998.
- Aranda, Antonio. "La cuestión teológica de la Encarnación del Verbo. Relectura de tres posiciones características." *Scripta Theologica* 25, no. 1 (1993): 49-94. <https://doi.org/10.15581/006.25.16157>
- Araujo, Fernando. *La Reina del Tormes. Guía histórico-descriptiva de la ciudad de Salamanca*. Salamanca: Imp. y Lit. de Jacinto Hidalgo, antes de Cerezo, 1884.
- Beltrán de Heredia, Vicente. "Accidentada y efímera aparición del nominalismo en Salamanca." *Ciencia Tomista*, no. 62 (1942): 68-101.
- . *Domingo de Soto. Estudio biográfico documentado*. Salamanca: Editorial San Esteban, 1960.
- . *El antiguo Capítulo conventual de San Esteban de Salamanca, panteón de religiosos insig- nes*. Salamanca: OPE, 1951.
- Casaseca Casaseca, Antonio. *Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría 1500-Segovia 1577)*. Sala- manca: Junta de Castilla y León, 1988.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1992.
- Cortés Vázquez, Luis. *Ad summum caeli. El programa alegórico humanista de la escalera de la Universidad de Salamanca*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.
- Cuervo, Justo. *Historiadores del Convento de San Esteban de Salamanca*. Vol. I. Salamanca: Imprenta Católica Salmanticense, 1914.
- Delenda, Odile. "La Magdalena en el arte. Un argumento de la Contrarreforma en la pintura española y mexicana del siglo XVII." En *Actas III Congreso Internacional del Barroco ameri- cano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad. (Sevilla, 8 al 12 de octubre de 2001)*, coordinado por Arsenio Moreno Mendoza, 277-289. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2001.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: CENDEAC, 2010.
- Espinel Marcos, José Luis. "Modelo iconográfico y simbólico de la Iglesia y claustro de proce- siones del Convento de San Esteban de Salamanca." En *Monjes y Monasterios Españoles: Actas del Simposium (1/5-IX-1995)*, coordinado por Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, 925-951. San Lorenzo de El Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 1995.
- Esponera Cerdán, Alfonso. *El oficio de predicar. Los postulados teológicos de los sermones de San Vicente Ferrer*. Salamanca: Editorial San Esteban, 2007.
- Esteban Lorente, Juan Francisco. "Las divisas de los poderosos y la seducción intelectual." En *El poder de la imagen, la imagen del poder*, coordinado por Margarita Ruiz Maldonado, Antonio Casaseca Casaseca, y Francisco Javier Panera Cuevas, 63-91. Salamanca: Edi- ciones Universidad de Salamanca, 2013.
- Falcón, Modesto. *Salamanca artística y monumental o descripción de sus principales monu- mentos*. Salamanca: Telésforo Oliva, 1867.
- Fernández Arenas, José. "Martín de Santiago: noticias de un arquitecto andaluz activo en Salamanca." *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, no. 43 (1977): 157-172.

- Fueyo Suárez, Bernardo. *Liturgia y culto en San Esteban de Salamanca*. Salamanca: Editorial San Esteban, 2012.
- Gómez-Moreno, Manuel. *Catálogo monumental de España. Provincia de Salamanca*. 2 vols. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia; Dirección General de Bellas Artes; Servicio Nacional de Información Artística, 1967.
- Hernández Martín, Ramón. "Semblanzas de Domingo de Soto (En la clausura del V Centenario de su nacimiento)." *Archivo Dominicano: Anuario*, no. 17 (1996): 321-357.
- Hoag, John D. *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI*. Madrid: Xarait Ediciones, 1985.
- Hoyos, Manuel María de los. *Registro Historial de la Provincia de España*. Vol. II. Valladolid: Editorial Sever-Cuesta, 1962.
- Lledó, Emilio. *Imágenes y palabras. Ensayos de humanidades*. Madrid: Taurus, 1998.
- López Caparroso, Juan. *Tercera parte de la Historia general de Sancto Domingo y de su Orden de Predicadores*. Valladolid: Imp. de Francisco Fernández de Córdoba, 1613.
- Martínez Montero, Jorge. *Escaleras del Renacimiento Español. Símbolo y poder en el Burgos del siglo XVI*. Burgos: Diputación Provincial de Burgos, 2014.
- . "Génesis y evolución tipológica de la escalera en la arquitectura del Renacimiento en España." *Ars Bilduma. Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la UPV/EHU*, no. 4 (2014): 7-26.
- . "Las escaleras claustrales en la arquitectura nobiliaria del Renacimiento español." En *Actas del Octavo Congreso Nacional de Historia de la Construcción (Madrid, 9 - 12 de octubre de 2013)*, coordinado por Santiago Huerta Fernández y Fabián López Ulloa, 631-639. Vol. 2. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2013.
- Moreno Dopazo, Pablo. "Trazas de montea y cortes de cantería en la obra de Rodrigo Gil de Hontañón." Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2017.
- Pena González, Miguel Anxo. "La(s) Escuela(s) de Salamanca. Proyecciones y contextos históricos." En *Universidades hispánicas: colegios y conventos universitarios en la Edad Moderna*, coordinado por Luis Enrique Rodríguez-San Pedro Bezares y Juan Luis Polo Rodríguez, 185-237. Vol. 2. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010.
- Petrucci, Armando. *La escritura. Ideología y representación*. Buenos Aires: Ampersand, 2013.
- Pevsner, Nikolaus. *An Outline of European Architecture*. Harmondsworth: Penguin Books, 1943.
- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso. *La iglesia y el convento de San Esteban de Salamanca. Estudio documentado de su construcción*. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos, 1987.
- Rodríguez Morano, José Manuel. "Laudemus Viros gloriosos Et Parentes Nostros". *La conmemoración de los santos del Antiguo Testamento en el Rito Romano: Calendarios y Martirologio*. Madrid: Ediciones Universidad San Dámaso, 2019.
- Sastre Varas, Lázaro. *Convento de San Esteban. Arte e historia de los Dominicos*. León: Edilessa, 2001.
- Toribio Andrés, Eleuterio. *Salamanca y sus alrededores. Su pasado, su presente y su futuro*. Salamanca: Talleres tipográficos Cervantes de Avelino Ortega, 1944.

Vicente Bajo, Juan Antonio. *Religión y arte. Guía descriptiva de los principales monumentos arquitectónicos de Salamanca*. Salamanca: Imprenta de Calatrava, 1901.

Villar y Macías, Manuel. *Historia de Salamanca*. 3 vols. Salamanca: Imprenta de Francisco Núñez Izquierdo, 1887.

Vorágine, Santiago de la. *La leyenda dorada*. T. 1. Madrid: Alianza Forma, 1999.



El impulso artístico de Catalina Fernández de Córdoba: una mujer de entereza en el siglo XVI

The Artistic Impulse of Lady Catalina Fernandez of Cordoba: The Resilience of a Woman in the 16th Century

María del Amor Rodríguez Miranda

Universidad de Málaga, España

mdarmiranda@gmail.com

ORCID: 0000-0002-0898-1902

Recibido: 15/01/2022 | Aceptado: 28/09/2022

Resumen

El presente artículo estudia las empresas arquitectónicas llevadas a cabo por doña Catalina Fernández de Córdoba, II marquesa de Priego, en su señorío. Se trata de una figura importante para entender la historia moderna en la provincia de Córdoba. Su biografía se encontraba dispersa y con este estudio se han recopilado todos esos datos y se han añadido citas documentales importantes. De esta manera se ha conseguido compilar en un solo título toda su trayectoria. Sus proyectos comenzaron por terminar las obras inacabadas de su padre y por realizar muchas otras de iniciativa propia. Gracias a ella, la totalidad de los pueblos que componían su marquesado fueron renovados y modernizados. Entre ellos destaca el convento de Santa Clara de Montilla o el puente sobre el Genil del pueblo de Puente Genil.

Abstract

This article studies the architectural undertakings carried out by Catalina Fernández of Córdoba, II marquis of Priego, in her state. She is a key figure in understanding modern history in the province of Cordoba. Accounts of her biography were dispersed but this study has recovered its data and has included important documentary citations. In this way, we are able to compile her entire career in a single title. Her projects began by finishing her father's unfinished works and by carrying out many others of her own initiative. Thanks to this, all of the towns that made up the marquisate were renovated and modernized. Among them, notable examples include the Convent of Montilla and the Genil bridge in the town of Puente Genil.

Palabras clave

Patronato
Fernández de Córdoba
Marquesado
Arquitectura
Córdoba
Siglo XVI

Keywords

Patronage
Fernández de Córdoba
Marchioness
Architecture
Córdoba
16th Century

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Rodríguez Miranda, María del Amor. "El impulso artístico de Catalina Fernández de Córdoba: una mujer de entereza en el siglo XVI." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 28 (2022): 32-54. <https://doi.org/10.46661/atRIO.6446>.

© 2022 María del Amor Rodríguez Miranda. 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).

Relación bibliográfica acerca de doña Catalina Fernández de Córdoba, II marquesa de Priego

Doña Catalina Fernández de Córdoba llevó a cabo una gran labor renovadora y de patronazgo, con la realización de grandes proyectos arquitectónicos a lo largo de su marquesado, tanto civiles como monacales, que dieron lugar a una considerable mejora de los pueblos que formaban su señorío. Esta labor no fue única en esta mujer, gracias a diversos estudios se puede conocer el grado de implicación que el sexo femenino tuvo en la historia del arte¹. A pesar de la importancia que tuvo para la historia moderna de Córdoba y su provincia, su biografía no tiene aún un estudio monográfico que permita conocerla en su totalidad, salvo un recopilatorio que abarca varios aspectos de su vida². Se han consultado diversas y diferentes fuentes bibliográficas y de archivo para documentar y fundamentar la redacción de este artículo. Entre ellas, el trabajo de Quintanilla Raso³, que analiza el señorío de Aguilar en época medieval hasta llegar a don Alonso, el abuelo de Catalina. Añadimos un libro coordinado por Soria Mesa que contiene algunos capítulos sobre Puente Genil⁴, que son fundamentales para conocer esta villa en época de doña Catalina. Entre los publicados por Molina Recio, hay varios de interés para descubrir datos sobre los Fernández de Córdoba⁵. En Montilla destacarán las publicaciones de Enrique Garramiola Prieto en solitario y una escrita con José Antonio Morena, que aparecen en la bibliografía analizada.

Por otra parte, se han consultado obras y tratados de genealogía antiguos, como los de Francisco Fernández de Bethencourt, Francisco Fernández de Córdoba –conocido como el Abad de Rute– y Francisco de Llamas y Aguilar. Van a ser de los primeros en la

1. Ana María Aranda Bernal, "La participación de la mujer en la promoción artística durante la Edad Moderna," *Goya*, no. 301-302 (2004): 229-240; Ana María Aranda Bernal, "El trabajo de las mujeres en la promoción de obras de arte y arquitectura durante la Baja Edad Media," en *Arquitectura y mujeres en la historia*, coord. María Elena Díez Jorge (Madrid: Ed. Síntesis, 2015), 145-182.
2. Inmaculada de Castro Peña, coord., *D^a Catalina Fernández de Córdoba y Enríquez. V Centenario de la toma de posesión del Marquesado de Priego (1517-2017)* (Montilla: Ayuntamiento de Montilla, 2019), publicación en la que se recogen los textos de María del Amor Rodríguez Miranda, "Las empresas artísticas de doña Catalina Fernández de Córdoba, II Marquesa de Priego," 167-194, y Ángel María Ruiz Gálvez, "Catalina Fernández de Córdoba, II marquesa de Priego: gobierno y administración de un estado señorial andaluz," 195-223.
3. María Concepción Quintanilla Raso, *Nobleza y señoríos en el reino de Córdoba. La casa de Aguilar (siglos XIV y XV)* (Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1980).
4. Enrique Soria Mesa, "Puente Genil en la época moderna: un poder compartido. La élite local y el señorío," en *Puente Genil, pasado y presente*, coord. Enrique Soria Mesa (Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2002), 265-296.
5. Raúl Molina Recio, "Nobleza y poder señorial. Los señoríos andaluces de los Fernández de Córdoba en la Edad Moderna: Territorio, población y economía," en *Los señoríos en la Andalucía Moderna. El marquesado de los Vélez*, coords. Francisco Andújar Castillo y Julián Pablo Díaz López (Almería: Ed. Instituto de Estudios Almerienses, 2007), 798-815; "La nobleza española en la Edad Moderna: Los Fernández de Córdoba. Familia, riqueza, poder y cultura," *Tiempos modernos*, no. 12 (2005): 1-4; "Formación y evolución del marquesado de Priego en la Edad Moderna. Puente Genil y la Casa de Córdoba," en Soria Mesa, coord., *Puente Genil, pasado y presente*, 375-389.

historia que aporten noticias sobre esta familia. El libro de Márquez de Castro⁶ sobre los títulos cordobeses de Castilla, es también uno de los primeros que dedica algunas descripciones a los edificios que fueron construidos por los Fernández de Córdoba.

Abundantes son los estudios actuales sobre patronato y consumo suntuario de los nobles hacia iglesias, conventos u hospitales. En ellos, se destaca la labor de la nobleza en la fundación y promoción de instituciones religiosas, en las construcciones civiles ligadas a los gobiernos locales y a las infraestructuras de producción, como pueden ser puentes, molinos, colegios, etc. Siguiendo estas premisas, la figura de doña Catalina es un buen ejemplo de ello. Como ya se ha dicho al comienzo de este artículo, fue una gran impulsora artística en su señorío⁷, no sólo en edificios en los que ostentaba la titularidad sino también porque fue nombrada patrona de algunas otras instituciones. Antes de iniciar el estudio de dichos proyectos, es necesario realizar una presentación histórica de doña Catalina.

Doña Catalina Fernández de Córdoba y Enríquez de Luna era hija de don Pedro Fernández de Córdoba, I marqués de Priego, y de doña Elvira Enríquez de Luna, prima hermana del rey don Fernando el católico, quien había auspiciado dicho matrimonio. Don Pedro murió sin haber tenido ningún heredero varón y fue doña Catalina quien lo sucedió como cabeza del señorío. Se convirtió así en la II marquesa de Priego, señora de la Casa de Córdoba, de la villa y estado de Aguilar de la Frontera, Montilla, Cañete de las Torres, Santa Cruz, Puente Don Gonzalo, Monturque, Castillo Anzur, Duernas y Carcabuey, y II señora de la Villa de Montalbán de Córdoba⁸. A lo largo de los años que duró su marquesado, agregó Villafranca de Córdoba a dichas posesiones.

El 15 de agosto de 1518, poco tiempo después del fallecimiento de su padre, se celebraron sus esponsales con don Lorenzo Suárez de Figueroa, III conde de Feria, en la parroquia de la villa de Aguilar de la Frontera. Dicho enlace vino auspiciado por unas capitulaciones matrimoniales muy estrictas, en las que se dejaba constancia del papel consorte que tendría don Lorenzo sobre el marquesado de Priego y donde se dejaba

6. Tomás Márquez de Castro, *Títulos de Castilla y señoríos de Córdoba y su reino*, con estudio preliminar de J. M. de Bernardo Ares (Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba, 1981).
7. Yolanda V. Olmedo Sánchez, "Mecenazgo femenino en la arquitectura del antiguo reino de Córdoba," *Arenal* 21, no. 1 (enero-junio 2014): 27-46; Yolanda V. Olmedo Sánchez, "Bastiones de la oración: arquitectura y espacios monacales femeninos en el Reino de Córdoba durante la Edad Moderna," *Tiempos Modernos*, no. 25 (2015/2016): 1-40; Antonio Urquizar Herrera, "La dotación ornamental de las parroquias del sur del reino de Córdoba tras la conquista de Granada," en *Estudios de frontera. Convivencia, defensa y comunicación en la Frontera*, coords. Francisco Toro Ceballos y José Rodríguez Molina (Jaén: Diputación Provincial, 2000), 785-792.
8. Francisco Fernández de Bethencourt, *Historia genealógica y heráldica de la Monarquía Española* (Madrid: Biblioteca Nacional de España, 1905), 4:175.

firmado además que su primogénito sería el heredero del condado de Feria⁹. En 1520, el matrimonio se trasladó a vivir a Zafra. El 22 de agosto de 1528, don Lorenzo fenece y su primogénito pasó a ser el titular del condado de Feria. Doña Catalina Fernández de Córdoba abandonó la localidad de Zafra y volvió a Montilla, capital de su señorío, como marquesa de Priego en cuanto quedó resuelto el testamento de su esposo y el reparto de bienes en noviembre de 1530. Aquí residirá hasta su muerte¹⁰.

Fue una mujer que vivió una época llena de cambios que afectaron a muchos ámbitos de su vida y entorno. Entre ellos destaca la reforma religiosa y el Humanismo, que embriagará su ambiente social y cultural. Contó con grandes aliados y consejeros espirituales, como fue el maestro Juan de Ávila¹¹, al que hizo venir a Montilla, el jesuita-duque Francisco de Borja o el escritor dominico fray Luis de Granada¹². Se hizo cargo de sus posesiones y su forma de gestionarlas hizo que algunos genealogistas dijeran de ella que fue “una mujer muy caritativa y santa como se experimentó en todo el tiempo de su vida, que fue larga y en todas las obras que emprendió”¹³. En el año 1560 cesó su legado a su nieta, una vez que ésta contrajo matrimonio con don Alonso, su tío. Murió en su palacio el 14 de julio de 1569 a la edad de 77 años¹⁴.

De su padre, doña Catalina heredó, además de las posesiones territoriales, ciertos privilegios que su familia había ido adquiriendo a lo largo de los años. Entre ellos, el conseguido por su abuelo, don Alonso de Aguilar “el grande”, VI señor de Aguilar, firmado el 7 de abril por 100 años con el Cabildo de la catedral, mediante escritura. En él, se obligaba al pago de 60.000 maravedíes anuales y 60 cahíces de pan a cambio de poder cobrar los diezmos de sus villas; y los señores se comprometían a cuidar de las iglesias y dotarlas de los ornamentos que necesitaran¹⁵. Pero el Cabildo de Córdoba no quiso esperar esos 100 años y Catalina tuvo que luchar con varios litigios a lo largo de su marquesado para mantener este privilegio¹⁶. Consecuencia de esta concesión fueron las reformas que co-

9. Francisco Fernández de Córdoba, el Abad de Rute, *Historia y descripción de la antigüedad y descendencia de la casa de Córdoba* (Córdoba: Real Academia de las Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes, 1954), 175.

10. Fernández de Bethencourt, *Historia genealógica*, 178.

11. Fernández de Bethencourt, 182.

12. Enrique Garramiola Prieto y José Antonio Morena López, “Catalina Fernández de Córdoba, temple y talento de una mujer renacentista,” en *Mujeres cordobesas: su contribución al Patrimonio*, coords. Francisco Aguayo Egido y José Antonio Morena López (Córdoba: Diputación Provincial, 2005) 1:387-401.

13. Francisco de Llamas y Aguilar, *Epítome de las grandezas de la casa de Córdoba. Manuscrito del Año de 1670* (Montilla: Ed. de la Real Academia de la Historia, 1670), 58.

14. Fernández de Bethencourt, *Historia genealógica*, 182.

15. Fernández de Bethencourt, 100.

16. María Dolores Muñoz Dueñas, *El diezmo en el obispado de Córdoba* (Córdoba: Publicaciones Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1988), 72-93.

menzó don Pedro en todas las parroquias de sus localidades y que fueron terminadas por doña Catalina. Priego de Córdoba y Carcabuey quedaron fuera de esta dispensa, porque estaban bajo jurisdicción eclesiástica de Alcalá la Real. A pesar de no tener obligación contractual con estos dos municipios, sus iglesias también fueron mejoradas.

Las empresas artísticas de doña Catalina

Como ya se ha mencionado en el apartado anterior, doña Catalina se encargó de terminar ciertas obras que su padre había comenzado y emprendió sus propias iniciativas. Aparte de la reforma y modernización de los templos, construyó conventos en Montilla y Aguilar de la Frontera, instituyó el colegio de jesuitas en Montilla en el hospital ideado por su madre doña Elvira, propició el desarrollo de construcciones civiles e importantes reformas urbanísticas, que transformaron estos pequeños núcleos poblaciones anclados en el medievo en villas modernas. Destacan entre ellos, las obras realizadas en Priego de Córdoba, La Puente don Gonzalo, Carcabuey y, sobre todo, Montilla.

Para conocer todas ellas ha sido necesario hacer una búsqueda exhaustiva de referencias bibliográficas. Se comenzó por las historiografías locales, muy repartidas y de difícil acceso, por ser ediciones pequeñas, pero que han resultado muy útiles por ser en ellas donde se han encontrado la mayoría de los datos. A ello se han añadido artículos dispersos, que hacen referencia a alguno de los edificios o de los pueblos más en concreto. Por último, ha sido imprescindible la aportación documental de archivo. Entre las obras genéricas, destacan Ramírez de Arellano, Ramírez de las Casas-Deza, los diferentes tomos publicados por la diputación provincial de Córdoba del *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba* y una obra divulgativa titulada *Los pueblos de Córdoba*.

La boda de doña Catalina tuvo lugar –tal y como se ha repetido antes– en la parroquia de Santa María de la Mota de Aguilar de la Frontera, núcleo originario de la Casa de Aguilar. Este templo está situado en la parte alta del pueblo y se encuentra anexionado a los muros del castillo, donde residieron los señores mucho tiempo. En 1530 se procedió a reformar la iglesia al completo, se añadieron dos naves laterales y algunas capillas, de las que queda constancia en los arcos de piedra adovelados de la capilla de Nuestra Señora de las Angustias de 1530 y la del Señor del Santo Sepulcro de 1557¹⁷. Las obras

17. José Palma Varo, *Apuntes para la historia de Aguilar de la Frontera* (Aguilar de la Frontera: Ayuntamiento de Aguilar de la Frontera, 1983), 301.



Fig. 1. Hernán Ruiz I (atribuida), portada de la parroquia de Nuestra Señora del Soterraño, entre 1530-1550. Aguilar de la Frontera, Córdoba. © Fotografía: María del Amor Rodríguez Miranda.

afectaron desde los tabiques hasta la portada lateral de estilo plateresco, donde trabajó Hernán Ruiz I (Fig. 1). Los escudos de la casa se situaron en la bóveda de crucería¹⁸. Durante la reforma fue encontrada una pequeña imagen mariana en una gruta semisoterrada, que dio lugar al cambio de titularidad del templo y pasó a ser de Nuestra Señora del Soterraño¹⁹. Fue erigida Colegial por el papa Paulo III el 26 de agosto de 1541²⁰.

El 2 de septiembre de 1560, la hermana de doña Catalina, doña Teresa Enríquez, fundó el convento de Las Coronadas de religiosas franciscanas en Aguilar de la Frontera²¹, quedando bajo su patrocinio y amparo²². Fue construido en el lugar que ocu-

paba una primitiva ermita de la época de su abuelo, dedicada a la Asunción de Nuestra Señora en una zona extramuros. En esta zona aguilarense comenzó una gran expansión urbanística, que tuvo lugar a lo largo del siglo XVI²³. Entre las dependencias conventuales, había un pequeño templo, que contaba con una sola nave y una capilla mayor, donde se veneraba una imagen de la Coronación de Nuestra Señora²⁴.

Muy cerca de Aguilar de la Frontera se encuentra La Puente Don Gonzalo, actual Puente Genil. Este núcleo poblacional consiguió constituir su propio concejo con doña Catalina, desligándose así de Aguilar de la Frontera. Durante el marquesado de doña Catalina aumentó el

18. Urquizar Herrera, "La dotación ornamental," 788.

19. Palma Varo, *Apuntes para la historia*, 208.

20. Paulo III erige en colegial la iglesia de Aguilar a instancias del Marqués, 26 de agosto de 1541, Casa Ducal de Medinaceli, leg. 1018/506-653, Archivo General de Andalucía (AGA), Sevilla.

21. Fundación del monasterio y convento de religiosas franciscanas La Coronada de Aguilar, 2 de febrero de 1560, Casa Ducal de Medinaceli, leg. 1004/062-188, AGA, Sevilla.

22. Enrique Garramiola Prieto, "Teresa Enríquez de Córdoba, fundadora del convento de la Coronada de Aguilar," *Ámbitos*, no. 5-6 (2001): 33.

23. Antonio Maestre Ballesteros, "Aproximación a la imaginería conservada del monasterio de la Coronada de Aguilar de la Frontera," en *IX Curso de Verano El Franciscanismo en Andalucía* (Priego de Córdoba: Obra Social y Cultural Cajasur, 2003), 37.

24. Palma Varo, *Apuntes para la historia*, 373.

número de habitantes y pasó de ser un diminuto enclave con apenas 400 personas, a triplicarlo. El templo principal estaba dedicado a Nuestra Señora de la Purificación (Fig. 2). Sus orígenes eran medievales y las referencias más antiguas datan del día 12 de diciembre de 1518²⁵, en que se produce una visita a cargo de los albaceas del marqués. Fue muy reformada a mediados de ese siglo²⁶. Durante la primera mitad del quinientos se construyeron también algunos edificios públicos, como el pósito, la cárcel o el edificio del Concejo, de los cuales no ha quedado ninguno en la actualidad²⁷.

La obra más importante pontanense de tipo civil de este momento es el puente que cruza el río Genil (Fig. 3), que da nombre al pueblo y lo une con Miragenil, una aldea que pertenecía a Estepa y que servía de conexión entre Córdoba y Sevilla. La contratación de la obra fue firmada con el arquitecto Hernán Ruiz III ante el escribano cordobés Juan Ruiz Barrionuevo el 21 de enero de 1561 y se construyó siguiendo un diseño que había dejado su padre²⁸. El proyecto original tenía dos ojos y barandas, dos puertas que lo flanqueaban y que se cerraban cuando era conveniente para impedir el trasiego de personas. Sobre el arco de la entrada se hallaban unas pinturas del artista Sebastián Venegas y el escudo de los marqueses de Priego, y en el centro del mismo se ubicaba una pequeña capillita en la glorieta central. El puente actual es muy diferente, debido a las continuas mejoras y reformas a las que ha sido sometido a lo largo del tiempo.



Fig. 2. Fachada de la parroquia Nuestra Señora de la Purificación, siglo XVI. Ponte Genil, Córdoba. © Fotografía: María del Amor Rodríguez Miranda.

25. Visita de los albaceas del marqués de Priego a la iglesia de Nuestra Señora de la Purificación de Ponte Don Gonzalo, 12 de diciembre de 1518, Casa Ducal de Medinaceli, leg. 1021/503-507, AGA, Sevilla.

26. Jesús Rivas Carmona, *Puente Genil monumental* (Ponte Genil: Ayuntamiento de Ponte Genil, 1982), 41.

27. Agustín Aguilar y Cano y Antonio Pérez de Siles, *Apuntes históricos de la villa de Ponte Genil* (Sevilla: Imp. De Gironés, 1874), 102.

28. Aguilar y Cano y Pérez de Siles, 102; Rivas Carmona, *Puente Genil monumental*; Alberto Villar Movellán, "Panorama de las artes pontanenses en la modernidad," en Soria Mesa, coord., *Puente Genil, pasado y presente*, 435-458.



Fig. 3. Hernán Ruiz III, puente, 1561. Puente Genil, Córdoba. © Fotografía: María del Amor Rodríguez Miranda.

El pequeño núcleo poblacional de Montalbán de Córdoba está apenas estudiado y no se sabe casi nada de él. Las fuentes relatan la existencia de una iglesia, que había sido construida durante el siglo XVI y que fue demolida en el XX²⁹. Otro pueblo del marquesado es Monturque. Su iglesia fue terminada por doña Catalina e inaugurada hacia el 21 de enero de 1532 (Fig. 4), según se deduce de unos pagos realizados a Jerónimo Ruiz, vecino de Córdoba, a costa de una serie de mejoras³⁰. El primer libro de bautismos conservado en su archivo está fechado en 1534³¹. Este templo se alza en la cima de un cerro y conserva los rasgos propios de la tradición mudéjar en la provincia³². Consta de tres naves, separadas por pilares poligonales que soportan arcos ligeramente apuntados. La nave central conserva la techumbre original, mientras que las laterales fueron sus-

29. Pablo Moyano Llamas, *Jesús del Calvario* (Montalbán de Córdoba: Tipografía Católica, 1997), 31-32.

30. Información sobre mejoras en la iglesia de Monturque, 21 de enero de 1535, Casa Ducal de Medinaceli, leg. 1032/027-030, AGA, Sevilla.

31. Dato facilitado por Francisco Luque Jiménez, cronista oficial de Monturque.

32. José Galisteo Martínez y Francisco Luque Jiménez, "El sagrario de la parroquia de San Mateo de Monturque, un renovado locus Dei para el Barroco cordobés," *Boletín de Arte*, no. 25 (2004): 276.



Fig. 4. Parroquia de San Mateo, 1532. Monturque, Córdoba. © Fotografía: María del Amor Rodríguez Miranda.

tituidas por bóvedas de medio cañón. La cabecera se compone de tres ábsides, siendo el central de mayores dimensiones.

Priego de Córdoba es la villa que da nombre al marquesado. Aquí, don Pedro había comenzado la construcción del convento de San Francisco³³ sobre un eremitorio medieval y en 1512 ya había sido inaugurado. El templo del conjunto tardó algo más en terminarse y fue a cargo de doña Catalina hacia 1548-1549. De ese primitivo edificio tan sólo quedan restos en dos pequeñas bóvedas que se sitúan junto a la sacristía, ya que en época barroca todo el espacio fue muy remodelado. Las dependencias conventuales se hallan integradas hoy en la hospedería San Francisco y conserva el claustro con sus arquerías, las galerías que

33. Dionisio Ortiz Juárez et al., *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba* (Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba, 1981-2002); Fernández de Bethencourt, *Historia genealógica*; Manuel Peláez del Rosal y Jesús Rivas Carmona, *Priego de Córdoba: guía histórica y artística de la ciudad* (Priego de Córdoba: Ayuntamiento de Priego de Córdoba, 1979); Manuel Peláez del Rosal, "La iglesia conventual de San Francisco de Priego de Córdoba (1510-1995)," en *II Curso de Verano El Franciscanismo en Andalucía* (Córdoba: ed. Cajamadrid Obra Social, 1998), 157-224.



Fig. 5. Torre de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, 1541. Priego de Córdoba, Córdoba. © Fotografía: María del Amor Rodríguez Miranda.

lo rodean y parte del refectorio, convertido en salón de actos.

Además del convento franciscano, Priego de Córdoba contó con varios templos más, así como con algunas ermitas. La iglesia principal estaba dedicada a Santa María Magdalena y fue construida en 1383. En un documento fechado en 1541 se decía que era tan pequeña, que no podían asistir a ella todos los fieles que lo deseaban³⁴. Posteriormente estuvo dedicada a Santiago y a santa María, y pasó a ser de la Asunción con los marqueses de Priego. Doña Catalina mandó a construir la torre en 1541 (Fig. 5) y su escudo fue colocado en ella. Tiene forma cuadrangular, está compuesta por sillaría y posee dos cuerpos macizos de desigual desarrollo. La portada lateral también fue realizada en este momento y está atribuida a Martín Bolívar, discípulo de Diego de Siloé (Fig. 6). Es

sencilla, de un solo cuerpo, con arco de medio punto, apoyado sobre pilastras, sobre el que se levanta un entablamento con pilastras menores rematas por bolas. Lleva el arco central, con clave resaltada y enjutas con tondos, donde aparecen los apóstoles Pedro y Pablo.

En cuanto a las ermitas, ahora se conoce que las de Nuestra Señora de la Aurora y la de San Antonio Abad fueron terminadas en 1528 y en 1542, respectivamente. En el ámbito civil, doña Catalina comenzó una serie de construcciones civiles, como fueron el pósito, las carnicerías, el entorno de la fuente de la Salud y la cárcel, así como la reforma urbanística de toda la población. Todos ellos fueron terminados por su nieta, doña Catalina, III marquesa de Priego³⁵.

34. Cristina Alférez Molina, *Priego de Córdoba en la Edad Moderna: epidemias, hermandades y arte devocional* (Priego de Córdoba: Ayuntamiento de Priego de Córdoba, 2004), 147.

35. Alférez Molina, 147.

Cerca de Priego de Córdoba se encuentra Carcabuey. Este lugar fue comprado por la Casa de Aguilar en el siglo XV, porque poseía un gran valor estratégico tras la conquista de Granada. En el interior del recinto del castillo se levanta la ermita de Nuestra Señora del Castillo y se cree que fue la iglesia principal, hasta que se emprendió la construcción de un nuevo templo. La nueva ubicación elegida fue algo más abajo, fuera de las murallas y más en sintonía con la nueva organización municipal, junto al cabildo y a las calles más céntricas. Fue terminada hacia 1547, momento en el que queda constancia del último pago a Martín de Bolívar por su construcción por parte del abad de Alcalá la Real³⁶. La portada es obra de este arquitecto y se articula con dos grandes contrafuertes que cobijan un arco de medio punto y pilastras cajeadas, donde se puede contemplar el escudo y un medallón circular o clipeo con dos volutas laterales.

Por último y no menos importante, es la localidad de Montilla. Era la capital del estado y la residencia habitual de los titulares del señorío. Aquí fue donde más empresas artísticas se llevaron a cabo, entre las que se encuentran los conventos de San Francisco y de Santa Clara, el colegio de los jesuitas, la propia morada señorial, la expansión urbanística y el apoyo fundacional al convento de San Agustín.

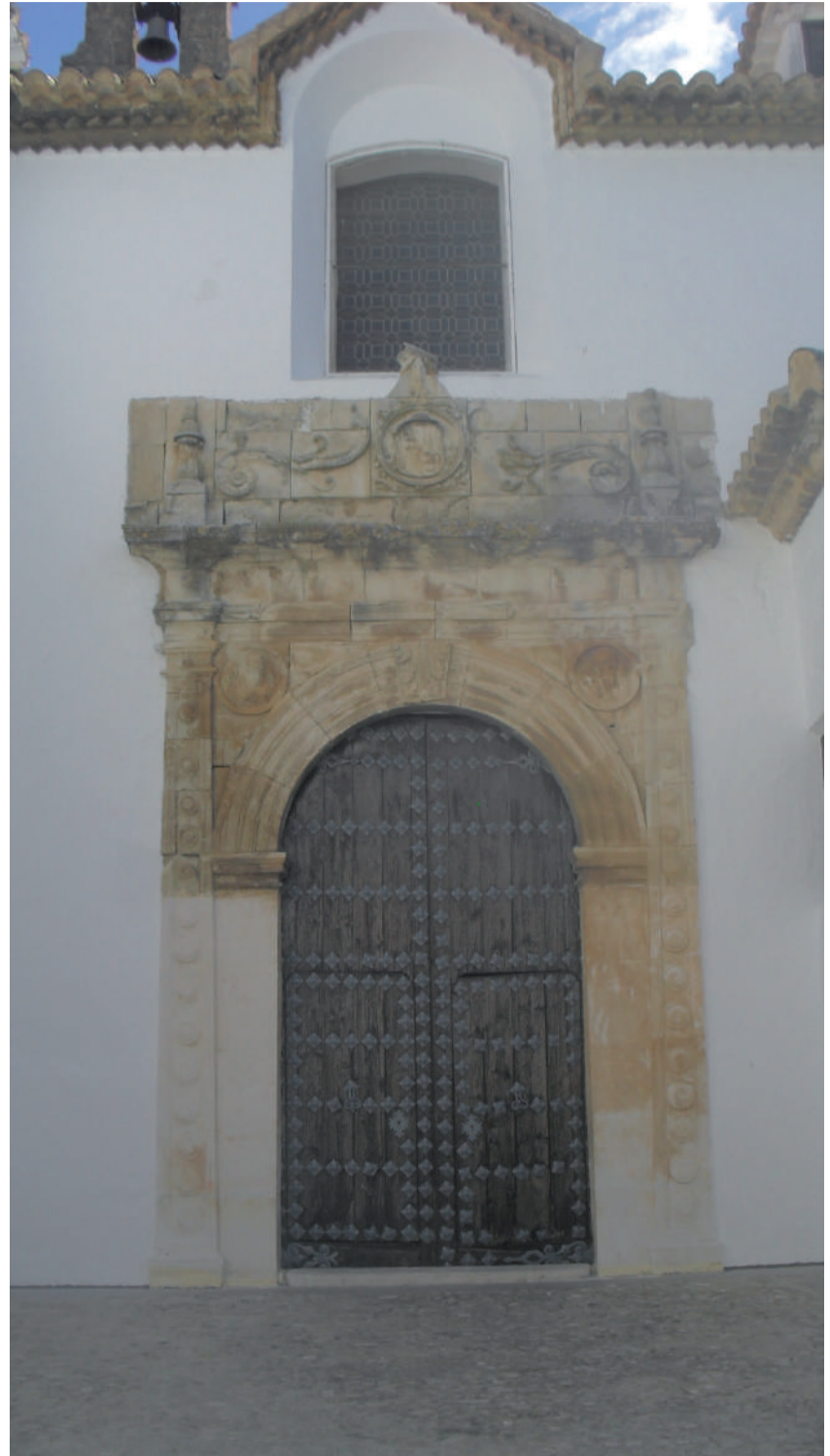


Fig. 6. Martín Bolívar (atribuida), portada lateral de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, h. 1540. Priego de Córdoba, Córdoba. © Fotografía: María del Amor Rodríguez Miranda.

36. Rafael Osuna Luque, *Historia de Carcabuey, un municipio de la Subbética* (Córdoba: Cajasur, 2002).

El convento de San Francisco comenzó a construirse en el solar donde hoy se levanta el monasterio de Santa Clara a comienzos de siglo. Fue promovido por don Pedro, siguiendo los deseos y designios de su hermana doña Elvira de Herrera y de su madre, Catalina Pacheco³⁷. El convento estaba comenzado ya en 1508, y en 1515 residían en su interior algunos franciscanos, con fray Antonio Álvarez de Écija como prior³⁸. Pocos años estuvieron los religiosos en este lugar. A la muerte de don Pedro, una de las hermanas de doña Catalina, María Jesús de Luna, mostró su deseo de convertirse en religiosa clarisa y fundar un cenobio. Para su edificación invirtió la parte que le correspondía de la herencia de su padre, que no era suficiente para un proyecto de tal envergadura económica. Por eso escogió el cenobio que ya había sido comenzado, además de por estar situado junto a las viviendas donde residían sus hermanas, doña Catalina en el palacio y doña Teresa, en la casa contigua.

El nuevo monasterio de Santa Clara fue dotado de todo lo necesario para el servicio de la casa, así como el adorno de su iglesia, sus ornamentos y la plata de sus altares e iglesia³⁹. El día 11 de julio de 1525 entró en el convento clariso doña María Jesús de Luna junto con su hermana Isabel y once monjas más⁴⁰. En su trazado intervino Hernán Ruiz, aunque no puede conocerse cuál fue la obra exacta de dicho arquitecto, por haber sido sometido a importantes reformas y añadidos a lo largo de los siglos. El inmueble está situado justo al lado del palacio, al que está unido por medio de un pasadizo superior, que comunica la iglesia con la residencia nobiliaria. La entrada principal se ubica detrás del mismo y a través de ella se accede a un gran patio, en el que se encuentra la puerta de los locutorios y el compás, así como la iglesia. Esta, de una sola nave, conserva la techumbre mudéjar y las celosías del coro alto y bajo⁴¹. Su bella portada (Fig. 7) de estilo plateresco es atribuida a Hernán Ruiz, compuesta por arco trilobulado y una gran labor ornamental, en cuyo centro aparece una bella hornacina que cobija la imagen de Santa

37. Elena Bellido Vela, "El desaparecido convento franciscano de San Lorenzo de Montilla. Definición geométrica y representación gráfica" (tesis doctoral, Universidad de Córdoba, 2019).

38. Bellido Vela; Elena Bellido Vela, "El convento de San Lorenzo de Montilla: dispersión del patrimonio artístico," en *XI Curso de Verano El franciscanismo en Andalucía*, coord. Manuel Peláez del Rosal (Priego de Córdoba: Asociación hispánica de estudios franciscanos, 2005), 15-39; Antonio Cerezo Aranda y Manuel Ruiz Luque, "Fuentes bibliográficas franciscanas en la ciudad de Montilla," en *I Curso de verano El franciscanismo en Andalucía*, coord. Manuel Peláez del Rosal (Córdoba: Cajasur, 1997), 63-67; Llamas y Aguilar, *Epítome de las grandezas de la casa de Córdoba*; Alonso Torres, *Chronica de la santa provincia de Granda, de la regular observancia del N. Seráfico padre San Francisco* (Madrid: Por Juan Garcia Infancon, ed. 1683).

39. Fernández de Bethencourt, *Historia genealógica*; Enrique Garramiola Prieto, *Montilla, guía histórica, artística y monumental* (Salamanca: El Almendro, 1982); Enrique Garramiola Prieto, *La noche oscura de Ana de la Cruz Ribera en Santa Clara de Montilla* (Montilla: Ayuntamiento de Montilla, 1994); Ortiz Juárez et al., *Catálogo artístico*.

40. María del Mar Graña Cid, "Políticas nobiliarias femeninas y espiritualidad en la primera Edad Moderna: Santa Clara de Montilla," *Verdad y Vida*, no. 258 (2011): 149-177.

41. María Ángeles Jordano Barbudo y Juan Casado Alcaide, *El mudéjar en la clausura. El convento de Santa Clara de Montilla* (Córdoba: Diputación provincial de Córdoba, 2010), 21.

Clara, coronada por los escudos de los marqueses y la cruz de Malta. La estructura monacal se distribuye alrededor de tres patios, el principal, rodeado de las más importantes estancias, como son el coro alto y bajo, el refectorio, la sacristía, la biblioteca y la celda de la condesa de Feria, doña Ana de la Cruz Ponce de León, nuera de doña Catalina. El segundo claustro llamado "de la fuente" distribuye los dormitorios, la cocina y otras dependencias, entre las que destaca la capilla del Padre de Familias. Y en el último, estancias de servicio, la farmacia, la zona de lavandería y otras.

Los monjes franciscanos permanecieron un tiempo en dependencias anexas, hasta que se construye la nueva sede. Este inmueble al que los franciscanos se desplazaron se situó en la huerta del Adalid, en unos terrenos que habían sido de la familia.

Doña Catalina fue dirigiendo las obras desde Zafra y se dedicó a la advocación de san Lorenzo, en memoria de su esposo. Su construcción terminó en 1530 y constituyó todo un gran conjunto monumental, del que poco o casi nada queda en la actualidad. Para conocer algún dato sobre el mismo, hay que remitirse a las fuentes antiguas y las descripciones que en ellas se encuentran, completado todo ello en una tesis doctoral de reciente defensa⁴². Poseía un claustro cuadrangular, a cuyo alrededor se distribuían los dormitorios, enfermería, refectorio, biblioteca y el resto de las dependencias propias de una comunidad religiosa. La finca se rodeaba de una tapia elaborada en mampostería, de la que se conservan algunos tramos, así como restos de una gran portada dentro del más puro estilo plateresco, atribuida a Hernán Ruiz I. Compuesta por un arco



Fig. 7. Hernán Ruiz I (atribuida), portada del convento de Santa Clara, hacia 1521. Montilla, Córdoba. © Fotografía: María del Amor Rodríguez Miranda.

42. Bellido Vela, "El desaparecido convento franciscano".

de medio punto con arquivoltas molduradas, flanqueada por dos pilastras cajeadas que soportan un friso en el que se hallaba el escudo de la Casa de Aguilar. En las enjutas del arco había figuras fantásticas y todo un friso con abundante decoración de candelieri y grutescos.

Uno de los edificios más importantes de Montilla era su castillo, que había sido derruido en 1508 por orden real, como consecuencia de la desobediencia mostrada por el noble hacia su figura. Cuando don Pedro consiguió su perdón, comenzó a construir un nuevo palacio⁴³. Buscó una nueva ubicación, con mayor amplitud y mejores comunicaciones. El lugar elegido se conoce como llano del Palacio (Fig. 8). Se trata de una plaza con disposición poligonal. Al frente de la misma se sitúa el palacio, presidiendo el espacio. En la esquina derecha está el arco que da paso al convento, la residencia de doña Teresa Enríquez –hermana célibe y soltera de doña Catalina, que había promovido el convento de las Coronadas en Aguilar de la Frontera– y los jardines del palacio –donde hoy está el paseo de Cervantes–. En el resto, toda una serie de obras que complementan el entorno, como son los molinos de aceite, las caballerizas, la obrería, la puerta de San Blas y una ermita del mismo nombre. Todo ello se convirtió en el eje de la vida social y económica de Montilla. El conjunto simboliza el centro del poder político y económico, que algunos han denominado “arquitectura del poder”⁴⁴; pero también social, ya que fue en estos espacios donde se desarrollaron algunas de las principales celebraciones de la localidad, como las ferias de ganado⁴⁵.

Son muy interesantes para conocer la historia de la construcción de este inmueble dos datos documentales de gran importancia. En primer lugar, las estipulaciones matrimoniales entre don Lorenzo y doña Catalina, donde se acordaba que, de las rentas anuales, se debían destinar la mitad a la reconstrucción de la fortaleza de Montilla⁴⁶. Y, en segundo lugar, la realización del voladizo que une el palacio con el convento, obra que doña Catalina pudo llevar a cabo gracias a la bula papal conseguida el 7 de febrero de 1544 y que le permitió mantener contacto directo con el interior del cenobio, el cual visitaba

43. Sobre cuándo concretamente comienzan las obras del palacio aún no se sabe nada, pero debe ser antes del fallecimiento de su marido. Ya que será entonces cuando vuelva a su palacio para residir definitivamente en Montilla, por lo que debía de estar construido al menos en parte. Fernández de Bethencourt, *Historia genealógica*, 181.

44. Jesús Suárez Arévalo, “La ciudad nobiliaria en la Edad Moderna como tipología urbana: algunos ejemplos andaluces,” en *Forma urbana. Pasado, presente y perspectivas*, Actas del I Congreso ISUF-H, coords. Borja Ruiz-Apiláñez, Eloy Solís, y Vicente Romero de Ávila (Toledo: Ed. Universidad de Castilla la Mancha, 2017), 518.

45. Garramiola Prieto, *Montilla, guía histórica*.

46. Luis María de las Casas Deza, *Corografía histórico-artística de la provincia y obispado de Córdoba* (Córdoba: Imprenta Noguera y Manté, 1840), 339.



Fig. 8. Fachada del palacio de los marqueses de Priego, siglo XVI. Montilla, Córdoba. © Fotografía: María del Amor Rodríguez Miranda.

a menudo y que se conoce como "arco de Santa Clara"⁴⁷ (Fig. 9). El palacio ocupó una hectárea de terreno, se distribuía a partir de un primer patio de recibo y tenía dos plantas⁴⁸. Tras la puerta principal se accedía al primer patio y a un apeadero para caballos y carruajes, y las escaleras de acceso a la planta principal. Rodeando este patio central se distribuían las estancias y poseía algún patio más interior, hoy desaparecido⁴⁹. El actual paseo de Cervantes eran los jardines del palacio, que servían de esparcimiento a los marqueses y a los que se accedía mediante una puerta y una escalinata, con forma reticular, contaba con tres calles que se cruzaban con otras cinco y en cada cruce se ubicaba una fuente.

47. Bula a favor de doña Catalina Fernández de Córdoba, marquesa de Priego, para entrar en el convento de Santa Clara, Casa Ducal de Medinaceli, 7 de febrero de 1544, leg. 1020/273-276, AGA, Sevilla.

48. Joaquín González Moreno, "Montilla, capital del estado de Priego (siglos XVI y XVII)," en *Montilla, aportaciones para su historia* (Montilla: Ayuntamiento de Montilla, 1982), 30 y ss.; José Calvo Poyato, *Guía histórica de Montilla* (Córdoba: Tipografía católica, 1987), 107.

49. González Moreno, "Montilla, capital del estado de Priego," 30-33.



Fig. 9. Arco entre el convento de Santa Clara y el palacio de los marqueses de Priego, 1544. Montilla, Córdoba.
© Fotografía: María del Amor Rodríguez Miranda.

Además de los conventos patrocinados por los señores, hubo otros casos promovidos por miembros de la oligarquía local, que nombraron patronos a los marqueses⁵⁰. Este fue el caso del convento de San Agustín de Montilla. Don Alonso Sánchez Recio de León, casado con una de las damas de la marquesa, Elvira González, donó a la orden agustina las tierras para la instauración de este convento en el año 1519 bajo la autorización y la ayuda de doña Catalina, en una antigua ermita bajo la advocación de san Cristóbal. El edificio, así como el claustro que lo rodea, fue ampliado y terminado por doña Catalina, según condiciones firmadas y revisadas en el año 1528 durante la visita a las obras del provincial de la Orden, fray Pedro de Valencia⁵¹. El patronato quedará vigente *a posteriori*, de hecho, la capilla de nuestro padre Jesús nazareno fue pagada por los marqueses en el siglo XVII.

La última institución construida y promovida por doña Catalina fue el colegio de los Jesuitas. Doña Elvira Enríquez de Luna, su madre, había dejado estipulado en su testamento, firmado en Montilla el 28 de febrero de 1512, su deseo de que fuera construido un hospital de transeúntes y una iglesia⁵², con una capellanía para su mantenimiento⁵³.

50. Ángela Atienza López, "La apropiación de patronatos conventuales por nobles y oligarcas en la España Moderna," *Investigaciones históricas*, no. 28 (2008): 79-80.

51. Fernández de Bethencourt, *Historia genealógica*; Garramiola Prieto, *Montilla, guía histórica*.

52. Escritura ante Juan Rodríguez para la obligación de edificar el hospital y una ermita en Montilla, 4 de agosto de 1518, Casa Ducal de Medinaceli, leg. 1002/462-466, AGA, Sevilla.

53. Raúl Romero Medina, "El mecenazgo constructivo de los marqueses de Priego a principios del siglo XVI. La obra y fábrica del Hospital

La escritura pública de esta promoción quedó firmada ante el escribano Juan Rodríguez el 1 de julio de 1512⁵⁴. En el año 1518, doña Catalina nombra a Juan de Moya mayordomo de la institución con la dotación de 200.000 maravedíes para la construcción de la fundación⁵⁵. Esta institución fue elegida por la II marquesa para ubicar el colegio de los jesuitas y su congregación. Doña Catalina había conocido los trabajos apostólicos de estos religiosos y pensó en fundar una comunidad, con el apoyo incondicional del maestro Juan de Ávila, su director espiritual. Paralelamente, su sobrino, el deán de Córdoba, don Juan, hijo de los condes de Cabra, estaba embarcado en el establecimiento de otro instituto en la capital. Esto motivó que se eligiera Montilla para la ubicación del colegio, ante la imposibilidad de hacerlo en la capital. Las obras de adaptación del antiguo hospital y la iglesia duraron hasta 1555, según consta en los diversos pagos que se realizaron⁵⁶. Eligió el lugar que su madre había escogido para el hospital de los Remedios por su magnífica situación. Doña Catalina y su hermana, doña Teresa, donaron el edificio para albergar a los jesuitas y seis casas más, que fueron compradas para ello. Para no dejar a los pobres transeúntes sin el hospital que fundara su madre, se llevaron esta institución a una pequeña ermita dedicada a santa Catalina, contigua a lo que posteriormente será el hospital de San Juan de Dios, en la calle Puerta de Aguilar, hoy sede del Ayuntamiento. Según la escritura pública firmada el 19 de agosto de 1555 ante el escribano Rodrigo Fernández, quedaba instituido definitivamente el colegio. Además, se dejaron firmados unos tratados entre la marquesa y los padres de la Compañía, que se guardan en el archivo episcopal de Córdoba, rubricados el 7 de julio de 1568, en los que se dejaba estipulada una renta anual para su mantenimiento a lo largo de todo su marquesado y, en adelante, a cargo de sus sucesores. Por ello la marquesa fue reconocida como su fundadora y le sucederán en el patronazgo sus descendientes⁵⁷. En cuanto a la construcción, era un inmueble de gran empaque que formaba un extenso complejo entre las calles Corredera, Angustias y Escuelas, con su iglesia, la residencia de los sacerdotes, un huerto y el colegio. Tenía un patio de cien pies de ancho con galerías alrededor, en las que se disponían las oficinas, el huerto, la enfermería y las salas.

de la Encarnación de Montilla (1512-1525),” en *Actas del Octavo congreso nacional de Historia de la Construcción*, coords. Santiago Huerta Fernández y Fabián López Ulloa (Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2013), 941-943.

54. Bernabé Copado, *El colegio de jesuitas en Montilla* (Málaga: Gráficas Alcalá, 1944), 51.

55. Escritura de obligación para la construcción de un hospital y ermita en Montilla, 4 de agosto de 1518, Casa Ducal de Medinaceli, leg. 1002/462-466, AGA, Sevilla.

56. Relación de operarios que trabajaron en la construcción del hospital y los salarios que cobraron, 1520-1525, Casa Ducal de Medinaceli, leg. 1002/468-475; Recibos del Hospital, 17 de julio de 1522, Casa Ducal de Medinaceli, leg. 1002/481-484; Pagos a fray Juan de Mora y otros mayordomos, 1517-1526, Casa Ducal de Medinaceli, leg. 1063/457-582, AGA, Sevilla.

57. Copado, *El colegio de jesuitas*, 52-53.

Todas estas construcciones fueron acompañadas de un gran crecimiento poblacional que propició una fuerte expansión urbanística en Montilla. Se abrieron calles para comunicar estos edificios entre sí y actualmente son las vías principales de la localidad, destacando La Corredera, Puerta de Aguilar y San Francisco Solano. El cerro de San Agustín se fue llenando de casas gracias a la concesión de olivares, propiedad de los agustinos, a los pobladores que quisieron establecerse allí. Esta zona conectó con el palacio de los marqueses y la parroquia de San Sebastián, a través de las calles que hoy forman el popular barrio "de la Cruz". De esta iglesia, dicen las fuentes que era la más antigua de la localidad y que había sido levantada sobre una antigua mezquita. Desde el colegio de los Jesuitas hacia el palacio, se encuentra la plaza de la Rosa. Esta plaza era una explanada, un terreno baldío situado a los pies del antiguo castillo. Doña Catalina mandó reformarlo y urbanizarlo, y recibió como primer nombre plaza Nueva o Baja. A su alrededor asomaban el Cabildo –donde actualmente se encuentra el teatro Garnelo– y los principales edificios civiles del momento: la casa del alcalde, la de justicia y la cárcel, las carnicerías, la alhóndiga, el pósito y las tiendas que había en la localidad. Esta vía se convirtió en el centro económico de la población, donde estaban localizados los talleres y las tiendas. Y el llano de palacio fue el centro de poder, al que se accedía bajando por las calles Gran Capitán y San Luis.

Conclusiones

Este estudio ha servido para reconocer la importancia que tuvo la figura de doña Catalina Fernández de Córdoba para el desarrollo de las localidades que formaban parte de su señorío, dotándolas de construcciones modernas y acordes con la nueva era histórica que comenzaba, promocionando la constitución de comunidades religiosas y renovando los templos, así como dotándolos de los enseres necesarios para su buen funcionamiento. Con ello consiguió mejorar y actualizar los edificios civiles, y al adecuar calles y plazas modernizó el urbanismo y la fisonomía de sus pueblos. Entre las fundaciones religiosas se debe destacar que la llegada de los jesuitas a Montilla y la formación del colegio supuso una gran mejora en el nivel cultural de la capital del estado de Priego, gracias a lo cual personajes tan relevantes como san Francisco de Borja, fray Luis de Granada o el maestro san Juan de Ávila, visitaran la localidad e incluso, en el caso del último, llegara a residir en la misma hasta su fallecimiento.

Pero no sólo hay que reseñar su gran labor como promotora en la construcción de nuevos edificios o en la renovación de los ya existentes, sino como ejemplo de titularidad femenina de un señorío en un momento en que las mujeres quedaban relegadas a su

papel de esposas o hijas de los señores, convirtiéndose en todo un modelo, no sólo como gobernanta sino también como impulsora de las artes. Ella fue la primera mujer que ostentó la titularidad del marquesado de Priego, anteriormente Casa de Aguilar y tras ella llegó otra mujer a ostentar el título del marquesado, que fue su nieta, Catalina Fernández de Córdoba y Figueroa.

Referencias

Fuentes documentales

Archivo General de Andalucía (AGA). Sevilla. Fondos y colecciones: Documentos andaluces del Archivo Ducal de Medinaceli.

Fuentes bibliográficas

- Aguilar y Cano, Agustín, y Antonio Pérez de Siles. *Apuntes históricos de la villa de Puente Genil*. Sevilla: Imp. De Gironés, 1874.
- Alfárez Molina, Cristina. *Priego de Córdoba en la Edad Moderna: epidemias, hermandades y arte devocional*. Priego de Córdoba: Ayuntamiento de Priego de Córdoba, 2004.
- Aranda Bernal, Ana María. "La participación de la mujer en la promoción artística durante la Edad Moderna." *Goya*, 301-302 (2004): 229-240.
- . "El trabajo de las mujeres en la promoción de obras de arte y arquitectura durante la Baja Edad Media." En *Arquitectura y mujeres en la historia*, coordinado por María Elena Díez Jorge, 145-182. Madrid: Ed. Síntesis, 2015.
- Atienza López, Ángela. "La apropiación de patronatos conventuales por nobles y oligarcas en la España Moderna." *Investigaciones históricas*, no. 28 (2008): 79-116.
- Bellido Vela, Elena. "El convento de San Lorenzo de Montilla: dispersión del patrimonio artístico." En *XI Curso de Verano El franciscanismo en Andalucía*, coordinado por Manuel Peláez del Rosal, 13-42. Priego de Córdoba: Asociación hispánica de estudios franciscanos, 2005.
- . "El desaparecido convento franciscano de San Lorenzo de Montilla. Definición geométrica y representación gráfica." Tesis doctoral, Universidad de Córdoba, 2019.
- Calvo Poyato, José. *Guía histórica de Montilla*. Córdoba: Tipografía católica, 1987.
- Castro Peña, Inmaculada de, coord. *Dª Catalina Fernández de Córdoba y Enríquez. V Centenario de la toma de posesión del Marquesado de Priego (1517-2017)*. Montilla: Ayuntamiento de Montilla, 2019.
- Cerezo Aranda, José Antonio, y Manuel Ruiz Luque. "Fuentes bibliográficas franciscanas en la ciudad de Montilla." En *I Curso de Verano El franciscanismo en Andalucía*, coordinado por Manuel Peláez del Rosal, 63-67. Córdoba: Cajasur, 1997.

- Copado, Bernabé. *El colegio de jesuitas en Montilla*. Málaga: Gráficas Alcalá, 1944.
- De las Casas Deza, Luis María. *Corografía histórico-artística de la provincia y obispado de Córdoba*. Córdoba: Imprenta Noguer y Manté, 1840.
- Fernández de Bethencourt, Francisco. *Historia genealógica y heráldica de la Monarquía Española*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, 1905.
- Fernández de Córdoba, Francisco, el Abad de Rute. *Historia y descripción de la antigüedad y descendencia de la casa de Córdoba*. Córdoba: Real Academia de las Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes, 1954.
- Galisteo Martínez, José, y Francisco Luque Jiménez. "El sagrario de la parroquia de San Mateo de Monturque, un renovado locus Dei para el Barroco cordobés." *Boletín de Arte*, no. 25 (2004): 273-318. <https://doi.org/10.24310/BoLArte.2004.v0i25.4619>
- Garramiola Prieto, Enrique. "Teresa Enríquez de Córdoba, fundadora del convento de la Coronada de Aguilar." *Ámbitos*, no. 5-6 (2001): 31-42.
- . *Montilla, guía histórica, artística y monumental*. Salamanca: El Almendro, 1982.
- . *La noche oscura de Ana de la Cruz Ribera en Santa Clara de Montilla*. Montilla: Ayuntamiento de Montilla, 1994.
- Garramiola Prieto, Enrique, y José Antonio Morena López. "Catalina Fernández de Córdoba, temple y talento de una mujer renacentista." En *Mujeres cordobesas: su contribución al Patrimonio*, coordinado por Francisco Aguayo Egido y José Antonio Morena López, 387-401. Vol. I. Córdoba: Diputación Provincial, 2005.
- González Moreno, Juan. "Montilla, capital del estado de Priego (siglos XVI y XVII)." En *Montilla, aportaciones para su historia*. Montilla: Ayuntamiento de Montilla, 1982.
- Graña Cid, María del Mar. "Políticas nobiliarias femeninas y espiritualidad en la primera Edad Moderna: Santa Clara de Montilla." *Verdad y Vida*, no. 258 (2011): 149-177.
- Jordano Barbudo, María Ángeles, y Juan Casado Alcaide. *El mudéjar en la clausura. El convento de Santa Clara de Montilla*. Córdoba: Diputación provincial de Córdoba, 2010.
- Llamas y Aguilar, Francisco de. *Epítome de las grandezas de la casa de Córdoba. Manuscrito del Año de 1670*. Montilla: Ed. de la Real Academia de la Historia, 1670.
- Maestre Ballesteros, Antonio. "Aproximación a la imaginería conservada del monasterio de la Coronada de Aguilar de la Frontera." En *IX Curso de Verano El Franciscanismo en Andalucía*, 37-52. Priego de Córdoba: Obra Social y Cultural Cajasur, 2003.
- Márquez de Castro, Tomás. *Títulos de Castilla y señoríos de Córdoba y su reino*. Editado y con estudio preliminar de J. M. de Bernardo Ares. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba, 1981.
- Molina Recio, Raúl. "Nobleza y poder señorial. Los señoríos andaluces de los Fernández de Córdoba en la Edad Moderna: Territorio, población y economía." En *Los señoríos en la Andalucía Moderna. El marquesado de los Vélez*, coordinado por Francisco Andújar Castillo y Julián Pablo Díaz López, 798-815. Almería: Ed. Instituto de Estudios Almerienses, 2007.
- . "La nobleza española en la Edad Moderna: Los Fernández de Córdoba. Familia, riqueza, poder y cultura." *Tiempos modernos*, no. 12 (2005): 1-4.
- . "Formación y evolución del marquesado de Priego en la Edad Moderna. Puente Genil y la Casa de Córdoba." En *Puente Genil, pasado y presente*, coordinado por Enrique Soria Mesa, 375-389. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2002.
- Moyano Llamas, Pablo. *Jesús del Calvario*. Montalbán de Córdoba: Tipografía Católica, 1997.

- Muñoz Dueñas, María Dolores. *El diezmo en el obispado de Córdoba*. Córdoba: Publicaciones Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1988.
- Olmedo Sánchez, Yolanda V. "Mecenazgo femenino en la arquitectura del antiguo reino de Córdoba." *Arenal* 21, no. 1 (enero-junio 2014): 27-46.
- . "Bastiones de la oración: arquitectura y espacios monacales femeninos en el Reino de Córdoba durante la Edad Moderna." *Tiempos modernos*, no. 25 (2015/2016): 1-40.
- Ortiz Juárez, Dionisio et al. *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*. Tomos I-VII. Córdoba: Diputación provincial de Córdoba, 1981-2002.
- Osuna Luque, Rafael. *Historia de Carcabuey, un municipio de la Subbética*. Córdoba: Cajasur, 2002.
- Palma Varo, José. *Apuntes para la historia de Aguilar de la Frontera*. Aguilar de la Frontera: Ayuntamiento de Aguilar de la Frontera, 1983.
- Peláez del Rosal, Manuel. "La iglesia conventual de San Francisco de Priego de Córdoba (1510-1995)." En *II Curso de Verano El Franciscanismo en Andalucía, 157-224*. Córdoba: Ed. Caja-Madrid Obra Social, 1998.
- Peláez del Rosal, Manuel, y Jesús Rivas Carmona. *Priego de Córdoba: guía histórica y artística de la ciudad*. Priego de Córdoba: Ayuntamiento de Priego de Córdoba, 1979.
- Quintanilla Raso, Concepción. *Nobleza y señoríos en el reino de Córdoba. La casa de Aguilar (siglos XIV y XV)*. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1980.
- Rivas Carmona, Jesús. *Puente Genil monumental*. Puente Genil: Ayuntamiento de Puente Genil, 1982.
- Rodríguez Miranda, María del Amor. "Las empresas artísticas de doña Catalina Fernández de Córdoba, II Marquesa de Priego." En *Dª Catalina Fernández de Córdoba y Enríquez. V Centenario de la toma de posesión del Marquesado de Priego (1517-2017)*, coordinado por Inmaculada de Castro Peña, 167-194. Montilla: Ayuntamiento de Montilla, 2019.
- Romero Medina, Raúl. "El mecenazgo constructivo de los marqueses de Priego a principios del siglo XVI. La obra y fábrica del Hospital de la Encarnación de Montilla (1512-1525)." En *Actas del Octavo congreso nacional de Historia de la Construcción*, editadas por Santiago Huerta Fernández y Fabián López Ulloa, 941-948. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2013.
- Ruiz Gálvez, Ángel María. "Catalina Fernández de Córdoba, II marquesa de Priego: gobierno y administración de un estado señorial andaluz." En *Dª Catalina Fernández de Córdoba y Enríquez. V Centenario de la toma de posesión del Marquesado de Priego (1517-2017)*, coordinado por Inmaculada de Castro Peña, 199-227. Montilla: Ayuntamiento de Montilla, 2019.
- Soria Mesa, Enrique. "Puente Genil en la época moderna: un poder compartido. La élite local y el señorío." En *Puente Genil, pasado y presente*, coordinado por Enrique Soria Mesa, 265-296. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2002.
- Suárez Arévalo, Jesús. "La ciudad nobiliaria en la Edad Moderna como tipología urbana: algunos ejemplos andaluces." En *Forma urbana. Pasado, presente y perspectivas, Actas del I Congreso ISUF-H*, coordinado por Borja Ruiz Apiláñez, Eloy Solís, y Vicente Romero de Ávila, 515-525. Toledo: Ed. Universidad de Castilla la Mancha, 2017.
- Torres, Alonso. *Chronica de la santa provincia de Granada, de la regular observancia del N. Seráfico padre San Francisco*. Madrid: Por Iuan Garcia Infançon. Copia digital de la Biblioteca Virtual de Andalucía, ed. 1683.

Urquizar Herrera, Antonio. "La dotación ornamental de las parroquias del sur del reino de Córdoba tras la conquista de Granada." En *Estudios de frontera. Convivencia, defensa y comunicación en la Frontera*, coordinado por Francisco Toro Ceballos y José Rodríguez Molina, 785-792. Jaén: Diputación Provincial, 2000.

Villar Movellán, Alberto. "Panorama de las artes pontanesas en la modernidad." En *Puente Genil, pasado y presente*, coordinado por Enrique Soria Mesa, 435-458. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2002.



La Virgen de la Alegría del escultor Roque de Balduque y sus retablos en la iglesia de la Misericordia de Sevilla

The Virgin of Joy by the Sculptor Roque de Balduque and its Altarpieces in the Church of Mercy in Seville

José Roda Peña

Universidad de Sevilla, España

roda@us.es

 0000-0002-4141-1178

Recibido: 05/05/2022 | Aceptado: 12/07/2022

Resumen

Basándonos en la consulta de fuentes documentales inéditas, ampliamos el estudio de la imagen de Nuestra Señora de la Alegría y de su primitivo retablo-tabernáculo, terminados en 1558 por el escultor de origen flamenco Roque de Balduque para la primera capilla que tuvo la Casa Hospital de la Misericordia en la feligresía sevillana de San Andrés. Ya en la nueva iglesia de la Misericordia, dicho retablo fue sustituido por otro barroco construido por el entallador Cristóbal Márquez entre 1731 y 1733, siendo dorado en 1739 por José Moreno, quien también ejecutó ese mismo año las pinturas murales de aquella capilla, volvió a estofar la talla mariana de Balduque y a policromar las pequeñas esculturas de san José y san Isidoro realizadas expresamente por Pedro Duque Cornejo para acompañar a la Virgen de la Alegría en este altar.

Abstract

Based on the consultation of unpublished documentary sources, we expand the study of the image of Our Lady of Joy and its original altarpiece-tabernacle, completed in 1558 by Flemish sculptor Roque de Balduque for the first chapel built in the Home Hospital of Mercy in the Sevillian parish of San Andrés. Now located in the new Mercy church, this altarpiece was replaced by another baroque piece built by engraver Cristóbal Márquez between 1731 and 1733, and gilded in 1739 by José Moreno (who also completed the mural paintings of that chapel in the same year). He then returned to complete the Marian carving of Balduque and to polychrome the small sculptures of San José and San Isidoro made by Pedro Duque Cornejo specifically to accompany the Virgin of Joy on this altar.

Palabras clave

Sevilla
Retablos
Esculturas
Roque de Balduque
Pedro Duque Cornejo
Siglos XVI y XVIII

Keywords

Seville
Altarpieces
Sculptures
Roque de Balduque
Pedro Duque Cornejo
16th and 18th Centuries

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Roda Peña, José. "La Virgen de la Alegría del escultor Roque de Balduque y sus retablos en la iglesia de la Misericordia de Sevilla." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 28 (2022): 56-77. <https://doi.org/10.46661/atRIO.6863>.

© 2022 José Roda Peña. 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 Casa Hospital de la Misericordia fue uno de los establecimientos de carácter benéfico-asistencial más importantes de cuantos se mantuvieron activos en Sevilla a lo largo de la Edad Moderna, aunque en realidad hundía sus raíces en la época bajomedieval, por cuanto la hermandad que se encontraba al frente de su gobierno se fundó en 1476 en la collación de Santa Marina. Posteriormente, en 1482, se trasladó a la feligresía de San Andrés, en cuya sede de la calle Misericordia radicó definitivamente hasta su extinción en 1837, rigiendo actualmente la iglesia y sus dependencias anejas la Orden de San Juan de Dios, donde atiende un centro de servicios sociales. Aquella hermandad, compuesta por un limitado número de distinguidos cofrades –hasta un máximo de cincuenta: diez clérigos y los restantes seculares; reducidos a treinta a partir del siglo XVII– pertenecientes a la alta sociedad sevillana, se dedicó fundamentalmente a dotar doncellas huérfanas y pobres para que pudiesen contraer matrimonio, y al frente de su junta de gobierno, elegida anualmente cada 1 de enero, se encontraba el denominado padre mayor. Además del referido carisma fundacional, la Hermandad de la Misericordia atendió otras numerosas necesidades materiales y espirituales, sustanciadas en la entrega de ropas, alimentos y limosnas, la liberación de cautivos cristianos en manos musulmanas, la administración de patronatos y capellanías o el cumplimiento de incontables mandas piadosas para la aplicación de misas y fiestas religiosas¹.

En la cabecera de la nave del evangelio de la iglesia de la Misericordia se dispone un interesante retablo barroco de modestas proporciones y provisto de columnas salomónicas, que hoy sirve de sagrario. Se encuentra presidido por una imagen en madera policromada de la Virgen con el Niño –venerada durante los siglos XVIII y XIX bajo la advoca-

1. De entre el repertorio de publicaciones dedicadas al piadoso instituto de la Casa Hospital de la Misericordia de Sevilla, destacaremos la pionera de Francisco Collantes de Terán, *Los establecimientos de Caridad de Sevilla, que se consideran como particulares. Apuntes y memorias para su historia* (Sevilla: Oficina de El Orden, 1886), 123-149, así como los estudios más recientes de Rafael Mauricio Pérez García, "El Hospital de la Misericordia en la Sevilla del siglo XVI: caridad, dotes y organización social," en *Sociabilidades na vida e na morte (Séculos XVI-XX)*, coords. Maria Marta Lobo de Araújo, Alexandra Esteves, Ricardo Silva, y José Abílio Coelho (Braga: Centro de Investigação Transdisciplinar 'Cultura, Espaço e Memória', 2014), 25-44; Ana Gloria Márquez Redondo, "Caridad y poder en la Sevilla moderna: la Santa Casa de la Misericordia," en *Actas XI Jornadas de Historia y Patrimonio sobre la provincia de Sevilla (Osuna, 25 de octubre de 2014)*, coord. José Antonio Filter Rodríguez (Sevilla: Asociación Provincial Sevillana de Cronistas e Investigadores Locales, 2015), 103-114; Paula Emilia Rivasplata Varillas, "Las dotes a monjas, beatas, abandonadas y descarriadas de la Casa Pía de la Misericordia de Sevilla," *Trocadero*, no. 28 (2016): 1-23; Paula Emilia Rivasplata Varillas, "El gobierno de la Casa Pía de la Misericordia de Sevilla en el Antiguo Régimen: administración, archivo y obras pías," *Magallánica, Revista de Historia Moderna* 6, no. 12 (2020): 223-253; Paula Emilia Rivasplata Varillas, "Honor entre iguales en el Antiguo Régimen: las dotes de la Casa de la Misericordia de Sevilla," *Investigaciones Históricas, época moderna y contemporánea*, no. 40 (2020): 315-352; Paula Emilia Rivasplata Varillas, "Costumbres sevillanas olvidadas: las procesiones en honor a María por doncellas en la Casa de la Misericordia de Sevilla en el Antiguo Régimen," *Estudios de Historia de España* 22, no. 1 (2020): 53-79; Paula Emilia Rivasplata Varillas, "Ayudas transatlánticas: la actuación de la Casa de la Misericordia de Sevilla ante la gran peste de 1649," *Cultura de los cuidados*, no. 60 (2021): 78-96.

ción de la Alegría-, que está documentada desde 1929 como obra del escultor flamenco Roque de Balduque, en 1558². Aunque la citada ensambladura ha sido atribuida al maestro antequerano Bernardo Simón de Pineda hacia 1668-1670, e incluso se ha señalado que sirvió de modelo para el retablo que encabeza la nave de la epístola del mismo templo, dedicado a santa Bárbara³, lo cierto es que en lo referente a este último extremo sucedió justamente lo contrario, y respecto a los autores materiales del conjunto –tallista, escultor y pintor-dorador–, nuestra investigación ha esclarecido la identidad de todos ellos y el ritmo y coste de sus trabajos, cuya cronología resulta bastante más avanzada de lo que se suponía hasta ahora, pues entra de lleno en la década de 1730.

Nuevas noticias documentales sobre la Virgen de la Alegría y su primer retablo-tabernáculo

La Virgen de la Alegría es fruto de un encargo directo de la Hermandad de la Misericordia de Sevilla (Fig. 1). La primera referencia documental que hemos localizado sobre la intención de acometer su hechura por parte de la citada corporación se remonta a un cabildo general celebrado el 2 de febrero de 1556, cuando se insta al mayordomo Miguel Jerónimo a entrevistarse con los tres cofrades comisionados para tramitar la realización de la imagen, a saber el caballero veinticuatro Antonio de Soria, el maestro Bartolomé de Perea y el jurado Francisco de Plasencia⁴, a quienes se insiste en julio de 1557 para que den cuenta de sus gestiones⁵, hasta que por fin, el 1 de agosto de este último año, se les manda taxativamente “hagan fazer la ymagen para el altar de la capilla desta Cassa, pues que les está cometido”⁶.

El acta capitular del 12 de agosto de 1558 nos revela que Roque de Balduque, escultor al que terminaría encomendándose la talla mariana, había dirigido una petición a los hermanos de la Misericordia solicitando “dineros para esta obra de la ymagen que haze, por estar en nesesidad”, aunque tal petición le sería denegada “porque no ha acabado la

2. Francisco Sánchez-Castañer, “La Virgen de la Misericordia, obra de Roque de Belduque,” *El Correo de Andalucía*, 7 de marzo de 1929, 1.
3. Alfredo J. Morales et al., *Guía artística de Sevilla y su provincia* (Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1981), 152; Fátima Halcón, “Retablo de la Virgen de la Alegría” y “Retablo de Santa Bárbara,” en *El Retablo Barroco Sevillano*, Fátima Halcón, Francisco Herrera, y Álvaro Recio (Sevilla: Universidad de Sevilla; Fundación El Monte, 2000), 295-296; Fátima Halcón, “El triunfo de la columna salomónica,” en *El retablo sevillano. Desde sus orígenes a la actualidad*, Fátima Halcón, Francisco Herrera, y Álvaro Recio (Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla; Fundación Real Maestranza; Fundación Cajasol, 2009), 228.
4. Casa de la Misericordia, Libro 4737, Libro de Acuerdos 1552-1561, cabildo general de 2 de febrero de 1556, f. 142r, Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPS), Sevilla.
5. Casa de la Misericordia, Libro 4737, Libro de Acuerdos 1552-1561, cabildo general de 11 de julio de 1557, f. 187r, AHPS, Sevilla.
6. Casa de la Misericordia, Libro 4737, Libro de Acuerdos 1552-1561, cabildo general de 1 de agosto de 1557, f. 190r, AHPS, Sevilla.



Fig. 1. Roque de Balduque, *Virgen de la Alegría*, 1558. Madera policromada, 155 cm. Iglesia de la Misericordia, Sevilla. © SGI Fototeca-Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, no. de registro 053611-053613.

ymagen en el tiempo que era obligado". Sin duda, se trata de un testimonio locuaz sobre la difícil situación económica que estaría atravesando en aquel momento, así como del retraso acumulado a la hora de entregar la efigie terminada. Además, en dicho escrito, Balduque proponía a los cofrades entronizar en el altar, "a los lados de la ymagen de nuestra señora que va mandada hazer", sendas figuraciones de la Caridad y la Esperanza; sin embargo, el cabildo decidió que los elegidos para ocupar tal emplazamiento fuesen dos santos de bulto redondo, votándose que "se ponga a señor sant ysidro a la mano derecha y señor san josepe a la mano ysquierda"⁷.

Movido por la penuria aducida, es evidente que el entallador flamenco aceleraría el remate de la obra, cuya conclusión se comunica en el cabildo convocado el 4 de septiembre de 1558⁸. Un mes después, el 2 de octubre, se vio una nueva solicitud cursada

7. Casa de la Misericordia, Libro 4737, Libro de Acuerdos 1552-1561, cabildo general de 12 de agosto de 1558, ff. 228r-229r, 230v, AHPS, Sevilla.

8. Casa de la Misericordia, Libro 4737, Libro de Acuerdos 1552-1561, cabildo general de 4 de septiembre de 1558, f. 231v, AHPS, Sevilla.

por “roque de belduque, en que dize que tiene del todo acabada la obra de la ymagen y tabernáculo que le mandaron hazer y tiene notable nesidad de los dyneros” que se le adeudaban⁹. A la semana siguiente, 9 de octubre, se tomó la determinación de que el padre mayor Antón de Villalobos y el mayordomo Miguel Jerónimo acudieran a “casa de roque”, donde seguía depositada la Virgen, a ver “sy la dicha obra está bien acabada o no, para que vista su relación se pueda ver lo que convenga”, ordenándose por de pronto que además de los 10.000 maravedíes que ya se le tenían entregados a cuenta, se le abonaran otros 10.000 más¹⁰.

La consulta del correspondiente libro de mayordomía nos ha permitido completar la información anterior¹¹. En efecto, allí se indica expresamente que “En este año [1558] se acabó el retablo e ymagen para el altar de este hospital que el cabildo mandó hazer, el qual se conçertó en ciento y cinquenta ducados con acuerdo del padre y de los diputados que el cabildo dispuso para ello”. Al margen se hace constar que estos 150 ducados se habían pagado de los bienes de Juan de Urrutia, un rico mercader vizcaíno procedente de Balmaseda que, en su testamento otorgado en 1549, el mismo año de su fallecimiento, había designado como heredera universal de sus bienes a la Casa Hospital de la Misericordia¹². De esta cantidad, equivalente a 56.250 maravedíes, 20.000 ya los tenía cobrados Roque de Balduque desde comienzos de octubre de 1558, dando carta de finiquito por los 36.250 restantes el 21 de diciembre de 1558 ante el escribano público Diego de la Barrera, cuyo tenor extractado fue dado a conocer por Celestino López Martínez, quedando obligado el “tallador” a dejar asentado a su costa el retablo, una vez estuviese “acabado de pintar”¹³. Termina el apunte contable del mayordomo registrando que se abonaron cuatro reales a “un entallador que fue a ver el dicho retablo para dar su parecer en él de lo que podía valer la hechura del”¹⁴.

A los pocos días, el 1 de enero de 1559, reunidos los hermanos de la Misericordia en cabildo general, ya se consideraba “menester hazer pintar la ymagen que va hecha”¹⁵, y el

9. Casa de la Misericordia, Libro 4737, Libro de Acuerdos 1552-1561, cabildo general de 2 de octubre de 1558, f. 235r, AHPS, Sevilla.

10. Casa de la Misericordia, Libro 4737, Libro de Acuerdos 1552-1561, cabildo general de 9 de octubre de 1558, ff. 236v-237r, AHPS, Sevilla.

11. Casa de la Misericordia, Libro 4841, Libro de ingresos y gastos de Mayordomos 1558-1565, ff. 22v-23r, AHPS, Sevilla.

12. Enrique Otte, “Los mercaderes vizcaínos Sancho Ortiz de Urrutia y Juan de Urrutia,” *Boletín Histórico*, no. 6 (1964): 29-30. Véase también Julia Gómez Prieto, “Una familia vizcaína en los inicios de la trata de negros en el siglo XVI: los hermanos Urrutia de Balmaseda,” en *Comerciantes, mineros y nautas. Los vascos en la economía americana*, eds. Ronald Escobedo Mansilla, Ana de Zaballa Beascochea, y Óscar Álvarez Gila (Vitoria-Gasteiz: Universidad del País Vasco, 1996), 191-202.

13. Celestino López Martínez, *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés* (Sevilla: Rodríguez, Giménez y C.ª, 1929), 31-32. Analizado, en el contexto de los retablos-tabernáculos producidos por Roque de Balduque, por Jesús Miguel Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)* (Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1983), 135-136, 150.

14. Casa de la Misericordia, Libro 4841, Libro de ingresos y gastos de Mayordomos 1558-1565, f. 23r, AHPS, Sevilla.

15. Casa de la Misericordia, Libro 4737, Libro de Acuerdos 1552-1561, cabildo general de 1 de enero de 1559, f. 245r, AHPS, Sevilla.



Fig. 2. Roque de Balduque, *Virgen de la Alegría* (detalle), 1558. Madera policromada, 155 cm. Iglesia de la Misericordia, Sevilla. © SGI Fototeca-Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, no. de registro 053609.

5 de febrero se resolvió “que se concluya lo de la pintura de la ymagen en ciento y quarenta ducados, como el padre maior dixo que va conçertado con los pintores”¹⁶ (Fig. 2). Obviamente, en esa elevada suma de 140 ducados –obtenida asimismo “de los bienes de Juan de Urrutia”–, no solo se incluía la policromía de la talla mariana y de las esculturas laterales, sino también el dorado del retablo y sus labores pintadas. Así nos lo ratifican las cuentas de mayordomía, que especifican que “En este año [1559] se acabó la pintura del retablo del ospital y fue vista por maestros ofiçiales y taçaron la pintura del dicho retablo con el oro que se puso en él en más de sesenta mil maravedíes y sobre esto ubo pareçeres diferentes, los quales el cabildo vido y por su man-

dado se conçertaron con el pintor en que por todo ello llevase çinquenta y dos mill y quinientos maravedíes y no más”, añadiéndose lo que ya sabemos, que “el cabildo lo ubo por bien y mandó que se le pagasen, los quales el dicho mayordomo le pagó y dellos enseñó carta de pago”¹⁷. Nos es desconocido el nombre de ese pintor, cuyo nombre silencian las fuentes examinadas, pero podría presumirse que fuera alguno de los colaboradores habituales de Roque de Balduque en este menester, caso de Antonio de Arfián o Andrés Ramírez, entre varios más. Otros gastos se añadieron referidos a su instalación, sobresaliendo los 612 maravedíes “de alcayatas y clavos para la postura del retablo y de la traída del dicho retablo de casa del pintor al dicho ospital”, a los que se sumaron 4.595 del velo de lienzo azul, con sus volantes y vara de hierro, que colgaba delante del mismo, con su cordel para hacerlo correr¹⁸.

16. Casa de la Misericordia, Libro 4737, Libro de Acuerdos 1552-1561, cabildo general de 5 de febrero de 1559, f. 249v, AHPS, Sevilla.

17. Casa de la Misericordia, Libro 4841, Libro de ingresos y gastos de Mayordomos 1558-1565, f. 49r, AHPS, Sevilla.

18. Casa de la Misericordia, Libro 4841, Libro de ingresos y gastos de Mayordomos 1558-1565, f. 49r, AHPS, Sevilla.

Cuando en 1605 terminó de reedificarse la “nueva” iglesia de la Casa Hospital de la Misericordia, siguiendo las trazas suministradas por el arquitecto granadino y maestro mayor de la catedral hispalense Asensio de Maeda¹⁹, los retablos que se habían consagrado en la antigua capilla a la Virgen de la Alegría y a santa Bárbara se trasladaron a este flamante templo. Se colocaron entonces en los testeros de sus dos naves laterales, separadas de la central mediante sendas hileras de blancas columnas marmóreas, al tiempo que como altar mayor se dispuso, como primera providencia, un dosel textil que servía de respaldo a un Crucificado escultórico adquirido a los jesuitas de la casa profesa sevillana. Aprovechando la coyuntura de tal mudanza y su adaptación a este nuevo espacio, un equipo de artífices coordinados por el pintor portugués Vasco Pereira (1535-1609), en el que estaban integrados el escultor Juan Martínez Montañés (1568-1649) y los entalladores Vicente Hernández y Crisóstomo Antúnez, reformó en profundidad estos retablos. Al finalizar, Pereira presentó una prolija memoria al mayordomo de la Hermandad de la Misericordia, firmada el 6 de diciembre de 1605, a fin de justificar los 600 reales que se les debían abonar por dichas tareas, incluyendo el que él mismo tuviese que volver a pintar los tres lienzos del altar de santa Bárbara –la titular, así como las santas Justa y Rufina que aún se conservan en el retablo rococó de san José– y un cuarto con “la ymagen de nuestra señora del pozo Sancto” –integrado actualmente en el retablo mayor barroco–²⁰.

En lo tocante concretamente al caso que nos ocupa, la relación anterior desgana que “El retablo de nuestra señora se doró toda la peana y por todo él en casi todas las piezas unas más otras menos. En la ymagen de Nuestra Señora en el pecho. En el mundo que el niño tiene en la mano. En el artesón que tiene detrás muchas lacaras [sic] se doraron. En las colunitas frizos. En el niño del san Joseph las potencias, alas de ángeles. En el arco del dios padre y al fin se remendaron con oro todo lo saltado que en muchas partes tenía”. Interesa resaltar que Vasco Pereira, ocupado personalmente en esta labor, también estofó “de azul fino todo el retablo de santa bárbara y la imagen de Nuestra Señora”, encarnando asimismo todas las zonas visibles (rostros, manos y, en su caso, pies) de las figuras del altar mariano: el relieve de Dios Padre del ático, la Virgen con el Niño de la hornacina central y a sus lados las esculturas exentas de san Isidoro y san José²¹. Estas concisas notas bastan para vincular este desaparecido retablo-tabernáculo con

19. Antonio J. Albaronedo Freire, “La iglesia nueva del hospital de la Misericordia. Un proyecto de Asensio de Maeda con importantes colaboraciones (1595-1606),” *Laboratorio de Arte*, no. 16 (2003), 67-105.

20. Juan Miguel Serrera, “Nuevas obras de Vasco Pereira,” en *Actas del VII Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte* (Badajoz: Gabinete de Iniciativas Transfronterizas, 1995), 75-76.

21. Serrera, 77-78.

el modelo, ampliamente utilizado por Roque de Balduque a partir de 1557, que aparece estructurado en un banco, cuerpo único de tres calles de desigual anchura y ático, como puede verse en el conservado en la parroquia de la Asunción de Alcalá del Río, dedicado a santa Ana, la Virgen y el Niño, o en el destruido de la Concepción en la parroquia de Santa María de Guernica, terminado tras su muerte, en 1561, por su discípulo Juan Giralte²².

Puede comprobarse cómo la documentación del siglo XVI, e incluso la de prácticamente todo el XVII, hace referencia a esta escultura mariana de Roque de Balduque con el título, sin más, de "Nuestra Señora", encontrándose la primera mención a la advocación de la Alegría en un inventario de 1698, cuando se enumeran "dos cortinas, una de damasco carmesí con galón y flueco de oro y la otra de tafetán blanco con puntas de oro pequeñas que sirben en el altar de Nuestra Señora de la Alegría"²³, nombre letífico que terminará por consolidarse, como veremos, a lo largo del Setecientos. El de "Virgen de la Misericordia", como ahora es vulgarmente conocida, es bastante más reciente, pues no se remonta más allá de comienzos del siglo XX.

La imagen de Nuestra Señora de la Alegría, documentada como sabemos en 1558, es por lo que hasta ahora se conoce el último de los eslabones conservados de esa extensa cadena de esculturas de Vírgenes erguidas de melancólica expresividad, con el Niño Jesús sedente sobre su brazo izquierdo, que fueron talladas por Roque de Balduque para el extenso territorio diocesano de Sevilla –en cuya ciudad se le documenta desde 1534– y su área de influencia, incluyendo su proyección en el Nuevo Mundo (Fig. 3). De tamaño algo inferior al natural (155 cm), ha sido solventemente descrita y analizada desde el punto de vista formal y compositivo por el profesor Hernández Díaz, entre otros historiadores del arte, señalándose el proverbial eclecticismo del que hace gala su autor, que se debate entre la tradición tardomedieval y la adopción de fórmulas estilísticas más avanzadas, tanto de filiación nórdica como italiana²⁴.

22. Margarita Estella, "Notas sobre escultura sevillana del siglo XVI," *Archivo Español de Arte* 48, no. 190-191 (1975), 225-229; Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento*, 136, 149-153; Álvaro Recio Mir, "La versatilidad del Renacimiento: variedad material, icónica, tipológica y funcional," en Halcón, Herrera, y Recio, *El retablo sevillano*, 102-105.

23. Casa de la Misericordia, Libro 4775, Libro inventario de los bienes muebles de la Casa de la Misericordia 1580-1780, inventario de 4 de febrero de 1698, s. f., AHPs, Sevilla.

24. José Hernández Díaz, *Iconografía hispalense de la Virgen-Madre en la escultura renacentista* (Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1944), 22-23. Véase, además, Sánchez Castañer, "La Virgen de la Misericordia," 1; Diego Angulo Íñiguez, "La Virgen de la Misericordia de su iglesia de Sevilla por Roque Balduque," en *La Escultura en Andalucía* (Sevilla: Laboratorio de Arte, 1929), 2:s. p., láminas 145 a 147; "Virgen de la Misericordia con el Niño en los brazos," en *Catálogo-Guía de la Exposición Mariana instalada en el templo del Divino Salvador* (Sevilla: Gómez Hermanos, 1929), 25; Teodoro Falcón Márquez, "Virgen de la Misericordia," en *El Emporio de Sevilla. IV centenario de la construcción de la Real Audiencia* (Sevilla: Caja San Fernando de Sevilla y Jerez, 1995), s. p.

De las coronas de plata que en la actualidad siguen luciendo las efigies de la Virgen y el Niño, encontramos la más temprana referencia en un inventario de 1635²⁵, habiendo de ser esta una fecha muy próxima a la de su ejecución, pues no aparecen citadas en el registro de 1633. Así lo delata, por un lado, la idéntica tipología de ambas piezas, sin ráfaga y provistas de un canasto con cuatro imperiales de perfil convexo que convergen, respectivamente, en una perilla y en una cruz de sección romboidal; y de otro, su similar decoración manierista a base de óvalos resaltados y espejos rectangulares enmarcados por tarjas de “ces” vegetalizadas o planas y remates piramidales²⁶. Los otros dos atributos argénteos que terminan por definir la iconografía del simulacro mariano son el estilizado cetro que porta en su mano derecha y el mundo rematado por la cruz sujeto por el pequeño Jesús en su izquierda –ya que nos bendice con la diestra–, cuyo cincelado debió de producirse en torno a 1650, fecha en la que aparecen por primera vez inventariados²⁷ (Fig. 4).



Fig. 3. Roque de Balduque, *Virgen de la Alegría*, 1558. Madera policromada, 155 cm. Iglesia de la Misericordia, Sevilla.
© Fotografía: Francisco José Borge Morón.

Particular devoción por esta imagen mariana sintió Adriana de Egües Beaumont y Verdugo –hija de Martín de Egües, caballero de Calatrava y presidente de la Audiencia de Charcas–, esposa que fue de Pedro de Ursúa y Arizmendi (1588-1657) –caballero del hábito de Santiago, capitán general del ejército y consejero de guerra–, donándole valiosos enseres de plata, textiles y joyas –de los que nada parece haber subsistido–, que se reflejan

25. Casa de la Misericordia, Libro 4775, Libro inventario de los bienes muebles de la Casa de la Misericordia 1580-1780, inventario de 16 de mayo de 1635, f. 44r, AHPS, Sevilla.

26. Recoge la existencia de estas coronas, que no presentan marcas de platería, María Jesús Sanz Serrano, *La orfebrería sevillana del Barroco* (Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1976), 2:270.

27. Casa de la Misericordia, Libro 4775, Libro inventario de los bienes muebles de la Casa de la Misericordia 1580-1780, inventario de 1650, f. 54v, AHPS, Sevilla. El cetro aparece referenciado por Sanz Serrano, *La orfebrería sevillana*, 2:269-270.



Fig. 4. Roque de Balduque, *Virgen de la Alegría* (detalle), 1558. Madera policromada, 155 cm. Iglesia de la Misericordia, Sevilla. © Fotografía: Francisco José Borge Morón.

en el inventario elaborado el 12 de julio de 1638. En primer lugar, “una lámpara de plata en el altar colateral de la capilla de Nuestra Señora que pesa 10 marcos y una onça de plata”; para el ajuar del grupo escultórico –a pesar de ser de talla completa–, “un manto y un bestido del Niño Jesús de tela fina açul con guarnición de pasamanos y puntas de oro”, además de “una gargantilla de oro con 17 piezas de oro y 51 perlas y 17 calabazas de perlas que le puso la dicha señora Adriana a la Madre de Dios”. Y para completar el servicio de su culto, “un paño de tafetán dorado labrado de gasa de colores para las binageras que la dicha señora doña Adriana dejó para el altar de la Madre de Dios”²⁸.

Otra dádiva destinada a esta misma imagen de la Virgen se registró por el mes de julio de 1645, cuando el cofrade de la Misericordia García de Sotomayor “el menor en días”, le regaló, para que lo sostuviera entre sus manos, “un rosario de quantas de pasta de ámbar guarneçido y con extremos de bronce dorados de 50 avemarías y çinco paternestres y su cruz”²⁹. El ropero de prendas para sobrevestir parcialmente a la efigie mariana y al propio Niño Jesús –aun contando con su túnica corta tallada–, se fue incrementando rápidamente, también en la diversidad de sus colores, de modo que en 1647 ya se anotan “un manto de damasco carmesí con pasamanos y puntas de oro aforrado en tafetán carmesí de la ymagen de Nuestra Señora”, “un baquerito del Niño Jesús de lo mesmo que el dicho manto”, “otro manto de damasco blanco con pasamanos de oro y bestido del Niño aforrado en tafetán anteado” y “una toca blanca de Madrid con puntas grandes de Flandes”³⁰.

28. Casa de la Misericordia, Libro 4775, Libro inventario de los bienes muebles de la Casa de la Misericordia 1580-1780, inventario de 12 de julio de 1638, f. 46r, AHPS, Sevilla. También se citan, para intercambiarlos en su retablo, “tres belos en la dicha ymagen, el uno de belillo de gasa açul y otro de tafetán blanco y el otro de damasco carmesí con galón de oro y flocadura de oro y las baras de yerro que están doradas en los dichos tres belos”.

29. Casa de la Misericordia, Libro 4775, Libro inventario de los bienes muebles de la Casa de la Misericordia 1580-1780, f. 46v, AHPS, Sevilla.

30. Casa de la Misericordia, Libro 4775, Libro inventario de los bienes muebles de la Casa de la Misericordia 1580-1780, inventario de 9 de marzo de 1647, f. 52r, AHPS, Sevilla.

El nuevo retablo barroco de Nuestra Señora de la Alegría

El 14 de noviembre de 1729, Antonio de Saavedra y Alvarado –veinticuatro y maestrante de Sevilla, caballero de Santiago y alguacil mayor del tribunal de la Santa Inquisición–, en su calidad de padre mayor de la Casa Hospital de la Misericordia, ajustó de manera privada con Cristóbal Márquez, “de ejercicio escultor” y vecino de la collación de San Juan de Acre, el “acrecentar el retablo de Nuestra Señora de la Alegría”, situado como sabemos en la cabecera de la nave del evangelio de la iglesia, debiendo tomar como referente concreto el de santa Bárbara, que presidía el testero colateral de la epístola. El proyecto consistía en mantener el retablo-tabernáculo tallado por Roque de Balduque en 1558, “componiendo las piezas que le faltasen” y cambiando las dos columnas del nicho central de la Virgen por sendas salomónicas, amén de recrecer su configuración hasta adquirir la misma proporción que la del retablo de santa Bárbara, debiéndose reproducir su misma estructura, soportes y ornamentación, con el fin de que hermanasen y resultaran parejos a la vista. Todo ello debía acometerlo Cristóbal Márquez en el término de cuatro meses –hasta mediados de marzo de 1730– y por un precio de 2.300 reales de vellón, habiendo recibido ya a cuenta 937,5; por fiador presentó al maestro dorador José Moreno, feligrés de Omnium Sanctorum. Un segundo pago de 150 reales le fue abonado el 16 de enero de 1730³¹.

Del retablo de santa Bárbara que debía servirle de puntual modelo solo hemos podido obtener una referencia documental, que se contiene en el acta del cabildo general celebrado por la Hermandad de la Misericordia el 3 de julio de 1729. En dicha sesión, el aludido padre mayor Antonio de Saavedra dio cuenta “de que una persona devota avía dorado el retablo del altar de Sra. Santa Bárbara que está en la Yglesia de esta Santa Casa y estofado el techo de la Capilla y también avía acavado de madera el dicho retablo de algunas cosas que le faltavan en el último cuerpo”; con el fin de estrenarlo, se acordó officiar una misa cantada, en honor de santa Bárbara, en dicho altar³² (Fig. 5). Estimamos como lo más probable que la ensambladura y talla de este retablo se afrontara pocos años antes de su definitiva terminación y dorado en 1729, debiendo por tanto desestimarse

31. Fondo Gestoso, T. 19, Papeles varios, ff. 382r-384r, Biblioteca Capitular Colombina de Sevilla (BCCS), Sevilla.

32. Casa de la Misericordia, Libro 4759, Libro de Acuerdos 1727-1732, cabildo general de 3 de julio de 1729, s. f. AHPS, Sevilla. Se conservan las pinturas murales de esta bóveda y de su pared lateral derecha, que permanecen en el anonimato, pues como afirma el profesor Valdivieso, no son de Domingo Martínez, responsable del ciclo mural del presbiterio de este templo en 1724, sino, en su criterio, “de un maestro poco dotado técnicamente”. Enrique Valdivieso González, “Pintura mural del siglo XVIII en Sevilla,” en *Pintura mural sevillana del siglo XVIII*, Enrique Valdivieso González, Magdalena Illán Martín, Lina Malo Lara, y Antonio J. Santos Márquez (Sevilla: Fundación Sevillana Endesa, 2016), 130.



Fig. 5. Anónimo, *Retablo de Santa Bárbara*, c. 1725. Iglesia de la Misericordia, Sevilla. © Fotografía: Gonzalo Roda Valero.

su atribución a Bernardo Simón de Pineda (1637-c. 1703)³³, por más que puedan advertirse ciertas afinidades con las características de su producción y el peso circunstancial de haber sido el autor del retablo mayor de esta misma iglesia de la Misericordia, entre 1668 y 1670³⁴.

Habiendo pasado más de dieciocho meses desde el convenio anterior sin que este terminara de materializarse, el 29 de mayo de 1731 volvieron a reunirse el “maestro de escultor” Cristóbal Márquez y Antonio de Saavedra, que ahora ostentaba el cargo de tesorero de la Casa Hospital de la Misericordia. Ambos llegaron a la conclusión de que era necesario “hacer en el todo de nuevo” el retablo de Nuestra Señora de la Alegría, “al tenor y en la forma que está el altar de Señora Santa Bárbara, aprovechando tan solamente del

retablo viejo la ymagen de Nuestra Señora y los dos Santos de los lados porque estos han de quedar y ponerse en el dicho retablo nuevo que e de hacer”. Naturalmente, ello conllevaba un reajuste de las condiciones económicas, pactándose el cobro de 1.100 reales más de los acordados inicialmente, alcanzándose por tanto un montante global de 3.400 reales. Recibió a cuenta en ese momento 1.000 reales, sin óbice de que “si antes de acabar el referido retablo ubiere menester algunos socorros se me han de dar”, comprometiéndose a tener acabada dicha obra para finales de agosto de ese mismo año. Este nuevo plazo tampoco se cumplió. De hecho, se conservan los justificantes firmados por las cantidades que se le fueron satisfaciendo entre el 10 de julio de 1731 y el 10 de marzo de 1733, en que se le terminaron de abonar los mencionados

33. Halcón, “El triunfo de la columna salomónica,” 228.

34. José Roda Peña, “Juan de Valdés Leal, Bernardo Simón de Pineda y el retablo mayor de la iglesia del Hospital de la Misericordia de Sevilla,” *Archivo Español de Arte* 91, no. 363 (2018), 237-252.

3.400 reales. Ese último día también se remuneró con 20 reales a Bartolomé Martínez de Aponte, maestro mayor de las obras de la Casa de la Misericordia, “por el costo de poner el andamio para poner el retablo referido en este ajuste”³⁵.

El libro de cuentas de mayordomía aclara las fuentes de financiación de este retablo de la Virgen de la Alegría (Fig. 6), en lo referido a su fase de carpintería y talla: 2.287 reales y 17 maravedíes los “dieron algunos señores Hermanos de esta dicha Casa para dicho efecto”, mientras que los 1.112 reales con 17 maravedíes restantes se suplieron de las arcas de la Casa de la Misericordia por “quenta de la décima”, es decir, del caudal efectivo integrado por el 10% de lo que cobraba la institución por la administración de todas las dotaciones³⁶.



Fig. 6. Cristóbal Márquez (talla) y José Moreno (dorado y policromía), *Retablo de la Virgen de la Alegría*, 1731-1733 y 1739. Iglesia de la Misericordia, Sevilla.
© Fotografía: Francisco José Borge Morón.

Tan solo hemos podido localizar unas pocas noticias acerca de Cristóbal Márquez, que nos lo presentan como autor, en 1716, de los dos ángeles que aún pueden contemplarse reposando sobre los quebrados frontones del trasdós del arco que sirve de embocadura al camarín del retablo mayor de la parroquia hispalense de Santa Catalina, para cuyo interior también talló “el florero y juguetes”³⁷. Un año después figura como “maestro entallador”, actuando como fiador –en compañía de su esposa María Leal, vecinos ambos

35. Fondo Gestoso, T. 19, Papeles varios, ff. 382r-384r, BCCS, Sevilla. Los pagos a Cristóbal Márquez fueron los siguientes: 937,5 reales el 14 de noviembre de 1729, 150 reales el 16 de enero de 1730, 400 reales el 10 de julio de 1731, 300 reales el 21 de agosto de 1731, 100 reales el 10 de septiembre de 1731, 200 reales el 26 de septiembre de 1731, 50 reales el 7 de octubre de 1732, 50 reales el 15 de enero de 1733, 100 reales el 11 de febrero de 1733, 20 reales el 28 de marzo de 1733 y 92,5 reales el 10 de marzo de 1733.

36. Casa de la Misericordia, Libro 4906, Libro de ingresos y gastos de Arcas corrientes 1731-1732, ff. 285v-286r, AHPS, Sevilla.

37. Magdalena Illán y Enrique Valdivieso, *Noticias artísticas sevillanas del archivo Farfán Ramos. Siglos XVI-XVII y XVIII* (Sevilla: Guadalquivir Ediciones, 2005), 114. La pareja de ángeles tuvo un coste de 900 reales y el resto de elementos de talla 105 reales.

de la parroquia de San Juan de Acre, y del maestro farolero Bernardo de Tordesillas—del “maestro arquitecto” José Maestre a la hora de contratar el 14 de septiembre de 1717 el retablo de la capilla fundada por el arcediano Juan de Vilches en la iglesia prioral de Santa María de Carmona³⁸.

En este retablo de Nuestra Señora de la Alegría, Cristóbal Márquez se nos ofrece como un habilidoso entallador y escultor que fue capaz de cumplir de manera eficaz con el encargo recibido de construir un dispositivo lignario a imagen y semejanza del de santa Bárbara, buscando sus promotores homogeneizar estéticamente las cabeceras de las naves laterales de la iglesia de la Misericordia y hasta una cierta conexión con el retablo mayor de Bernardo Simón de Pineda; de hecho, los soportes empleados para estos dos colaterales no fueron estípites, como sus respectivas cronologías en las décadas de 1720-1730 parecería demandar, sino columnas salomónicas de diverso formato y tipología. Aun siendo retablos prácticamente gemelos en la dinámica articulación general de sus plantas y alzados, y hasta muy dependientes a nivel de repertorio ornamental, sí resulta visible el diferente diseño y proporción otorgados a sus hornacinas centrales, determinado por la dispar envergadura de las esculturas que los presiden, notoriamente más pequeña la de santa Bárbara.

El retablo de la Virgen de la Alegría cuenta con un banco, cuerpo único y ático. La imagen mariana se alberga en una profunda hornacina de sección semicircular que centra el cuerpo principal, quedando flanqueada lateralmente por dos pequeñas columnas salomónicas de seis espiras; tal nicho aparece inserto en una suerte de arcosolio que lo envuelve exteriormente y en cuya concavidad se plantan sobre repisas, en disposición oblicua, las esculturas de pequeño formato de san José y san Isidoro, a derecha e izquierda de la Virgen. En cada extremo del retablo se agrupan tres columnas en distintos planos, la central más adelantada, voluminosa y alta que las laterales; aquella arranca con cuatro espiras salomónicas, decoradas con pámpanos y racimos de uvas, que recorren los dos tercios inferiores de su fuste, al tiempo que el superior es cilíndrico y retallado; en las laterales se repite el modelo, ya comentado, de salomónicas de seis espiras ornadas con rosas y tallos con cinco hojas (Fig. 7). Sobre las vertientes del arco con que se cierra la hornacina mariana descansan dos ángeles mancebos sosteniendo una tarja vegetalizada que encierra una desnuda cruz arbórea, emblema simplificado de esta Santa Casa de la Misericordia (Fig. 8). Este último elemento irrumpe con fuerza

38. María Salud Caro Quesada, *Noticias de Escultura (1700-1720)*, vol. 3 de *Fuentes para la Historia del Arte Andaluz*, dir. Jesús M. Palomero Páramo (Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1992), 125-126.



Fig. 7. Cristóbal Márquez (talla) y José Moreno (dorado y policromía), *Retablo de la Virgen de la Alegría* (detalle), 1731-1733 y 1739. Iglesia de la Misericordia, Sevilla. © Fotografía: José Roda Peña.

en el eje del entablamento quebrado, cuya elevada y curva cornisa conduce nuestra mirada hacia el ático, en medio del cual se divisa un relieve de formato trilobulado con la escena de la Anunciación, enmarcado por un par de cortas pseudopilastras y el conocido sistema de cartabones, con una decoración polícroma de hojas, flores y frutos que también encontramos salpicada por los modillones y jambas del retablo, que asimismo acoge seis cabezas aladas de querubes en los plintos avolutados del banco y dos angelitos desnudos de bulto recostados en el coronamiento.

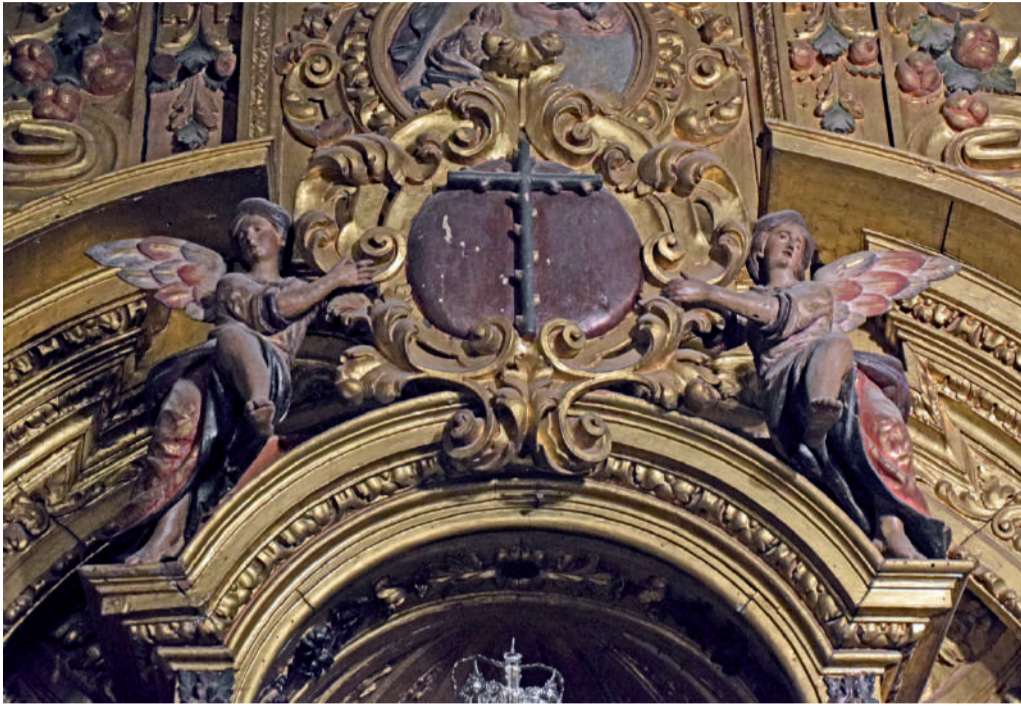


Fig. 8. Cristóbal Márquez (talla) y José Moreno (dorado y policromía), *Retablo de la Virgen de la Alegría* (detalle), 1731-1733 y 1739. Iglesia de la Misericordia, Sevilla.
© Fotografía: Francisco José Borge Morón.

Habiendo transcurrido seis años desde la instalación de este retablo, llegó el momento de plantearse su dorado, según lo expuso el marqués de la Granja, Luis de Castilla y Guzmán, al cabildo general de la hermandad reunido el 12 de abril de 1739, que determinó se procediese a ello “a correspondencia” del de santa Bárbara, y que su coste se cargase a la décima³⁹. Esa perseguida consonancia visual que ahora vuelve a evidenciarse, se extendía también al estofado de su bóveda, pared y arco limítrofe de su capilla. Así se puso de manifiesto en el contrato particular –esto es, sin pasar por una escribanía pública– que suscribieron el marqués de Vallehermoso Luis José Bucareli y Henestrosa, como padre mayor de la Casa de la Misericordia, con el ya mencionado maestro dorador José Moreno, el 16 de junio de 1739. Este último –que debemos identificar con el artífice que actuó como testigo en 1737 de la boda del escultor Benito de Hita y Castillo con Beatriz Gutiérrez⁴⁰– se obligaba “a dorar el retablo... donde está colocada la Ymagen de Nuestra Señora de la Alegría, empezándolo a dorar desde luego con buen oro, y estofar las paredes y techos de la capilla donde está dicho altar en la misma forma y con el mismo dibujo que está la capilla del lado de la epístola en que está colocada Sra. Santa Bárbara”. Se ajusta un precio de 3.500 reales, en cuyo montante se incluía el compromiso de “estofar los dos santos que se an de poner en los nichos que ay a los lados del dicho altar, y juntamente a hazer el andamio para dicho dorado y estofado, aviéndome ofrezido de

39. Casa de la Misericordia, Libro 4761, Libro de Acuerdos 1736-1741, cabildo general de 12 de abril de 1739, f. 193, AHPS, Sevilla.

40. Heliodoro Sancho Corbacho, *Arquitectura sevillana del siglo XVIII*, vol. 7 de *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1934), 94-95.

gracia dichos señores me darían la madera de palos y tablas que fuese menester para dicho andamio". El desembolso se hizo en dos plazos de 1.750 reales cada uno, coincidentes con la mitad y finalización de la obra, que el tesorero Francisco de Paiva Torres hizo efectivos el 21 de julio y el 7 de septiembre de 1739⁴¹.

Entre medias de estos dos últimos pagos, el marqués de Vallehermoso manifestó en el cabildo general del 9 de agosto de 1739 "que parecía presizo el que la Santa Ymagen de Nuestra Señora se estofase de nuevo, pues el [estofado] que oy tiene está muy maltratado"⁴². Se acometió sin dilación dicha operación de repolicromar la escultura de la Virgen de la Alegría, que recayó en el mencionado pintor y dorador José Moreno, a quien por este concepto se libraron 750 reales el 6 de octubre de este mismo año⁴³. Ese sigue siendo el vistoso revestimiento pictórico que, comprendiendo la nueva encarnadura, al presente ofrece la imagen mariana, con ostentosos rameados y otros motivos vegetales y florales, tanto estofados en oro –empleando técnicas diversas, como el rayado o el picado de lustre– como en menor medida policromados a punta de pincel, que se extienden sobre la tonalidad rojiza de la túnica, el azul del manto con sus vueltas de color jacinto, la blanca toca que envuelve la cabeza y la purpúrea túnica del Niño Jesús con su forro celeste.

Las pinturas murales realizadas en 1739 por José Moreno para la capilla que se configura en la cabecera de la nave del evangelio, cuyo testero preside el retablo de Nuestra Señora de la Alegría, comprenden la cubierta, el paramento lateral izquierdo y la pilastra e intradós del arco que a la derecha comunica este espacio con la nave central de la iglesia de la Misericordia. Presentan un corte decididamente ornamental, a base de amplios moldurajes curvilíneos y mixtilíneos, opulenta hojarasca, fragmentos arquitectónicos fingidos e imitación de blancas yeserías sobre fondos celeste y almagra, insertándose en los cuatro paños de la bóveda de arista otros tantos elementos extraídos de las letanías marianas, a saber: la palmera, el pozo, el ciprés y la fuente, expresiones metafóricas y simbólicas alusivas a la Madre de Dios⁴⁴.

No podemos olvidar la responsabilidad asumida y cumplida por José Moreno de "estofar los dos santos que se an de poner en los nichos que ay a los lados del dicho altar". Y es

41. Casa de la Misericordia, Caja 22688, Libranzas, cartas de pago, justificantes 1739, AHPS, Sevilla.

42. Casa de la Misericordia, Libro 4761, Libro de Acuerdos 1736-1741, cabildo general de 9 de agosto de 1739, f. 215r, AHPS, Sevilla. Añade el acuerdo: "y que su costa se cargue a la décima de esta Santa Casa, como la de el dorado de dicho retablo".

43. Casa de la Misericordia, Caja 22688, Libranzas, cartas de pago, justificantes 1739, AHPS, Sevilla.

44. Valdivieso González, "Pintura mural del siglo XVIII en Sevilla," 130-131.



Fig. 9. Pedro Duque Cornejo, *San José*, 1739. Madera policromada, 84 cm. Iglesia de la Misericordia, Sevilla. © Fotografía: Francisco José Borge Morón.

que, efectivamente, en 1739 se tomó la decisión de sustituir las imágenes de pequeño formato de san José y san Isidoro provenientes del tabernáculo anterior de Roque de Balduque por otras de la misma iconografía que la mesa de gobierno de la Casa de la Misericordia, presidida por el marqués de Vallehermoso como padre mayor, decidió encargarse nada menos que a Pedro Duque Cornejo (1678-1757), para seguir ocupando los nichos laterales de este retablo dedicado a la Virgen de la Alegría (Fig. 9). Fueron 1.200 reales los que Duque Cornejo cobró el 28 de julio de 1739 de manos del tesorero Francisco de Paiva Torres, “por los mismos en que se ajustó la echura de dos santos de talla que son Sr. San Joseph y San Ysidoro y se han hecho para el altar de Nuestra Señora de la Alegría y retablo que se está estofando en la Yglesia de esta Santa Casa”⁴⁵.

Debe significarse que, a finales del siglo XIX, José Gestoso ya reparó en que “Al lado derecho, en este mismo altar, hay una pequeña escultura de San José, sobre una repisa, bien ejecutada al estilo barroco por Pedro Duque Cornejo o algunos de sus discípulos”⁴⁶. Curiosamente, no hizo referencia alguna al san Isidoro (94 cm) con el que el santo patriarca (84 cm) hace pareja, y por otro lado, su atribución tampoco ha tenido eco en la posterior historiografía especializada en Duque⁴⁷. Sin duda, se trata de dos valiosas aportaciones inéditas al catálogo personal de este gran maestro del barroco andaluz, encuadrables en un momento avanzado de su segundo período sevillano (1719-1747), cuando alcanza

45. Casa de la Misericordia, Caja 22688, Libranzas, cartas de pago, justificantes 1739, AHPS, Sevilla.

46. José Gestoso y Pérez, *Sevilla Monumental y Artística* (Sevilla: La Andalucía Moderna, 1897), 3:52.

47. Como reciente trabajo de síntesis sobre su actividad como escultor, incorporando nuevas atribuciones, véase Manuel García Luque, “Duque Cornejo, el último barroco,” *Ars Magazine*, no. 28 (2015): 110-121.

su plena madurez creativa (Fig. 10). En ambas tallas, perfectamente complementarias en sus respectivas actitudes corporales, destaca una primorosa técnica de ejecución, particularmente exquisita en la talla del sonriente y desnudo Niño Jesús y en la caracterización facial de los dos santos, cuyos tipos físicos y lenguaje expresivo resultan plenamente reconocibles en otras interpretaciones hagiográficas masculinas por parte de Duque. También la manera en que estos elevan uno de sus pies sobre una peña, flexionando la correspondiente rodilla, resulta típica en el artista, desencadenando unas movidas poses acentuadas por la agitación de los paños.



Fig. 10. Pedro Duque Cornejo, *San Isidoro*, 1739. Madera policromada, 94 cm. Iglesia de la Misericordia, Sevilla.
© Fotografía: Francisco José Borge Morón.

Referencias

Fuentes documentales

Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPS). Sevilla. Fondo: Casa de la Misericordia.
Biblioteca Capitulada Colombina de Sevilla (BCCS). Sevilla. Fondo: Gestoso.

Fuentes bibliográficas

- Albardonedo Freire, Antonio J. "La iglesia nueva del hospital de la Misericordia. Un proyecto de Asensio de Maeda con importantes colaboraciones (1595-1606)." *Laboratorio de Arte*, no. 16 (2003): 67-105.
- Angulo Íñiguez, Diego. "La Virgen de la Misericordia de su iglesia de Sevilla por Roque Balduque." En *La Escultura en Andalucía*, s. p. Vol. 2. Sevilla: Laboratorio de Arte, 1929.
- Caro Quesada, María Salud. *Noticias de Escultura (1700-1720)*. Vol. 3 de *Fuentes para la Historia del Arte Andaluz*, dirigida por Jesús M. Palomero Páramo. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1992.

- Collantes de Terán, Francisco. *Los establecimientos de Caridad de Sevilla, que se consideran como particulares. Apuntes y memorias para su historia*. Sevilla: Oficina de El Orden, 1886.
- Estella, Margarita. "Notas sobre escultura sevillana del siglo XVI." *Archivo Español de Arte* 48, no. 190-191 (1975): 225-242.
- Falcón Márquez, Teodoro. "Virgen de la Misericordia." En *El Emporio de Sevilla. IV centenario de la construcción de la Real Audiencia*. Sevilla: Caja San Fernando de Sevilla y Jerez, 1995.
- García Luque, Manuel "Duque Cornejo, el último barroco." *Ars Magazine*, no. 28 (2015): 110-121.
- Gestoso y Pérez, José. *Sevilla Monumental y Artística*. Vol. 3. Sevilla: La Andalucía Moderna, 1897.
- Gómez Prieto, Julia. "Una familia vizcaína en los inicios de la trata de negros en el siglo XVI: los hermanos Urrutia de Balmaseda." En *Comerciantes, mineros y nautas. Los vascos en la economía americana*, editado por Ronald Escobedo Mansilla, Ana de Zaballa Beascochea, y Óscar Álvarez Gila, 191-202. Vitoria-Gasteiz: Universidad del País Vasco, 1996.
- Halcón, Fátima. "Retablo de la Virgen de la Alegría" y "Retablo de Santa Bárbara." En *El Retablo Barroco Sevillano*, Fátima Halcón, Francisco Herrera, y Álvaro Recio, 295-296. Sevilla: Universidad de Sevilla; Fundación El Monte, 2000.
- . "El triunfo de la columna salomónica." En *El retablo sevillano. Desde sus orígenes a la actualidad*, Fátima Halcón, Francisco Herrera, y Álvaro Recio, 203-288. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla; Fundación Real Maestranza; Fundación Cajasol, 2009.
- Hernández Díaz, José. *Iconografía hispalense de la Virgen-Madre en la escultura renacentista*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1944.
- Illán, Magdalena, y Enrique Valdivieso. *Noticias artísticas sevillanas del archivo Farfán Ramos. Siglos XVI-XVII y XVIII*. Sevilla: Guadalquivir Ediciones, 2005.
- López Martínez, Celestino. *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*. Sevilla: Rodríguez, Giménez y C.^ª, 1929.
- Márquez Redondo, Ana Gloria. "Caridad y poder en la Sevilla moderna: la Santa Casa de la Misericordia." En *Actas XI Jornadas de Historia y Patrimonio sobre la provincia de Sevilla (Osuna, 25 de octubre de 2014)*, coordinado por José Antonio Filter Rodríguez, 103-114. Sevilla: Asociación Provincial Sevillana de Cronistas e Investigadores Locales, 2015.
- Morales, Alfredo J., María Jesús Sanz, Juan Miguel Serrera, y Enrique Valdivieso. *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1981.
- Otte, Enrique. "Los mercaderes vizcaínos Sancho Ortiz de Urrutia y Juan de Urrutia." *Boletín Histórico*, no. 6 (1964): 1-32.
- Palomero Páramo, Jesús Miguel. *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1983.
- Pérez García, Rafael Mauricio. "El Hospital de la Misericordia en la Sevilla del siglo XVI: caridad, dotes y organización social." En *Sociabilidades na vida e na morte (Séculos XVI-XX)*, coordinado por Maria Marta Lobo de Araújo, Alexandra Esteves, Ricardo Silva, y José Abílio Coelho, 25-44. Braga: Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória», 2014.
- Recio Mir, Álvaro. "La versatilidad del Renacimiento: variedad material, icónica, tipológica y funcional." En *El retablo sevillano. Desde sus orígenes a la actualidad*, Fátima Halcón, Francisco Herrera, y Álvaro Recio, 71-126. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla; Fundación Real Maestranza; Fundación Cajasol, 2009.

- Rivasplata Varillas, Paula Emilia. "Las dotes a monjas, beatas, abandonadas y descarriadas de la Casa Pía de la Misericordia de Sevilla." *Trocadero*, no. 28 (2016): 1-23. <https://rodin.uca.es/handle/10498/19106>
- . "El gobierno de la Casa Pía de la Misericordia de Sevilla en el Antiguo Régimen: administración, archivo y obras pías." *Magallánica, Revista de Historia Moderna* 6, no. 12 (2020): 223-253.
- . "Honor entre iguales en el Antiguo Régimen: las dotes de la Casa de la Misericordia de Sevilla." *Investigaciones Históricas, época moderna y contemporánea*, no. 40 (2020): 315-352. <https://doi.org/10.24197/ihemc.40.2020.315-352>
- . "Costumbres sevillanas olvidadas: las procesiones en honor a María por doncellas en la Casa de la Misericordia de Sevilla en el Antiguo Régimen." *Estudios de Historia de España* 22, no. 1 (2020): 53-79. <https://doi.org/10.46553/EHE.22.1.2020.p53-79>
- . "Ayudas transatlánticas: la actuación de la Casa de la Misericordia de Sevilla ante la gran peste de 1649." *Cultura de los cuidados*, no. 60 (2021): 78-96.
- Roda Peña, José. "Juan de Valdés Leal, Bernardo Simón de Pineda y el retablo mayor de la iglesia del Hospital de la Misericordia de Sevilla." *Archivo Español de Arte* 91, no. 363 (2018): 237-252. <https://doi.org/10.3989/aearte.2018.15>
- Sancho Corbacho, Heliodoro. *Arquitectura sevillana del siglo XVIII*. Vol. 7 de *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1934.
- Sanz Serrano, María Jesús. *La orfebrería sevillana del Barroco*. Vol. 2. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1976.
- Serrera, Juan Miguel. "Nuevas obras de Vasco Pereira." En *Actas del VII Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte*, 75-80. Badajoz: Gabinete de Iniciativas Transfronterizas, 1995.
- Valdivieso González, Enrique. "Pintura mural del siglo XVIII en Sevilla." En *Pintura mural sevillana del siglo XVIII*, Enrique Valdivieso González, Magdalena Illán Martín, Lina Malo Lara, y Antonio J. Santos Márquez, 21-246. Sevilla: Fundación Sevillana Endesa, 2016.
- "Virgen de la Misericordia con el Niño en los brazos." En *Catálogo-Guía de la Exposición Mariana instalada en el templo del Divino Salvador*, 25. Sevilla: Gómez Hermanos, 1929.

Fuentes periodísticas

- Sánchez-Castañer, Francisco. "La Virgen de la Misericordia, obra de Roque de Balduque." *El Correo de Andalucía*, 7 de marzo de 1929.



Nuevos datos del arquitecto y escultor Luis Ortiz de Vargas y sus obras realizadas en Écija y Córdoba

New Data Surrounding Architect and Sculptor Luis Ortiz de Vargas and his Works in Ecija and Cordoba

Rafael Gallardo Montesinos

Universidad de Sevilla, España

rafagalla_93@hotmail.com

 0000-0003-0209-527X

Recibido: 23/01/2022 | Aceptado: 19/09/2022

Resumen

En este artículo se proporcionan datos inéditos de Luis Ortiz de Vargas sacados de los archivos astigitanos, los cuales nos acercan a la fecha de su nacimiento y a sus inicios en el antiguo reino de Sevilla. En la ciudad de Écija trabaja bajo el mecenazgo del jurado Cristóbal Gómez, quien actúa como su principal pagador y fiador de su morada, y le encarga las primeras obras de renovación de su capilla. También realizó trabajos para conventos e iglesias, de los cuales algunos se conservan, aunque se creían perdidos. Del retablo mayor de Santa Cruz de Écija creemos que pertenece el san Crispín; y del retablo mayor de los carmelitas descalzos de la misma localidad, pervive la estructura de los cuatro fustes clásicos con guirnaldas. En su primera etapa sevillana también trabajó para las localidades de Carmona y Córdoba. De esta última se ha podido identificar el retablo que hizo para la catedral, y que se mencionaba en un contrato de obligación de una mesa de caoba para Francisco de Herrera el Viejo.

Abstract

In this article, we share unreleased information about Luis Ortiz de Vargas from the records of Écija, which helps us ascertain his birth date as well as his beginnings in the former Kingdom of Seville. In the town of Écija, he worked under the patronage of the judge Cristóbal Gómez, who acted as his main payer and guarantor of his house. Promptly, the patron assigned him the first renovation works of his chapel. In addition, the sculptor undertook other works for convents and churches, from which some works, that were thought to be lost, are extant. Besides, we assume that the figure of Saint Crispin from the main altarpiece of the Santa Cruz Parish Church (Écija) belongs to him. In the Church of the Discalced Carmelites from the same town, the artist worked on the realisation of the main altarpiece from which the structure of the four giant classical columns with garlands have survived. During his first stage in Seville, the sculptor also worked for the towns of Carmona and Córdoba. From the latter, the altarpiece of the cathedral has been identified; work that was mentioned in a bond indenture for the realisation of a mahogany table for Francisco de Herrera the Elder.

Palabras clave

Luis Ortiz de Vargas
Retablo
Arquitecto
Escultor
Écija
Sevilla

Keywords

Luis Ortiz de Vargas
Altarpieces
Architect
Sculptor
Écija
Seville

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Gallardo Montesinos, Rafael. "Nuevos datos del arquitecto y escultor Luis Ortiz de Vargas y sus obras realizadas en Écija y Córdoba." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 28 (2022): 78-96. <https://doi.org/10.46661/atRIO.6465>.

© 2022 Rafael Gallardo Montesinos. 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).

Tras la realización del trabajo de fin de Máster sobre el escultor y arquitecto de retablos Luis Ortiz de Vargas¹ en el año 2020, quedó pendiente por la pandemia la visita a varios archivos; en concreto los de protocolos de Écija y Carmona. Del mismo modo, fue imposible consultar la publicación: *Écija artística* de Gerardo García León y Marina Martín Ojeda², que aporta nuevas obras a este arquitecto en aquella ciudad. A pesar de este minucioso trabajo, se ha constatado la existencia de un vacío documental del artista entre los años 1613 y 1614. Por ello, era necesario localizar aquellos legajos, referentes a esos años, para ir desvelando por qué este arquitecto decidió trasladarse a Sevilla desde las lejanas tierras de Jaén.

En la citada publicación se establece que el artista ya se localizaba en Écija desde junio de 1611 y no a partir de 1616, como se creía en un principio. El primer testimonio lo tenemos en una carta de pago por la reja del coro de la iglesia del convento de San Francisco de la mencionada ciudad³; y el segundo documento –firmado en agosto– es otra carta de pago por la realización de un sagrario de la iglesia parroquial de Santa Cruz⁴. Además, indagando en los archivos de Protocolos Notariales de Écija se pudo localizar la carta de arrendamiento fechada el 28 de junio de 1611, donde se informa que Luis Ortiz de Vargas ya estaba viviendo en la ciudad desde el día de san Juan –24 de junio– de ese año. Proporciona el lugar exacto “en unas casas de la calle Corraladas, Barrera de Juan Lorenzo, collación de San Juan, linde con el muro real” que pertenecían al jurado del cabildo de Écija Hernán Pérez Dardón⁵. Esta calle se denominó a principios del siglo XVI Juan Lorenzo por hallarse en esta su casa; pero a finales de la centuria comenzó a alternarse con la Barrera Dardón por la residencia de este hidalgo jurista. Finalmente, en 1816 rotularon la calle Hernán Pérez manteniéndose así en la actualidad y es la vía que va desde General Weyler hasta La Muralla⁶.

En el documento localizado, se presenta como asegurador y fiador del jiennense el jurado Cristóbal Gómez, para quien realiza el mencionado sagrario; que con probabilidad se lo encarga por estas fechas. Ortiz debe abonar 330 reales de vellón a Hernán Pérez –menor de edad– o a su tutor, García Hinojosa, o a quién tuviese poder. Y se debería de

1. Rafael Gallardo Montesinos, “El escultor y arquitecto de retablos Luis Ortiz de Vargas (h. 1588/1590-1649)” (trabajo Fin de Máster, Universidad de Sevilla, 2020).
2. Gerardo García León y Marina Martín Ojeda, *Écija artística. Colección documental, siglo XVI y XVII* (Sevilla: Universidad de Sevilla; Consejería de Cultura, 2018).
3. García León y Martín Ojeda, 122-123.
4. García León y Martín Ojeda, 35-36.
5. Luis Ortiz arrienda unas casas en la calle Corraladas a Hernán Pérez, Écija, 1611, leg. 1125, Archivo de Protocolos Notariales de Écija (APNE), Écija. Desde aquí agradezco a Marina Martín Ojeda y Gerardo García León por su ayuda a la hora de consultar los archivos.
6. Marina Martín Ojeda, *Los nombres de las calles de Écija* (Écija: Ayuntamiento de Écija, 2007), 127.

pagar en varias partidas: el 1 de enero, el día de la Encarnación, el día de san Juan y el día de Todos los Santos de cada año que viviese en ella. Además, en el documento, se declara a Ortiz de Vargas "ser mayor de veinticinco años"⁷. A tenor de lo expuesto se corrobora la llegada del artista a Écija a partir de 1611; y, más importante aún, al declararse mayor de veinticinco años hay que establecer su fecha de nacimiento hacia 1585 y no 1588/90 como se pensaba con anterioridad.

La primera obra documentada en la ciudad astigitana es la referida reja del coro de la iglesia del convento de san Francisco, de la que se conserva la carta de pago fechada el día 13 de junio de 1611 y firmada por el síndico del convento, el padre fray Francisco Portocarrero. Se le dan 1.000 reales (34.000 maravedís) por haber realizado y montado dicha reja, divididos en diferentes lotes: 550 por la labor del maestro; 250 a Juan Fernández y otro ayudante; 130 por la tornería y la madera para su realización; y los 70 restantes por otras maderas, clavos y demás cosas. Aparte declara Ortiz de Vargas que ha recibido tres varas y media de "rezello" por valor de 145 reales⁸.

Uno de los fiadores de esta obra es Alonso Martín de Carmona, que tal vez pueda corresponder a Alonso Martín de Celada, vecino de Carmona. Este último le encargará años después el retablo para la iglesia de San Pedro de la localidad carmonense. Lamentablemente, el fiador no estampó su firma en el documento. Es de resaltar que en la actualidad la iglesia del convento de san Francisco de Écija se conserva a pesar de los acontecimientos sufridos en la invasión francesa y las sucesivas desamortizaciones del siglo XIX; sin embargo, desapareció la reja de madera torneada que tendría en el presbiterio junto al coro.

En segundo lugar, como obra documentada, tenemos el sagrario del altar mayor de la iglesia de Santa Cruz de Écija. Desde principios de 1611 el jurado Cristóbal Gómez y su esposa, Isabel Martín, estaban renovando el presbiterio del templo para la celebración del culto al Santísimo Sacramento. Por ello donaron una lámpara de plata, costearon el aceite para su iluminación y encargaron este nuevo sagrario. A cambio les concedieron a Cristóbal Gómez y a su mujer asientos en el coro y sepultura delante del altar mayor⁹.

7. Luis Ortiz arrienda unas casas en la calle Corraladas a Hernán Pérez.

8. García León y Martín Ojeda, *Écija artística*, 122-123; Luis Ortiz de Vargas, escultor, recibe del convento de San Francisco el importe de la reja de madera que se obligó a construir para el coro de su iglesia, Écija, 1611, leg. 1123, APNE, Écija.

9. García León y Martín Ojeda, 35.

En un primer momento se le encargó el sagrario al escultor y entallador cordobés Juan de Ortuño, del que se conserva una carta de pago por 600 reales el 12 de enero de 1611. Por alguna razón desconocida la obra la terminó Luis Ortiz de Vargas. O bien Cristóbal Gómez canceló el contrato con Ortuño y lo concertó con Ortiz; o habría que considerar la hipótesis de que Ortuño traspasara la realización del sagrario al jiennense. No se tiene constancia de lo que sucedió, pero lo cierto es que se conserva una carta de pago a Ortiz de Vargas fechada el 5 de agosto por la cantidad de 1.700 reales "a cuenta de los marabedís quel susodicho a de aber por el sagrario, questá obligado a haçer a el dicho jurado, para el altar mayor de la yglesia de Santa Cruz"¹⁰. Además, el 24 de mayo de 1612 se le otorgaba carta de pago por toda la labor al escultor por un total de 12.600 reales. Y en los archivos se puede constatar otra carta de pago de 200 ducados y la "cancelación" por el montaje del sagrario una vez ya policromado el 16 de junio de 1612¹¹.

Se conocen las características de algunas de las piezas de este sagrario gracias al contrato de dorado y estofado entre Cristóbal Gómez y los policromadores Marco Antonio Pérez y Juan Martínez, fechado el 1 de marzo de 1612 por una cuantía de 8.000 reales. Según se menciona, en los laterales contendría pinturas de san Pedro, san Pablo, san José y san Juan; mientras que en su hornacina central se colocaría una imagen de Nuestra Señora, que con anterioridad se encontraba en el retablo, debiéndose de dorar y encarnar de nuevo. Rematando el sagrario se situaba una orla de talla donde iban recostadas unas virtudes, que debían igualmente encarnarse a pulimento y estofarse a punta de pincel con brocados¹². Estas figuras de virtudes y orla serían de manos de Ortiz de Vargas.

La hermosa hechura del sagrario de Santa Cruz con sus figuras y adornos enfatizó el deseo de sus mecenas por ensalzar y embellecer el presbiterio con un nuevo retablo acorde al sagrario, ya que la anterior arquitectura lignaria estaba renegrida. Por ello, el jurado Cristóbal Gómez, al estar satisfecho con la labor de Ortiz de Vargas, le encargó el retablo mayor de Santa Cruz el 13 de octubre de 1615 por el valor de 13.500 reales. En este caso se presentó Alonso Torres como su fiador y colaborador para esta obra. Sin lugar a duda, este sería el primer encargo de relevancia en la trayectoria del artista.

10. García León y Martín Ojeda, 35-36.

11. Luis Ortiz de Vargas, escultor, recibe de Cristóbal Gómez 200 ducados por el montaje del sagrario, Écija, 1611, leg. 1148, APNE, Écija.

12. García León y Martín Ojeda, *Écija artística*, 36.

Este retablo fue diseñado por Ortiz de Vargas, como se atestigua en el contrato: “conforme a la traza, planta y montea (...) firmada del dicho Luis Ortiz”¹³. Se obligaba a realizar un retablo de madera de cedro, borne y pino, incorporando el sagrario llevado a cabo tres años antes y, además, debían esculpirse veinte esculturas “de relieve entero” –bulto redondo– que se señalaban en las trazas. Estas serían cuatro de tamaño natural: san Fulgencio, san Crispín, san Juan Bautista y san Juan Evangelista; y el resto de las imágenes serían de menor tamaño. En la hornacina de la calle central se situaba la historia de santa Elena y el descubrimiento de la Santa Cruz, que medía cinco varas de alto y cuatro de ancho; obra encargada a Pedro Freila de Guevara por 1.250 reales en 1618¹⁴. Finalmente, fue dorado y policromado por Alonso de Torres, Blas Gutiérrez y Juan Martínez entre 1618-1619 por 13.000 reales¹⁵. Actualmente el referido retablo no se conserva, pero gracias a la mención de las esculturas podemos estructurar cómo iría configurado. Probablemente, sería de la tipología de retablos manieristas de finales del siglo XVI y principios del XVII, compuesto por una calle central con relieves, dos calles laterales con figuras de tamaño natural y entrecalles con hornacinas con esculturas de pequeño formato.



Fig. 1. ¿Luis Ortiz de Vargas?, *San Crispín*, 1615. Madera policromada y estofada. Iglesia parroquial de Santa Cruz de Écija. © Fotografía: Rafael Gallardo Montesinos.

Hoy en día, a la entrada del templo de Santa Cruz, se custodia una imagen de san Crispín (Fig. 1) que se atribuye a Juan de Mesa por su parecido al san Blas que se encuentra en

13. Luis Ortiz de Vargas, escultor, se obliga a tallar un retablo al jurado Cristóbal Gómez para el altar mayor de la iglesia parroquial de Santa Cruz, Écija, 1615, leg. 1214, APNE, Écija.

14. Fernando de la Villa Nogales y Esteban Mira Caballos, *Documentos inéditos para la historia del arte en la provincia de Sevilla. Siglos XVI al XVIII* (Sevilla: Artes Gráficas Gandolfo, 1993), 79-81.

15. García León y Martín Ojeda, *Écija artística*, 36, 572.



Fig. 2. Comparación de bustos. Izquierda: ¿Luis Ortiz de Vargas?, *San Crispín*, 1615. Madera policromada y estofada. Iglesia parroquial de Santa Cruz de Écija. Centro y derecha: Luis Ortiz de Vargas, *San José y San Joaquín*, *Retablo de la Virgen de los Reyes*, 1644-1648. Madera policromada y estofada. Capilla Real de la catedral de Sevilla. © Fotografía: Rafael Gallardo Montesinos.

Santa Inés de Sevilla. Según mi opinión, esta escultura no tiene la calidad artística del discípulo de Montañés; más bien, este san Crispín de Écija parece corresponder a un escultor formado en torno al manierismo, pero ya con ciertos tintes del naturalismo barroco. Se ubicaba cronológicamente en el primer cuarto del siglo XVII, fecha cercana al concierto del retablo, pero no es posible corroborar si se trata de una de las primeras obras de Ortiz de Vargas, ya que se mencionan en el contrato del retablo otros tres oficiales, cuyos nombres ignoramos. Además, se desconocen otras esculturas documentadas y conservadas de sus primeras etapas. Aun así, guarda rasgos formales y estilísticos con algunas esculturas del retablo de la Virgen de los Reyes de la Capilla Real de la catedral hispalense, documentado entre 1644-1648 (Fig. 2). Por ejemplo, el pliegue del pabellón de la oreja colocado de una forma oblicua, la nariz recta con profundas fosas nasales, los bigotes posicionados diagonalmente dejando un hueco en la parte superior del labio y una barba frondosa y bífida; rasgos que también observamos en el san Pedro y san Pablo del coro de Málaga. Es cierto que entre estas esculturas y el san Crispín distan unos 20-30 años, donde la habilidad del escultor evolucionó notablemente. Con lo cual, se podría considerar que esta escultura de san Crispín de tamaño natural es la que correspondería al antiguo retablo mayor, concertado con Luis Ortiz de Vargas; a pesar de haber sufrido la iglesia varias reformas en el siglo XVIII perdiendo su primitivo retablo.

En el citado templo, además, colocados sobre peanas, se conserva otra serie de esculturas de menor tamaño, de las cuales, algunas corresponden a principios del siglo XVII,

como son las imágenes de san Lorenzo y san Antonio. Aunque no guardan relación artística y formal con el san Crispín, podrían pertenecer a las entrecalles de aquel retablo desaparecido y realizado por alguno de esos tres oficiales.

A continuación, hay que destacar otra obra singular en la producción artística de Ortiz de Vargas. El escultor se reunió con el licenciado y vicario de Écija, Bartolomé Jiménez de Valderrama, el 6 de febrero de 1616 para tallar dos blandones de la parroquia de Santiago de Écija. Debían realizarse en “madera de pino seca de buena sazón, de buena talla y labores”. Se atestigua que era diseño propio del jiennense: “modelo y muestra que está pintada en papel, que el dicho Luis Hortiz llevó en su poder, firmado de su nombre”. Por esta labor cobró 450 reales y debía entregarlo para el Domingo de Resurrección de ese año, y se le otorgó carta de pago el 20 de abril por la cuantía de 450 reales más otros 100 reales “en razón de las mejoras de los dichos blandones” de la mano del mayor-domo de la parroquia de Santiago, Pablo Muñoz Hontoba¹⁶.

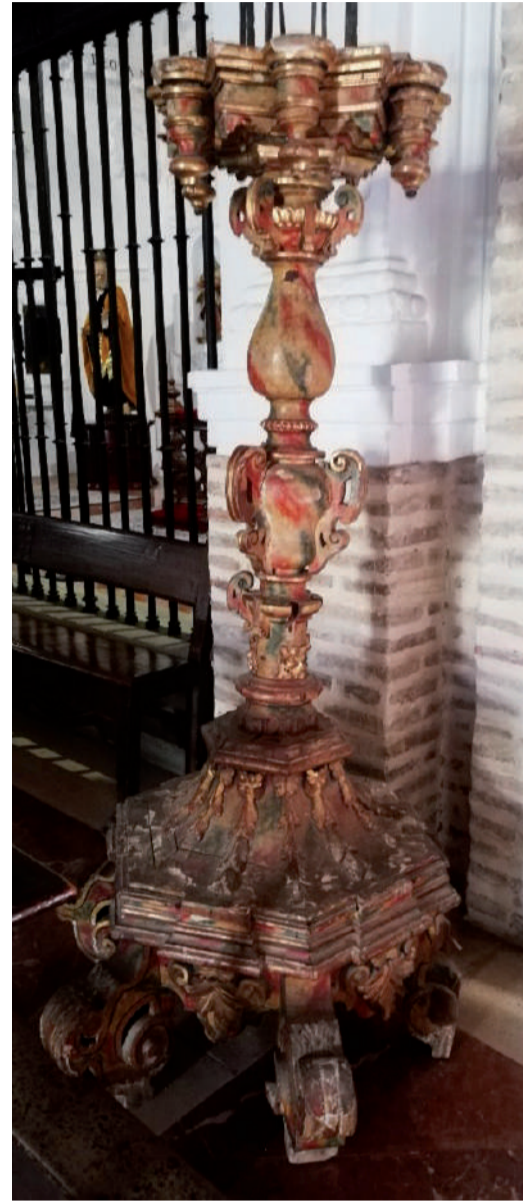


Fig. 3. Luis Ortiz de Vargas, *blandón manierista*, 1616. Madera policromada. Parroquia de Santiago de Écija. © Fotografía: Rafael Gallardo Montesinos.

Con estas referencias documentales y analizando los diferentes blandones de la parroquia de Santiago de Écija, junto a la capilla de los Monteros, se encuentra un blandón en un estado de conservación bastante lamentable y de estilo manierista (Fig. 3), que nunca se había relacionado con el documento en cuestión. Estas piezas son objetos que están en constante uso, se deterioran enseguida y con el tiempo suelen encargarse otras nuevas. Desde aquí insisto en la conservación y restauración de estas piezas litúrgicas, ya que poseen un valor histórico y, además, en este caso, con autoría.

16. García León y Martín Ojeda, *Écija artística*, 93.



Fig. 4. Comparación de ménsulas geométricas. Izquierda: Luis Ortiz de Vargas, *blandón manierista*, 1616. Madera policromada. Parroquia de Santiago de Écija. Derecha: Luis Ortiz de Vargas, *Retablo de la Merced*, 1617. Madera policromada. Iglesia de San Pedro de Carmona. © Fotografía: Rafael Gallardo Montesinos.

Se trata de una pieza bastante singular en la talla, con ornamentos propiamente manieristas. Su base está formada por seis pies con elementos geométricos enroscados, similares en diseño a las ménsulas del banco del retablo de Carmona (Fig. 4). Lamentablemente, uno de estos pies prácticamente ha desaparecido, dejando al blandón en un equilibrio inestable. En cada uno de ellos se inserta la típica florecilla que emplea en sus obras. Estas patas se unen a una base hexagonal y troncopiramidal, cuyas caras cuentan con una decoración de hojas de parra enmarcadas en tarjas; y en la parte superior de la base troncopiramidal está ornamentada con toda una serie de florecillas donde penden de nuevo esas hojas de parra. A continuación, tiene un primer anillo hexagonal con esos motivos de hojas en sus frentes. Luego arranca un vástago circular con flores y dos anillos, de donde salen seis de esos motivos de tarjas geométricas en forma de asa, conservándose en la actualidad tan solo una de esas tarjas. Le sigue otro astil en forma de pera invertida donde de nuevo surgen tarjas geométricas dobles, en este caso tres, y se remata con un anillo con decoración de ovas. Sobre este, monta otro vástago en forma de balaustre con anillo de tarjas enroscadas. El soporte donde va el hachón se dispone en forma de estrella de seis puntas, cuyos lados cóncavos se insertan seis pinjantes invertidos, que recuerdan a los soportes de velas del retablo carmonense. Falta uno de estos elementos. Uniendo cada uno de estos pinjantes, cuenta con una crestería trilobulada y ondulante. Finalmente, para sujetar la potente vela, tiene un soporte metálico compuesto por barras soldadas. Sin lugar a duda, a pesar de su actual estado de conservación, es una magnífica pieza tanto en diseño como en talla.

La última obra documentada en Écija es el retablo mayor de la iglesia del convento de los Carmelitas Descalzos (Fig. 5). En este caso Luis Ortiz de Vargas se traslada a la ciudad de Sevilla en busca de un fiador y lo encuentra en el pintor Juan de Uceda. El documento está fechado el 2 de julio de 1616 y en él se menciona: "Luis Ortiz (...) se quiere encargar de hacer un retablo para el altar mayor del Convento de Carmelitas Descalzos de la dicha ciudad de esixa en conformidad de una trasa y condiciones que para ello están fechas"¹⁷. Con estas aclaraciones vemos que la obra no fue trazada por Ortiz de Vargas concretamente, sino que las trazas ya venían dadas. Además, no menciona que se ha obligado o concertado, como en otras cartas, sino que nos dice "se quiere encargar de hacer un retablo". De hecho, era común que en ciertas ocasiones los diseños de las arquitecturas lignarias fuesen realizadas por el maestro mayor de las fábricas del Arzobispado, en este caso de Sevilla era Diego López Bueno desde 1612; y luego el mayordomo del convento lo disponía a subasta pública, y Ortiz de Vargas probablemente se ofreció para su realización con una carta aval de su fiador.

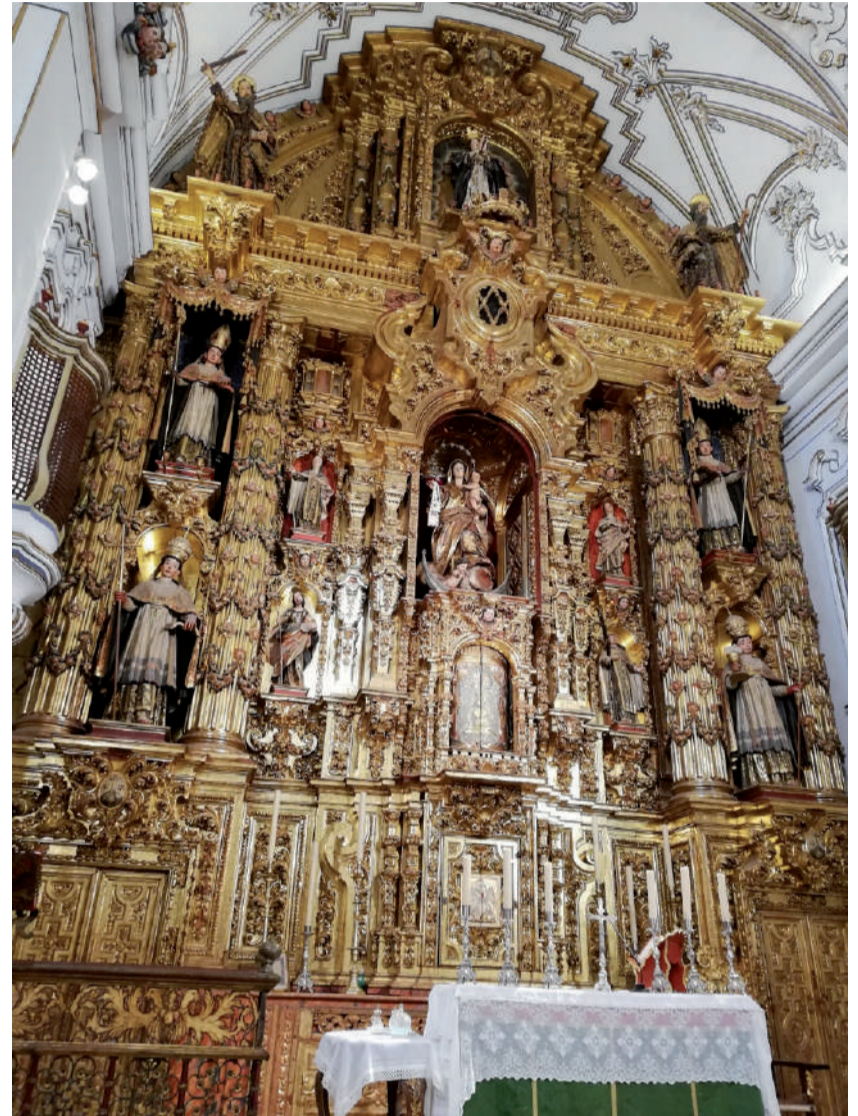


Fig. 5. Luis Ortiz de Vargas, José Cañero, Bernardo Cañero y Bartolomé Reyes, *Retablo mayor de los carmelitas descalzos*, 1616 y 1739. Madera estofada y policromada. Iglesia de la Limpia Concepción de Nuestra Señora de Écija.
© Fotografía: Rafael Gallardo Montesinos.

Aunque se ha investigado en los archivos de Écija, no se han hallado las condiciones, el contrato, ni pagos al dicho Luis Ortiz. Este retablo lo realizaría entre los meses de julio y octubre con una serie de oficiales; ya que el 7 de noviembre de 1616 lo encontramos en Carmona concertando el retablo de Alonso Martín de Celada. Sin embargo, sí se conserva el contrato de dorado del retablo, fechado el 30 de octubre de 1630 con

17. Miguel Bago y Quintanilla, *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1928), 2:11.

los policromadores Blas Gutiérrez, Juan Martínez de Salazar y Jerónimo de Aguilar por la cantidad de 8.800 reales¹⁸. Además, en este documento se establecen una serie de condiciones que nos revelan el aspecto de aquel retablo. Primero tendría un pedestal bajo el banco, que debería policromarse imitando mármoles rojizos y negros. A continuación, se menciona que estaba estructurado por columnas corintias y traspilastras con una cornisa con resalte, y su ornamentación se componía de flores y canecillos. Otro aspecto destacable es que no se alude a ninguna escultura para encarnar y estofar, pero sí nos informa de que en el friso de la cornisa principal debían dejar una tabla vacía para hacerlo de pintura. Tal vez el retablo no sería escultórico sino pictórico.

Como atestigua el libro de protocolo del convento, el templo de los carmelitas de Écija tuvo una profunda transformación en el siglo XVIII, incluyendo su retablo mayor. Fue en tiempos del prior fray Luis de San Alberto (1736-1739) cuando se pone una anotación con respecto a su mandato: "se desbarató (...) el retablo antiguo y se dispuso otro con tanto primor, añadiéndolo más del nuevo y vistiéndolo todo de talla", el cual costó 12.000 reales. Tras la restauración del templo por la Junta de Andalucía entre 2006 y 2009, en el ático del retablo mayor aparecieron las firmas de los arquitectos, escultores y entalladores que acometieron la renovación: José Cañero, su hijo Bernardo y Bartolomé Reyes. Igualmente se anotan en aquella relación del convento las nuevas imágenes que componen el retablo: la Virgen del Carmen de procedencia extranjera (probablemente genovesa), la Inmaculada Concepción del ático, los santos Elías y Eliseo de los laterales del ático, la imagen de san Alberto, cuatro ángeles y el manifestador¹⁹.

Todo ello propició un cambio en la disposición de algunos de los elementos del antiguo retablo; principalmente en la calle central, colocando el nuevo camarín de la Virgen del Carmen y el manifestador, flanqueado por pares de estípites y rematado con esa solución típicamente ecijana²⁰. Por ello, fue necesario desplazar hacia los laterales los potentes fustes estriados con capiteles corintios que cercaban la calle central, colocando en su lugar una entrecalle. Hoy día podemos ver que, en el entablamento, donde están estas entrecalles, solo tiene la capa de preparación de bol rojo sin dorar; lo cual, se debe a que en ese lugar se situaban las colosales columnas, siendo sus calles laterales más anchas anteriormente.

18. García León y Martín Ojeda, *Écija artística*, 208.

19. Juan Dobado Fernández, "La Orden Carmelitana y el programa iconográfico del templo," en *Los Descalzos de Écija. Un edificio recuperado. Patrimonio histórico y restauración de la Iglesia de los Carmelitas Descalzos* (Sevilla: Consejería de Cultura, 2012), 127, 129.

20. Juan José Hinojosa Torralbo, "El patrimonio artístico de un bien de interés cultural," en *Los Descalzos de Écija*, 205.

A continuación, flanqueando todo el retablo se pueden observar traspilastras con capiteles corintios y decoración geométrica de cuadrados y rombos, que han sido prácticamente ocultadas por la yesería dieciochesca y las tribunas del presbiterio. El ático se remata con un friso semicircular almohadillado que pertenece al primitivo retablo, al que se le han añadido en el siglo XVIII cabezas de querubes. Y en sus laterales se perciben las hornacinas vacías donde irían posiblemente esculturas. La ornamentación de hojarasca que está sobre estas hornacinas es similar a la que realiza Ortiz de Vargas en otras obras, como es el caso del retablo de la Virgen de los Reyes de la catedral de Sevilla. Oculta por esa potente cornisa tiene otra serie de entablamentos, en cuyos frisos se observan guirnaldas de frutos con florecillas, que también corresponden al primitivo retablo. Por su parte, el entablamento principal también ha sido modificado. Probablemente Ortiz de Vargas realizó un friso corrido sin quebrar, pero en el siglo XVIII colocaron esas enormes ménsulas con hojarasca para situar a san Elías y Eliseo. Hicieron lo propio con ese monumental remate del camarín, que rompió la horizontalidad del entablamento primitivo. En origen, la decoración del friso estaría compuesta, bien por estrías verticales, o roleos de hojas de parra, y no por ese friso de follaje y veneras que no corresponde al quehacer del jiennense.

Según las condiciones del contrato de la policromía de 1630, se menciona que tienen que dorar y resanar "todas las columnas y capiteles, todas las traspilastras y cornisas con todos sus resaltos, flores y canecillos"²¹. Por tanto, esas flores y guirnaldas que penden de los cuatro fustes principales son de Ortiz de Vargas, y se pueden observar en otras obras posteriores como en el coro de la catedral de Málaga (Fig. 6). El resto de las florecillas con crespones que se ubican en el fuste son fruto de la reforma del siglo XVIII; al igual que las guirnaldas de los fustes de ático, que imitan a los del primer cuerpo, pero con menos resalte y una policromía rosada propia del momento de la transformación.

Las puertas de acceso a la sacristía también son originales, con ese marco de gallones y cuentas de pedrería de estilo manierista. Estos marcos se adelantan del resto del retablo y tienen en sus laterales una decoración de lengüetas, que aparecen en el retablo de Carmona. Flanqueando las puertas perviven guirnaldas de fruto con hojas de parra, que son del retablo original. Lo que igualmente se conserva es el pedestal del banco imitando mármoles jaspeados de tonalidad negra-rojiza. Por tanto, no se ha perdido la

21. Blas Gutiérrez, Juan Martínez de Salazar y Jerónimo de Aguilar, pintores, se obligan a dorar el retablo del altar mayor de la iglesia conventual de la Limpia Concepción de los carmelitas descalzos, Écija, 1630, leg. 1488, APNE, Écija.



Fig. 6. Comparación de fustes con guirnaldas. Izquierda: Luis Ortiz de Vargas, *Retablo mayor de los carmelitas descalzos*, 1616. Madera estofada y policromada. Iglesia de la Limpia Concepción de Nuestra Señora de Écija. Derecha: Luis Ortiz de Vargas, *Sillería de coro*, 1635. Madera en su color. Catedral de Málaga. © Fotografías: Rafael Gallardo Montesinos y Rafael Ramos Sosa.

totalidad de la obra de Ortiz de Vargas de este retablo, como así creía Jorge Bernal en su momento²²; sino que persisten elementos estructurales y ornamentales que nos van acercando a la configuración de las obras del jiennense de su primera etapa sevillana, antes de partir al virreinato del Perú.

Como se ha comentado anteriormente, el 7 de noviembre de 1616 se encuentra Luis Ortiz de Vargas en Carmona, reunido con el regidor Alonso Martín de Celada para realizar su retablo de la iglesia de san Pedro de Carmona (Fig. 7). En el referido contrato se presenta como “vecino de la ciudad de Écija, estante al presente en esta villa de Carmona”, pues aún tiene su morada en la ciudad contigua y está de manera puntual en Carmona. La labor que debe hacer es “un retablo en el altar y capilla que tiene en la iglesia (...) todo él de pino de segura y las columnas de borne y los ochos tableros del dicho retablo de escultura de medio relieve”. Por tanto, en un primer momento le encargaron no solo la labor de arquitectura y montaje, sino también la escultórica; y en lo referente a la planta y la traza, estas fueron diseñadas por Ortiz de Vargas como atestigua el documento: “está hecha una planta y traza que está en poder de vos firmada de ambos a dos y del presente escribano”.

22. Jorge Bernal Ballesteros, “Noticias sobre el escultor y arquitecto Luis Ortiz de Vargas,” en *Actas III Jornadas de Andalucía y América* (La Rábida, marzo 1985), coords. Bibiano Torres Ramírez y José Hernández Palomo (La Rábida: Universidad de Santa María de la Rábida, 1985), 103.



Fig. 7. Luis Ortiz de Vargas (arquitectura), Francisco de Ocampo (relieves) y Hernando de Luque (policromía), *Retablo de la Merced*, 1617. Madera policromada. Iglesia de San Pedro de Carmona. © Fotografía: Rafael Gallardo Montesinos.

A continuación, se establece una serie de condiciones para la construcción del retablo: el uso de la madera de Segura para la arquitectura lignaria, que no se exceda de la ornamentación que viene en la traza, y que se realizaría en Écija y luego el regidor a su costa lo traería a Carmona, aunque Ortiz de Vargas tendría que venir a montarlo una vez policromado. Así, también tendría que realizar ocho tableros de escultura de medio relieve en madera de cedro, cuya iconografía viene en la traza. Se acuerda igualmente que el retablo debía de estar acabado para el día de San Juan del próximo año -24 de junio de 1617- y el precio de dicha obra sería de 500 ducados, divididos en tres pagas: una al empezar, otra a la mitad de la realización del retablo, y la última cuando este fuera acabado. Los fiadores que presentó Ortiz de Vargas eran el maestro albañil Alonso

Pérez Alarás y el carpintero Juan Padilla, residentes en Carmona, y el pintor Hernando de Luque (en otros documentos aparece como Fernando) estante en Carmona²³.

Dos meses antes de acabar Ortiz de Vargas su trabajo –11 de abril de 1617– se concertó con Hernando de Luque y Francisco de Ocampo en Sevilla para que este último realizase la talla de “ocho ystorias de madera de sedro”. La primera, “la ystoria prinzipal (...) a de ser nuestra señora quando le echo la casulla a san elifonso”; “y las siete ystoria restantes an de ser (...) la una ystoria san Carlos boromeo (...). Otra ystoria de san francisco de paula de medio cuerpo. Otra ystoria de san juan ebangelista [sin embargo, se refería a san Juan Bautista] en pie con su libro e cordero en la mano y otra ystoria de san martin partiendo la capa con el pobre. E otra ystoria san jusepe con el niño de la mano y su rramo de flores. E otra ystoria de santa ana sentada enseñando a la niña a leer y otra ystoria Padre e hijo y espíritu santo”²⁴. En resumen, se menciona que debía realizar los seis relieves de los laterales, el principal del ático y el del remate. No se aclara nada del banco y de la hornacina principal; puede ser que se reutilizase alguna imagen que ya se venerase con anterioridad o que se concertase con un pintor posteriormente. Se conserva la carta de pago a Francisco de Ocampo fechada el 16 de octubre de 1617 y firmada por Alonso Martín por “toda la escultura que yo hice para un retablo de una capilla que el regidor tiene en la yglesia de san pedro de la billa de que hice escritura de con-sierto y obligasion (...) en once días de abril deste año” por la cantidad de 1.870 reales²⁵.

Actualmente se mantiene el retablo en el lugar para el que fue concebido, en la iglesia de San Pedro de Carmona. Se trata de una obra de estirpe manierista, con toda una serie de encasillamientos con relieves de esculturas. En el primer cuerpo se puede ver una organización tetrástila –cuatro columnas– con una arquitectura arquitrabada y bajo la hornacina principal se observa una peana gallonada con una serie de serafines con sus cabezas y alas de estirpe montañésina. Recogiendo las columnas laterales se pueden apreciar ménsulas con decoraciones geométricas en el banco, que son similares a los pies del blandón conservado en Écija; mientras que en la hornacina principal del primer cuerpo se ubica una imagen de la Virgen de la Merced²⁶. Se desconoce qué escultura sería la principal del retablo, bien podría ser una Inmaculada en alusión al dogma mariano que imperaba por aquellos años, o algún santo en particular del que

23. Fernando de la Villa Nogales y Esteban Mira Caballos, “En torno al escultor Luis Ortiz de Vargas: Nuevos aportes documentales,” *Laboratorio de Arte*, no. 11 (1998): 501-510.

24. Celestino López Martínez, *Retablos y esculturas de traza sevillana* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1928), 75-76.

25. López Martínez, 76; López Martínez, *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1932), 105; Antonio Martín Macías, *Francisco de Ocampo, maestro escultor (1579-1639)* (Sevilla: Gráficas del Sur, 1983), 108-110.

26. De la Villa Nogales y Mira Caballos, “En torno al escultor Luis Ortiz,” 503.

tuviera devoción el regidor. Por su parte, en las calles laterales se insertan cuatro tableros de temática hagiógrafa con las esculturas de medio relieve mencionadas en el contrato con Francisco de Ocampo. Aparentemente no hay nexo entre ellos, si bien podrían pertenecer a la onomástica de miembros de la familia del comitente, partiendo de la función de enterramiento de la capilla²⁷.

La hornacina principal del primer cuerpo se remata con un frontón semicircular, insertándose en su interior otro roto y avenerado, donde incorpora una palmeta en el centro. El ático está formado por una calle principal flanqueada por pares de columnas con capiteles compuestos y rematado por un arquitrabe partido con un frontón triangular. En su interior se ubica un medio relieve, que a nivel de su imposta divide el ático en dos. En la parte inferior tiene columnas en los extremos de fuste con estrías helicoidales y capitel compuesto, y flanqueando ese relieve por dos jambas con decoración de lengüetas semicirculares, parecidas a las mencionadas en los descalzos de Écija; y la parte superior está compuesta por el relieve de la Santísima Trinidad. Los laterales del ático están configurados por sendos relieves, sobre peanas gallonadas y rematadas cada uno por un frontón curvo partido con un pináculo central gallonado con bola. Toda esta arquitectura se ve enmarcada con una media columna con estrías helicoidales y capitel compuesto, unida a la columna de la calle central, y una pilastra al otro extremo con decoración geométrica manierista. Sobre esto monta un friso quebrado con triglifos y rematado por un frontón triangular, que a su vez monta otro frontón semicircular partido en forma de venera con un pináculo central gallonado con bola. Toda una genialidad arquitectónica planteada por Ortiz de Vargas saliéndose de los cánones renacentistas, pero empleando sus elementos con un efecto ascensional y efectista.

El retablo sufrió una modificación en el siglo XVIII, cambiando la mesa de altar original por esta otra de forma tronco piramidal invertida de cuerpo abultado con decoración de rocallas. Probablemente en ese momento se quitó el relieve o pintura por la imagen que actualmente se venera. También sufrió cambios la policromía en el siglo XIX, pues con probabilidad estaría dorado, pero en este momento se optó por el blanco para darle una semejanza con el mármol al gusto neoclásico. Igualmente se plantea que las pinturas del banco originales se modificaran por las actuales de san Juan de Dios y santa Teresa. Se tantea la hipótesis de que las columnas de fuste liso de la calle central fueran, bien con acanaladuras verticales, o estrías helicoidales; pues si fueran columnas a la toscana no llevarían el capitel compuesto. En el contrato no se menciona nada, y en cambio,

27. Martín Macías, *Francisco de Ocampo*, 108.



Fig. 8. Luis Ortiz de Vargas (atribución), *Retablo de San Antonio de Padua*, 1617-1618. Madera estofada y policromada. Mezquita-Catedral de Córdoba.
© Fotografía: Diócesis de Córdoba.

en casi todas las obras de Ortiz van los fustes labrados con estrías. Con lo cual, en resumen, la arquitectura del retablo corresponde a Luis Ortiz de Vargas. Sin embargo, las esculturas de los relieves laterales siempre se han puesto en entredicho; ya que se atribuían a Ortiz de Vargas, pero debemos determinar que son de mano de Francisco de Ocampo. Esto se debe a que todos los relieves del retablo tienen una manera estilística similar, incluido los angelitos de la peana, cuya raíz se encuentra en Martínez Montañés.

La última obra que se trata en este artículo es el retablo de San Antonio de Padua de la catedral de Córdoba (Fig. 8). Lo relaciono con el retablo que Ortiz de Vargas tenía que realizar para este templo, y que se menciona en la obligación de un contrato para construir un escritorio de caoba

a Francisco de Herrera el Viejo el 22 de diciembre de 1617: "en pago de unas figuras que el dicho (...) me ha hecho en una traza de un retablo que hago para la iglesia mayor de la ciudad de Córdoba"²⁸. Al respecto, hemos de tener en cuenta que desde finales del siglo XV se iban estableciendo capellanías en la catedral de Córdoba, pero en el siglo XVII se fueron renovando con nuevos retablos en las capillas. En concreto, esta se localiza en el extremo norte del muro oriental de la catedral. En su momento pertenecía al racionero Fernando de Sarmiento y tomó posesión de ella en 1603. En su testamento de 1636 se menciona que la capilla la había ornamentado, por lo tanto, la cronología del retablo va desde 1603 a 1636²⁹.

28. Bago y Quintanilla, *Documentos para la Historia*, 2:11-12.

29. Manuel Nieto Cumplido, *La catedral de Córdoba* (Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 2007), 420.

María de los Ángeles Raya y Manuel Nieto Cumplido lo atribuyen a Sebastián Vidal, maestro mayor de la catedral de Córdoba desde 1631³⁰. Sin embargo, Nieto Cumplido en su libro de la catedral de Córdoba, dice textualmente: “posee características poco frecuentes en relación con los retablos cordobeses de la época”³¹. Esta afirmación nos sugiere que este retablo no era de origen cordobés, ni pertenecía a ese momento cronológico, sino que probablemente era anterior en el tiempo y que provenía de fuera. Ahora bien, analizando y comparando este retablo con otros de Ortiz de Vargas, hay similitudes evidentes, y en concreto con el de Carmona. En primer lugar, la estructura del primer cuerpo de ambos retablos está compuesta de manera tetrástila, con cuatro registros laterales, pero en este caso, en vez de esculturas son lienzos. Luego el sistema de arquivado, partido con el friso de triglifos está igualmente planteado que en el carmonense, al igual que el ático, con el cuerpo principal flanqueado por columnas y un frontón quebrado; en cambio este es semicircular y con una cartela ovalada con tarjas en el centro. Esta última tiene una gran similitud compositiva con la que corona en el retablo de la Virgen de los Reyes de la catedral de Sevilla. Igualmente se emplean angelitos o serafines en el cimacio de las columnas superiores y que son comunes a otras obras posteriores del jiennense. Al respecto de todo lo anterior, no he logrado localizar la documentación en los archivos de protocolos de Córdoba, sin embargo, guarda similitud con elementos estilísticos y arquitectónicos semejantes a Ortiz; y por ello, planteo la posibilidad de que este retablo sea el que se mencionan en el contrato con Herrera el Viejo con destino a la catedral de Córdoba.

A pesar de la ardua investigación en los archivos ecijaneros no se ha podido dilucidar el vacío documental de Ortiz de Vargas entre 1613-1614, principalmente debido al mal estado de los legajos por insectos xilófagos y humedades. Aun así, se ha perfilado la biografía del artista acercándonos a ese dato sin referencia documental que nos proporcionaba Jorge Bernales, diciendo que Ortiz de Vargas se trasladó al antiguo reino de Sevilla en 1610 al quedar viudo en Cazorra. Su formación de arquitecto ocurrió antes de la fecha indicada: 1614-1615, ya que se encuentra trabajando en 1611 en Écija. Se desconoce si se formó en Jaén o, por el contrario, fue en Sevilla, pero los documentos que se hallan en Écija mencionan que venía directamente de Cazorra. Su llegada podría estar relacionada con el mecenazgo del jurado Cristóbal Gómez, que actúa como su asegurador y principal pagador al arrendar la vivienda tras su llegada y le encargará las principales obras de su capilla; y tal vez le brindara los contactos para otros encargos, como el del regidor Alonso Martín, y su posible influencia para embarcar hacia América en 1618-1619.

30. María de los Ángeles Raya Raya, “El retablo del siglo XVII en Córdoba,” *Imafronte*, no. 5 (1989): 208-209.

31. Nieto Cumplido, *La catedral*, 421.

Referencias

Fuentes documentales

Archivo de Protocolos Notariales de Écija (APNE). Écija. Fondos: Notariales.

Fuentes bibliográficas

- Bago y Quintanilla, Miguel. *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. Vol. II. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1928.
- Bernales Ballesteros, Jorge. "Noticias sobre el escultor y arquitecto Luis Ortiz de Vargas." En *Actas de las III Jornadas de Andalucía y América* (La Rábida, octubre de 1985), coordinado por Bibiano Torres Ramírez, y José Hernández Palomo, 97-140. La Rábida: Universidad de Santa María de la Rábida, 1985.
- De la Villa Nogales, Fernando, y Esteban Mira Caballos. *Documentos inéditos para la historia del arte en la provincia de Sevilla. Siglos XVI al XVIII*. Sevilla: Artes Gráficas GANDOLFO, 1993.
- . "En torno al escultor Luis Ortiz de Vargas: Nuevos aportes documentales." *Laboratorio de Arte*, no. 11 (1998): 501-510.
- Dobado Fernández, Juan. "La Orden Carmelitana y el programa iconográfico del templo." En *Los Descalzos de Écija. Un edificio recuperado. Patrimonio histórico y restauración de la Iglesia de los Carmelitas Descalzos*, 123-158. Sevilla: Consejería de Cultura, 2012.
- Gallardo Montesinos, Rafael. "El escultor y arquitecto de retablos Luis Ortiz de Vargas (h. 1588/1590-1649)." Trabajo Fin de Máster, Universidad de Sevilla, 2020.
- García León, Gerardo, y Marina Martín Ojeda. *Écija artística. Colección documental, siglo XVI y XVII*. Sevilla: Universidad de Sevilla/ Consejería de Cultura, 2018.
- Hinojosa Torralbo, Juan José. "El patrimonio artístico de un bien de interés cultural." En *Los Descalzos de Écija. Un edificio recuperado. Patrimonio histórico y restauración de la Iglesia de los Carmelitas Descalzos*, 191-215. Sevilla: Consejería de Cultura, 2012.
- López Martínez, Celestino. *Retablos y esculturas de traza sevillana*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1928.
- . *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*. Sevilla: Universidad de Sevilla. 1932.
- Martín Macías, Antonio. *Francisco de Ocampo, maestro escultor (1579-1639)*. Sevilla: Gráficas del Sur, 1983.
- Martín Ojeda, Marina. *Los nombres de las calles de Écija*. Écija: Ayuntamiento de Écija, 2007.
- Nieto Cumplido, Manuel. *La catedral de Córdoba*. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 2007.
- Raya Raya, María de los Ángeles. "El retablo del siglo XVII en Córdoba," *Imafronte*, no. 5 (1989): 207-224.



Una mirada al arte barroco del Museo de Arte Religioso Colonial (Ciudad de Panamá): el Señor de la Paciencia y la Humildad, la Inmaculada Concepción y santa Bárbara

A Practical Approach to Baroque Art at the Museum of Religious Colonial Art, Panama City: Christ of Humility and Patience, the Immaculate Conception, and Saint Barbara

Candy Barberena

Universidad de Panamá, República de Panamá

candybarberena2020@gmail.com

 0000-0002-3573-902X

Recibido: 10/05/2022 | Aceptado: 18/11/2022

Resumen

Es a partir de mediados del siglo XX cuando se comienza a redescubrir el legado artístico del periodo virreinal en Panamá y, por ende, toman auge disciplinas que emprenden investigaciones desde lo arqueológico, lo socio-religioso y lo etnográfico. La historiografía del arte panameño, a lo largo del periodo virreinal y, en especial, del arte realizado por los indígenas, presenta grandes vacíos. Este es el principal motivo del presente estudio, que dará pie a nuevas propuestas interpretativas en las simbologías e iconografías de las piezas de estilo barroco ubicadas en el Museo de Arte Religioso Colonial en el casco antiguo, y sus conexiones con las escuelas talleres de la península de Azuero y las provincias de Chiriquí y Veraguas, como sitios de producción artística virreinal e instruidos primeramente por las órdenes mendicantes.

Abstract

The artistic legacy of the Vice Royalty period in Panama was rediscovered in the mid-twentieth century. This interest led to intensive investigations in archaeology, social-religious, and ethnographic and historic research. The historiography of Panamanian art during the Vice Royalty period, and especially the artworks created by Indigenous artisans and carpenters, remains mostly unknown. The main objective of this paper is to present new interpretative proposals in the symbolism and iconography of the baroque artworks in the Religious Colonial Art Museum located in Casco Antiguo, Old Quarters of Panama. It is important to establish the link between these artifacts and the schools or workshops in the Azuero Peninsula and the provinces of Chiriqui and Veraguas, as centers of Vice Royal artistic works, originally taught by the mendicant brotherhood orders.

Palabras clave

Panamá
Arte barroco
Artesanos
Ngäbe-buglé
Escuelas talleres
Sincretismo

Keywords

Panama
Baroque Art
Artisans
Ngäbe-buglé
Workshops
Syncretism

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Barberena, Candy. "Una mirada al arte barroco del Museo de Arte Religioso Colonial (Ciudad de Panamá): el Señor de la Paciencia y la Humildad, la Inmaculada Concepción y santa Bárbara." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 28(2022): 98-119. <https://doi.org/10.46661/atRIO.6878>.

© 2022 Candy Barberena. 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).

¿Dónde estuvo la riqueza virreinal de Panamá?

Los diversos modelos españoles en Hispanoamérica (el Gótico tardío, el Plateresco, el Renacimiento y Manierismo, el Barroco y el Neoclasicismo) se desarrollaron fundamentalmente en la arquitectura religiosa (monasterios e iglesias, teniendo su mayor éxito en la construcción de grandes catedrales), en la arquitectura civil (palacios, lonjas comerciales, ayuntamientos, universidades, hospitales y viviendas particulares de la nueva burguesía urbana) y en la arquitectura militar (castillos, fuertes y murallas urbanas). Lo anterior nos demuestra que hasta el siglo XVIII las escuelas europeas llegaron a América con casi un siglo o cincuenta años de retraso, plazo que se irá acortando entre finales del siglo XVIII y principios del XIX con la aparición de los estilos Rococó y Neoclásico.

Hacia la segunda mitad del siglo XVI se establecen los “pueblos de indios” en el Istmo, asentamientos que en razón a su particularidad política y comercial representan un “nuevo” modo de ser espiritual y un nuevo tradicionalismo que es impulsado fuertemente a través de estos. El tener que despojarse de sus ídolos o “piedras”, así como el perder su prestigio social son ejemplos de la compleja combinación de aspectos materiales e intangibles que se convirtieron en razones poderosas para incitar la resistencia del indígena a los cambios que les ofrecían los españoles. “La hispanización significaba perder todo eso”¹. “¿Cómo podía un *sukiá*, un cacique o un cabra, mantener su prestigio social cuando se le prohibía, precisamente todas las fuentes de acceso a esas manifestaciones de prestigio? Y al parecer, para las comunidades indígenas, los bienes de prestigio tenían un valor mucho mayor que los meros bienes materiales. Siendo entonces, los *sukias*, los caciques y los guerreros los más afectados por la ofensiva colonial, no debería sorprendernos que fueran ellos los que encabezaran las resistencias”².

Sin embargo, se puede desprender que, a partir del siglo XVII, los indígenas comenzaron a asumir cierta función social en la cual confirmaban las ideas transmitidas por los curas doctrineros y misioneros. Incluso su papel pudo haber sido el más sobresaliente, pues las imágenes pictóricas fueron pinturas o esculturas que podrían ser más persuasivas que las transmitidas por la palabra, en ausencia de la escritura. Esto provoca una reflexión sobre el papel compuesto de las construcciones imaginarias, en las que participaron todos los sujetos que tuvieron contacto con el proceso.

1. Alfredo Castellero Calvo, *Conquista, Evangelización y resistencia* (Bogotá: Panamericana Formas e Impresos, 2017), 26-27.

2. Castellero Calvo, 26-27.

Las escuelas talleres de la ciudad de Panamá (siglo XVII), la Alcaldía Mayor de Natá (1721-1728) y el Ducado de Veraguas (1773-1775)

Como es sabido, durante mucho tiempo se han utilizado diversos términos para la catalogación y descripción del sincretismo artístico y religioso ocurrido durante la época virreinal. Así como Josefina Plá denomina el arte paraguayo como hispano-guaraní, comparto la denominación de “barroquismo andaluz indigenizado” utilizada por el arquitecto panameño Samuel Gutiérrez. Él expresa con acierto, por primera vez que se tenga noción, un concepto para calificar el estilo alcanzado por los indígenas cuando les correspondió interpretar la novedosa influencia sevillana:

Ahora bien, ¿cómo interpretar este mestizaje artístico? Samuel Lewis y el Presbítero Vidal Fernández de Palomeras relacionan este injerto maravilloso de lo indígena con lo hispánico, con el deseo de significar la idea del mestizaje cristiano o de resaltar el hecho de que ante el cristianismo hay la más absoluta igualdad de las razas. Nosotros creemos, en cambio, que se trata de un fenómeno artístico de incorporación íntima de las formas indígenas en el arte hispánico o, dicho, en otros términos, que el arte importado se asimiló profundamente al medioambiente indígena. Algo así como si el arte hispánico se hubiera vestido de indio en San Francisco de la Montaña. Porque eso es lo que hay en este templo: un barroquismo andaluz indigenizado³.

El sincretismo representa un estilo muy particular aprendido, interpretado y representado por los indígenas, especialmente en el siglo XVIII. El proceso fue complejo, adaptativo y extenso:

En los talleres enseñaban a los indios y transformaban sus métodos milenarios. Era evidente que los aborígenes no conocían la técnica de la carpintería y que las formas indígenas, donde se reflejaban las costumbres, el clima, el sentido plástico y el colorido de la forma, los materiales, etc., esperaban la influencia española de la carpintería, el ensamble y el tallado de madera. Bajo la dirección de estos hábiles artífices europeos, los indios y mestizos fueron aprendiendo los secretos de transformar la piedra y la madera en poemas plásticos que perduran a través de los siglos. A su vez, en sentido inverso, a una cultura indígena vigorosa, no debía resultar difícil penetrar la nueva cultura trasplantada, sobre todo cuando la mano de obra era aportada por los aborígenes. Los conquistadores eran, ante todo, guerreros que necesitaban de la mano de obra nativa, para levantar los templos, palacios y fortificaciones, que no se podían hacer con los pocos artistas y artesanos llegados de la Península⁴.

3. Samuel Gutiérrez, *San Francisco de la Montaña, Joyel del Arte Barroco americano* (Panamá: Impresora de la Nación, 1980), 39-46.

4. Samuel Gutiérrez, *Arquitectura panameña: Descripción e historia* (Panamá: Biblioteca de la Nacionalidad ed., 1999), 92.

Las escuelas talleres en la ciudad capital ya estaban establecidas a partir del siglo XVI⁵, incluyendo al significativo grupo de plateros en el siglo XVII⁶. Durante el segundo tercio del siglo XVIII, los artistas y artesanos se desplazaban desde la Ciudad de Panamá hacia Natá o Santiago de Veraguas, Alanje y David (Chiriquí), porque pertenecían a cuerpos milicianos⁷. Es así cómo se explica que, “muebles de la iglesia de San Francisco de Asís (Veraguas) que aún existen fueron encargados a la ciudad de Panamá por el cura vicario de dicha iglesia, Manuel Gabriel Ávila” mencionando: “un cirio pascual, tenebrario, depósito para el Jueves Santo” y otros mobiliarios “para guardar ornamentos, como una mesa con dos cajones con puertas como armario”⁸.

Como se ha visto, el proceso inicial de organizar el espacio panameño tuvo la intención de vincular a España con el Istmo, y el paso que seguía a esta organización era la “formación de una red paralela de pueblos de indios y de pueblos de españoles con el propósito de articular la producción interna para el fomento económico de la Colonia”⁹. Por tanto, el nervio central de esta red fue constituido por los pueblos de españoles, “que van anudando el territorio interior, mientras que la república de indios, integrada por pueblos de doctrina y más tarde de misión, constituyen su complemento con funciones satelitales y subordinadas, cada uno fundado en torno a pueblos de españoles preexistentes, para integrarse a su economía, abasteciéndolos, o para proveer a sus vecinos de mano de obra barata”¹⁰.

El resultado de las investigaciones se plasma en el siguiente mapa (Fig. 1), que corresponde tanto a las fuentes históricas como a los patrones estilísticos detectados en las escuelas talleres creadas en el Istmo desde el siglo XVII hasta el XVIII, reuniendo a los “pueblos de indios” y los “pueblos de españoles”¹¹. Formarían el círculo de la escuela taller en la Alcaldía Mayor de Natá (1721-1728) poblados como Olá (Coclé)¹², Penonomé (Coclé)¹³, Natá¹⁴ (Coclé), Parita (Herrera), Las Tablas (Los Santos) y La Villa de Los

5. Alfredo Castellero Calvo, dir. y ed., *Nueva Historia General de Panamá*, t. 3, vol. 1 (Dinamarca-Panamá: Phoenix Design Aid A/S, 2019), 1272.

6. Castellero Calvo, 1272.

7. María José Molina Castillo, *Veragua: la tierra de Colón y Urracá, Estudio geo-histórico, urbanístico, económico, social, político y cultural de Veraguas, Chiriquí y Bocas del Toro, 1502-1821* (Panamá: Arte Gráfico Impresores, 2008), 2:630.

8. Molina Castillo, 2:385.

9. Alfredo Castellero Calvo, dir. y ed., *Nueva Historia General de Panamá*, t. 1, vol. 1 (Dinamarca-Panamá: Phoenix Design Aid A/S, 2019), 254.

10. Castellero Calvo, 238.

11. Candy Barberena, “El arte hispánico y de tradición virreinal en Panamá” (tesis doctoral, Universidad Francisco Marroquín, 2021), 1308.

12. Documento XII. Informe de visita de don Ramón de Carvajal (y Castelet) a los pueblos del litoral pacífico del Reyno de Panamá, 1784, Fondo Visitas: SC.62, Archivo General de la Nacional (AGN), Bogotá.

13. Documento XIII. Descripción de la distribución de imágenes de bulto en la ermita de Nuestra Señora de la Asunción (Divino Sacramento) en San Lucas de Olá y las imágenes de los colaterales en una iglesia de Penonomé (Coclé), 1740, Fondo: Miscelánea: sc. 39, Archivo General de la Nación (AGN), Bogotá.

14. Documento III: Sobre el traslado de la fundación de Natá por Pedrarias Dávila, y de la sentencia de la Audiencia de Panamá por la que



Fig 1. Mapa de escuelas talleres creadas en el Istmo, siglos XVII-XVIII. Autoría: Candy Barberena. Diseño: Purni Gupta.

Santos¹⁵, entre otros. La “excepción en esta clasificación” de piezas producidas por los grupos indígenas ocurre fuera del área de la Alcaldía Mayor de Natá, y ha sido denominada como escuela taller de San Francisco de la Montaña¹⁶ (Ducado de Veragua), cuyo auge se produjo hacia finales el siglo XVIII, extendiéndose desde Veraguas hasta Alanje, Remedios y Dolega, en Chiriquí¹⁷.

Los objetos retablisticos, esculturas y demás piezas creadas por los indígenas en la escuela taller de San Francisco de la Montaña¹⁸ manifiestan un estilo barroco popular con influencia neogranadina. El sistema de recaudación existente en los pueblos de indios y la organización de la cofradía permitió el sustento económico, ayudado por los “hatos de ganados cuyos beneficios podían sostener la fábrica y los insumos del culto, que podría explicar el lujo de este arte barroco caracterizado por habilidosa talla, ingenio, pero brillante policromo y lujoso laminado de oro”¹⁹. Las aportaciones económicas

se autoriza la nueva población de la Villa de los Santos, Sevilla, 1588, Cabildos y expedientes de varios cabildos, Archivo General de Indias (AGI), Sevilla.

15. Sobre el traslado de la fundación.

16. Manuel M. de Peralta, *Costa Rica, Nicaragua y Panamá en el siglo XVI. Su historia y sus límites según los Documentos del Archivo de Indias de Sevilla, del de Simancas* (Madrid: Librería de M. Murillo, 1883), 402-445.

17. Barberena, “El arte hispánico y de tradición,” 646-698.

18. Documento XIV. Consulta si se les continuaba dando regalos o títulos a los indios guaimíes de Panamá a fin de continuar el proceso de evangelización, 1773, Fondo: Caciques e Indios Legajo Indios de Guatavita, Panamá, San Martín, Terama, otros, Archivo General de la Nación (AGN), Bogotá.

19. Reina Torres de Araúz et. al., *El arte barroco de los altares de San Francisco de la Montaña y su relación socio histórica* (Panamá: Impresora de la Nación, 1980), 130.

provenían del gobernador Bejarano y de don José Palacios, gobernador subsiguiente. La producción en Los Santos y su círculo se hizo en menor escala que en el taller de San Francisco de la Montaña (Ducado de Veragua), e incluso ocurrió en un área de poca cobertura y sin división territorial.

Es sabido que la principal herramienta de los frailes fueron los libros y, en particular, los grabados, como viñetas que venían estampadas en los libros impresos traídos por los frailes: “los grabadores de la escuela de Amberes y otras, deberán figurar en el arte universal como los verdaderos inspiradores de la pintura americana”²⁰. El concepto cristiano y la guía de los colores eran definidos por el fraile. Este proceso empieza a incidir sobre los significados de ambas culturas y sus técnicas comienzan a conectarse²¹. Y así, gradualmente, convergen ambas tradiciones y a través de metáforas o analogías se dramatizaban los evangelios.

Uno de los más notables misioneros dominicos del siglo XVI en Veraguas fue el Padre Pedro de Santa María, brazo derecho del Gobernador Juan Ruiz de Monjaráz, y fundador, de 1555 a 1557, de los pueblos de Santa Cruz, Santa Elena, Villa de los Santos, Santiago de Olá y de Santo Domingo de Parita. La misión dominicana habría de prolongarse por mucho tiempo en Veraguas y Chiriquí: Nuestra Señora del Rosario de Alanje (1602), San Miguel de Atalaya, San Francisco de la Montaña, San Lorenzo de los Reyes, Santo Domingo del Guaymí, son hitos que marcan el paso civilizador de los hijos de Santo Domingo en estas hermosas tierras. Y tantos otros pueblos y ciudades que no se expresan porque los documentos conocidos no lo dicen, pero en cuya fundación no puede negarse la iniciativa o la influencia decisiva de los misioneros²².

Las órdenes mendicantes –principalmente los franciscanos, dominicos y agustinos– que arribaron al Istmo tuvieron gran repercusión en el proceso evangelístico de los indígenas, mestizos, negros y criollos. La repartición de los distintos espacios en los templos católicos a través de la historia acogió una serie de valores simbólicos con la incorporación de altares, polípticos, trípticos, retablos portátiles o figuritas. Estos estaban adornados con imágenes de devoción y pinturas, acordes con el interés de las órdenes religiosas, los momentos históricos o respondiendo a los intereses de los oferentes y así consecutivamente. La evangelización política cristiana, según Martínez Cabanal supuso,

20. José de Mesa y Teresa Gisbert, *Holguín y la Pintura Altooperuana del Virreinato* (La Paz: Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, 1956), 321.

21. Juan Ricardo Rey-Márquez, “El dibujo en Nueva Granada en el contexto de las reformas borbónicas,” *Revista Kaypunku* 3, no. 2 (junio 2016): 95-116.

22. Alberto Ariza, *Los Dominicos en Panamá* (Bogotá: Cooperativa Nacional de Artes Gráficas, 1964), 54.

Por tanto, más que el florecimiento de un tipo de cultura en América (barroca, hispánica, occidental o católica, mestiza, criolla, afro, asiática y sus aleaciones) debe observarse el Orbe Indiano como un campo de “condiciones de borde” caracterizado por una ley de tensión-deformación en el cual todos los modelos culturales (y sus lenguajes) fundados en el concepto de unidad (los precolombinos europeos, los precolombinos americanos, africanos, ¿asiáticos?), fueron sometidos a la experiencia de sus propios límites y redefinidos por ellos. En ese borde, los modelos culturales se reflejaron, duplicaron, interfirieron, alteraron, copiaron e interceptaron en distintos grados; en consecuencia, se vaciaron los unos a los otros y los unos en los otros hasta transformarse en otros vaciados de sí: en simulacros de carácter múltiple y abierto, pero sobre todo –menos filosóficos–, en simulacros mestizos y sobresaturados²³.

En la ornamentación y distribución de las imágenes, sobre todo en las iglesias barrocas, el Concilio de Trento ejerció un rol fundamental y cada orden religiosa lo adoptó o modificó de acuerdo con sus intereses y recursos. La historiografía panameña presenta vacíos en cuanto a los cultos locales y a los santos patronos. De ahí que en esta investigación la concentración se inclinara más hacia el estudio de la imagen, pues:

La imagen que cada comunidad veneraba era una encarnación del sentido interno del pueblo. La concepción española del santo patrón fue adoptada con entusiasmo por las comunidades indígenas y en los registros (...) puede encontrarse algunas veces una antigüedad falseada de la iglesia local, como si la reputación y el estatus dependieran de una fecha temprana en la iglesia y en la cristianización (...) ¿qué logró, en definitiva, la iglesia? En la superficie logró una transición encubierta y en las correcciones internas de los indígenas, tocó, pero no transformó sus hábitos²⁴.

La imbricación de elementos cristianos y paganos fue realizada paulatinamente por los curas doctrineros, quienes a través de la convivencia y estudios se involucraron en el mundo indígena. En ocasiones, se ve reflejada en la incorporación de símbolos cristianos a la cosmogonía indígena, como advierte Rubial García:

El dualismo prehispánico incluyente se adaptó, finalmente, a la norma del cristianismo con su dualismo excluyente. Sin embargo, el conocimiento de los textos indígenas que ha ido en aumento en las últimas décadas, las apreciaciones de Miguel León Portilla y los recientes estudios de James Lockhart, Serge Gruzinski, Pablo Escalante y Federico Navarrete, nos han mostrado una realidad que insiste más en el hecho de la recepción del mensaje cristiano que en su emisión. Los indios educados en los conventos, que quieren hacer pasar su religión como algo aceptable a los ojos de los frailes, no sólo han cristianizado el pasado indígena prehispánico, sino que además indigenizan el cristianismo²⁵.

23. Luz Ángela Martínez Cabanal, “Barroco y transhistoriedad en Latinoamérica y Chile,” *Revista chilena de Literatura*, no. 89 (abril, 2015): 191.

24. Jorge Félix Báez, “Santos patronos y religiosidad popular en Mesoamérica: contribuciones y limitaciones analíticas,” *La Palabra y el Hombre*, no. 97 (enero-marzo, 1996): 99-112.

25. Antonio Rubial García, “Ángeles en carne mortal. Viejos y nuevos mitos sobre la evangelización de Mesoamérica,” *Signos Históricas*, no. 7 (enero-junio, 2002): 43-44.

Un caso de aprovechamiento local encontrado en el extenso recorrido por el país, es la profusión decorativa (*anacardium occidentale*) detectada tanto en el retablo de la Virgen del Carmen (segundo tercio del siglo XVIII) de la iglesia de San José de Agustinos Recoletos (fundada en 1675) del casco antiguo de la Ciudad de Panamá; como en el retablo de la Virgen del Carmen (ca. 1700-1740) de la basílica menor de Santiago Apóstol (Natá, Coclé); y el retablo de la Virgen del Carmen de la iglesia de San Francisco de Asís, en Dolega, Chiriquí, 1795. Estos elementos hacen referencia al retablo mayor de la iglesia de San Pedro, Sevilla, realizado entre 1641 y 1657 por Felipe y Dionisio de Ribas²⁶.

El patrón inteligible en sendas piezas producidas por los indígenas: el símbolo *ngäbe* que emula las manchas zigzagueantes de la serpiente

Desde 1678 el templo de Santo Domingo en la Ciudad de Panamá se erige como uno de los mayores y más suntuosos de la nueva urbe. Lo único que no se ha intervenido en el conjunto conventual de Santo Domingo es la iglesia, en ruinas por los incendios de 1737 y 1756. Parte del claustro fue recuperado, así como la capilla que acoge en su recinto la sede del Museo de Arte Religioso Colonial (MARC), centro expositivo aún en formación, pero que guarda una amplia y variada colección de obras plásticas de la época virreinal, fundamental para una mejor comprensión del arte religioso istmeño²⁷.

El primer objeto de estudio a describir en este apartado es la pieza MARC 0008 (Fig. 2). Se trata de un sagrario en el que se pueden detectar en la parte inferior de la puerta los símbolos ancestrales en forma de rombos comúnmente encontrados en los objetos y vestimentas de los *ngäbe-buglé*, conocidos antiguamente como los *guaymies*. Hasta hoy, los indígenas confeccionan sus vestimentas con telas de colores llamativos y en sus mangas, cuello y faldón portan estos motivos geométricos, en forma zigzagueante en las serpientes²⁸. El símbolo de los rombos representa la piel de la serpiente y se refiere

26. Andrés Luque Teruel, "Origen del retablo barroco en Sevilla: el modelo tetrástilo, 1600-1660," *Espacio y Tiempo, Revista de Ciencias Humanas*, no. 22 (2008): 179.

27. Las informaciones planteadas en el presente artículo se fundamentan en la investigación relativa como investigadora visitante (sept. 2021-feb. 2022), en el Centro de investigaciones Históricas, Antropológicas y Culturales AIP (CIHAC). Candy Barberena, "Aproximación al arte barroco indigenizado en el Museo de Arte Religioso Colonial. El mensaje iconográfico," (en prensa).

28. Carsten Schulz y Aquilina Gallego, *La Chácara: Arte Vivo de la Mujer Ngöbe, mitología, costumbres, plantas, fabricación: estudio etnobotánico participativo* (San Félix: INRENARE, 1996), 12:89

al pacto de un *sukiá*²⁹, hombre de gran poder que la derrota³⁰. En esta pieza se puede ver claramente una de las expresiones características del arte de la evangelización que es la yuxtaposición, una “convivencia” de los elementos indígenas y cristianos en la cual las dos tradiciones son aún manifiestas y no hay una mezcla que matice los orígenes hasta el punto de que no puedan ser vistos³¹.

Este símbolo –propio de los *ngäbe*³²– fue igualmente localizado en el *frontis* del retablo de Nuestra Señora del Rosario, seguido al diseño *sebka* o *mudéjar* (Fig. 3). El elemento *sebka*, diseño en madera tallada con red de rombos en forma simétrica, de origen *mudéjar*, introducido por los maestros novogranadinos en Veraguas (ca. 1773-1775) aparece en este retablo, y se repite en el retablo mayor de Santa Librada, en Las Tablas, Los Santos (ca. 1780). Así, en el retablo veragüense de la Virgen del Rosario se entremezcla lo *mudéjar* con la aportación indígena, temas descritos durante los procesos constructivos en América, en grandes metrópolis como la Nueva España o en Nueva Granada, donde la mano de obra del indígena y sus técnicas fueron valoradas³³.



Fig. 2. Escuela taller de San Francisco de la Montaña (Veraguas), *Puerta de Sagrario*, MARC 0008, segundo tercio del siglo XVIII. Madera tallada y policromada, 44,5 cm x 30 cm. Museo de Arte Religioso Colonial, Ciudad de Panamá. © Fotografía: MARC.

29. “*Sukiá*, siglos X-XVI. Escultura de piedra, (altura) 4 x (ancho) 2 1/8 x (profundidad) 3 1/2 in. (10,2 x 5,4 x 8,9 cm). Cuenca del Atlántico, Costa Rica,” consultado el 19 de agosto de 2021, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/316767>.

30. Danica Taber, “El arte Ngöbe de la Chácara: su significado cultural y potencial financiero en una asociación de artesanas,” *Independent Study Project (ISP)*, Collection 372 (2006): 9.

31. Schulz y Gallego, *La Chácara*, 12:88-98.

32. Luz Graciela Joly, “The Ngäbe among Us, 2015-2021,” consultado el 15 de diciembre de 2021, <https://chiriqui.life/topic/17142-luz-graciela-joly-and-the-the-ng%C3%A4be-among-us/>. El siguiente texto, traducido por esta investigadora, precisa el concepto de los rombos de origen ancestral: “La etnohistoria ngäbe relata que el *Sukiá Sammy Kebetdo* ordenó a los ngäbes mantuviesen los rombos de la piel de la serpiente *Magatda* siempre presente, para que *Magatda* no pudiese regresar a la tierra firme. Se cree que gracias a que los ngäbes mantienen la presencia de los rombos en sus ropas, chácara y demás, Panamá recibe solo los colazos de los huracanes y no toda la fuerza destructora como sucede en las islas caribeñas”.

33. Inés Bobadilla, “Derivaciones de la Arquitectura Mudéjar en el Estado de Michoacán, México,” *Revista Sharq Al – Andaluz*, no. 19 (2008-2010): 237-275.



Fig. 3. La representación de los rombos de la etnia *ngäbe-bugle* en el retablo Nuestra Señora del Rosario. Iglesia de San Francisco de Asís, Veraguas. © Fotografía: Candy Barberena.

El dominio de la gubia y las formas de los relieves logradas en las puertas de estas custodias son ejemplos del nivel de la talla aprendida por los indígenas veraguenses de la escuela taller de San Francisco de la Montaña. El sagrario, cuya adoración y devoción es claramente establecida por el Concilio de Trento, se convierte en elemento central de fe, y el titular al que se dedica el culto. Los sagrarios que custodian la hostia consagrada en su interior suelen tener en sus puertas imágenes alusivas a la transustanciación de la forma y el misterio eucarístico.

Y, en continuidad, resulta razonable preguntar por qué los arcángeles, los *putti*, las voluminosas volutas, las cardinas, los ángeles celestiales (de origen y estilo renacentistas españoles o italianos) son tan diferentes en la ejecución en cierto retablos e iglesias istmeñas. ¿Por qué se ven “tan diferentes”? ¿Cuál es la respuesta? Se debe a que las obras son ejecutadas por los indígenas que han aprendido nuevas “técnicas” de solución de formas, el tallado de las maderas, los tonos y la pintura: un todo que involucró sus tradiciones prehispánicas y se detectó, además, que estas no se disolvieron durante el periodo virreinal.

En el denominado barroco hispano-guaraní, sobran los dedos de una mano para contar las obras autenticadas, es decir, con la firma del artista; y en algunas ocasiones las piezas realizadas (pinturas, esculturas o retablos) por los curas, pintores, escultores o arquitectos son reconocidas no porque aparezcan sus firmas, sino por crónicas, in-

formes o documentos en los cuales se les menciona, "ello tiene su explicación, harto comprensible. Para los jesuitas, la intrínseca importancia del retablo, del cuadro o de la imagen, no radicaba en sus valores artísticos –sin que esto quiera decir que no prestasen a estos toda la atención posible– sino en su eficacia como instrumentos de un objetivo superior: la captación de almas y la confirmación en la fe. No era el arte por sí mismo lo que se procuraba estimular, sino el valor ilustrativo o didáctico de la obra"³⁴. Y concluye Plá, con relación al barroco hispano-guaraní:

No había pues interés en destacar nombres o singularizar esfuerzos individuales, fomentando así la vanidad personal. Las actividades –del artesano o del artista fuese este jesuita o simple fiel– sólo tenían importancia desde el punto de vista del propósito catequístico, primero; y de la dignidad y esplendor del culto, enseguida; o por mejor decir, simultáneamente. Tallar una imagen, pintar un retablo, grabar una estampa, en suma, eran simplemente sendas maneras de dar a Dios cuentas de los denarios que en forma de habilidad o capacidad había entregado a cada cual, para administrarlos, de acuerdo con la parábola del Evangelio. El arte misionero, de este modo, se asimila al medieval, donde la personalidad del artesano se esfuma y carece de significación en presencia de la obra misma y su objetivo, la exaltación religiosa³⁵.

La política de sincretismo implicaría un proceso donde ocurren nuevas relaciones e influencias estilísticas. He podido detectar un elemento indígena dentro de una composición virreinal o viceversa. En varios retablos natariegos y pariteños realicé la lectura hallando un estilismo barroquizado dentro de un objeto predominantemente indígena. El sincretismo es posible cuando existe una política o estrategia de conocer los ritos religiosos de los indígenas y adaptarlos a los procesos. Dicho en otra manera, la posición de la Iglesia ante el proceso de evangelización radicó en captar las prácticas religiosas de los indígenas. No fue un resultado espontáneo, sino más bien planificado. También es posible que un artista indígena haya realizado un arte muy culto, como se observa en la escultura del *Señor de la Paciencia y la Humildad*, MARC 0111 (Fig. 4). La obra es de gran simplicidad sin que sea popular, dada su carga de autenticidad.

No se puede ignorar que el tremendismo sangriento en la representación de la Pasión de Cristo –además de la raíz germánica bajomedieval, aparentemente alejada del clasicismo apolíneo del Mediterráneo–, tuvo en la España moderna semejantes alardes de naturalismo que la pericia de los escultores barrocos logró potenciar. Con ello, se referían a ese momento de máximo sufrimiento y de la degradación de la naturaleza

34. Josefina Plá, *El barroco hispano-guaraní* (Asunción: Intercontinental, 2006), 225-226.

35. Plá, 225-226.



Fig. 4. Escuela taller de San Francisco de la Montaña (Veraguas), *Señor de la Paciencia y la Humildad*, MARC 0111, ca. segundo tercio del siglo XVIII. Escultura de madera policromada y tallada, (bastidor) 45 cm x 20 cm x 17 cm. Museo de Arte Religioso Colonial, Ciudad de Panamá. © Fotografía: MARC.

humana de Jesús, que no puede ir más lejos en Nuestro Padre Jesús del Mayor Dolor, que se encuentran en muchas iglesias de Andalucía.

Aquí podría estar la clave del sentido culto que ha empapado el arte de un indígena: se halla en la complejidad teológica de su representación, del momento preciso de la *Passio Christi* que representa, que es una propuesta nueva divina que pudo salir de la mente de un elevado, sutil, y refinado religioso³⁶:

Es cierto que el grado general de patetismo de la imagería novohispana fue muy superior al de la española, cabe encontrar en esta última excepciones verdaderamente insuperables, como es el caso del Cristo de las Claras, venerado en el monasterio homónimo de la ciudad castellana de Palencia y que, más que una escultura, es un verdadero cadáver humano. Sin duda, se trata de un caso extremo, donde el *pathos* resulta absoluto, como recientemente ha analizado *inextenso* Rodríguez de la Flor. De igual manera, no está de más traer a colación otro caso excepcional, como el conocidísimo Crucificado de Matthias Grünewald que centra el retablo de Isenheim y cuya superficie cutánea está absolutamente lacerada³⁷.

36. Marinela García Sampere, "La tradición y la originalidad en la 'Istòria de la Passió', de Bernat Fenollar y Pere Martines, y en la 'Vita Christi' de Isabel de Villena," *Revista de Llenguas y Literatures Catalana, Gallega y Vasca*, no. 6 (1998-1999): 47-68.

37. Álvaro Recio Mir y Jesús Morejón Pazos, "Estética de lo tremendo, del horror y del espanto: un inédito crucificado novohispano en una colección particular de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz)," *Laboratorio de arte*, no. 28 (2006): 305-318.

Es Cristo esclavo, Cristo redentor de los humildes y sometidos. Es un arte de primera categoría y representa la expresión de la estética de los indígenas que se intenta definir en este estudio: cuando sucede que el expresionismo anticipadamente beneficia o transforma una iconografía moderna, de origen germánico en interpretación centroamericana. Es el tremendismo de los Cristos feos y purulentos del pintor alemán Matthias Grünewald (m. en 1528), del cual Elías Canetti, ante el *Retablo de Isenheim*, magnífico tríptico en temple y óleo sobre madera de tilo, realizado entre 1512-1516, describió:

Pero ¿qué ve Canetti en estas imágenes para subyugarlo hasta el punto de que –cuenta en primera persona– “me pasé el día entero ante el retablo de Isenheim, de Matthias Grünewald; ignoro a qué hora llegué y a qué hora me fui”, cuando visitó Colmar en 1927? ¿Qué encontró en estas como para empujarlo luego a buscar su copia y a no separarse nunca más de su poder durante años enteros?

Encontró la indicación de la labor esencial del arte, y al mismo tiempo, halla en ellas el certificado más directo, el testimonio y el recuerdo ejemplares del mal que los seres humanos son capaces de procurarse recíprocamente: “Contemplé el cuerpo de Cristo sin sentimientos de pesar [Wehleidigkeit], el aterrador [entsetzliche] estado de aquel cuerpo me pareció verdadero, y a la luz de esa verdad tomé conciencia de lo que me había desconcertado en las crucifixiones: su belleza, su transfiguración. Aquello que en la realidad nos hubiera hecho retroceder aterrados aún era perceptible en ese cuadro: una reminiscencia del horror que los seres humanos suelen infligirse unos a otros³⁸”.

En Andalucía se ve suavizada la representación del Señor de la Paciencia y de la Humildad por el clasicismo italianizante, y resurge con semejantes vivencias de dolor y martirio en la gubia de escultores populares del ámbito rural panameño y también del paraguayo. Recio Mir y Morejón Pozos, en base a sus análisis de interesantes casos novohispanos, indican: “por otra parte, el agudo sentido devoto de nuestro Cristo en modo alguno hay que asociarlo automáticamente con ‘lo popular’, más bien la escultura que analizamos cabe inscribirla en el marco de ‘lo culto’ por su gran nivel técnico y artístico. A pesar de ello, se ha entendido tradicionalmente que estas imágenes son de escaso interés artístico y por ello han sido calificadas despectivamente como populares. El caso que tratamos evidencia que tal aserto no siempre se cumple³⁹”.

En Las Tablas ubiqué otra pieza (Fig. 5) que forma parte de la colección familiar de un vecino del pueblo. La escultura es idéntica –no en factura, pero sí en su composición–, a la del *Señor de la Paciencia y la Humildad*, MARC 0142 (Fig. 6), lo que permite sugerir la reproducción en serie en el siglo XVIII. Estas dos pequeñas esculturas pueden ser

38. Andrea Borsari, “Der Finger des Johannes. La pinacoteca de Elías Canetti y el recuerdo del horror,” *Daimon*, no. 38 (2006): 137-144.

39. Recio Mir y Morejón Pazos, “Estética de lo tremendo,” 305-318.



Fig. 5. Escuela Taller de Las Tablas (Los Santos), *Señor de la Paciencia y la Humildad*, ca. siglo XVIII. Escultura de madera policromada, 46 cm x 19cm x 17 cm (estimada). Propiedad de Oscar Velarde (Las Tablas, Los Santos). © Fotografía: Candy Barberena.

Fig. 6. Escuela taller de Las Tablas (Los Santos), *Señor de la Paciencia y la Humildad*, MARC 0142, ca. siglo XVIII. Escultura de madera policromada, 46 cm x 19 cm x 17 cm (estimada). Museo de Arte Religioso Colonial, Ciudad de Panamá. © Fotografía: MARC.

atribuidas a la escuela taller de Las Tablas (Los Santos), círculo del taller de San Francisco de la Montaña (Veraguas)⁴⁰.

Durante el proceso de conquista y evangelización en Hispanoamérica, el instrumento de persuasión utilizado en la retórica fueron las imágenes de los santos de los tiempos iniciales. Estos santos y santas eran los modelos a seguir para alcanzar la salvación, recordando que el mensaje iba dirigido a los grupos indígenas, africanos y criollos. Los símbolos parlantes o atributos tradicionales de figuración conocidos de santa Bárbara en la Europa Medieval (torre, cáliz, espada), atravesaron por una serie de transformaciones donde la santa fue representada en el momento del suplicio de cortar sus senos. Este es un evento no registrado en la hagiografía primitiva de santa Bárbara⁴¹,

40. Héctor Schenone, *Museo de Arte Religioso Colonial* (Panamá: Instituto Nacional de Cultura, 1974), 12.

41. Francisco Alejandro González López, "Excepciones de la imagen convencional de Santa Bárbara. Los giros de su iconografía en la Nueva Granada" (tesis de Máster, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2019), 73.

FRENTE

ATRÁS



Fig. 7. Escuela taller de San Francisco de la Montaña (Veraguas), *Santa Bárbara*, MARC 0179, segundo tercio del siglo XVIII. Óleo sobre madera, enmarcada, 18,5 x 28 cm. Museo de Arte Religioso Colonial, Ciudad de Panamá. © Fotografía: MARC.

cuya leyenda es la más destacada en la consolidación del cristianismo⁴². La imagen de santa Bárbara, como la figurita MARC 0179 (Fig. 7), fue una tradición prolongada por muchos artistas anónimos hasta entrado el siglo XIX y que ofrecería un prototipo de martirologio para la evangelización de los indígenas en las capillas doctrineras de los territorios virreinales hispanos, y que todavía conservan las tradiciones procesionales y de veneración.

Algunas características atribuidas al arte realizado por los indígenas son la espontaneidad, los colores brillantes e irreales, o las mal llamadas pobres perspectivas y desproporciones no académicas; sin embargo, es defendible que esa aparente ingenuidad sea compensada, muchas veces, por los valores expresivos de la imagen. Como es sabido, en la valoración del poder de las imágenes, en especial de las sagradas, Freedberg subraya cómo en su veneración o finalidad apenas influye la apariencia o la riqueza de sus materiales, sino mejor su personalidad vital⁴³.

42. Santiago de Vorágine, *La leyenda dorada* (Madrid: Alianza Editorial, 1990), 288.

43. David Freedberg, *El poder de las imágenes* (Madrid: Ediciones Cátedra, 2011), 324-325.



Fig. 8. Escuela taller de San Francisco de la Montaña (Veraguas), *Inmaculada Concepción*, MARC 0199, siglo XVII. Madera tallada y policromada, 7,5 x 23,5 cm. Museo de Arte Religioso Colonial, Ciudad de Panamá. © Fotografía: MARC.

Encuentro otra sugestiva imagen en la delicada talla de la pieza de la *Inmaculada Concepción*, MARC 0199 (Fig. 8), con expresión de abstracción, y en actitud de oración que corresponde a los modelos iconográficos de las escuelas españolas del siglo XVII. De gran belleza pese a su pequeño tamaño, esta talla de bulto redondo ha sido trabajada en un solo bloque. Poco queda de su policromía original. En cuanto a la expresión de niña en la Virgen, "Zurbarán es uno de los más activos en este sentido y a él se deben varias obras de este tema; una de sus composiciones

más tempranas y en la que muestra su característica Virgen niña y estática"⁴⁴. La interpretación de las imágenes depende mucho de los rasgos diferenciadores que se encuentren o, mejor dicho, sean visible cuando la presencia indígena implicó la modificación en algunas de las composiciones cristianas.

En algunas imágenes escultóricas el rostro consiste en una mascarilla de plomo, después policromada. Siendo este recurso relativamente frecuente en Andalucía e Hispanoamérica, la pequeña escultura de la *Inmaculada Concepción*, MARC 0095 (Fig. 9) resulta singular por tratarse de una pieza completa en dicho material. Este tipo de representación, original de Juan Martínez Montañés, fue la más preferida. La fuerte devoción que se practicaba en España hizo que fuese introducida a América desde los inicios de la evangelización por los misioneros franciscanos y por los conquistadores.

44. Javier Portús Pérez, *Pintura Barroca Española* (Madrid: Editorial Palacios y Museos, 2001), 104.



Fig. 9. Escuela taller de San Francisco de la Montaña (Veraguas), *Inmaculada Concepción*, MARC 0095, siglo XVII. Escultura fundida en plomo, s/d. Museo de Arte Religioso Colonial, Ciudad de Panamá. © Fotografía: MARC.

La escuela de imaginería andaluza definió el modelo barroco a la usanza de la Dolorosa. La iconografía es apócrifa: “la iconografía de la Virgen de los Dolores o Dolorosa no figura en los evangelios, es una creación que surge a partir de la exaltación del patetismo al final de la Edad Media”⁴⁵. El imaginero se concentraba siempre en el rostro y sus rasgos expresivos, en transmitir el sentimiento de dolor de la Madre, lo que incluiría a veces la presencia de lágrimas de cristal y un puñal atravesando su pecho. Se ultimaba la tarea dotando a la imagen de familiaridad para que el creyente “viese” a la Virgen. El proceso de conmover al espectador es muestra de la más pura mentalidad barroca.

Los imagineros que ejercieron en Panamá llegaron a desarrollar escuelas talleres que en un principio emulaban la tradición escultórica andaluza, y que pronto derivó en el desarrollo estilístico autóctono. “Las investigaciones que rastrean cuidadosamente la influencia de los modelos emigrados de Europa, han logrado resultados

45. Joan Yeguas Gassó, *El Divino Morales* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2015), 133-136.

sorprendentes al comprobar una extraordinaria persistencia de elementos originales con características propias y valoraciones interiores que evidencian la gestión de una concepción propia del mundo”⁴⁶.

Consideraciones sobre el arte popular como una definición simbólica del universo de sus creadores

Los objetos del Museo de Arte Religioso Colonial muestran un periodo en la historia del arte y la cultura en el Panamá hispánico, representan las etapas de una liturgia sincrética y una vida bicultural particular en los pueblos de indígenas, además de un propósito en el cual la Iglesia conservaba el control y llevaba la educación; sin embargo, se enunciaban considerablemente las tradiciones simbólicas de origen mesoamericano.

Con el tiempo, en México, Guatemala, Ecuador y Perú se formaron grandes escuelas de artistas y artesanos. En esas urbes, la producción fue de una calidad extraordinaria. En el Panamá virreinal, la mano de obra indígena, mestiza, negra o criolla produjo sobre todo objetos en cantidades menores, obras más modestas y menos suntuosas durante el proceso de evangelización, especialmente en el interior, comparando los espacios y tiempos con otros países de la región.

En la situación contraria, la riqueza del Panamá virreinal se debió a su estratégica posición geográfica, definida desde que se realiza la conquista del Perú, y determinando que la Corona española asignase al istmo de Panamá la misión de puente interoceánico. Por su posición estratégica en el comercio entre el Virreinato del Perú y el Caribe, una ruta que permitía que circularan obras de arte que venían de España al Perú, pero también las que venían desde América del Sur, en especial Quito y algo de la Nueva Granada, hacia España. Este mercado en realidad se ha mantenido desde la Conquista hasta hoy y Panamá posiblemente sigue siendo el principal núcleo para un mercado de arte en el Istmo.

En el Panamá virreinal existió un sabor local donde podía primar más lo espectacular frente a lo culto. Ha de impresionar de forma sencilla, sin necesitar una larga reflexión. Por tanto, es un arte que es intelectualmente mestizo, donde el origen étnico del artis-

46. Aniella Ramírez Maglione, “Aproximaciones metodológicas al estudio de la imaginería colonial: Nicaragua y Costa Rica,” *Repertorio Americano*, no. 24 (enero-diciembre 2014): 301-325.

ta importa menos que las características étnicas del mercado al que ha de abastecer y encima era un mercado mayoritariamente indígena y mestizo. En ese sentido, se invita a comprender que el arte popular expresa una definición simbólica del universo de sus creadores, lo cual alcanza generosamente todos los temas de su ser, de forma que no es ni superficial ni, menos aún, infantil. Entender lo anterior implica el reconocimiento del arte sin apellidos, facilita examinar las posturas teóricas de la identidad etnocultural. Ante el conflicto de reconsiderar el orden jerárquico del arte no académico cara a cara a lo académico, se tendría que involucrar en reformular las normas de apreciación, valoración y metodología del arte en general.

Por tanto, me atrevo a conceptualizar que son las propias obras la manifestación, el testimonio irrefutable de tal idiosincrasia. A ello se ha de sumar la dirección espiritual de los frailes españoles que les evangelizaron y dirigieron, con la entrega de estampas y modelos iconográficos para satisfacer el amueblamiento de los templos, y todos aquellos estilemas o motivos decorativos y simbólicos investigados en el Virreinato del Perú, y luego en el de la Nueva Granada, también presentes en Panamá. Por cierto, y hasta en la actualidad, tal vez por tratarse de un arte vivo, a la vez histórico, y por tanto actuante.

Referencias

Fuentes documentales

Archivo General de la Nación (AGN). Bogotá. Fondos: Visitas, Miscelánea y Caciques e Indios.
Archivo General de Indias (AGI). Sevilla. Fondos: Cartas y expedientes de cabildos seculares.

Fuentes bibliográficas

- Ariza, Alberto. *Los Dominicos en Panamá*. Bogotá: Cooperativa Nacional de Artes Gráficas, Ltda., 1964.
- Báez-Jorge, Félix. "Santos patronos y religiosidad popular en Mesoamérica: contribuciones y limitaciones analíticas." *La Palabra y el Hombre*, no. 97 (enero-marzo, 1996): 99-112.
- Barberena, Candy. "El arte hispánico y de tradición virreinal en Panamá." Tesis doctoral, Universidad Francisco Marroquín, 2021.
- . "Aproximación al arte barroco indigenizado en el Museo de Arte Religioso Colonial. El mensaje iconográfico." (en prensa).

- Bobadilla, Inés. "Derivaciones de la Arquitectura Mudéjar en el Estado de Michoacán, México." *Revista Sharq Al – Andaluz*, no. 19 (2008 -2010): 237-275.
- Borsari, Andrea. "Der Finger des Johannes. La pinacoteca de Elías Canetti y el recuerdo del horror." *Daimon*, no. 38 (2006): 137-144.
- Castillero Calvo, Alfredo. *Conquista, Evangelización y resistencia*. Bogotá: Panamericana Formas e Impresos, 2017.
- . dir. y ed. *Nueva Historia General de Panamá*. T. 1, vol. 1. Dinamarca-Panamá: Phoenix Design Aid A/S, 2019.
- . dir. y ed. *Nueva Historia General de Panamá*. T. 3, vol. 1. Dinamarca Panamá: Phoenix Design Aid A/S, Dinamarca-Panamá, 2019.
- De Mesa, José, y Teresa Gisbert. *Holguín y la Pintura Alto peruana del Virreinato*. La Paz: Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, 1956.
- Freedberg, David. *El poder de las imágenes*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2011.
- García Sampere, Marinela. "La tradición y la originalidad en la 'Istòria de la Passió', de Bernat Fenollar y Pere Martines, y en la 'Vita chrsiti' de Isabel de Villena." *Revista de Lengüas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca*, no. 6 (1998-1999): 47-68. <https://doi.org/10.5944/rllcgv.vol.6.1998.5761>
- González López, Francisco Alejandro. "Excepciones de la imagen convencional de santa Bárbara. Los giros de su iconografía en la Nueva Granada." Tesis de Maestría, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2019.
- Gutiérrez, Samuel. *San Francisco de la Montaña, Joyel del Arte Barroco americano*. Panamá: Impresora de la Nación, 1980.
- . *Arquitectura panameña: Descripción e historia*. Panamá: Biblioteca de la Nacionalidad ed., 1999.
- Joly, Luz Graciela. "The Ngäbe among Us, 2015-2021." Consultado el 15 de diciembre de 2021. <https://chiriqui.life/topic/17142-luz-graciela-joly-and-the-the-ng%C3%A4be-among-us/>.
- Luque Teruel, Andrés. "Origen del retablo barroco en Sevilla: el modelo tetrástilo, 1600-1660." *Espacio y Tiempo, Revista de Ciencias Humanas*, no. 22 (2008): 143-189.
- Martínez Cabanal, Luz Ángela. "Barroco y transhistoriedad en Latinoamérica y Chile." *Revista chilena de Literatura*, no. 89 (2015): 185-212. <https://doi.org/10.4067/S0718-22952015000100010>
- Molina Castillo, Mario José. *Veragua: la tierra de Colón y Urracá, Estudio geo-histórico, urbanístico, económico, social, político y cultural de Veraguas, Chiriquí y Bocas del Toro, 1502-1821*. T. 2. Panamá: Arte Gráfico Impresores, 2008.
- Peralta, Manuel. *Costa Rica, Nicaragua y Panama en el siglo XVI: su historia y sus límites según los documentos del Archivo de Indias de Sevilla, del de Simancas*. Madrid: Librería de M. Murillo, 1883.
- Plá, Josefina. *El barroco hispano-guaraní*. Asunción: Intercontinental, 2006.
- Portús Pérez, Javier. *Pintura Barroca Española*. Madrid: Editorial Palacios y Museos, 2001.
- Ramírez Maglione, Aniella. "Aproximaciones metodológicas al estudio de la imaginería colonial: Nicaragua y Costa Rica." *Repertorio Americano*, no. 24 (enero-diciembre 2014): 301-325.
- Recio Mir, Álvaro, y Jesús Morejón Pazos. "Estética de lo tremendo, del horror y del espanto: un inédito crucificado novohispano en una colección particular de Sanlúcar

- de Barrameda (Cádiz)." *Laboratorio de arte*, no. 28 (2006): 305-318. <https://doi.org/10.12795/LA.2006.i.01.16>
- Rey-Márquez, Juan Ricardo. "El dibujo en Nueva Granada en el contexto de las reformas borbónicas." *Revista Kaypunku* 3, no. 2 (junio 2016): 95-116.
- Rubial García, Antonio. "Ángeles en carne mortal. Viejos y nuevos mitos sobre la evangelización de Mesoamérica." *Signos Históricos*, no. 7 (enero-junio 2002): 43-44.
- Schenone, Héctor. *Museo de Arte Religioso Colonial*. Panamá: Instituto Nacional de Cultura, 1974.
- Schulz, Carsten, y Aquilina Gallego. *La Chácara: Arte Vivo de la Mujer Ngäbe, mitología, costumbres, plantas, fabricación: estudio etnobotánico participativo*. T. 12. San Félix: INRENARE, 1996.
- "Sukía." Consultado el 19 de agosto de 2021. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/316767>.
- Taber, Danica. "El arte Ngäbe de la Chácara: su significado cultural y potencial financiero en una asociación de artesanas." *Independent Study Project (ISP)*, Collection 372 (2006): 1-29.
- Torres de Araúz, Reina, Ángela Camargo, Samuel Gutiérrez, y Óscar Velarde, *El arte barroco de los altares de San Francisco de la Montaña y su relación socio histórica*. Panamá: Impresora de la Nación, 1980.
- Vorágine, Santiago de. *La leyenda dorada*. Madrid: Alianza Editorial, 1990.
- Yeguas Gassó, Joan. *El Divino Morales*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2015.



La sillería de coro del monasterio de Madre de Dios de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). Proceso constructivo y análisis formal e iconográfico (1751-1752/1755-1757)

The Choir Stalls of the Madre de Dios Monastery in Sanlúcar de Barrameda (Cadiz). Construction Process and Formal and Iconographic Analysis (1751-1752/1755-1757)

Fernando Cruz Isidoro

Universidad de Sevilla, España

cruzisidoro@us.es

 0000-0002-6406-8675

Recibido: 03/03/2022 | Aceptado: 17/10/2022

Resumen

La sillería de coro del monasterio de dominicas de Madre de Dios de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) resulta una interesante obra barroca apenas conocida. En este artículo, se documenta su proceso constructivo a mediados del siglo XVIII por su tracista Agustín de Medina y Flores, y los ensambladores y escultores Andrés Benítez y Pedro Asencio, entre otros, materiales y coste, y su patrocinadora, la monja Margarita de Ntro. Padre Santo Domingo y Lila, que la sufragó con la herencia y rentas de su familia, los Vint y Lila, afincados en Cádiz. Esta obra formó parte de un amplio programa de renovación barroca que la profesora efectuó sobre el viejo edificio medieval y renacentista, costeadado por los fundadores y patronos del monasterio, los duques de Medina Sidonia. Además, se analizan formal e iconográficamente sus 47 sitiales.

Abstract

The choir stalls of the Dominican monastery of Mother of God in Sanlúcar de Barrameda (Cadiz) is an interesting Baroque work that is not widely known. Its construction process in the middle of the 18th century was documented by its designer Agustín de Medina y Flores, including information the assemblers and sculptors Andrés Benítez and Pedro Asencio, among others, materials and cost, and its sponsor, Sister Margarita de Ntro. Padre Santo Domingo y Lila. She financed the project using her inheritance and family's income, the Vint y Lila family, who lived in Cádiz. It was part of a larger program of baroque renovation on the old medieval and Renaissance building, headed by the nun and paid for by the founders and patrons of the monastery, the Dukes of Medina Sidonia. This research paper presents a formal analysis of the iconographically of its 47 seats.

Palabras clave

Sillería de coro
Monasterio dominico
femenino
Siglo XVIII
Sanlúcar de Barrameda
Agustín de Medina y Flores
Vint y Lila

Keywords

Choir Stalls
Female Dominican Monastery
18th Century
Sanlúcar de Barrameda
Agustín de Medina y Flores
Vint y Lila

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Cruz Isidoro, Fernando. "La sillería de coro del monasterio de Madre de Dios de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). Proceso constructivo y análisis formal e iconográfico (1751-1752/1755-1757)." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 28 (2022): 120-142. <https://doi.org/10.46661/atRIO.6530>.

© 2022 Fernando Cruz Isidoro. 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).

A modo de introducción. Objetivos y metodología

El monasterio de dominicas de la Anunciación del Señor, vulgo de Madre de Dios, de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), encierra en su clausura, como tantos otros espacios de nuestra Andalucía oculta, un riquísimo patrimonio artístico, apenas intuido y escasamente protegido por los poderes públicos. Nos proponemos analizar la sillería de su coro bajo, una de las más interesantes y apenas conocida del ámbito gaditano. Conllevará el documentar la adaptación del espacio arquitectónico y su proceso constructivo, con su tracista, ensambladores y escultores, coste económico, materiales y las jornadas de trabajo. Y analizarla, formal e iconográficamente. Pero no lograremos encajar totalmente su significado sin contextualizarlo en la propia intrahistoria de la institución, pues formó parte de un amplio plan de reformas y nuevo mobiliario, llevado a cabo a mediados del siglo XVIII gracias al legado de las aristocráticas monjas Vint y Lila que, con sus rentas y caudales, la hicieron posible, de ahí que nos asomemos a su mecenazgo.

El acceso a la clausura y a su archivo, tan difícil de alcanzar en tantas ocasiones, ha permitido que se cumpliesen sobradamente nuestros objetivos, pues se pudo localizar en su fondo documental lo referente a su construcción y realizar *in situ* su análisis y reportaje fotográfico. La sugerencia de fuentes visuales completará nuestro acercamiento a una desconocida sillería de coro barroca, lo que permitirá su revalorización y preservación ante los inciertos tiempos que corren para los conventos femeninos, y puede servir de referencia a otros conjuntos análogos.

El contexto. Un monasterio de fundación Guzmaná apenas conocido

Su fundación se remonta al año 1479, cuando el II duque de Medina Sidonia, Enrique de Guzmán (ca.1440-1492), y su esposa Leonor Ribera y Mendoza (†1500), solicitaron al papa Sixto VI Bula pontificia para su construcción y la radicación de la comunidad dominica femenina¹. La situación del duque no resultaba propicia, al ser ilegítimo y estar envuelto en intrigas políticas, pero la motivación era la enorme devoción a la orden de predicadores por la vinculación familiar con su fundador, santo Domingo de Guz-

1. Como síntesis sobre esta orden segunda, Enrique Martínez Ruiz, dir., *El peso de la Iglesia. Cuatro siglos de Órdenes Religiosas en España* (Madrid: editorial Actas, 2004), 100.

mán². La llegada de las primeras beatas, procedentes de Sevilla, se retrasó al verano de 1480, hasta proporcionarles la duquesa vivienda, en el arrabal de la mar, en el barrio Bajo, donde permanecieron una década. Pero sería su hijo, el III duque Juan de Guzmán (1463-1507) quien, al intuir la efectividad del patronazgo religioso, acometió su transformación en monasterio de clausura, a la par que construía en piedra, para la otra comunidad mendicante radicada en la ciudad, la franciscana, la costosa iglesia del convento extramuros de Santa María de Jesús³. Logró en 1505 Bula de Julio II para su estricta regla y adquirió más casas en 1506, y otras para asentar a la orden masculina. Ese año otorgó Carta de Privilegio ducal con su donación y diversas rentas. Nuevas viviendas se incorporaron entre 1514 y 1525, y el V duque Alonso (1496-1544) reafirmó la Carta de Privilegio⁴.

Hubo que esperar unas décadas, hasta que Leonor Manrique de Sotomayor y Zúñiga (1558-1574), viuda del IX conde de Niebla Juan Claros de Guzmán y Aragón (1519-1556), acometiese la construcción de la iglesia y el primitivo claustro, y de un palacio en su interior para su retiro. Recuerda a las residencias reales castellanas de la época de Pedro I y de los Reyes Católicos, como el palacio palentino de la villa de Astudillo, levantado por María de Padilla junto a un monasterio de clarisas, o el de la reina Isabel en el convento de esa orden de Santa Isabel la Real de Granada, concebidos como espacio emblemático donde se daban la mano religión y poder⁵. A la par, la condesa levantó el convento de Santo Domingo de Guzmán⁶, de monumental fábrica de piedra, para la rama masculina de la orden. El femenino corrió a cargo del ingeniero militar napolitano Juan Pedro Livadote, que trabajó para Felipe II en Nápoles durante el virreinato del marqués de Tarifa Per Afán de Ribera, y luego en la Península e Hispanoamérica en labores de traza militar, muy interesantes en la fortificación costera de la zona de la Baja Andalucía con torres artilladas⁷, ocupándose también del ordenamiento urbano

2. Juan Pedro Velázquez Gaztelu, *Fundaciones de todas las iglesias, conventos y ermitas de Sanlúcar de Barrameda. Año de 1758*, introd. y transcrip. de Manuel Romero Tallafigo (Sanlúcar de Barrameda: ASEHA, 1995), 170.
3. Fernando Cruz Isidoro, "Trazas y condiciones de la iglesia conventual de San Francisco 'el Viejo'," *Archivo Hispalense*, no. 267-272 (2005-2006): 261-279.
4. Fernando Cruz Isidoro, *El monasterio de Madre de Dios. Historia y Patrimonio Artístico de las dominicas sanluqueñas* (Sanlúcar de Barrameda: Monasterio de la Anunciación del Señor, 2018), 31-44, 59-72, 80-83, 93.
5. Antonio Almagro, "Los Palacios de Pedro I. La arquitectura al servicio del poder," *Anales de Historia del Arte* 23, no. especial 2, (2013): 29-30; María del Mar Graña Cid, "Isabel I de Castilla y los monasterios de clarisas: el cuerpo político de la reina," *Hispania Sacra* 72, no. 145 (enero-junio 2020): 9-23.
6. Fernando Cruz Isidoro, "El Convento de Santo Domingo de Sanlúcar de Barrameda: patronazgo de los Guzmanes, proceso constructivo y patrimonio artístico (1528-1605)," *Laboratorio de Arte*, no. 23 (2011): 79-106.
7. Alicia Cámara Muñoz, "Las torres del litoral en el reinado de Felipe II: una arquitectura para la defensa del territorio (I)," *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, no. 3 (1990): 62-63, 68-71; Alicia Cámara Muñoz, *Fortificación y Ciudad en los Reinos de Felipe II* (Madrid: Ministerio de Defensa, 1998).

de la villa de Madrid⁸. Entre 1574 y 1576 trabajó para la condesa de Niebla, diseñando la galería manierista abierta al jardín del palacio ducal sanluqueño⁹.

Doña Leonor entregó cuantiosas rentas y dádivas para el sostenimiento de la comunidad, donde profesó como terciaria en 1576. A su muerte, su hijo siguió amparando a las dominicas, y completó el edificio con una nueva capilla mayor y la pétrea fachada de la portería, de probable traza del arquitecto y tratadista Alonso de Vandelvira, lo que le valió el patronazgo ducal sobre el presbiterio, con derecho de entierro y poder disponer el escudo familiar. La protección de la Casa se mantuvo hasta el IX duque, que perdió el señorío sobre la ciudad en 1645, relajándose en las décadas siguientes el apoyo de la familia¹⁰. A partir de esos momentos la comunidad tuvo que afrontar cualquier obra o reforma de forma autónoma.

La renovación dieciochesca del conjunto. El mecenazgo de las Vint y Lila

En las primeras décadas del siglo XVIII, el monasterio entró en una vorágine de obras que mutarían su aspecto al actual barroco dieciochesco. Se hicieron con las dotes y rentas acumuladas de cuatro aristocráticas monjas profesas, las Vint y Lila, pertenecientes a una familia de ilustres comerciantes flamencos, afincados en Sanlúcar de Barrameda y Cádiz. Su presencia en la zona arranca con Carlos de Lila, cuyo padre, Pedro, era natural de Yprés, en el noroeste de la actual Bélgica, y que aparece en la ciudad en 1616, haciendo valer su condición hidalga. La segunda generación sanluqueña la representa su hijo Fadrique de Lila, que deja huella en la documentación municipal en 1652, y la tercera su nieto José de Lila y Valdés, vástago del anterior, caballero de Calatrava y regidor perpetuo de Cádiz, que fue reconocido en 1685 como marqués de los Álamos del Guadalete¹¹, casado con Jacoba Colarte y Lila¹². Tenían casa-palacio en Cádiz, en la calle de Sopranis.

8. Alicia Cámara Muñoz, "Modelo urbano y obras en Madrid en el reinado de Felipe II," en *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos* (Madrid: Dpto. de Hª del Arte II, 1994), 1:39.

9. Fernando Cruz Isidoro, "Juan Pedro Livadote al servicio de la condesa de Niebla: el convento de Madre de Dios (1574-1576)," *Laboratorio de Arte*, no. 22 (2010): 131-164; Cruz Isidoro, *El monasterio de Madre de Dios*, 253-261.

10. Cruz Isidoro, *El monasterio de Madre de Dios*, 51-53, 262-265.

11. Juan Pedro Velázquez Gaztelu, *Catálogo de personajes ilustres y notables de esta ciudad de Sanlúcar de Barrameda. Desde la mayor antigüedad que se ha podido encontrar en lo escrito, hasta este año de 1760*, ed. y con introd. y transcrip. de Fernando Cruz Isidoro (Sanlúcar de Barrameda: ASEHA, 1996): 282-283.

12. Le sucedió su hijo Juan Carlos de Lila y Colarte, II marqués, casado con Margarita Teresa Vint Lila y Ponce de León. Y a éste su hijo Juan Carlos de Lila y Vint, III marqués.

La primera en profesar en el monasterio fue su hermana Luisa de Lila y Valdés, en 1658, que tomó el nombre de sor Luisa de San Raimundo. Luego sus sobrinas, las hermanas Antonia de San Pablo de Vint y Lila, en 1678, y Micaela de Vint y Lila en 1680, hijas de Margarita de Lila y Valdés y del capitán Juan de Vint o Vintte, caballero calatravo y regidor perpetuo gaditano¹³. Finalmente, su prima Margarita de Ntro. Padre Santo Domingo y Lila profesó en 1706 y, a la postre, quedó



Fig. 1. Iglesia del monasterio de Madre de Dios de Sanlúcar de Barrameda. Coros bajo y alto. © Fotografía: Fernando Cruz Isidoro.

como usufructuaria y administradora de sus rentas y herencias. Fue ella la impulsora de un complejo programa constructivo para engrandecer el viejo monasterio y de adquisición de importantes obras de arte¹⁴. En nueve años, entre junio de 1743 y agosto de 1752, gastó la enorme suma de 99.958 reales y 30 maravedíes. Se conserva en el archivo monacal detallada relación de sus posesiones, rentas y gastos, resultando de interés el inventario de obras artísticas y de todo tipo obtenidas con su herencia. Empleó 26.063 reales y 23 maravedíes en obras en la iglesia y en muebles litúrgicos para la misma, como dos retablos colaterales, y otros 8.723 reales y 4 maravedíes en sacar a plana la iglesia y limpiar la portada de piedra de la portería; 2.710 reales en reedificar la enfermería y otros espacios y 2.885 reales para construir un pasillo y salas entre la portería y el claustro grande; 16.039 reales y 6 maravedíes en un nuevo y monumental claustro barroco y dependencias adyacentes; 3.182 reales y 31 maravedíes en el ornato y mobiliario del refectorio; y 1.627 reales y 12 maravedíes en edificar la "grada alta" (sala capitular alta). Más 327 reales y 29 maravedíes de un nuevo órgano y 28.399 reales y 27 maravedíes en la sillería del coro bajo¹⁵. En varias ocasiones no tuvo dinero para completar las intervenciones, como la sillería, que se paralizó en agosto de 1752, por lo que vendió joyas y otras pertenencias personales. A fines de 1751 enajenó una alhaja de diamantes y otra de esmeraldas, valoradas en 2.394 reales y 12 maravedíes, para materiales y pagar a operarios. Pero preservó las joyas que su familia había entregado para la sacristía y ornato de la Virgen del Rosario, centro de la devoción mariana de la comunidad¹⁶ (Fig.1).

13. Su integración en el barrio de Santa María hizo que el capitán adquiriese, antes de 1658, la capilla de Santo Domingo como panteón funerario en el cercano convento de Ntra. Sra. del Rosario y Santo Domingo, en el colateral del altar mayor, cuando aún estaba construyéndose, formando ángulo con la puerta de la sacristía.

14. Cruz Isidoro, *El monasterio de Madre de Dios*, 121-140, 267.

15. Archivo del Monasterio de Madre de Dios de Sanlúcar de Barrameda (AMMDS) caja 4 carp. 1.4.

16. AMMDS caja 5.

El coro bajo, un espacio para el rezo y la meditación. Obras de acomodo

Su origen se remonta a la liturgia hebrea del rey David para el culto a Yahvé, al trasladar el Arca de la Alianza a la ciudad de Jerusalén, para la que su hijo el rey Salomón construyó un templo, dotándolo de un cuerpo de cantores y músicos. La religión cristiana mantuvo la importancia del canto, con las horas litúrgicas, determinando desde época paleocristiana la ubicación en la basílica de un espacio acotado y de un mobiliario, que se fue desarrollando en los siglos posteriores. En la vida monacal femenina, la comunidad requiere de un espacio principal para las funciones litúrgicas de asistencia al coro, que se desarrolla durante el día y la noche, ocupándose varias horas en el rezo y canto de las horas canónicas de Maitines, Laudes, Tercia, Sexta, Nona, Vísperas y Completas, por lo que se convierte en una de las dependencias más usadas. Al ser comunidades numerosas, que asisten al completo a los rezos, salvo por dispensa de enfermedad, se requiere una estructura que acoja gran número de asientos para las largas horas que allí permanecen, de ahí su comodidad, potencia estructural y carga simbólica y docente para la meditación. Determina que se disponga en dependencia anexa a la iglesia, con planta de cajón y normalmente a los pies. Y como en la arquitectura doméstica de cierto porte, se duplica en altura para repetir espacios para el uso de verano e invierno, encontrando un coro bajo y uno alto, por lo que la altura del cajón de muros alcanza el de la iglesia. Su planta, cuadrangular, puede representar de un tercio a casi la longitud del templo. En otras ocasiones el coro se ubica en la cabecera de la iglesia, abriendo con su respectiva reja en el lado del Evangelio para la permeabilidad litúrgica¹⁷.

En Madre de Dios encontramos dos coros, bajo y alto, renovados en 1699 con parte de los 11.000 reales consumidos en esta obra y la del claustro¹⁸, previsiblemente para aumentar su capacidad, lo que pudo determinar ampliarlo por los pies y la renovación de sus cubiertas de madera. Una intervención menor se contabiliza en 1750 y, un año más tarde, se acometen obras para recibir la sillería. Se iniciaron el 18 de mayo de 1751 por el maestro de albañilería Lázaro Rodríguez. Este formaba parte de una saga de excelentes constructores, con su hermano Antonio y su padre, nacido en Morón y afincado en Sanlúcar, Juan Rodríguez Portillo. Juan fue autor de importantes obras en la localidad, como la iglesia de los Desamparados en 1727, junto a Ignacio Díaz de los Reyes; de la conventual de San Francisco "el Nuevo", que trazó en 1728 y levantó con sus hijos, que la concluyeron cuan-

17. Antonio Martín Pradas, *Sillerías de Coro de Sevilla. Análisis y Evolución* (Sevilla: Guadalquivir ediciones, 2004), 27-28, 39.

18. AMMDS caja 5.

do falleció¹⁹; de la bóveda encamona-
da de *Regina Coeli* en 1730²⁰; y, según
Velázquez Gaztelu, de "las casas más
insignes que hoy tenemos en Sanlú-
car"²¹, las de tipología de cargadores a
Indias. También inició la transforma-
ción barroca del monasterio de Ma-
dre de Dios, pero, al fallecer en 1749,
quedó en manos de su hijo Lázaro.

Lázaro estuvo casado con María Bo-
laños, y su hija María de los Dolores
Rodríguez profesó en el monasterio
en 1762, lo que marca la vinculación
familiar con la comunidad²². Su in-
tervención en el coro bajo duró hasta el 4 de junio, cuando tuvo que marchar a Sevilla,
quedando parada hasta el día 25²³. Desde el 7 de agosto, y hasta el 26 de octubre, la
obra quedó en manos del aparejador jerezano Miguel de Vergara²⁴. En octubre regresó
Lázaro Rodríguez, pero sólo estuvo unos días, quedando de nuevo parada la obra hasta
mayo de 1752. Se prosiguió ese verano. Los materiales costaron 2.858 reales y 32 ma-
ravedíes. Intervino el carpintero Agustín Mateos desde el 15 de junio de 1751 al 27 de julio
de 1752 "en obras de el coro alto y baxo", sumando la madera empleada, entre tablas y
cuartones, 134 reales y 22 maravedíes, y 208 reales y 22 maravedíes el herraje²⁵.

Su planta es idéntica a la del coro alto, adosados a los pies de la nave del templo, ori-
ginando un potente volumen similar al de la iglesia, con muros de carga de ladrillo. Los
coros se abren por un doble hueco con sus respectivas rejas, descentradas, y el bajo
además por el comulgatorio para la dispensa de la Sagrada Forma. El bajo se cubre con
un alfarje de madera sobre alfarjías con entrelazos, que reposan en ménsulas, y sobre
ellas, contravigas y otras menores, permiten cerrar los huecos con artesones²⁶ (Fig. 2).



Fig. 2. Iglesia del monasterio de Madre de Dios de Sanlúcar de Barrameda. Interior del coro bajo hacia la iglesia. © Fotografía: Fernando Cruz Isidoro.

19. Velázquez Gaztelu, *Fundaciones de todas las iglesias*, 162-163.

20. María del Carmen Rodríguez Duarte, *El Convento de Regina Coeli. Un modelo de vida monástica en la Sanlúcar del Barroco* (Sanlúcar de Barrameda: Ayuntamiento de Sanlúcar de Barrameda, 1998), 266.

21. Velázquez Gaztelu, *Fundaciones de todas las iglesias, conventos y ermitas*, 162-163.

22. AMMDS caja 2 carp. 1 nº 3.

23. Tuvo salario de 9 reales diarios y contó con dos o tres oficiales, a 7 y 6 reales, y 4 peones a 4 reales.

24. Tuvo salario de 9 reales diarios, y se le buscó acomodo en Sanlúcar, montando sus 68 jornales 644 reales.

25. AMMDS caja 5.

26. Cruz Isidoro, *El monasterio de Madre de Dios*, 297-314.

La sillería de coro. Proceso constructivo

Se realizó en dos fases. La primera, de mayor calado, entre el 20 de abril de 1751 y el 20 de septiembre de 1752, y la segunda entre el 12 de mayo de 1755 y diciembre de 1757. Su traza y dirección correspondió al escultor y ensamblador malacitano Agustín de Medina y Flores (ca. 1697-1760), que desarrolló su primera etapa profesional en Granada para afincarse en Jerez de la Frontera desde 1727, donde trabajó con el escultor Diego Roldán. En 1731 terminó las yeserías del trascoro de Santa María de Arcos de la Frontera y en 1733 concierta el retablo mayor de la iglesia de la Compañía de Jesús de Jerez, iniciando una importante y fecunda labor de ensambladura y entalle en la zona²⁷. Moreno Arana ha actualizado su catálogo y puesto de manifiesto su empleo de la columna salomónica y estípite, con el ornato que conlleva, la hoja de cardo de perfil rizado, los estrechos festones de frutas, veneras o querubes, y un elemento identificador, un motivo vegetal de flor central orlada de varias hojas, ligada a una decoración geométrica de placas recortadas. Destaca el retablo mayor de San Dionisio (1733-35) o el de la Virgen del Rosario de los Montañeses del convento de Santo Domingo de Jerez, por citar algunos²⁸.

En la contabilidad sanluqueña, Agustín de Medina es calificado como “maestro de la sillería” y se indica cómo fueron a buscarlo a Jerez para “contratar la fábrica con el maestro Don Agustín y con él pasar a la de Arcos para reconocer la sillería que en la iglesia de Santa María avía fabricado”. Se le asignó un alto jornal de 12 reales. Para facilitar la lectura de ensamblaje, dibujó la monteja sobre un muro del coro bajo, para lo que se sacó “a plana un testero para trasar la sillería”²⁹. Ese apunte nos asoma al proceso creativo, y al paso intermedio entre diseño y realización material, al proyectar la traza a escala sobre las paredes donde se colocaban los sitiales. Empezó a trabajar el 20 de abril de 1751, con traslados pagados a su hogar jerezano en varias ocasiones³⁰ y pequeñas gratificaciones³¹. A la par se ocupó de otras obras en el monasterio. En enero de 1752 dejó la sillería para entallar “los dos blandones para Nuestra Señora”, y volvió a la rutina a finales de mes, hasta que de nuevo se paralizó la sillería el 2 de septiembre³². Esa falta

27. Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández, “El retablista Agustín de Medina y Flores. Aproximación al estudio de su obra,” *Revista de Historia de Jerez*, no. 8 (2002): 139-148.

28. José Manuel Moreno Arana, “El arquitecto de retablos y tallista Agustín de Medina y Flores. Nueva perspectiva sobre su vida y su obra,” *Revista de Historia de Jerez*, no. 13 (2007): 217-230; José Manuel Moreno Arana, *El retablo en Jerez de la Frontera durante el siglo XVIII* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2014), 280-336.

29. Se sacó a plana por un oficial y un peón en un día, con 6 quintales y medio de yeso, por 15 reales. AMMDS caja 5.

30. AMMDS caja 5.

31. Como los 20 reales “por vísperas de pasquas”.

32. Trabajó 289 días a 12 reales, que importaron 3.474 reales, más otros 53, que sumaron 3.527 reales.

de actividad se debió a su trabajo ensamblando el retablo mayor y los colaterales del sanluqueño convento de San Francisco “el Nuevo”.

En esta fase intervinieron otros dos ensambladores y tallistas, su habitual colaborador el jerezano Andrés Benítez y Perea (1725-1786)³³, autor de los retablos colaterales de estilo rococó de la iglesia del convento de las carmelitas descalzas de la localidad³⁴, y el sanluqueño Pedro Asencio, autor del retablo mayor de la iglesia conventual de Santo Domingo de Guzmán (1755-1761) y de la restauración del altar de san Antonio de la capilla de Ánimas de la parroquia Mayor de la O (1758) de la ciudad, por citar los más cercanos³⁵. Asencio trabajó entre el 3 de mayo y el 4 de diciembre de 1751, que paró para entallar los blandones del monasterio, y prosiguió de marzo a agosto de 1752. Son menores los jornales acumulados por otros carpinteros. Gaspar García entró a trabajar el 3 de mayo de 1751 y se le despidió el 4 de julio de 1752³⁶; Gabriel de Medina, hijo del tracista, desde el 16 de octubre de 1751³⁷; Ignacio de Herrera, vecino de Sanlúcar, entre el 7 de junio y julio de 1752³⁸; y Alejandro Román, también de la localidad, del 29 de abril a junio de 1752³⁹. A esos maestros habría que añadir oficiales y aprendices⁴⁰, sumando la mano de obra 16.143 reales. La consideración por el equipo se comprueba en los almuerzos a los que eran convidados⁴¹.

Junto a la contabilidad individual se llevó una cuenta ordinaria para el herraje⁴², y otra extraordinaria para salarios y madera⁴³. Se aprovecharon algunos trozos de caoba que se guardaban en el convento⁴⁴, y en ocasiones la documentación detalla la labor de carpintería⁴⁵, como los dos jornales de “aserrar diferentes palos para las soleras de la sillería

33. Sus jornales sumaron 2.772 reales.

34. Sobre el autor y catálogo profesional, Manuel Pérez Regordán, *El jerezano Andrés Benítez y su concepto del Rococó* (Jerez de la Frontera: Centro de Estudios Históricos Jerezanos, 1995); Moreno Arana, *El retablo en Jerez de la Frontera durante el siglo XVIII*, 405-466.

35. Cobró 2.456 reales en jornales. Cruz Isidoro, *El monasterio de Madre de Dios*, 327.

36. Con salario de 6 reales diarios, sus jornales sumaron 1.687 reales.

37. Con salario de 6 reales diarios, sus jornales sumaron 1.657 reales.

38. Con salario de 7 reales y medio, sus jornales sumaron 1.902 reales y medio.

39. Sus jornales sumaron sólo 340 reales.

40. Sumaron 1.092 reales.

41. AMMDS caja 5.

42. Abierta en octubre de 1751, sumó 516 reales y 6 maravedíes. AMMDS caja 5.

43. Se elevó a 3.654 reales y 31 maravedíes.

44. Para facilitar su corte se utilizó una hoja de tabla aserradiza “para hazer una plantilla para cortar la madera”. Se usaron clavos de diferentes tamaños, llamados “de bota mayor”, “saetinos” o “mitad de bota de ala de mosca”, cola, y gran cantidad de madera, como “tosas” de caoba, tablones de cedro y pino de Flandes, adquiridos al dominico fray Juan de Herrera en Cádiz, que llegaba al puerto sanluqueño de Bonanza en una tartana.

45. La cuenta de los aserradores de caoba abarca del 1º de mayo al 3 de diciembre de 1751, y se abre de nuevo en julio de 1752, importando 1.205 reales y medio. Se contabilizan por “hilos de aserrado de las tosas de caoba”, a 9 reales y medio. Los trozos de caoba oscilaban de 4 a 7 varas de largo y de 2 tercias a 3 cuartas de vara de ancho, y de las mismas se sacaban de 7 a 9 hilos o tablas, necesitándose de 8 a 10 cortes, lo que ejercían dos hombres con una gran sierra de doble mano.



Fig. 3. Iglesia del monasterio de Madre de Dios de Sanlúcar de Barrameda. Interior del coro bajo hacia los pies. © Fotografía: Fernando Cruz Isidoro.

de castaño y roble”, o el “aserrar sinco palos de ensina para las soleiras en que se arman las sillas”. Los apuntes, repetitivos, pormenorizan en ocasiones aspectos sugestivos⁴⁶, y en otros dónde se trabaja, como los tablonos de cedro adquiridos por Agustín Mateos “para el testero del coro”. La cuenta sumó 28.309 reales y 27 maravedíes, por ajuste de Joseph García de 2 de noviembre de 1752, pero se añadieron los 1.188 reales de “los dos blandones para Nuestra Señora”.

El ensamblaje y entallado quedó paralizado casi tres años, iniciándose la segunda fase en mayo de 1755 y duró hasta finales de 1757. Agustín de Medina ya no participó, quedando su terminación en el escultor sanluqueño Pedro Asencio, con la colaboración de su hijo Juan Asencio⁴⁷ y del ensamblador Alejandro Agustín⁴⁸. La cuenta refleja algunas intervenciones⁴⁹ y cómo el 1 de diciembre, Asencio y tres carpinteros, “acavaron de poner lo labrado en la sillería”. Hubo una nueva suspensión entre enero de 1756, “por los días cortos”, y agosto, cuando se suceden compras de cuarterones de cedro y tablas enterizas⁵⁰ y los jornales de Asencio, Alejandro Agustín y un aprendiz hasta octubre de 1757. A la par se iba completando el ornato del coro bajo⁵¹. Las libranzas concluyen el 26 de junio de 1758⁵² (Fig. 3).

46. Como los 29 reales que costó “picar dos escofinas de el maestro para la labor de las colunas”, que refleja la labor de Medina y Flores a fines de febrero de 1752, o los 150 reales “por torneare cinquenta columnas a tres reales”.

47. Cobraron a 9 y 2 reales al día, pasando luego el hijo a 5 reales.

48. Con jornal de 7 reales.

49. Como los 2 reales a un tornero en mayo “por lustrar una coluna”, o la adquisición de cedro para la imaginería y relieves de los sitiales, a cargo de Pedro Asencio. En mayo se compraron dos pedazos de cedro por 60 y 25 reales, y un tercero se adquirió en julio.

50. Un pago al ensamblador en octubre refleja que tardó cinco días en unos pedestales. En diciembre se incorporó otro ensamblador, un tal Manuel Portas, y se adquirieron unos cajones de cedro en Cádiz por 32 pesos, transportados en barco hasta Bonanza y de allí al convento por quince arrieros.

51. En mayo de 1757 se labraron las yeserías del testero de los pies, con un quintal de yeso, y en septiembre se contabilizan unos hierros para la cortina de la ventana. En octubre se compran 3 tablas aserradizas y 7 enteras para la puerta, y “quatro vidrios para las tarjetas del testero de el coro y sinco espejos”, que se cortaron. En noviembre se tornearon varias perillas y policromaron “las quatro tarjetas que están en el testero del coro donde se pusieron los vidrios”.

52. AMMDS caja 5.

No se anotan en la contabilidad reformas o restauraciones en esta sillería hasta los tristes acontecimientos de la revolución cantonal de 1873, que la afectó gravemente, hasta que en abril de 1886 “se renovó y colocó la sillería del coro bajo, que estaba desarmada”⁵³. De nuevo se desmontó en 1931, “para evitar que nuestra sillería fuese consumida por las llamas, en los tristes acontecimientos de las quemadas de iglesias que en el año 1931 se suscitaron”. Según la crónica del monasterio, “se guardó en sitio seguro” hasta 1933, cuando se ensambló de nuevo⁵⁴ al considerarse un tiempo más prudente, por la estricta Ley de 13 de mayo promulgada por el gobierno republicano para la defensa del Patrimonio Artístico Nacional⁵⁵. Una intervención menor tuvo lugar en 1992⁵⁶, pero determinan su aspecto actual.

Análisis de un mueble funcional y de adoctrinamiento espiritual

Sus orígenes funcionales en la liturgia cristiana se remontan a la cátedra obispa en las basílicas paleocristianas y a los bancos de presbíteros, diáconos y canónigos para los largos rezos durante el medievo en catedrales y parroquias, lo que pasó al monacato occidental y luego a los conventos mendicantes. Su tamaño, motivado por la comunidad a la que sirve, determina ubicación y planta, normalmente en U para adaptarse al coro y dejar al centro el facistol donde apoyar los libros de rezo y canto. Sus asientos, abatibles, individualizados por los apoyabrazos y respaldados por un tablero alto a modo de dosel permiten la cómoda lectura sentado o de pie. De largo recorrido desde la época gótica, la estructura y programas iconográficos de las catedralicias sirvieron de referente a las conventuales, que adaptan su programación. Su uso por las comunidades femeninas hispanas cuenta con similar tradición. Ejemplos como la de Santa Clara de Moguer, del siglo XIV y estilo mudéjar; renacentistas, Santa Inés de Sevilla, de mediados del XVI⁵⁷; protobarrocas, como las sanluqueñas de geométrico diseño vandeviriano, ensambladas por el tándem Martín Christiano y Hernando de Moya, del convento de clarisas de *Regina Coeli* entre 1607-1608⁵⁸ y del Santuario de Ntra. Sra. de la

53. Se costeó con parte de los 20.000 reales que dejó en su testamento Pilar Pina.

54. La montó el carpintero José García, que trabajaba para la comunidad, e importó su colocación 242,90 ptas. Crónica de 1935. AMMDS caja 24, carp. 8.

55. Lara Nebreda Martín, “La protección del patrimonio histórico-artístico durante la Segunda República: Análisis de documentación legal,” *Revista General de Información y Documentación* 28, no. 1 (2018): 221-226.

56. Crónica actual de la madre archivera María Teresa Martín Cabrera.

57. Alfredo J. Morales, “La sillería del coro del convento de Santa Inés de Sevilla,” *Laboratorio de Arte*, no. 1 (1988): 87-96.

58. Rodríguez Duarte, *El Convento de Regina Coeli*, 282.

Caridad entre 1612-1613⁵⁹, o plenamente barrocas como las dieciochescas entre las que se inserta la sillería de Madre de Dios. Sus referentes inmediatos resultan las del coro de la parroquia de Santa María de Arcos de la Frontera, encargada en 1734 al mismo tracista Agustín de Medina, que se limitó al diseño y monteas, pues la ejecución corrió a cargo de un equipo de diez oficiales y peones, encabezados por Miguel de Vergara, y con el escultor Diego Roldán desde 1743, concluida para 1747⁶⁰, y la de la parroquia de San Jorge de Alcalá de los Gazules, del mismo tracista, de 1742. En ambas contrastan los sencillos elementos geométricos de sus dobles asientos con la labor de talla de los respaldos, articulados con columnillas salomónicas, y la crestería con florones y motivos vegetales⁶¹. En la de Madre de Dios, que se adosa a ambos muros y pies del coro, donde además desarrolla una estructura retablistica, los sitiales son de un sólo orden, pero mantienen su diseño, con las contracurvas de los reposabrazos, la articulación de tableros traseros con columnillas salomónicas o los remates de penachos, trastocando su ornato geométrico por un entalle de iconografía eucarística, mariana o dominica.

Su disposición responde a la multiplicación de sillas para los rezos de forma antifonal, de manera que cada semana quedaba a su frente uno de los lados del coro, marcando esa jerarquía la presencia de una tablilla con el *Hic est chorus*. La monja que dirige los rezos recibe el nombre de "ebdomaria". Cada sitial consta de asiento o tablero liso sobre batientes y dos brazos superiores como apoyabrazos, de línea curvilínea cóncava con potentes contravolutas. El respaldar es de molduración mixtilínea serliana, tomada de los intradoses de bóvedas del tratado de fray Lorenzo de San Nicolás. Encima se disponen tableros verticales de rica simbología, con voladas columnillas salomónicas de seis espiras sobre pedestales de guardamalletas y capiteles compuestos. Soportan entablamento moldurado, con ménsulas y tallos vegetales, para otra cornisa, mixtilínea, de diminuto tablero y ornato vegetal, muy propio de Agustín de Medina. Valientes penachos de tarja central apaisada lo coronan, con cortezas y tallos que terminan en florón central. A plomo con las salomónicas, airoso jarrón de macolla central, salientes costillas y perilla-flamero (Fig. 4).

Aunque son 47 los sitiales, el programa iconográfico se despliega sólo en 43 tableros, que hemos numerado siguiendo las manecillas del reloj, empezando por el muro de la Epístola y la silla cercana al retablo de la *Virgen del Sudor*, que abarcaría del 1 al 21. Luego

59. Fernando Cruz Isidoro, *El Santuario de Ntra. Sra. de la Caridad, de Sanlúcar de Barrameda. Estudio Histórico-Artístico* (Córdoba: Caja-Sur, 1997), 203, 288, 290.

60. José Manuel Moreno Arana, "El retablo en Jerez de la Frontera durante el siglo XVIII" (tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2014), 498.

61. Alonso de la Sierra et al., *Guía artística de Cádiz y su provincia [II]* (Sevilla: Diputación provincial de Cádiz, 2005), 223.



Fig. 4. Iglesia del monasterio de Madre de Dios de Sanlúcar de Barrameda. Coro bajo. Sillería del lado de la Epístola. © Fotografía: Fernando Cruz Isidoro.

pasamos al lado de los pies del coro, que tiene sólo ocho sitiales, del 22 al 29, por abrir una puerta en el centro, y quedan cuatro sin respaldar por estar bajo dos hornacinas, los numerados 23 y 24, 27 y 28. Finalmente, en el lado del Evangelio, los numerados del 29 al 47. Su lectura sirve de inspiración y adoctrinamiento a la comunidad durante sus rezos, que agrupamos en bloques, uno para la defensa de los sacramentos, que elevan la condición humana, representada por la acción de las órdenes regulares y el papado⁶², de donde se podría desglosar un segundo de adulación dominica. Un tercero, de exaltación de las virtudes marianas, como la virginidad o mediación a través de las *Letanías Lauretanas*, que Paulo V ordenó se cantasen los sábados y fiestas marianas en 1587, y esta orden adoptó para el oficio del sábado en 1625⁶³. Entre las previsibles fuentes de inspiración, las *Flores de Miraflores...* de fray Nicolás de la Iglesia⁶⁴, o los grabados de la *Historiae Biblicae Veteris et Novi Testamenti*, publicada en 1748 por los hermanos grabadores e impresores Joseph Sebastian Klauber y Johann Baptist Klauber⁶⁵, utilizado

62. Fernando Moreno Cuadro, "Tesis grabadas. La estampa en la recepción de la doctrina eucarística postridentina," *Anuario de Historia de la Iglesia*, vol. 23 (2014): 371-387.

63. Juan Francisco Esteban Lorente, *Tratado de iconografía* (Madrid: Istmo, 1990), 212-215.

64. Fray Nicolás de la Iglesia, *Flores de Miraflores. Hieroglíficos Sagrados, Verdades figuradas, sombras verdaderas del misterio de la Inmaculada Concepción de la Virgen y Madre de Dios, María Señora Nuestra* (Burgos: Diego de Nieva y Murillo, 1659).

65. Los grabados de Ignacio Sebastián Klauber para el libro de Francisco Xavier Dornn, *Letanía lauretana de la Virgen santísima expresada en cincuenta y ocho estampas e ilustrada con devotas Meditaciones y Oraciones*, resultan posteriores, de 1758 en latín y de 1768 en castellano.



Fig. 5. Iglesia del monasterio de Madre de Dios de Sanlúcar de Barrameda. Coro bajo. Sillería del lado del Evangelio.
© Fotografía: Fernando Cruz Isidoro.

para el emblema del león de Sansón. Y un cuarto con ornato de simple capricho, como tarjas de cortezas, algunas usadas para inscripciones, y otras transformadas en mascarones u “hombre vegetal”, que representaría la parte más menguada de la condición moral humana. Veamos esos bloques, haciendo referencia al número del tablero donde aparece el símbolo (Fig. 5).

a) Defensa sacramental:

5 Naturaleza humana: mitad superior espiritual, por su representación angelical alada, e inferior mortal, esqueleto que pisa la bola del mundo, representación del escaso tiempo concedido. Su fugacidad se resume en un reloj de arena, y las vanidades del conocimiento en un compás, y las del poder en un centro y corona real, capelo cardenalicio, birrete sacerdotal, tiara obispal y corona papal trirregna (Fig. 6).



Fig. 6. Iglesia del monasterio de Madre de Dios de Sanlúcar de Barrameda. Coro bajo. Sillería del lado de la Epístola. Sitial con el emblema de la doble naturaleza humana. © Fotografía: Fernando Cruz Isidoro.



Fig. 7. Iglesia del monasterio de Madre de Dios de Sanlúcar de Barrameda. Coro bajo. Sillería del lado de la Epístola. Sitial con el emblema del Paraíso Terrenal. Fotografía: Fernando Cruz Isidoro.

8 San Jerónimo: león rampante cargado con cruz papal y el capelo cardenalicio que despreció.

10 San Agustín: tiara sobre libro y cálamo, símbolos de su conocimiento teológico.

14 Ave Fénix renaciendo de sus cenizas: representa la Resurrección.

17 Emblemas pasionarios: pavimento del pretorio, flagelos, columna abalaustrada, jarro, dados, el gallo que cantó tres veces, patio, y dos lámparas jarronadas.

19 Papado: cátedra de san Pedro, llaves entrecruzadas y corona trirregna, la oreja de Malco y su mano armada.

20 Paraíso terrenal: serpiente alada que se enrosca al Árbol del Bien y del Mal, y mano del arcángel Raziel con su espada flamígera (Fig. 7).



Fig. 8. Iglesia del monasterio de Madre de Dios de Sanlúcar de Barrameda. Coro bajo. Sillería del lado de la Epístola. Sitial con el emblema del Pelicano eucarístico. © Fotografía: Fernando Cruz Isidoro.

21 Pelicano eucarístico: se abre las entrañas para dar de comer a sus crías (Fig. 8).

22 Orden de Malta: cruz patada, emblema del precursor san Juan Bautista.

25 Orden de Hermanos Menores: las cinco llagas de san Francisco y el cordón.

26 San Agustín: corazón en llamas atravesado por dos saetas y capelo.

29 San Juan Evangelista: águila con el cálamo y tintero sobre el códex.

30 Cordero Místico: sobre el libro de los 7 sellos.

33 Iglesia sacramental: torre con la puerta abierta, símbolo del bautismo, de tres cuerpos decrecientes, misterio de la Trinidad, y chapitel con bandera con el anagrama de María, intercesora. Brotan tres espigas de trigo y un sarmiento con uvas entre tres rosas y dos tallos en forma de pájaro, que aluden a la Eucaristía como comida mística. Podría representar también la torre de David del *Cantar de los Cantares* IV, 4.

41 Catalina de Siena: libro del diálogo con el anagrama de Jesús, pluma y un corazón atravesado por saeta en presencia del Espíritu Santo, rodeado de racimos de uvas y frutas, símbolos eucarísticos.

43 Santo Tomás de Aquino: una custodia y la mano del dominico con el cálamo, escribiendo bajo inspiración del Espíritu Santo el oficio de la Eucaristía o himno *Tamtum Ergo*, por lo que aparece la inscripción *Panem de caelo praestitisti eis*, "nos diste el pan del cielo", del oficio del Corpus que las dominicas dicen en todas las horas litúrgicas. El birrete simboliza el obispado que no aceptó.



Fig. 9. Iglesia del monasterio de Madre de Dios de Sanlúcar de Barrameda. Coro bajo. Sillería del lado del Evangelio. Sitial del enigma propuesto por Sansón a los filisteos, emblema de la magnanimidad eucarística. © Fotografía: Fernando Cruz Isidoro.



Fig. 10. Iglesia del monasterio de Madre de Dios de Sanlúcar de Barrameda. Coro bajo. Sillería del lado de la Epístola. Sitial con el emblema de santo Domingo. © Fotografía: Fernando Cruz Isidoro.

44 Enigma de Sansón a los filisteos, lo dulce en la boca del fuerte "Del que come salió lo que se come, y del fuerte salió lo dulce", *Jueces 14,12-18*: un león con las fauces abiertas mordia un panal de abejas, que vuelan a su alrededor, y de su lomo surge un roble, símbolo de la magnanimidad eucarística (Fig. 9).

b) Adulación dominica:

2, 46 Santo Domingo: perro con antorcha en la boca y estrella (Fig. 10).

6 Regla dominica: brotan tres azucenas, símbolo de pureza virginal.

7 Santa Catalina de Siena: corazón inflamado con la Sagrada Forma y crucifijo, con dos anclas a los pies, esperanza en la resurrección a través de la eucaristía.

12 Santa Inquisición: cruz entre una espada ropera y una rama de olivo.

45 Escudo: cruz griega flordelisada.

c) Exaltación mariana:

4, 15 Jarra de azucenas de forma globular, más ancha por el centro, que recuerda su embarazo y la azucena su virginidad.

16 Corazón de María: abrazado de corona de espinas, representa su inextinguible amor y compasión por la humanidad como *Mediatrix*.

31 Fuente de la Sabiduría: fuente sellada con taza decagonal, en la que bebe un redil de tres ovejas o almas humanas y en la superior cuelga un rosario de quince cuentas de capullos de rosas. Lo remata el anagrama de María coronada, de donde surge una saeta que abate un dragón serpenteante. Completa la inscripción "AVE MARÍA GRATIA PLENA". *Cantar de los Cantares IV,15*.

34 Pozo de aguas vivas: brocal hexagonal rematado de cruz y dos jarras, con tres aves. Acompaña la samaritana con una jarra, un arbolito, el sol y la luna, pero falta Jesús.

35 Siete Dolores de María: corazón radiante atravesado por siete espadas, rodeado por un cúmulo de nubes, referencia a la profecía de Simeón en la presentación de Jesús en el Templo.

36 Ciprés: *Eclesiástico 24,13*.

39 Palmera de Cades: alude a María y simboliza la vida eterna, *Eclesiástico 24,14*.

d) Ornato de capricho:

1,47 Mascarón.

3, 9, 11, 13, 18, 32 Corteza vegetal, 37 con inscripción histórica: "Año + de 1755. En el año, que arriba está notado, y de noviembre en su primero día, a las diez, tal temblor la tierra ha dado, que pareçio que el mundo ya se hundia; y después a las onçe, el mar ayrado, se juzgó, que a tragarnos se salía; pues con un nunca visto creçimiento, a las puertas llegó de este Convento. De otras mil partes sa-

bemos mil desdichas, que escuchamos: y así a Dios mil gracias demos o dándolas siempre estemos, viendo, que vivas estamos”, 38, 40, 42 con inscripción histórica: “En la revolución de julio de 1873 fueron arrancados con violencia y el consiguiente destrozo toda la sillería espaldares y testers de este coro, y con la limosna de una piadosa señora fue restaurada y colocado en Abril de 1886”.

En el frontal de los pies, sirve de transición en la esquina, a la altura del sitial, una vena para cerrar el hueco mixtilíneo de los apoyabrazos de ambas sillas, mientras que un plano oblicuo cierra el ángulo vacío entre ambas tandas de sillas. Como ese tablero es menor, lo resalta una columna salomónica en avance. Sobre esa parte de la sillería se alza un exquisito y suntuoso telón o forro barroco de madera tallada, similar a un retablo, que llega hasta el alfarje de la cubierta. La puerta central permite la comunicación con el recoleto patio del cementerio, y sobre ella abre un transparente lumínico. El hueco, flanqueado por estípites y con un doselete de guardamalletas de arco escarzano, sirve de teatral foco luminoso a la escultura de *San José con el Niño*, de mediana calidad. A ambos lados, y sobre sitaliales, una hornacina de remate mixtilíneo marca la composición. La anchura del vano determina que se pierdan dos tableros de la sillería y los penachos para la traza de esa embocadura. La flanquean dos gruesos y bajos estípites de rocallas y golpes de talla, que en el engrosamiento superior permite pequeñas pinturas devocionales de los dos fundadores de las órdenes mendicantes que transformaron la religiosidad del mundo moderno, y dos santas que representan un modelo de vida. En el lado de la Epístola *San Francisco de Asís* y *Sta. María Magdalena*, y en el opuesto *Santo Domingo de Guzmán* y *Santa Catalina de Alejandría*. Sobre las hornacinas abre otro transparente para iluminar violentamente una pareja de niños, que costaron 45 reales por libranza de 1º de agosto de 1752 y que atribuimos a Pedro Asencio⁶⁶. Desnudos y sin símbolos parlantes, identificamos el del lado del Evangelio con el *Niño Jesús triunfante*, por la actitud de bendecir, y por su disposición en la Epístola, señalar hacia abajo y estar sobre una roca, a su primo *San Juan Bautista*, símbolo del Mesías al que precede. Se recortan sobre el transparente gracias a los pedestales de costillas, flanqueadas sus hornacinas por estípites, y rematadas por cornisa con guardamalleta y frontón mixtilíneo roto.

66. AMMDS caja 5.

Conclusiones

La evolución de las sillerías de coro resulta pareja a la retablística, por ser en muchas ocasiones sus autores los mismos ensambladores y escultores y, no obstante, al quedar en ocasiones ocultas tras las rejas de las clausuras, impiden la correcta interpretación del conjunto. Es lo que ocurre con la que hemos podido documentar y analizar, similar a las trazadas por Agustín de Medina para Arcos y Alcalá de los Gazules, que permitirá una más correcta contextualización. La importancia de esta sillería viene marcada por su relativa buena conservación y su programa didáctico, que no existe en las anteriores por su finalidad, servir a una comunidad conventual femenina. El aporte documental con el proceso constructivo ha permitido evidenciar no sólo la traza de Medina y la participación de otros importantes ensambladores, como Andrés Benítez, sino mostrar otros emergentes, estudiados últimamente, como Pedro Asencio, y la propia dinámica de construcción de estos muebles litúrgicos.

Referencias

Fuentes documentales

Archivo del Monasterio de Madre de Dios (AMMDS). Sanlúcar de Barrameda (Cádiz).

Fuentes bibliográficas

- Almagro, Antonio. "Los Palacios de Pedro I. La arquitectura al servicio del poder." *Andes de Historia del Arte* 23, no. especial 2 (2013): 25-49. https://doi.org/10.5209/rev_ANHA.2013.v23.42830
- Alonso de la Sierra Fernández, Lorenzo. "El retablista Agustín de Medina y Flores. Aproximación al estudio de su obra." *Revista de Historia de Jerez*, no. 8 (2002): 139-148.
- Alonso de la Sierra, Lorenzo, Juan Alonso de la Sierra, Pablo Pomar Rodil, y Miguel Ángel Mariscal. *Guía artística de Cádiz y su provincia [II]*. Sevilla: Diputación provincial de Cádiz, 2005.
- Cámara Muñoz, Alicia. "Las torres del litoral en el reinado de Felipe II: una arquitectura para la defensa del territorio (I)." *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, no. 3 (1990): 55-86. <https://doi.org/10.5944/etfvii.3.1990.2155>
- . *Fortificación y Ciudad en los Reinos de Felipe II*. Madrid: Ministerio de Defensa, 1998.

- . "Modelo urbano y obras en Madrid en el reinado de Felipe II." *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos*, 31-48. Vol. 1. Madrid: Dpto. de Hª del Arte II, 1994.
- Cruz Isidoro, Fernando. *El Santuario de Ntra. Sra. de la Caridad, de Sanlúcar de Barrameda. Estudio Histórico-Artístico*. Córdoba: CajaSur, 1997.
- . "Trazas y condiciones de la iglesia conventual de San Francisco 'el Viejo'." *Archivo Hispalense*, no. 267-272 (2005-2006): 261-279.
- . "Juan Pedro Livadote al servicio de la condesa de Niebla: el convento de Madre de Dios (1574-1576)." *Laboratorio de Arte*, no. 22 (2010): 131-164.
- . "El Convento de Santo Domingo de Sanlúcar de Barrameda: patronazgo de los Guzmanes, proceso constructivo y patrimonio artístico (1528-1605)." *Laboratorio de Arte*, no. 23 (2011): 79-106.
- . *El monasterio de Madre de Dios. Historia y Patrimonio Artístico de las dominicas sanluqueñas*. Sanlúcar de Barrameda: Monasterio de la Anunciación del Señor (vulgo de Madre de Dios), 2018.
- Dornn, Francisco Xavier. *Letanía lauretana de la Virgen santísima expresada en cincuenta y ocho estampas e ilustrada con devotas Meditaciones y Oraciones*. Valencia: viuda de Joseph de Orga, 1768.
- Esteban Lorente, Juan Francisco. *Tratado de iconografía*. Madrid: Istmo, 1990.
- Graña Cid, María del Mar. "Isabel I de Castilla y los monasterios de clarisas: el cuerpo político de la reina." *Hispania Sacra* 72, no. 145 (enero-junio 2020): 9-23. <https://doi.org/10.3989/hs.2020.001>
- Iglesia, Fray Nicolás de la. *Flores de Miraflores. Hieroglíficos Sagrados, Verdades figuradas, sombras verdaderas del misterio de la Inmaculada Concepción de la Virgen y Madre de Dios, María Señora Nuestra*. Burgos: Diego de Nieva y Murillo, 1659.
- Martín Pradas, Antonio. *Sillerías de Coro de Sevilla. Análisis y Evolución*. Sevilla: Guadalquivir ediciones, 2004.
- Martínez Ruiz, Enrique, dir. *El peso de la Iglesia. Cuatro siglos de Órdenes Religiosas en España*. Madrid: editorial Actas, 2004.
- Moreno Arana, José Manuel. "El arquitecto de retablos y tallista Agustín de Medina y Flores. Nueva perspectiva sobre su vida y su obra." *Revista de Historia de Jerez*, no. 13 (2007): 213-232.
- . "El retablo en Jerez de la Frontera durante el siglo XVIII." Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2012.
- . *El retablo en Jerez de la Frontera durante el siglo XVIII*. Sevilla: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2014.
- Morales, Alfredo J. "La sillería del coro del convento de Santa Inés de Sevilla." *Laboratorio de Arte*, no. 1 (1988): 87-96. <https://doi.org/10.12795/LA.1988.i01.05>
- Moreno Cuadro, Fernando. "Tesis grabadas. La estampa en la recepción de la doctrina eucarística posttridentina." *Anuario de Historia de la Iglesia*, no. 23 (2014): 371-387. <https://doi.org/10.15581/007.23.1600>

- Nebreda Martín, Lara. "La protección del patrimonio histórico-artístico durante la Segunda República: Análisis de documentación legal." *Revista General de Información y Documentación* 28, no. 1 (2018): 213-241. <https://doi.org/10.5209/RGID.60804>
- Pérez Regordán, Manuel. *El jerezano Andrés Benítez y su concepto del Rococó*. Jerez de la Frontera: Centro de Estudios Históricos Jerezanos, 1995.
- Rodríguez Duarte, María del Carmen. *El Convento de Regina Coeli. Un modelo de vida monástica en la Sanlúcar del Barroco*. Sanlúcar de Barrameda: Ayuntamiento de Sanlúcar de Barrameda, Delegación de Cultura, 1998.
- Velázquez Gaztelu, Juan Pedro. *Fundaciones de todas las iglesias, conventos y ermitas de Sanlúcar de Barrameda. Año de 1758*. Con introducción y transcripción de Manuel Romero Tallafigo. Sanlúcar de Barrameda: ASEHA, 1995.
- . *Catálogo de todas las personas ilustres y notables de esta ciudad de Sanlúcar de Barrameda. Desde la mayor antigüedad que se ha podido encontrar en lo escrito, hasta este año de 1760*. Editado y con introducción y transcripción de Fernando Cruz Isidoro. Sanlúcar de Barrameda: ASEHA, 1996.



Sobre las pinturas del colegio de San Teodomiro de la Compañía de Jesús de Carmona

On the Paintings of the School of San Teodomiro of La Compañía de Jesús in Carmona

Antonio García Baeza

INTERVENTO, Madrid, España

antoniogbaeza@gmail.com

ORCID: 0000-0001-6975-9662

Antonio Martín Pradas

Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Sevilla, España

amartinpradas@hotmail.com

ORCID: 0000-0002-3464-5531

Recibido: 19/05/2021 | Aceptado: 29/04/2022

Resumen

Dentro del gran patrimonio que poseían los colegios de la Compañía de Jesús en el momento de su expulsión, el más difícil de rastrear es el patrimonio eclesiástico, concretamente los bienes muebles. Este grupo está compuesto por una extensa tipología que varía en función del soporte y del uso. Tras la expulsión de la orden de sus reinos, Carlos III y su consejo planificaron un sistema de inventarios de todo tipo de bienes, pasando las pinturas a ser propiedad de la Corona. En el presente artículo nos vamos a centrar en el ámbito de la pintura, gracias al inventario que se realizó de las dependencias del colegio de San Teodomiro de Carmona en 1767. Algunas de ellas fueron vendidas, otras cedidas a instituciones como la universidad, arzobispado e incluso a parroquias y conventos locales. Por último, las de pintores famosos pasaron a engrosar los fondos de las academias reales.

Abstract

Within the great patrimony that the schools of the Compañía de Jesús possessed at the time of their expulsion, the most difficult to trace is the ecclesiastical patrimony, specifically movable property. This group is made up of an extensive typology that varies depending on the support and use. After the expulsion of the order from his kingdoms, Carlos III and his council planned a system of inventories of all kinds of goods, passing the paintings to the property of the Crown. In this article we are going to focus on the realm of painting, thanks to the inventory that was made of the premises of the school of San Teodomiro in Carmona in 1767. Some of them were sold, others were transferred to institutions such as the university, archbishopric and even to local parishes and convents. Finally, those of famous painters went on to swell the funds of the Royal Academies.

Palabras clave

Carmona (Sevilla)
Colegio de San Teodomiro
Compañía de Jesús
Inventarios
Pinturas
1767

Keywords

Carmona (Seville)
College of San Teodomiro
Compañía de Jesús
Inventories
Paintings
1767

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

García Baeza, Antonio, y Antonio Martín Pradas. "Sobre las pinturas del colegio de San Teodomiro de la Compañía de Jesús de Carmona." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 28 (2022): 144-173. <https://doi.org/10.46661/atRIO.5947>.

© 2022 Antonio García Baeza y Antonio Martín Pradas. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Introducción

Desde la fundación del colegio de San Teodomiro de la Compañía de Jesús en la ciudad de Carmona hasta su expulsión en 1767 por Carlos III, los jesuitas vieron aumentar su patrimonio económico y posesiones de manera exponencial, destacando la colección de pinturas que se distribuían a lo largo de la escuela, la iglesia y los espacios intermedios de su fábrica principal.

A lo largo de las siguientes páginas nos centraremos en el caso particular de la fundación del colegio e iglesia de San Teodomiro, aportando datos relacionados con la fábrica de su primer templo y sobre la construcción de la iglesia barroca, a principios del siglo XVIII, dando cuenta de los diferentes encargos pictóricos que los padres rectores realizaron a lo largo de sus mandatos. Del mismo modo, daremos cuenta pormenorizada del estado de la fábrica tras la expulsión de la Compañía a través del inventario de pinturas que se llevó a cabo en tal momento y que, como novedad, sirve de hilo conductor a nuestro relato. Finalmente, especificaremos la distinta suerte que corrieron estos bienes, continuando algunos en su lugar original, una vez convertido en parroquia del Divino Salvador, y en su gran mayoría dispersas a lo largo de los templos y conventos locales, o vendidas y hoy en paradero desconocido.

La Compañía de Jesús en Andalucía

Según el padre Martín de Roa en su libro manuscrito titulado *Historia de la provincia de Andalucía de la Compañía de Jesús*¹, fechado en 1602, la orden llegó a Andalucía de la mano de la nobleza más poderosa e influyente. El ingreso en la orden de don Antonio de Córdoba y Figueroa, hijo de los condes de Feria y marqueses de Priego, favoreció el primer asentamiento en la ciudad de Córdoba en 1552, contando con el apoyo de doña Catalina Fernández de Córdoba, su madre. El colegio de Santa Catalina de Córdoba se convertirá así en el centro matriz a partir del cual se articularían las futuras fundaciones en Andalucía: en Sevilla el colegio de San Hermenegildo en 1554; en Granada el colegio de San Pablo en 1554; en Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) el colegio de San Francisco Javier en 1554-1556 siendo definitivo en 1627; en Montilla (Córdoba) el colegio de la Encarnación en 1558; la Casa del Albaicín de Granada entre 1558 y 1559; en Trigueros

1. Martín de Roa, *Historia de la Provincia de Andalucía de la Compañía de Jesús*, eds. Antonio Martín Pradas e Inmaculada Carrasco Gómez (Écija: Asociación de Amigos de Écija, 2005).

(Huelva) el colegio de Santa Catalina en 1560; en Cádiz el colegio de Santiago en 1564; en Sevilla el Oficio de Indias en 1566; en Marchena (Sevilla) el colegio de la Encarnación en 1567; en Segura de la Sierra (Jaén) el colegio de San Pedro y San Pablo en 1570; en Baeza (Jaén) el colegio de Santiago en 1571; en Málaga el colegio de San Sebastián en 1572; en Écija (Sevilla) el colegio de San Fulgencio en 1573; en Jerez de la Frontera (Cádiz) el colegio de Santa Ana de los Mártires en 1575; en Córdoba el Seminario de la Asunción en 1577; en Sevilla la Casa Profesa en 1580; en Guadix el colegio de San Torcuato en 1591; en Sevilla el colegio de San Gregorio, vulgo de los Ingleses, en 1592; en Úbeda (Jaén) el colegio de Santa Catalina en 1594; en Cazorla (Jaén) el colegio de la Anunciación en 1594; en Baeza el colegio de San Ignacio en 1596; en Antequera el colegio de Nuestra Señora de Loreto en 1599; y en Fregenal de la Sierra (Badajoz) el colegio de San Ildefonso en 1599.

A lo largo del siglo XVII continuaron las fundaciones de la Compañía de Jesús en Andalucía. En Osuna (Sevilla) el colegio de San Carlos El Real, en 1615 seguido por los de Antequera (Málaga) con el colegio de Nuestra Señora de Loreto, en Andújar (Jaén) el colegio de San Ignacio, en Sevilla los colegios de las Becas y el de San Patricio vulgo de los irlandeses o de los Chiquitos en 1619, en Jaén el colegio de San Eufrasio, en Higuera la Real (Badajoz) el colegio de San Bartolomé, en la provincia de Sevilla los colegios de San Teodomiro en Carmona, San Ignacio de Loyola de Morón de la Frontera y el de San José de Utrera, en Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) el colegio de San Francisco Javier, en Sevilla el Noviciado de San Luis de los Franceses, etc. Tras ellos, se instauraron los establecimientos de Constantina (Sevilla), en Baena (Córdoba) el de la Santísima Trinidad, en La Laguna (Tenerife) el colegio de San Cristóbal, en Loja (Granada) la casa de San Francisco Javier en 1724 y en Motril (Granada) el colegio de San Luis Gonzaga, en la provincia de Cádiz los colegios del Puerto de Santa María, dedicado a San Luis Gonzaga, y el de Arcos de la Frontera, con la advocación de Nuestra Señora de las Nieves, etc. Desde el primer momento la Compañía realizó una actividad incansable en aquellos lugares en los que tomaba asiento y en otros a los que enviaba repetidas misiones, visitando hospitales, cárceles, galeras, barrios ruines, etc., y estando presente en las épocas de epidemias de peste. Estas se completaban con la actividad docente desarrollada en los distintos colegios.

El colegio de San Teodomiro

En Carmona se llevaron a cabo a principios del siglo XVII una serie de misiones, durante la cuaresma, encabezadas por algunos padres trasladados eventualmente desde Sevilla, Écija o Marchena. A pesar de los deseos de la ciudad de contar con una fundación jesuítica, no sería hasta 1619 cuando don Pedro de Hoyos y Escamilla, escribano público de la ciudad y su esposa doña Apolonia Barba decidieron fundar un "Patronato para casar doncellas pobres vecinas de Carmona y un colegio de la Compañía de Jesús con escuelas de gramática", comunicando su intención al padre Juan de Hoyos, hermano de don Pedro, y al padre Fernando Guillén, también natural de Carmona. La muerte prematura de doña Apolonia hizo que su marido solicitase consejo al padre Juan Muñoz de Gálvez, rector del colegio de Marchena, concertando las fundaciones del patronato y del colegio con advocación de san Teodomiro, natural de Carmona y patrón de la ciudad, quien fue martirizado en Córdoba.

La escritura de fundación fue otorgada en Sevilla, el 6 de abril de 1619, ante el escribano público Diego de Zuleta Ordiales. La Compañía impuso la condición de no fundar el colegio hasta obtener 2.000 ducados anuales de renta. Ante esta situación el fundador hizo donación de una serie de bienes, al tiempo que también asumió el sustento anual de dos padres y un hermano, hasta que los bienes rentasen la cantidad impuesta. Una vez se obtuviera la renta deseada, la Compañía se obligaba a edificar casa, iglesia y dos clases para impartir gramática².

En cumplimiento de dicho acuerdo llegó en agosto de 1619 a Carmona el padre Juan Muñoz de Gálvez, en calidad de superior, acompañado del padre Luis Guerrero y el hermano Tomás Antolínez; y unos meses después el padre Miguel Carbonel. Tras la toma de posesión de los bienes, valorados por el superior en 22.666 ducados y 250 maravedíes, este dio aviso a Roma, desde donde el padre general Mucio Vitelleschi envió la patente de fundador a don Pedro de Hoyos con fecha de 3 de enero de 1620. Los cuatro religiosos fueron hospedados en la propia casa del fundador, desarrollando sus ministerios en la parroquia de San Pedro y, a veces, en el convento de la Concepción de monjas concepcionistas franciscanas.

2. Antonio Martín Pradas e Inmaculada Carrasco Gómez, "La iglesia del Colegio de San Teodomiro de la Compañía de Jesús de la ciudad de Carmona: 1619-1754," *Laboratorio de Arte*, no. 11 (1988): 522-524.

El 10 de enero de este mismo año se firmó una segunda escritura ante el escribano Alonso Sánchez de la Cueva, obligándose don Pedro de Hoyos a dar a la Compañía otros 16.000 ducados en bienes que, sumados a los anteriores, rentaban al año los 2.000 ducados deseados por la Compañía. Los bienes de ambas donaciones fueron los siguientes: un juro sobre las alcabalas de Carmona, entre 165.000 maravedíes de renta anual; una heredad que llaman de San Juan Bautista de la Atalaya de 260 aranzadas de olivos, viga, piedras, almacén y bodega con más de 3.200 arrobas de vasijas; tres aranzadas de viña en la vega de Carmona; seis pares de casas; un pinar y cincuenta y nueve tributos. El 3 de mayo falleció el fundador testando a favor de la Compañía, dividiéndose todos sus bienes entre la fundación del colegio y la obra pía para casar doncellas, alcanzándose licencia para fundar el colegio con casa e iglesia el 23 de julio de ese mismo año. Para la fundación se alquilaron unas casas junto a la parroquia de San Bartolomé, en la calle Sancho Ibáñez, siendo acomodada para vivienda. Los padres llevaban a cabo sus ministerios en la parroquia de San Pedro y en la de San Bartolomé.

El nuevo rector vio con desagrado el sitio que ocupaba el colegio y, tras visitar varios inmuebles, se decidió por unas casas en la plaza de San Fernando, cerca de la iglesia mayor de Santa María. Acto seguido, a principios de 1621, se adquirieron los referidos inmuebles que fueron adaptándose a las distintas necesidades de la institución. Finalmente, las nuevas casas fueron ocupadas en febrero de 1622³. Mientras tanto los padres desarrollaron sus ministerios en la capilla de Santa Bárbara de la prioral, hasta que este mismo año el padre Rodrigo de Figueroa, tercer superior del colegio, "abrió, estrenó y dedicó la iglesia, y salió tan capaz y bien acomodada con dos altares, cuatro confesionarios de mujeres, coro y tribunas, que hasta este año de 1664 en que esto se escribe ha servido y puede servir en adelante"⁴.

El primer templo jesuítico de Carmona era de planta rectangular y medianas proporciones, contaba con confesionarios de mujeres, púlpito, coro, tribunas con celosías y sacristía. En el presbiterio se situaba el retablo mayor, con sagrario dorado, que estaba presidido por un lienzo de san Teodomiro⁵ y flanqueado por dos hornacinas doradas en las que se ubicaban las imágenes de san Ignacio y san Francisco Javier, canonizados

3. Felipe Pizarro Alcalde, "El Colegio de San Teodomiro de la Compañía de Jesús de Carmona (1619-1767)," *CAREL: Carmona Revista de Estudios Locales*, no. 6 (2008): 2609.

4. Historia del Colegio de Carmona escrita por el Padre Juan Bautista de Algaba, agosto 1619 - julio 1664, continuada por otros padres hasta el 10 de julio de 1754, 1619-1754, Fondo Granada, leg. 58b, 33, f. 11v., Archivo de España Societatis Iesu (AESI-A), Alcalá de Henares.

5. Historia del Colegio de Carmona, 36, f. 12v: el padre Juan Muñoz de Gálvez, primer rector del colegio, encargó en 1622 un cuadro "grande de San Teodomiro para el altar mayor y otros de algunos de nuestros mártires para adorno de la iglesia, casa y aposento".

este mismo año por Gregorio XV. En un lateral de la iglesia, posiblemente en el lado del Evangelio, figuraba un altar dedicado a Nuestra Señora.

Hemos de reparar que, como es habitual en las fundaciones ignacianas, tanto el colegio como su iglesia se dispusieron bajo una advocación local arraigada como estrategia para alcanzar un rápido asentamiento en el municipio capitalizando su devoción. En el caso carmonense se escogió al bienaventurado Teodomiro, monje mozárabe perteneciente a los mártires de Córdoba, cuyos restos habían sido descubiertos de manera casual en 1574. No obstante, en esta ocasión el interés de la joven compañía se encontró frontalmente con los del Concejo Municipal y con la comunidad dominica local, presididos respectivamente por el capitán Lázaro de Briones Quintanilla y fray Rodrigo de Quintanilla, sobrino y tío. La gestión de ambos había alcanzado diferentes beneplácitos en favor del mártir y su culto en los últimos años, hasta el punto de obtener para la ciudad un fémur que se veneraba en la iglesia prioral desde 1609. Ante tal circunstancia la autoridad real tuvo que intervenir en dicho año de 1622, obligando a que todas las festividades en su honor fueran llevadas a cabo en Santa María, como era de costumbre, y no en el templo de la Compañía donde se veneraba una nueva reliquia de san Teodomiro en un relicario gemelo al de la municipalidad⁶. En todo caso los jesuitas, expertos en hacer uso taumatúrgico de las reliquias apropiándose de devociones, mantendrían este pulso en el tiempo, hasta el punto de crear su propia iconografía. De tal manera que, lejos de la imagen de monje benedictino, tonsurado e imberbe, con las escrituras, la palma de martirio y la garganta mostrando los signos de la degollación a la que fue sometido, los padres ignacianos impulsaron otras visiones que iremos viendo a lo largo de este relato.

Siguiendo nuestro relato pictórico, durante el rectorado del padre Miguel Carbonel (1626-1629) se realizaron una serie de cuadros para la iglesia, destacando 18 cuadros de mártires de la compañía y otro grande que representaba a san Miguel, ascendiendo el gasto a más de mil reales⁷. En 1633, siendo rector el padre Bernardo de Ocaña, murió don Juan de Vargas, legando al colegio un gran cuadro de san Francisco de Borja, con marco dorado y tallado, con la finalidad de que fuese colocado en la iglesia exponiéndolo a la veneración de los ciudadanos. El cuadro fue colocado en un altar que se

6. Al respecto de la devoción jesuítica de san Teodomiro en Carmona véase: Antonio García Baeza y Daniel Expósito Sánchez, "El Colegio de San Teodomiro de Carmona y el uso pragmático de las reliquias" (conferencia, Reliquiae: Formas y discursos en torno a la materia sagrada, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2 de diciembre de 2019).

7. Historia del Colegio de Carmona, 48, f. 17.

hizo nuevo en el lado de la Epístola⁸. Volveremos a incidir sobre esta obra con motivo del inventario realizado en 1769 en el que se atribuyó a Francisco de Herrera el Viejo, una apreciación valorativa que, al menos en lo tocante en fechas, podría darse por certera desde el punto de vista estilístico.

Un año más tarde, en el rectorado del padre Alonso de Ayala, se llevó a cabo la compra o encargo de varios cuadros. Se hizo un cuadro nuevo para el altar mayor “de aventajada mano donde San Teodomiro con espada y San Ignacio con rayos de fuego están destruyendo la herejía y sepultándola en tierra”. Se compró otro cuadro grande de san Ignacio de Loyola⁹, con la finalidad de que se le hiciese un altar propio, aunque en la fecha en que se escribe la primera parte de esta historia, 1664, el cuadro se encontraba en una de las paredes del aposento rectoral¹⁰ (Fig. 1). Por último, se hizo el cuadro grande del refectorio que representa a “la trinidad humana comiendo, Jesús, María y José”. Este último cuadro costó 600 reales, aportando don Pedro de Vargas, tercer patrón del colegio, 196 reales¹¹.



Fig. 1. Anónimo sevillano, *Aparición de la Virgen a San Ignacio en la cueva de Manresa*, 1634. Óleo sobre lienzo. Iglesia de Santa María de la Asunción (Capilla del Sagrado Corazón de Jesús), Carmona. © Fotografía: Rafael Morales Mora.

8. Historia del Colegio de Carmona, 68, f. 24v.

9. Véase Antonio Banda y Vargas, “La pintura del Patrimonio de la Compañía de Jesús en la provincia de Andalucía,” en *El Arte de la Compañía de Jesús en Andalucía (1554-2004)* (Córdoba: CajaSur, 2004), 216. El autor cita en relación con esta obra “una apoteosis de San Ignacio, hizo Castillo para los jesuitas andaluces. Se trata del precioso cuadro que guarda la iglesia del Salvador de Carmona y que se hizo entre 1624 y 1637, durante la rectoría del padre Alonso de Ayala”.

10. Anónimo sevillano, *Aparición de la Virgen a San Ignacio en la cueva de Manresa*, 1634. Óleo sobre lienzo. Iglesia de Santa María de la Asunción (Capilla del Sagrado Corazón de Jesús), Carmona. Véase Enrique Valdivieso, *Historia de la Pintura Sevillana* (Sevilla: Guadalquivir, 1986), 308; Daniel Expósito Sánchez, coord., *Siervos, imagen y símbolo del Dolor* (Carmona: Fundación Cajasol, OSSM, 2008), 94-95; Antonio García Baeza, *Pintura en las clausuras de Carmona* (Sevilla: Diputación de Sevilla, 2017), 31.

11. Historia del Colegio de Carmona, 69, f. 45.

En 1666, siendo rector el padre Pedro Esquivel, se realizaron una serie de obras en distintas partes del colegio, acabándose algunos aposentos altos y bajos y cayendo en la necesidad de tener una sala de comunidad más amplia y una capilla doméstica. De esta forma se convirtieron dos aposentos en una gran sala de comunidad y, junto a ella, se estructuró la capilla doméstica: “uniendo estos dos cuerpos con un arco se hizo un nicho capaz en el testero y abajo, en el hueco del arco, un altar con su peana. Púsose en el altar un cuadro grande de buena pintura de la Circuncisión Nombre de Jesús, que adornado después con algún vistoso marco engrandecerá a la capilla, que es una pieza hermosa y capaz, que sirve de clase a los hermanos y de capilla para renovaciones y triduos y para demás funciones y actos de comunidad”¹². El padre rector Teodomiro Barba encargó en 1672 la realización de un marco de madera tallado y dorado para la pintura del retablo de la capilla de la comunidad, ascendiendo el gasto a la cantidad de 900 reales de vellón¹³.

Para acabar el siglo, en el segundo rectorado del padre Fernando Castellano se edificó una nueva sacristía y se realizaron dos lienzos para la iglesia que se dispusieron a ambos lados del altar de Nuestra Señora, uno del beato Luis Gonzaga y otro del beato Estanislao “con marcos muy ricos y dorados con mucho primor que se hicieron en Sevilla y cada marco tuvo de coste 400 reales”. También, don Jerónimo Caro Galindo donó un lienzo grande “de buena mano” de san Fernando, que fue colocado frente al altar mariano¹⁴. Por estas fechas se construyó una nueva sala, más amplia, para albergar la librería. En su interior se instalaron estanterías nuevas y se compraron una serie de libros que fueron añadidos a los ya existentes. Para el adorno de sus paredes se encargaron algunos lienzos, entre los que destacan el “de Nuestra Señora que tiene debajo de su manto a la Compañía según se le apareció al padre Martín Gutiérrez”, y cuatro lienzos “uno del Padre Suárez, otro del padre Vázquez, otro del padre Tomás Sánchez y otro del cardenal Toledo, a los que se juntó otro del Cardenal Belarmino, que había en la casa de tiempo antiguo”¹⁵.

12. Historia del Colegio de Carmona, 132, f. 68.

13. Historia del Colegio de Carmona, 144, f. 72.

14. Historia del Colegio de Carmona, 187, f. 90.

15. Antonio Martín Pradas y Adolfo Bardón Martínez, “Libros para la docencia. La librería del Colegio de San Teodomiro de la Compañía de Jesús de Carmona,” *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, no. 22 (2020): 48.

La nueva iglesia

A finales del siglo XVII se vislumbra cierto afán constructivo en la ciudad de Carmona. El 15 de abril de 1699 los padres Carmelitas Descalzos¹⁶ celebraron la colocación del Santísimo Sacramento en su nueva iglesia. Al acto fueron invitados el cabildo de la ciudad y las distintas órdenes religiosas, entre ellas la Compañía de Jesús. Este acontecimiento renovó las ganas en los jesuitas de construir otro templo de mayor prestancia, a pesar del temor de comenzar el edificio y dejarlo inacabado por falta de liquidez y limosnas. Con esta convicción al año siguiente, gracias al desahogo económico del colegio y a las promesas que muchos particulares hicieron al padre rector Sebastián de Viedma, así como a la ayuda del padre provincial Fernando Castellano, comenzaron los preparativos para la construcción de una nueva fábrica, siendo valorados los gastos en más de 80.000 ducados.

El proyecto fue encargado al maestro Figueroa, quien presentó una planta centrada, parecida a la del colegio de San Hermenegildo de Sevilla y al de San Sebastián de Málaga. Si bien el proyecto fue rechazado porque solo contaría con 36 varas de largo. Ante esta situación, se encargaron unas nuevas trazas al maestro mayor Pedro Romero el Viejo¹⁷, confundido en la historiografía tradicional con su padre Diego Romero¹⁸. El nuevo maestro presentó una planta de 41 varas de largo, cercana a la tradicional jesuítica del Gesú de Roma y por tanto con mayor capacidad, la cual fue aprobada. Las obras comenzaron el 19 de abril de 1700, continuando la labor su hijo Félix Romero tras su fallecimiento. La temprana muerte de Félix obligó a que la edificación terminara recayendo en su hermano Pedro Romero el Joven¹⁹. Estas labores se prolongaron dos décadas debido a diversos parones y dificultades económicas.

16. Historia del Colegio de Carmona, 203, f. 97.

17. Antonio García Rodríguez y José González Isidoro, *Carmona: Ciudad y monumentos* (Carmona: S&C ediciones, 1993), 150-151. Sobre el templo véase Francisco J. Herrera García, Consuelo Saucedo Pradas, y Fernando Quiles García, *Carmona Barroca. Panorama artístico de los siglos XVII y XVIII* (Sevilla: Ayuntamiento de Carmona, 1997), 38-41.

18. Pedro Romero el Viejo nació en Huelva en 1638. En 1678 se hizo cargo de las obras de la iglesia del Salvador de Sevilla. En 1687 participa con sus hijos en la obra de la capilla de San José, del gremio de carpinteros de Sevilla. En 1691 solicitó la plaza de maestro mayor de obras de la catedral de Sevilla, al que creemos que accedió cerca de 1700, cuando realiza las trazas de la iglesia de San Teodomiro, al mencionarse como "Maestro mayor de Sevilla". Murió en Sevilla en 1711, siendo enterrado en la parroquia de San Vicente. Véase Francisco J. Herrera García, *Noticias de arquitectura (1700-1720)* (Sevilla: Guadalquivir, 1990), 124 y ss.; Antonio Sancho Corbacho, *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII* (Madrid: CSIC, 1984), 128 y ss.

19. Herrera García, *Noticias de arquitectura*, 126: "Ítem, declaro que después pase a segundas nupcias con Doña Beatriz de Lima y Torres, con quien estoy casado desde el año sesenta... cuyo matrimonio tenemos por nuestros hijos legítimos a Diego Jerónimo Romero, Pedro Romero, soltero... Ítem, declaro que el dicho Pedro Romero y Doña Josefa Romero los tenemos en nuestra compañía y son mayores de veinte y cinco años el susodicho y de diez y seis la susodicha". Según estos datos Pedro Romero el Joven nace en 1683, encargándose de las obras de San Teodomiro de Carmona en 1711, con 28 años.

Mientras se llevaban a cabo las obras de la nueva fábrica, el padre rector Manuel de Martos realizó una serie de mejoras en la capilla del colegio. Dichos trabajos se centraron en el retablo principal, dorándose “el marco del lienzo del altar y todo el banco en que estriba, colocando sobre el sagrario una imagen de Cristo Crucificado. Se dio mayor hermosura a todo el altar, pintando al temple el retablo, que forman en yeso diversidad de labores, y adornando el banco de la pared de ambos lados con dos pinturas antiguas de Nuestro Padre y san Javier, a quien de nuevo se hicieron molduras a proporción del sitio”²⁰. Y durante el rectorado del padre Luis de Maqueda, se continuaron las obras de la nueva iglesia. Entre los trabajos destaca la colocación en las hornacinas de la media naranja las esculturas de los cuatro evangelistas realizadas por el escultor Antonio de Quirós, además de las cuatro pechinas esculpidas en yeso blanco, preparadas para recoger una lámina “de casi dos varas de alto y a proporción de ancho de los cuatro Doctores de la Iglesia, en cuya pintura se esmeró D. Lucas Valdés, pintor afanado de Sevilla”²¹ (Fig. 2). La obra de yesería fue encargada al maestro escultor y entallador Juan Luis Gatica, maestro de Carmona, quien siguió los diseños entregados por el propio pintor sevillano²².

La bendición del nuevo templo de San Teodomiro tuvo lugar el 14 de diciembre de 1720. Tras las fastuosas fiestas llevadas a cabo, se inició la fase de amueblamiento y adorno de su interior a base de retablos, esculturas, pinturas y demás enseres necesarios para la liturgia, la devoción y la ostentación de la orden. En esta labor fueron reutilizados muchos de los cuadros del templo anterior y de otras dependencias, al mismo tiempo que se encargaron otros de nueva factura. Así, durante el rectorado del padre Domingo Rodríguez, se doró “la moldura de la hermosa lámina del Ecce Homo, que donó a este colegio el Señor Conde de la Monclova, que se puso en un cristal”, siendo colocada en la sacristía²³.

Debemos esperar hasta 1745, durante el rectorado del padre Blas Rodríguez, para volver a encontrar alguna referencia directa a una obra pictórica. Concretamente se da cuenta de un san Juan Nepomuceno que fue costado por don José de Rojas, administrador de millones de esta ciudad, quien donó la obra con su marco tallado y dorado,

20. Historia del Colegio de Carmona, 235, f. 110.

21. Véase José Fernández López, *Lucas Valdés (1661-1725)* (Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 2003).

22. Historia del Colegio de Carmona, 261, ff. 120v-121. Véase José Hernández Díaz, Antonio Sancho Corbacho, y Francisco Collantes de Terán, *Catálogo arqueológico y artístico de la Provincia de Sevilla: Carmona* (Sevilla: Diputación Provincial, 1943), 169; Herrera García, Saucedo Pradas, y Quiles García, *Carmona Barroca*, 73.

23. Historia del Colegio de Carmona, 326, f. 144v.



Fig. 2. Presbiterio de la iglesia del Divino Salvador.
© Fotografía: MQFotógrafo.
<https://mqfotografo.es/fotografos-de-boda-en-carmona/>.

para que se le hiciese un retablo en la iglesia²⁴. A partir de esta fecha, y hasta el año 1754 en que finaliza la historia del colegio, no aparecen más datos pictóricos.

24. Historia del Colegio de Carmona, 331, f. 146. Esta pieza fue sustituida por una imagen de bulto del santo atribuida a Manuel García de Santiago hacia 1760. Juan Antonio Silva, "La familia García de Santiago y su contribución al arte andaluz del siglo XVIII" (tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2011), 539-541.

La expulsión de la Compañía

En estas dependencias permanecieron los padres de la Compañía de Jesús hasta que, por Real Decreto de 27 de febrero de 1767, Carlos III ordenó la expulsión de los jesuitas de los territorios de su reino y la confiscación de todos sus bienes. La expulsión, llevada a cabo en la madrugada del 3 de abril del mismo año, fue significativa porque constituyó el desmantelamiento del sistema educativo que había formado a generaciones de jóvenes durante sus casi dos siglos de existencia; al mismo tiempo que significó la desmembración y el reparto de su importante patrimonio mueble e inmueble²⁵.

Para acatar la orden real, el 2 de abril "se pusieron los padres jesuitas [de Carmona] en la capilla de su colegio presos. Y el día tres se los llevaron a Jerez, donde estuvieron hasta el día tres de mayo que se embarcaron, con todos los demás colegios, sin quedarse ninguno, sino los imposibilitados. Y fueron a Córcega hasta que, al cabo de algunos días, pasaron a la Rumanía"²⁶. El desahucio del colegio carmonense fue modélico en su carácter administrativo, abriéndose diversos expedientes para la venta de sus bienes y atendiendo a las solicitudes de otras iglesias de la localidad y de pueblos cercanos. Hemos de puntualizar que, desde el momento de la expulsión, se dieron por extinguidas las congregaciones y cofradías fundadas dentro del colegio.

Los instrumentos legales diseñados para expulsar a los jesuitas fueron publicados en 1767 en Madrid por la Imprenta Real de la Gazeta²⁷. De las cuatro partes que conforman el impreso, apenas una decena de documentos se ocupan realmente de legitimar la expulsión de los jesuitas, centrándose en disponer instrucciones dirigidas a los comisionados de las temporalidades de aquellas localidades que contaban con instituciones ignacianas para incautar, seleccionar, catalogar, administrar, distribuir y vender los bienes de la Compañía. Dichos documentos abarcaban tanto el ámbito socioeconómico como el político²⁸. Desde el punto de vista de la hacienda se aseguraron de

25. Antonio Martín Pradas e Inmaculada Carrasco Gómez, "La expulsión de la Compañía de Jesús de Écija. El Catálogo de pinturas del Colegio de San Fulgencio," en *Actas del VII Congreso de Historia de Écija. Écija economía y sociedad* (Écija: Gráficas Sol, 2005), 246.

26. Narración recogida por el párroco Francisco Márquez en el libro de bautismos del Divino Salvador, recogido por Esteban Mira Caballos, "Historia de la antigua parroquia e iglesia de El Salvador de Carmona", consultado el 15 de mayo de 2021, <https://estebanmira.weebly.com/carmona.html>.

27. Véase *Colección General de las Providencias hasta aquí tomadas por el Gobierno sobre el estrañamiento y ocupación de temporalidades de los Regulares de la Compañía que existían en los Dominios de S. M. de España, Indias, e Islas Filipinas (1769). Parte Tercera* (Madrid: Imprenta Real de la Gazeta, 1769).

28. Pragmática Sanción de su Majestad, en fuerza de Ley, para el estrañamiento de estos Reynos a los Regulares de la Compañía, ocupación de sus Temporalidades, y prohibición de su restablecimiento en tiempo alguno, con las demás precauciones que expresa, de 2 de abril de 1767, recogido en *Colección General de las Providencias*, 36-45.

poner a buen recaudo el dinero incautado en los distintos colegios²⁹, sin olvidarse de encargar la realización de inventarios de capellanías, juros, censos³⁰, misas cantadas y rezadas, de especias como granos y paja, de animales como bueyes, caballos, ovejas y cabras³¹ y, por último, de los bienes muebles e inmuebles, sus arrendadores y personas que debían dinero a la Compañía³². Estos inventarios se realizaron, intencionadamente, separando determinados objetos atendiendo a los supuestos de: uso, materiales, valor económico, valor artístico, etc. Así, nos encontramos inventarios de ornamentos sagrados, objetos de culto, mobiliario religioso o pinturas.

Entre el 6 y el 8 de abril de 1767, el escribano público Agustín López de Cebreros, en presencia de don Francisco Carbajal y Mendoza, corregidor de la ciudad y superintendente de todas rentas Reales de cilla, de don Francisco Roales de Consuegra, vicario eclesiástico, y de Lucas de Bonilla y Vicente Ordóñez, coadjutores de los regulares de la Compañía, procedieron a inventariar los ornamentos eclesiásticos contenidos en el inmueble³³. Como si de la recién descubierta Pompeya se tratara, hacen relación de todos los objetos dejados tras de sí por la congregación. Los tres días de recuento revelan pormenorizadamente cómo se encontraban las diferentes estancias que, tras su paso, van cerrando con llaves para, finalmente, terminar tapiando las puertas hasta nueva orden.

Al adentrarse en el inmueble, los tres testigos pudieron contemplar la huella de la apresurada huida de la congregación. Los paramentos de la sacristía, que estaban presididos por un crucificado y su dosel, se encontraban saturados de pinturas enmarcadas en diferentes estilos, con marcos dorados o negros, que representaban cinco pasajes

29. Real Cédula, sobre crear Depositaria General para el resguardo y manejo de los caudales de los jesuitas de España, é Indias, después de su estrañamiento, de 2 de mayo de 1767, recogido en *Colección General de las Providencias*, 74-99.

30. Real Cédula, que prescribe el modo con que han de pagar los Pueblos los Censos, deudas, y cánones que pagaban a los Jesuitas y Carta Circular sobre los lugares de monte, censos o efectos que tenían las casas de los Jesuitas a su favor, fuera del Reyno, los Juros y efectos de villa y pinturas que se hallen en ella, de 16 de septiembre de 1767, recogido en *Colección General de las Providencias*, 93-98, 130-131.

31. Carta Circular dirigida a los Comisionados de los cuatro reinos de Andalucía, Extremadura y La Mancha, para que suspendan la venta, y tengan a la disposición de D. Pablo de Olavide los ganados, granos, muebles y aperos de labor, de las Casas de los Jesuitas, en cuya ocupación de Temporalidades están entendiendo, de 10 de julio de 1767, recogido en *Colección General de las Providencias*, 127-128.

32. Carta circular, mandando que las Haciendas que fueron de los Jesuitas, elegidas por Escusado, paguen los Diezmos, por ahora, como acostumbraban pagarlos dichos regulares, de 12 de junio de 1767, *Colección General de las Providencias*, 93.

33. Agustín López Lebreros, Inventario de bienes muebles de la iglesia de san Teodomiro y su sacristía, 6-8 de abril de 1767, Sección Clero-Jesuitas, leg. 137-2, Archivo Histórico Nacional (AHN), Madrid; Agustín López Lebreros. Copia del inventario de bienes muebles de la iglesia de san Teodomiro y su sacristía, 26 de septiembre - 4 de octubre de 1769, Sección III, Justicia, leg. 3.367 A y B, (17-48vto), Archivo General del Arzobispado de Sevilla (AGAS), Sevilla. Recogido con anterioridad en Salvador Hernández González, "Noticias en torno a la supresión de la Compañía de Jesús en Carmona (1767) y la dispersión de su patrimonio artístico," en *III Congreso de Historia de Carmona*, coord. Manuel González Jiménez (Carmona: Universidad de Sevilla, Ayuntamiento de Carmona, 2003), 307-314.



Fig. 3. Anónimo sevillano, *La conversión de san Pablo*, segunda mitad del siglo XVII. Óleo sobre lienzo. Iglesia de Santa María de la Asunción (Capilla de la Prestamera), Carmona. © Fotografía: Rafael Morales Mora.

de la vida de Cristo, seis cabezas anónimas, a san Jerónimo, san Francisco de Paula, Jesús Nazareno, la Virgen de la Antigua, ésta última con marco de nácar, la Concepción, la conversión de san Pablo³⁴ (Fig. 3), la venta de José, san Antonio, san Carlos, la buena Samaritana³⁵ (Fig. 4), san Pedro, san Miguel, José y María, y otras 15 sin determinar entre las que se encuentra una santa y un mapa. Entre estos lienzos se aprecian varios grabados, uno de san Juan Nepomuceno, otro sin nombre, varias "laminitas de cobre de JHS y María de a tercia con marcos negros (...) otras de Nuestra Señora con los niños Jesús".

En el interior de la estancia, separada por un cortinaje rojo, se abría una capilla que estaba presidida por una dolorosa y un san Francisco de Borja de talla, a cuyo lado, en el muro, se disponía "una Lámina de cómo de dos tercias de san Borja con los remates sobredorados". La capilla doméstica que seguía estando presidida por el altar de la circuncisión, con marco dorado y encarnado, alrededor del cual se ubicaban 13 lienzos de un apostolado, un san Francisco Javier de dos tercias, con moldura negra y esquinas doradas, y un lienzo del beato Juan Ramos con su marco de madera en crudo. En una taquilla de la

34. Anónimo sevillano, *La conversión de San Pablo*, segunda mitad del siglo XVII. Óleo sobre lienzo. Iglesia de Santa María de la Asunción (Capilla de la Prestamera), Carmona.

35. Anónimo sevillano, *Jesús y la mujer Samaritana*, 1657. Óleo sobre lienzo. Iglesia del Divino Salvador (presbiterio), Carmona.

estancia se guardaba una vitela de la Asunción guarnecida de flores.

Al frente del templo seguía el retablo mayor, obra de José Maestre (1722), presidido por la efigie del mártir cordobés, realizada en el taller de Duque Cornejo, en esta ocasión representado como un eremita anciano genuflexo, en plena ascensión a los cielos por un coro de querubines. A ambos lados del presbiterio penden dos cuadros de dos varas de largo con molduras doradas, así como la tablilla de altar de ánima y cuatro ángeles lampareros con escudos jesuíticos y ave marías. Los frentes del crucero estaban presididos por los retablos de la Concepción y de san José, respectivamente. Y en los extremos de la cruz latina dos grandes máquinas



Fig. 4. Anónimo sevillano, *Jesús y la mujer Samaritana*, 1657. Óleo sobre lienzo. Iglesia del Divino Salvador (presbiterio), Carmona. © Fotografía: Rafael Morales Mora.

arquitectónicas doradas dedicadas a san Ignacio y san Francisco Javier, con otras tallas menores de bienaventurados jesuíticos. En la cúpula se mantenían los evangelistas y padres de la iglesia, mientras que en las naves laterales se suceden diferentes altares dedicados: al Cristo de la Buena Muerte; a san Juan Nepomuceno, "sigue en la pared dos cuadros, el uno como de dos varas de san Estanislao, con el marco de caña y extremos dorados, otro del Nacimiento, como de vara y media de igual marco"; a san Francisco de Borja; y a san Joaquín con la Virgen, "junto este retablo, un cuadro de san Luis Gonzaga, de dos varas de largo, con moldura de Caña, remates dorados, otro de nuestra señora, como de vara y media, el marco con extremos dorados". A lo largo de la iglesia se distribuían otras pinturas, a saber: "lámina como de vara, en cuadro con marco y moldura dorada de la vocación de san Juan Francisco Regis; ítem, otra lámina de san José y de igual tamaño que la antecedente, con su marco de talla dorado; ítem, otra como de dos tercias de Nuestra Señora de los dolores con vidrio, marco dorado y algunos remates encarnados".

El 8 de julio de 1769, don Pedro Rodríguez Campomanes promulgó una nueva circular relativa a *Pinturas y otras cosas de las nobles Artes*, notificando la importancia que tenía

saber todo lo que había en los colegios y casas relativos a “artes del dibujo, como son modelos, estampas, medallas, museos, inscripciones, y demás monumentos, que puedan convenir a la instrucción de los profesores y beneficio público”. En esta misiva hace extensible dicha labor a Antonio Ponz, encargado de los inventarios de pinturas, así como a las “demás nobles artes de arquitectura y escultura, para que haga el reconocimiento y tasa de cuanto sea concerniente a ellas, y dé cuenta al Consejo de sus operaciones, con las formalidades prevenidas en la citada orden circular de 2 de mayo”³⁶.

Concretamente los inventarios de pintura parten de una circular fechada en Madrid el 16 de septiembre de 1767 en la que se recomienda, por consejo del pintor del rey y teórico Antón Rafael Mengs, “que las pinturas de buenos autores que pueda haber en los colegios de la Compañía y se pongan a la venta no conviene que se saquen fuera del reino. Ha acordado igualmente el Consejo envíe usted lista de las pinturas de esa casa de su cargo, con expresión de lo que representan y su calidad, para acordar lo conveniente”³⁷. Con posterioridad el Consejo se ratificó en la importancia de mantener las pinturas dentro del reino siendo “interesante a la causa pública”, para lo cual, y teniendo presente que los comisionados no tenían porqué entender de pintura y que tampoco existían peritos que las pudiesen valorar en profundidad en las provincias del reino, se nombra a Antonio Ponz para que se trasladase a los colegios y casas a fin de tasar y separar las pinturas, informando detallada e individualmente al Consejo de sus resultados. En todo caso, en esta orden dirigida a los comisionados se volvía a prohibir la venta de cualquier pintura y libros de los colegios ignacianos³⁸.

Bajo estas indicaciones, el dorador local José Valdés redactó el 26 de septiembre de este mismo año el inventario de pinturas del colegio de San Teodomiro. Según argumentaba el escribano Francisco Carvajal esta labor no pudo ser realizada por un pintor “por no haber en esta ciudad facultativo de esta clase”³⁹. En todo caso, se trataba de un profesional conocido de la comunidad local jesuita y, por tanto, informado con antelación de los bienes de la misma. Tal es así que, en el momento de la expulsión, el colegio

36. Nueva Circular a los Comisionados, sobre Pinturas y otras cosas de las nobles Artes, parte tercera, de 8 de julio de 1769, recogido en *Colección General de las Providencias*, 145-146.

37. Carta Circular, sobre los lugares de monte, censos, o efectos que tenían las Casas de los jesuitas a su favor, fuera del Reyno, los Juros, y efectos de Villa, y pinturas que se hallen en ellas, de 16 de septiembre de 1767, recogido en *Colección General de las Providencias*, 130-131.

38. Orden a los Comisionados sobre la separación de Pinturas, y destino de las Librerías y correspondencias o papeles reservados de los Colegios, de 2 de mayo de 1769, recogido en *Colección General de las Providencias*, 140-142.

39. Francisco de Carvajal Mendoza, Lista de las pinturas que hay en el Colegio de San Teodomiro que fue de los Regulares de la Compañía de Jesús de la ciudad de Carmona, 26 de septiembre de 1767, Fondo Granada, E-02:10-4, AESI-A, Alcalá de Henares (véase apéndice documental).

le adeudaba 80 reales por su labor sobre seis candeleros, dos atriles, dos tablillas de evangelio, un lavatorio que servían de ajuar al altar de san Juan Nepomuceno, y un sol con rayos de cristal con el escudo de la Compañía "que sirviese a la congregación para la comida a los pobres de la cárcel"⁴⁰.

En todo caso, el registro de pinturas de Carmona es similar a los de los colegios de San Fulgencio de Écija, San Carlos El Real de Osuna, San Ignacio en Morón de la Frontera, el de alhajas del colegio de San José de Utrera, el de Santa Catalina de Córdoba, el de la Inmaculada Concepción Nuestra Señora y Santa Fe Católica, llamado de San Patricio o de los irlandeses en Sevilla o el de Santa Catalina de Trigueros (Huelva). En todos ellos se anota la ubicación, soporte, medidas y el autor o la atribución del cuadro, si bien el de Carmona se diferencia de ellos en que posee una menor asertividad en cuanto a los datos aportados por el dorador.

En el inventario se recogen 85 obras entre la iglesia, el colegio y sus estancias, además de otras pinturas a las que se desatienden por su mal estado de conservación. En todo caso, este documento completa la noticia del inventario general anterior y permite hacernos una idea más exacta de la distribución de las estancias dentro del complejo, de las obras que contienen cada una de las mismas y del programa iconográfico establecido por los ignacianos. Del mismo modo, las valoraciones y apreciaciones estéticas sostenidas por el dorador, aun siendo genéricas, permiten aproximarnos al gusto de la época, facilitando la localización de las piezas en la actualidad.

En el claustro o "ángulos" del colegio se repartía un importante conjunto de obras de dimensiones y estética cercana, que conformaban un conjunto de prohombres y mujeres que habían servido de ejemplos de fe para los pupilos y tutores que habían recorrido los pasillos de la institución. Destacan las piezas atribuidas a Herrera el Viejo, entendidas así por el carácter naturalista de los representados y el tratamiento lumínico de las mismas. Dichas piezas representaban a san Francisco de Borja, san Teodomiro y el venerable Alonso Rodríguez. Parece razonable pensar que tanto el lienzo del patrón de Carmona como el duque de Gandía que aquí se describen son los mismos que colgaron en el primitivo templo de la Compañía, el primero como motivo principal del retablo mayor y el segundo dispuesto en el muro de la epístola con un gran marco dorado que aún conservaba. Este conjunto de lienzos proseguía en el claustro con un san Jeróni-

40. Copia de la entrega de imágenes, retablos y apósitos de san Juan Nepomuceno y san Francisco de Borja, 23 de septiembre de 1770, Sección III Justicia, leg. 3.367 A y B, ff. 96-99v, AGAS, Sevilla.

mo atribuido a Francisco de Zurbarán, san Estanislao, san Luis de Francia, san Luis Gonzaga, san Joaquín y santa Ana, y Nuestra Señora. Todos ellos de entre vara y media y dos varas. De menor tamaño eran una Virgen del Carmen, un san Jerónimo y una María Magdalena, esta última atribuida a Domingo Martínez, por tanto más reciente y dentro de los cánones del pleno barroco.

La secuencia de próceres continúa en la biblioteca. Allí se mantenía el conjunto llevado a cabo durante la rectoría del padre Fernando Castellano, a fines del seiscientos. La estancia estaba presidida por una Virgen del Amparo que acogía bajo su manto a la orden jesuita, tal y como había contemplado en sueños el padre Martín Gutiérrez, y entre las librerías se disponían los principales teólogos de la orden. Según indica el dorador, todos los cuadros tenían una altura de vara y media, y contaban con un marco pintado, habiendo sido realizados por la misma mano que la efigie mariana. Los representados eran el venerable Francisco Suárez, escolástico popularmente conocido como *Doctor Eximius*, los moralistas Gabriel Vázquez y Tomás Sánchez de Ávila, así como los cardenales contrarreformistas Francisco de Toledo Herrera y Roberto Francisco Rómulo Belarmino. Todos ellos profesos y principales autoridades de la orden desde sus orígenes. A estas piezas se les une en esta nueva relación una imagen de san Antonio de Padua, doctor de la Iglesia, "de igual tamaño y pintura" que las anteriores, por lo tanto, debió formar parte del conjunto desde su inicio, y un san Jerónimo.

Las aulas contenían todas una imagen de la Inmaculada Concepción, otra de Luis Gonzaga y otra Francisco de Borja, contando una de ellas, además con un busto de san Francisco Javier⁴¹. El aposento del rector estaba decorado con obras de mayor pres-tancia. Concretamente contaba con un *Descendimiento de Cristo* que atribuye a Francisco de Zurbarán, dos pequeños cuadros de la vida de la Virgen que agencia a la mano de "Acosta"⁴², un mártir jesuita de Portugal que "parece copia de Tortolero" y dos obras que dicen ser de mano extranjera, la primera los divinos abuelos y la segunda un san Ignacio sobre cobre con marco negro.

El ámbito privado concluye en la capilla doméstica que sigue contando en su frente con el retablo marco dedicado a la *Circuncisión de Cristo*, de tres varas y media, con un marco dorado y cañas de jaspe. La atribución que realiza José Valdés no parece acertada

41. Hasta fechas recientes se conservaba en el claustro del convento de la Santísima Trinidad un lienzo de dichas características muy maltratado. Véase el repositorio de bienes muebles del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, código 89838.

42. Entendemos que se refiere a Pedro de Acosta.

en esta ocasión, toda vez que argumenta una posible ejecución por parte de Domingo Martínez, si bien sabemos que esta pieza es anterior, concretamente de 1666. En todo caso, entendemos que la confusión ha de arrogarse al hecho de que se tratara de una obra luminista dentro de los cánones del primer pleno barroco sevillano impulsado por Murillo y Herrera el Mozo. A lo largo de la sala se disponía un apostolado de grandes dimensiones, dos varas y media cada lienzo, que debió realizarse en la primera mitad del siglo XVII toda vez que los da por obra de Herrera el Viejo. Concluyen la sala un pequeño lienzo de san Francisco Javier, que dice ser cercano a Bernardo Loren-te Germán, y otro del beato Juan de Ramos ejecutado en el extranjero.



Fig. 5. Anónimo, *Virgen de Belén*, primera mitad del siglo XVII. Óleo sobre lienzo. Iglesia de Santa María de la Asunción (Museo Parroquial), Carmona. © Fotografía: Rafael Morales Mora.

En la sacristía se encontraba el lienzo dedicado al arcángel san Miguel que en 1626 había sido instalado en la primitiva iglesia y un san Pedro de fechas cercanas, dada su atribución a Herrera el Viejo. A estas piezas la acompañaban otras muchas que han sido relatadas pormenorizadamente en el inventario de 1767, por lo que no nos detendremos en ellas. Destacaban dos Vírgenes de Belén⁴³, de una vara de alto, con marco dorado y media caña, una que sostiene ser obra de Domingo Martínez y la otra copia de Zurbarán (Fig. 5). Así como el conjunto de láminas a Nuestra Señora de los Dolores, san Francisco de Paula, Jesús Nazareno, san Diego de Alcalá, san Jerónimo, santa Rosa de Lima, san Francisco de Asís y de las Santas Llagas.

Finalmente, el templo seguía guardando los grandes lienzos descritos con anterioridad, entre los que sobresalían la *Concepción*, "parece su pintura copia de Murillo"⁴⁴

43. Anónimo, *Virgen de Belén*, primera mitad del siglo XVII. Óleo sobre lienzo. Iglesia de Santa María de la Asunción (Museo Parroquial), Carmona.

44. Anónimo sevillano, *Inmaculada Concepción*, segunda mitad del siglo XVII. Óleo sobre lienzo. Iglesia del Divino Salvador (presbiterio), Carmona



Fig. 6. Anónimo sevillano, *Inmaculada Concepción*, segunda mitad del siglo XVII. Óleo sobre lienzo. Iglesia del Divino Salvador (presbiterio), Carmona. © Fotografía: Rafael Morales Mora.



Fig. 7. Anónimo sevillano, *Busto de San Juan Francisco de Regis*, segunda mitad del siglo XVII. Óleo sobre lienzo. Iglesia de Santa María de la Asunción (Museo Parroquial), Carmona. © Fotografía: Rafael Morales Mora.

(Fig. 6), así como un san Ignacio de Loyola con parecido marco, que vuelve ser similar a la obra de Herrera⁴⁵. A lo largo de este nuevo inventario se vuelven a atribuir dos obras a Lorenzo Germán, un busto de Ecce Homo y una dolorosa; mientras que otras obras se quedan sin parentesco, como son un busto de san Francisco de Regis⁴⁶ (Fig. 7), una escena del *Nacimiento de Cristo*, o los dos grandes lienzos de san Estanislao y san Luis Gonzaga, ambos con marcos pareados dorados y con media caña de jaspe que, como hemos visto, hacia 1699 colgaban junto al retablo de Nuestra Señora en el antiguo templo. Si bien, la pieza que más llama la atención de este inventario ciego es un busto de san José del que su dorador carmonense afirma taxativamente: “su autor Zurbarán”.

45. Hasta los años 80 del siglo XX esta obra contaba con un lienzo idéntico al de la *Inmaculada Concepción* que fue sustituido por otro de época tras su restauración. El marco original recoge hoy un lienzo de gran formato de la *Divina Pastora de las Almas* situado en el despacho parroquial de la iglesia de Santa María.

46. Anónimo sevillano, *Busto de San Juan Francisco de Regis*, segunda mitad del siglo XVII. Óleo sobre lienzo. Iglesia de Santa María de la Asunción (Museo Parroquial), Carmona.

En la consulta realizada el 16 de abril de 1769 se decidió por Resolución Real, reutilizar el colegio carmonense para "Casa de pupilaje, o Pensión, con aulas y habitaciones para los Maestros de Latinidad y retórica"⁴⁷. La iglesia, que había sido separada de la escuela con una pared divisoria, fue entregada a la parroquia de San Salvador por solicitud del párroco don Francisco Navarro, pasando a ser la nueva sede parroquial, y debiendo esta que cumplir las cargas espirituales fundadas en la iglesia del colegio⁴⁸.

Previo al desmantelamiento definitivo de las estancias jesuíticas se realiza un último inventario, llevado a cabo el 4 de septiembre de 1770, en el que se vuelve a hacer referencia de manera sucinta a algunos de los cuadros y grabados aún contenidos en su interior⁴⁹. Poco antes de consumarse el traslado, durante el verano de 1773, Pedro León García, nuevo comisionado de las temporalidades, ordena redactar una última lista con las menudencias que restaban en el templo y la sacristía. En ella se puntualiza que las pinturas "no se incluyen por estar mandado por el Consistorio (que) no se den ni vendan hasta nueva resolución"⁵⁰. A fines de este mismo año se advierte que la sacristía se encuentra "totalmente desamparada, sucia y sin ningún cajón, ni otro sitio, ni oficina" y que la iglesia "necesita, a lo menos, limpiarla de tanta telaraña y polvo como se haya, así en ella como en el retablo en tanto tiempo como ha estado y se mantiene cerrada". Advirtiéndose que en el interior ya solo restaba el altar mayor, una alfombra vieja, algunos muebles y un buen conjunto de pinturas se proponen puedan servir para adorno de la sacristía y la iglesia⁵¹. De lo cual se colige que debieron quedarse como parte del adorno de la nueva propiedad.

Dispersión

En conclusión, cuando las puertas del templo se volvieron a abrir el 20 de abril de 1783, ya como templo del Divino Salvador, apenas quedaban en su interior del periodo jesuita el retablo mayor, y las esculturas y tondos de la cúpula (Fig. 8). El resto de bienes habían sido repartidos entre las parroquias y conventos locales, mientras que los objetos

47. *Colección General de las Providencias*, 97.

48. Sección Gobierno, Órdenes religiosas masculinas, leg. 10, expediente 21, AGAS, Sevilla.

49. Inventario de los bienes del colegio e iglesia de los jesuitas, 4 de septiembre de 1770, Sección Clero Jesuitas, leg. 137, 21-ss, AHN, Madrid. Dado a conocer por Mira Caballos, "Historia de la antigua parroquia".

50. Pedro León García. Lista de menudencias de la iglesia y la sacristía de los regulares, 3 de julio de 1773, Sección III Justicia, leg. 3.367 A y B, s. f., AGAS, Sevilla.

51. Pedro León García. Carta a José Aguilar Cueto en que relata los inconvenientes en aplicar ambos decretos y la capellanía de su hijo, 25 de noviembre de 1773, Sección III Justicia, leg. 3.367 A y B, s. f., AGAS, Sevilla.

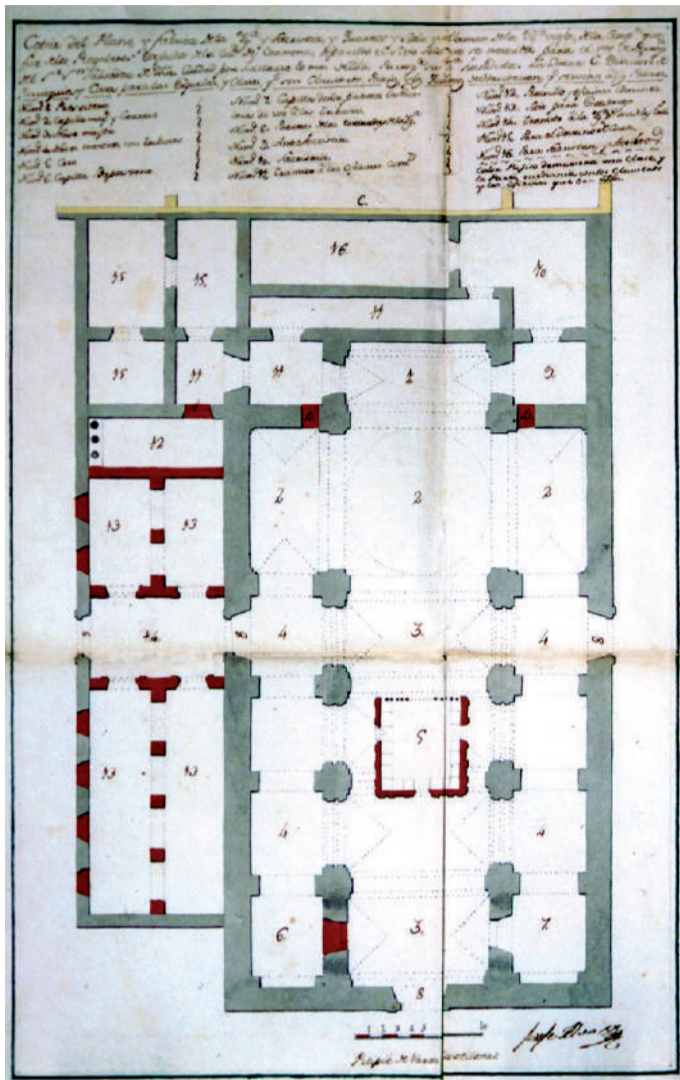


Fig. 8. Plano de la iglesia de San Teodomiro con las reformas para acoger la parroquia del Salvador de Carmona. Órdenes religiosos masculinas, Leg. 10, Exp.2, AGAS. © Fotografía: Pedro Feria.

litúrgicos fueron destinados, en parte, a las fundaciones de las Nuevas Poblaciones. Con antelación a esta mudanza la nueva parroquia tuvo que realizar diferentes obras para adaptar el inmueble⁵² y volverlo a amueblar con elementos procedentes de su antiguo templo y otros de nueva creación en estilo neoclásico.

Así permaneció hasta que en 1911 tuvo lugar una reducción de las parroquias de la ciudad, quedando agregadas el Divino Salvador y Santiago a la prioral de Santa María. A partir de este momento el templo deja de cumplir su función y empieza a sufrir un segundo desmantelamiento, más profuso que en el caso anterior y menos controlado documentalmente. En un primer momento muchos de estos objetos fueron desmontados, acumulándose en las gradas de la iglesia y puestos en venta

por el párroco Juan María Coronil Gómez, sirviendo de cantera para otras iglesias de la Archidiócesis de Sevilla que habían sufrido daños durante la Guerra Civil⁵³.

Para cuando José Hernández Díaz realizó en 1938 sus estudios sobre el patrimonio cultural de Carmona, apenas quedaban objetos de interés en el interior del inmueble. Sí pudo contemplar en el presbiterio *La aparición de la Virgen a San Ignacio en la cueva de Manresa*, que atribuye a Roelas y que asimila al adquirido por el rector Alonso de Ayala entre 1634 y 1637, una *Inmaculada* de inspiración murillesca que se hallaba enfrente

52. Sobre el inicio de la dispersión del templo de San Teodomiro y el traslado de la parroquia del Divino Salvador véase Mira Caballos, "Historia de la antigua parroquia".

53. Así se recoge en testimonio de Fray Sebastián de Ubrique, *Historia de la Villa de Ubrique* (Sevilla: s. e., 1944), 502, 504; José María Gavira Vallejo, "La extraordinaria historia de la talla de la Virgen de la O, el cura ubriqueño Juan Coronil y el preso Julián Besteiro", consultado el 16 de mayo de 2021, <https://historiasdeubrique.wordpress.com/2010/03/21/la-extraordinaria-historia-de-la-talla-de-la-virgen-de-la-o-el-cura-ubriqueño-juan-coronil-y-el-pres-o-julian-besteiro/>.



Fig. 9. Anónimo sevillano, *San Francisco de Borja y San Ignacio de Loyola*, primera mitad del siglo XVII. Óleo sobre lienzo. Iglesia de Santa María de la Asunción (Museo Parroquial), Carmona. © Fotografía: Rafael Morales Mora.

del anterior y dos pinturas de san Francisco de Borja y san Ignacio en la sacristía, de escuela sevillana del primer tercio del siglo XVII⁵⁴ (Fig. 9). Las fotografías realizadas de manera paralela por José María González-Nandín revelaban otros lienzos como un *Retrato de Juan Francisco Regis* y una *Virgen de la leche*, ambos con marcos dorados de hojarasca barroca, dispuestos en los machones bajo la cúpula; un *Ecce Homo* en el púlpito, una *María Magdalena penitente* a los pies de la nave central y un grabado de *san Francisco Javier* en la sacristía⁵⁵.

En 1968 Francisco Márquez tuvo intención de hacer del Salvador un santuario para la Virgen de Gracia y remozó el inmueble, restaurándose por Ramón Montero la *Inmaculada* del presbiterio. Para entonces las gradas habían adquirido el carácter de almacén parroquial, para lo cual se habían dispuesto separaciones entre los diferentes tramos, realizadas mediante un cable metálico y lienzos encolados, entre los que se encontraban algunas

54. Hernández Díaz, Sancho Corbacho, y Collantes de Terán, *Catálogo arqueológico*, 169-170, nota 296. Anónimo sevillano, *San Francisco de Borja y San Ignacio de Loyola*, primera mitad del siglo XVII. Óleo sobre lienzo. Iglesia de Santa María de la Asunción (Museo Parroquial), Carmona.

55. Las tres obras pueden contemplarse en una vista general de la iglesia conservada en la Fototeca del Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla, núm. reg. 002369, 002378, 3-9848, 3-9849.

de las obras jesuíticas⁵⁶. En esta década la hermandad de la Quinta Angustia regresa a su capilla de San Francisco, llevando consigo numerosos objetos procedentes del Salvador, entre ellos alguna pieza pictórica. Será bajo la dirección del párroco José Antonio Gómez Coronilla cuando, previamente a la estancia temporal de la parroquia de San Bartolomé en el templo, se desmonte todo este aparato y se rescaten paulatinamente los lienzos que han llegado hasta nuestros días.

Conclusión

Los inventarios de pinturas de los colegios e iglesias jesuíticas, realizados por encargo de Campomanes a raíz de la expulsión de la Compañía en 1767, son una fuente documental de gran importancia. Por un lado, nos ayudan a conocer el número exacto de pinturas que había en cada uno de ellos y, por otro, aportan a la historia de la pintura, en este caso sevillana, los autores que trabajaron, como es el caso, para el colegio de Carmona. Estos documentos contienen ítems de carácter físico que permiten identificar con facilidad las obras a las que se refieren, tales como medida, marco o técnica; al mismo tiempo que, en algunos casos, contienen valoraciones que permiten aproximarnos a una estética o, en el mejor de los casos, a una autoría concreta.

En el caso carmonense dicho inventario fue realizado por José Valdés, maestro dorador, entre cuyas atribuciones, más o menos afortunadas, describe obras de Herrera el Viejo, Zurbarán, Murillo, Domingo Martínez, Tortolero, Germán o Acosta. A partir de este documento, a los que se suman otras noticias paralelas, hemos podido identificar un amplio conjunto de obras hoy aún conservadas y que permiten hacernos una idea del carácter general de la fábrica del colegio de San Teodomiro.

En definitiva, con este artículo aportamos una serie de puntos de partida que pueden ayudar a abrir nuevas líneas de investigación sobre la pintura carmonense, ayudando a esclarecer y atribuir algunas obras que hoy día se encuentran en manos de la Compañía de Jesús y otras instituciones de Sevilla.

56. Recogemos el testimonio personal aportado por Fernando de la Maza Fernández en mayo de 2021.

Apéndice documental

Francisco de Carvajal Mendoza, Lista de las pinturas que hay en el Colegio de San Teodomiro que fue de los Regulares de la Compañía de Jesús de la ciudad de Carmona, 26 de septiembre de 1767, Fondo Granada, E-02:10-4, AESI-A, Alcalá de Henares

Lista de las Pinturas que hay en el Colegio de San Teodomiro que fue de los Regulares de la Compañía de Jesús de la ciudad de Carmona.

En la Sacristía

Un lienzo de San Pedro que parece su autor herrera el Viejo, con marco de madera en bruto.

Otro de San Miguel, como de dos varas, pintura ordinaria.

Otro de la Samaritana con el marco dorado, pintura ordinaria.

Otro, como de dos varas, de la venta de José, marco de madera en bruto, pintura ordinaria.

Otro, de vara y media cumplida, de la Conversión de San Pablo, de buen autor, al parecer extranjero, con marco dorado.

Cinco de la Vida de Nuestra Señora, como de vara y media, marcos dorados y medias cañas, parece su autor Don Domingo Martínez.

Seis cabezas, como de a dos tercias con marcos y sobrepuestos dorados. Su pintura de autor no conocido.

Cuatro láminas, como de a tercia, con marcos de perfiles dorados, cañas negras de Nuestra Señora de los Dolores, San Francisco de Paula, JHS Nazareno y San Diego, pinturas ordinarias.

Otras dos de San Jerónimo y Santa Rosa, del mismo tamaño, pinturas ordinarias.

Otras dos, un poco más grandes, con marcos dorados, la una de San Francisco y la otra de las Llagas, pintura ordinaria.

Otro, como de a tres cuartas con marco y sobrepuestos dorados, cabeza del Señor San Francisco de Borja, pintura de un autor no conocido.

Otros dos de más de a vara, con marcos dorados y medias cañas de Nuestra Señora de Belén, su autor parece Martínez, el otro de la misma // imagen, su autor copia de Zurbarán.

En la Iglesia

Un cuadro de más de dos varas, marco dorado, de Nuestra Señora de la Concepción, parece su pintura copia de Murillo.

Otro de igual tamaño y marco, de San Ignacio, du autor parece Herrera.

Otro como de dos tercias, marco dorado, medio cuerpo de un Ecce Homo, su autor parece Germán.

Otro de medio cuerpo, marco dorado, de San José, su autor Zurbarán.

Otro de medio cuerpo de San Francisco Regis, pintura ordinaria.

Otro, como de media vara, de medio cuerpo de Nuestra Señora de los Dolores, su autor parece Germán.

Otro de dos varas, marco dorado y media caña de jaspe, de San Estanislao, pintura ordinaria.

Otro como de vara y media, marco dorado del nacimiento, pintura ordinaria.

Otro de la misma efigie, tamaño y marco, pintura ordinaria.

Otro, como de dos varas, marco dorado, media caña de jaspe, de San Luis Gonzaga, pintura ordinaria.

En el aposento del Rector

Un cuadro, como de vara y cuarta, sin marco, pintura del Descendimiento, parece de Zurbarán.

Otro de San Joaquín y Santa Ana, como de vara y cuarta, pintura extranjera ordinaria.

Otros dos, en tabla, como de a dos tercias, de la vida de la Virgen, parece su autor Acosta.

Otro, como de tres cuartas, pintura de un Mártir jesuita de Portugal, su autor parece copia de Tortolero.

Otro en cobre, de media cuarta, con su marco negro, pintura de San Ignacio, // extranjera.

En la Biblioteca

Un retrato como de a vara y media, marco pintado, del Venerable Francisco Suárez, pintura ordinaria.

Otro, de igual tamaño, del Padre Gabriel Vázquez, de semejante pintura.

Otro del Padre Cardenal Francisco Toledo, de igual marco y pintura.

Otro del mismo tamaño y marco, del Padre Tomás Sánchez, de igual pintura.

Otro del Cardenal Belarmino, de igual tamaño y pintura.

Otro, de igual marco, tamaño y pintura, de Nuestra Señora.

Otro de San Jerónimo, marco y pintura falso.

Otro de San Antonio, de igual tamaño y pintura.

En las Clases

Un cuadro, de a vara con marco dorado, de Nuestra Señora de la Concepción, pintura ordinaria.

Otro, de la misma efigie, de a vara con marco dorado, pintura ordinaria.

Otras dos, como de a dos tercias, marcos dorados. El uno de San Francisco de Borja y San Luis Gonzaga, pintura ordinaria.

Otro de Nuestra Señora de la Concepción, como de a vara, marco dorado, pintura fina, no conocido el autor.

Otras dos de medio cuerpo, como de dos tercias, uno de San Francisco de Borja y otro de San Francisco Javier, marcos dorados y pintura ordinaria.

Otro, como de tres cuartas, marco dorado, de San Luis Gonzaga, pintura ordinaria.

En los Ángulos

Un lienzo, como de a tres cuartas, de la Magdalena, marco dorado, su autor parece Martínez.

Otro, como de a tercia, marco dorado, pintura ordinaria, de Nuestra Señora del Carmen.

Otro de San Jerónimo, como de a vara, con marco dorado, pintura ordinaria.

Otro de a dos varas, imagen de San Joaquín y Santa Ana, marco dorado, pintura ordinaria. //

Otro de San Luis Gonzaga, como de a dos varas, pintura ordinaria.

Otro como de dos varas y cuarta, de San Luis de Francia, su autor parece Espinal.

Otro como de a dos varas, de San Estanislao, pintura ordinaria.

Otro como de dos varas de San Francisco de Borja, con marco dorado, su autor parece Herrera el Viejo.

Otro como de a vara y media de San Teodomiro, parece su autor el mismo.

Otro retrato, como de dos varas, del venerable Alonso Rodríguez, su autor parece el mismo.

Otro de dos varas de San Jerónimo, marco dorado, su autor parece Zurbarán.

Otro como de a vara y media, pintura ordinaria, de Nuestra Señora.

En la Capilla

Un apostolado de dos varas y media cada lienzo, sin marcos, su autor parece Herrera.

Un cuadro, de media vara con su marco sobrepuestos dorados y caña negra de San Francisco Javier, su autor parece Germán.

Un lienzo grande, del retablo de dicha capilla, como de a tres varas y media, con su marco dorado, medias cañas de jaspe, de la Circuncisión, su autor parece Martínez.

Otro lienzo, con su marco de madera, poco más de a vara, retrato del Padre Juan Ramos, su autor parece extranjero.

Y aunque hay algunas otras Pinturas, ya en lienzo, ya en papel siendo como son y manifiestan inútiles no se comprenden. Este reconocimiento se ha hecho por José Valdés, de oficio dorador y que hace algo de pintura, por no haber en esta ciudad facultativo de esta clase.

Carmona 26 de septiembre de 1767

Francisco Carvajal Mendoza (Comisionado)

Referencias

Fuentes documentales

Archivo de España Societatis Iesu (AESI-A). Alcalá de Henares. Fondo Granada.
 Archivo General del Arzobispado de Sevilla (AGAS). Sevilla. Sección III Justicia.
 Archivo Histórico Nacional (AHN). Madrid. Sección Clero Jesuitas.

Fuentes bibliográficas

Banda y Vargas, Antonio. "La pintura del patrimonio de la Compañía de Jesús en la provincia de Andalucía." En *El arte de la Compañía de Jesús en Andalucía (1554-2004)*, coordinado por Fernando García Gutiérrez, 209-245. Córdoba: Cajasur, 2004.

Colección General de las Providencias hasta aquí tomadas por el Gobierno sobre el estrañamiento y ocupación de temporalidades de los Regulares de la Compañía que existían en los Dominios de S. M. de España, Indias, e Islas Filipinas (1769). Parte Tercera. Madrid: Imprenta Real de la Gazeta, 1769.

Expósito Sánchez, Daniel, coord. *Siervos, imagen y símbolo del Dolor.* Carmona: Fundación Cajasol, OSSM, 2008.

Fernández López, José. *Lucas Valdés (1661-1725).* Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 2003.

García Baeza, Antonio. *Pintura en las clausuras de Carmona.* Sevilla: Diputación de Sevilla, 2017.

García Baeza, Antonio, y Daniel Expósito Sánchez. "El Colegio de San Teodomiro de Carmona y el uso pragmático de las reliquias." Conferencia presentada en *Reliquiae: Formas y discursos en torno a la materia sagrada*, Sevilla, diciembre 2019.

- García Rodríguez, Antonio, y José González Isidoro. "Memoria de los edificios." En *Carmona: Ciudad y monumentos*. Carmona: S&C ediciones, 1993.
- Gavira Vallejo, José María. "La extraordinaria historia de la talla de la Virgen de la O, el cura ubriqueño Juan Coronil y el preso Julián Besteiro." Consultado el 16 de mayo de 2021. <https://historiasdeubrique.wordpress.com/2010/03/21/la-extraordinaria-historia-de-la-talla-de-la-virgen-de-la-o-el-cura-ubriqueño-juan-coronil-y-el-presos-julian-besteiro/>.
- Hernández Díaz, José, Antonio Sancho Corbacho, y Francisco Collantes de Terán. *Catálogo arqueológico y artístico de la Provincia de Sevilla: Carmona*. Sevilla: Diputación Provincial, 1943.
- Hernández González, Salvador. "Noticias en torno a la supresión de la Compañía de Jesús en Carmona (1767) y la dispersión de su patrimonio artístico." En *III Congreso de Historia de Carmona*, coordinado por Manuel González Jiménez, 307-314. Carmona: Universidad de Sevilla, Ayuntamiento de Carmona, 2003.
- Herrera García, Francisco J. *Noticias de arquitectura (1700-1720)*. Sevilla: Guadalquivir, 1990.
- Herrera García, Francisco J., Consuelo Saucedo Pradas, y Fernando Quiles García. *Carmona Barroca. Panorama artístico de los siglos XVII y XVIII*. Sevilla: Ayuntamiento de Carmona, 1997.
- Martín Pradas, Antonio, y Adolfo Bardón Martínez. "Libros para la docencia. La librería del Colegio de San Teodomiro de la Compañía de Jesús de Carmona." *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, no. 22 (2020): 46-53.
- Martín Pradas, Antonio, e Inmaculada Carrasco Gómez. "La iglesia del Colegio de San Teodomiro de la Compañía de Jesús de la ciudad de Carmona: 1619-1754." *Laboratorio de Arte*, no. 11 (1988): 521-538.
- . "La expulsión de la Compañía de Jesús de Écija. El Catálogo de pinturas del Colegio de San Fulgencio." En *Actas del VII Congreso de Historia de Écija. Écija economía y sociedad*, 245-262. Écija: Gráficas Sol, 2005.
- Mira Caballos, Esteban. "Historia de la antigua parroquia e iglesia de El Salvador de Carmona." Consultado el 15 de mayo de 2021. <https://estebanmira.weebly.com/carmona.html>.
- Pizarro Alcalde, Felipe. "El Colegio de San Teodomiro de la Compañía de Jesús de Carmona (1619-1767)." *CAREL: Carmona Revista de Estudios Locales*, no. 6 (2008): 2583-2672.
- Roa, Martín de. *Historia de la Provincia de Andalucía de la Compañía de Jesús*. Editado por Antonio Martín Pradas e Inmaculada Carrasco Gómez. Écija: Asociación de Amigos de Écija, 2005.
- Sancho Corbacho, Antonio. *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*. Madrid: CSIC, 1984.
- Silva, Juan Antonio. "La familia García de Santiago y su contribución al arte andaluz del siglo XVIII." Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2011.
- Ubrique, Fray Sebastián de. *Historia de la Villa de Ubrique*. Sevilla: s.e., 1944.
- Valdivieso, Enrique. *Historia de la Pintura Sevillana*. Sevilla: Guadalquivir, 1986.



La presa napoleónica de piezas arqueológicas y obras de arte de Roma e Italia a través de la iconografía (1796-1816)

Napoleon's Prey: Archaeological Finds and Artworks from Rome and Italy through Iconography (1796-1816)

Javier Verdugo Santos

Universidad Autónoma de Madrid, España

javier.verdugo@gmail.com

ORCID: 0000-0003-3641-3117

Recibido: 18/10/2021 | Aceptado: 29/04/2022

Resumen

Con la conquista napoleónica, Francia llevará a cabo un expolio de piezas arqueológicas y obras de arte para el Museo del Louvre-Muséum Central des Artes, más tarde Museo Napoleón, que fue concebido como un Museo Universal al servicio de París, capital del nuevo Imperio y sucesora de Roma. Ello supone la vuelta al saqueo del patrimonio por conquista, que durante los siglos XVII y XVIII había sido un hecho aislado. La Francia napoleónica quiso despojar a Roma de esa categoría desde la óptica de ser la nación de la libertad frente al despotismo teocrático de la Santa Sede. Con la caída de Napoleón, cuando el papa regrese y las piezas expoliadas sean restituidas, Italia ya no será la misma. Asistiremos a la aparición de una regeneración nacional fundada en la unidad estatal, que será conocida como Il Risorgimento. El sentimiento se hará palpable en la recuperación del patrimonio perdido que será considerado nacional y objeto de una mayor tutela jurídica como se refleja en el Editto Pacca de 1822, impulsado por Pío VII.

Abstract

With the Napoleonic conquest, France would carry out a plundering of archaeological pieces and works of art for the Louvre-Muséum Central des Artes. Later known as the Napoleon Museum it was conceived as a Universal Museum at the service of Paris, capital of the new Empire and successor of Rome. This implied a return to the plundering of heritage by conquest, which had been an isolated event during the seventeenth and eighteenth centuries. Napoleonic France wanted to strip Rome of that category from the standpoint of being the nation of freedom in the face of the theocratic despotism of the Holy See. With the fall of Napoleon after the return of the Pope, the looted pieces were returned, and Italy would no longer be the same. The subsequent emergence of a national regeneration founded on state unity would be observed. Known as Il Risorgimento, the feeling would be palpable in the recovery of the lost patrimony considered national and object of a greater legal protection as reflected in the Editto Pacca of 1822, driven by Pius VII.

Palabras clave

Napoleón
Roma
Pío VII
Louvre
Arqueología
Pacca

Keywords

Napoleon
Rome
Pius VII
Louvre
Archaeology
Pacca

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Verdugo Santos, Javier. "La presa napoleónica de piezas arqueológicas y obras de arte de Roma e Italia a través de la iconografía (1796-1816)." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 28 (2022): 174-199. <https://doi.org/10.46661/atRIO.6278>.

© 2022 Javier Verdugo Santos. 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

En el periodo comprendido entre 1794 y 1814 se producirán una serie de acontecimientos que, siguiendo a Wescher¹, podríamos caracterizar como la vuelta a la destrucción intencionada del patrimonio o su saqueo, que durante los siglos XVII y XVIII había sido un hecho aislado. Con la destrucción de los revolucionarios franceses y el expolio napoleónico se rompió el acuerdo tácito que se mantuvo desde el siglo XV de no saquear las colecciones de un rival derrotado, el cual fue respetado en gran medida durante el Sacco de Roma². Así, las campañas militares de franceses y españoles en Italia no llevaron aparejadas saqueos, a pesar del prestigio que ya poseían las colecciones y el arte del Renacimiento.

Hay algunas excepciones como el traslado de las bibliotecas de los Visconti de Pavía o de los aragoneses en Nápoles, que fueron transportadas a París en 1445³. También pueden considerarse excepcionales los saqueos llevados a cabo por los suecos en Baviera, Praga y Heidelberg durante la guerra de los Treinta Años. La causa de estos últimos era la personalidad de la reina Cristina de Suecia, quién ordenó en 1648 al conde Königsmarck que asegurara la biblioteca y la galería de arte que Rodolfo había reunido en su castillo de Hardschin cuando aquél conquistó Praga.

En este periodo de 1794 a 1814, los actores serán los revolucionarios franceses que actuarán contra su propio patrimonio, y los bonapartistas que expoliarán los bienes de los países conquistados, en función de tratados como el de Tolentino, en el caso de Italia, o simplemente llevados por el saqueo, como ocurrió en Alemania, Países Bajos, Malta, Egipto o España, entre otros. Examinamos a continuación el expolio de Roma e Italia.

El pontificado de Pío VI y la primera ocupación francesa

El pontificado de Pío VI (1775-1799) es uno de los más convulsos de la historia de la Iglesia⁴. En él acontecen la Revolución francesa en 1789, la ocupación de Italia por los franceses en 1796, el Tratado de Tolentino de 1797 con el expolio de obras vaticanas.

* El presente artículo ha sido realizado en el marco del Grupo de Investigación ArqFOHES, Hum/F-003, de la Universidad Autónoma de Madrid.

1. Paul Wescher, *I furti d'arte. Napoleone e la nascita del Louvre* (Torino: Einaudi, 1983), 21-30.

2. Andre Chastel, *El Saco de Roma 1527* (Madrid: Austral, 1997), 192-193.

3. Wescher, *I furti d'arte*, 15.

4. De Pío VI se conserva un retrato de 1775, obra de Pompeo Batoni en la Galería Nacional de Irlanda, y un *biscuit* de porcelana sin pintar realizado por Giovanni Volpato entre 1776-1798, en el que aparece el papa apoyado sobre un pedestal con el busto de Pericles en alusión a dos hermas del ateniense halladas en 1779 en Villa Pisoni y Villa di Cassio, copias de época de Adriano.

nas y el exilio del papa de Roma en 1798. Los protagonistas de estos sucesos, en lo que al patrimonio histórico se refiere, son, además del propio pontífice, el camarlen- go Carlo Rezzonico (1763-1799), el *commissario*⁵ Filippo Aurelio Visconti y el cardenal Doria-Pamphili.

En 1796, un ejército francés al mando de Bonaparte entraba en Italia. A partir de ese momento y hasta 1815, durante veintitrés años, Italia va a verse inmersa en una serie de acontecimientos que supondrán un cambio importante en el sentir y en el pensar. Con todo ello, asistiremos a la aparición de un fuerte sentimiento patriótico, una regeneración nacional fundada en la unidad estatal, que será conocido como *Il Risorgimento*⁶, resumido en una conciencia unitaria como reacción a la política de sometimiento y ex- poliación llevada a cabo por Francia.

El Tratado de Tolentino del 19 de febrero de 1797 obligó al papa a desprenderse de las le- gaciones, de Bolonia y de todo el noroeste de los Estados Pontificios. También, y como consecuencia del tratado, se producirá la llamada “presa napoleónica” y el traslado de obras de arte a París. El tratado impuso a la Santa Sede la entrega de 100 obras de arte –17 pinturas y 83 esculturas– y 500 manuscritos procedentes de las colecciones públi- cas a cambio de que no se ocupara Roma. Así, por medio de la artimaña de la repara- ción de “daños de guerra”, Napoleón, emulando a los antiguos romanos, se apropiaba de las más emblemáticas piezas arqueológicas vaticanas⁷.

5. León X de Medici crea el cargo de *sovrintendente, ispettore generale delle Belle Arti, Commissario o Prefetto delle Antichità*, que con- fiere primero a Bramante y después a Rafael de Sanzio en 1515, tras la muerte del arquitecto. Más tarde, y como reacción al *Sacco de Roma de 1527*, Pablo III Farnese instituye el cargo de *Commissario dell'Antichità* para proteger y vigilar los restos de monumentos antiguos, controlar las excavaciones, la exportación ilegal y la explotación incontrolada de las fábricas de los grandes monumentos como el Coliseo y el Foro, que continuamente eran considerados canteras y, por consiguiente, expoliados. El cargo se mantuvo hasta 1870, y fue ocupado por estudiosos como Wickelmann, Giovanni Battista Visconti, Carlo Fea o Canova. Con la unificación, el cargo de *Commissario* fue abolido por Decreto de 8 de noviembre de 1870. El último en ocuparlo fue Pietro Ercole Visconti (1836-1870) nieto de Giovanni Battista y sobrino de Ennio Quirino Visconti. Fiel al papa, no se integró en la nueva administración y dimitió. El nuevo cargo fue la *Soprintendenza di Roma* que ocupó Pietro Rosa. Sobre los *commissari* véase Ronald T. Ridley, “To protect the Monuments: The Papal Antiquarian (1534-1870),” *Xenia*, no. 1 (1992): 117-153; Javier Verdugo Santos, “La tutela jurídica de los bienes arqueológicos en la Roma pontificia. Del ‘Sacco’ de Roma al Dominio francés (1527-1795),” *Cuadernos de historia del derecho*, no. 23 (2016): 167-190; Javier Verdugo Santos, “La tutela jurídica de Patrimonio Histórico Pontificio desde el Dominio francés de Roma a la Unidad Italiana (1796-1870),” *e-Legal History Review*, no. 23 (2016): 1-56.
6. Antonio Gramsci, *Il Risorgimento* (Roma: Editori Reuniti, 1991), 57. Sobre el *Risorgimento* véase Alberto M. Banti, *La nazione del Risor- gimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita* (Torino: Einaudi, 2000); Alberto M. Banti y Roberto Bizzochi, *Le immagini della nazione nell'Italia del Risorgimento* (Roma: Carocci, 2002); Alberto M. Banti y Paul Ginsborg, *Il Risorgimento*, Storia d'Italia, Annali 22 (Torino: Einaudi, 2007).
7. Claudio Parisi Presicce, “De memoria antiquaria a patrimonio della nazione in età napoleónica. Quale archeologia?,” en *Il museo universale. Dal sogno di Napoleone a Canova*, eds. Valter Curzi, Carolina Brook y Claudio Parisi Presicce (Milano: Skira, 2016), 33.

Mientras tanto, en Roma se produjeron una serie de desórdenes que culminaron con la muerte del general Duphot (1769-1797) el 28 de diciembre de 1798, en un tumulto entre tropas papales y simpatizantes de los franceses en las inmediaciones de la Embajada de Francia, en presencia del legado José Bonaparte, quién abandonó la ciudad. Estos acontecimientos tan graves forzaron la entrada el 15 de febrero de 1799 de las tropas francesas al mando de Berthier, procediéndose a la proclamación de la República Romana⁸, que se apresuró a llevar a cabo ceremonias cívicas y laicas. Tras la eliminación de su poder temporal, el papa fue obligado a abandonar Roma, siendo detenido cuando iba hacia Verona y conducido a Siena, a Florencia y más tarde a Francia, donde falleció el 29 de agosto de 1799 en Valence⁹.

La presa napoleónica

El Louvre: museo universal

Lo que no habían logrado ni Francisco I ni Luis XIV –convertir París en una segunda Roma– pasó a estar al alcance de Napoleón y de los nuevos tiempos. La idea de Roma que tenía Napoleón está presente en algunos testimonios, como en las conversaciones o “diálogos” de Fontainebleau entre el emperador y Antonio Canova¹⁰ en el otoño de 1810, un año después de la anexión de la ciudad italiana a Francia. En los diálogos se reafirma que la nueva capital del Imperio no es Roma, sino París. Como un nuevo Constantino, y emulando a los conquistadores republicanos romanos, trasladará a la nueva Constantinopla –París–, infinidad de obras de arte para el *Museo Napoleón* (más tarde el Louvre). De nuevo la arqueología es utilizada como un instrumento del prestigio y poder del nuevo César. Napoleón crea el Reino de Italia, siendo coronado rey en Milán, como un nuevo Carlomagno, un moderno Augusto o un Marte pacificador¹¹.

8. La República romana celebró ceremonias paganas como la Fiesta de la Regeneración llevada a cabo en el Foro el 15 de febrero de 1799. Se conserva en el Museo de Napoleón de Roma (*Museo Napoleonico* MN. Roma 3313) un grabado de dicha fiesta obra de Bargigli, Piroli y Humber de Sperville.

9. Se conservan en la BnF sendos grabados de la detención del papa camino de Verona y de su traslado a Francia, obra de Petrini (1803-1805).

10. Antonio Canova, *Scritti: Conversazione tra Antonio Canova e Napoleone (1810)*, ed. Hugh Honour y Paolo Mariuz (Roma: Edizione Nazionale delle Opere, 2007) 1: 401-443. El diálogo se conoce a través de tres testimonios comprendidos en el manuscrito A, autógrafo canoviano, 408-427.

11. Napoleón fue representado como Marte pacificador, en un encargo realizado por el virrey de Italia Eugenio de Beauharnais –hijo de Josefina–, al artista Canova, y está fechado en 1818. Se realizó para su colocación en Milán, hoy en el Museo de Brera, donde fue erigido por deseo expreso de Napoleón III en 1859, y cuenta con una copia en mármol en el Museo Napoleónico de Roma, residencia de la familia exiliada en Roma bajo la protección de Pío VII. El tratamiento nada bélico de Canova, enfatiza el carácter de un Napoleón que trajo la paz a Italia.

La ejecución del Tratado de Tolentino hizo que fuese posible la entrega a Francia de grandes obras de arte antiguo con destino al museo nacional de París. El Museo del Louvre había sido declarado en 1794 museo público, y un lugar donde depositar obras de arte confiscadas en el transcurso de las campañas¹². Además, en 1796 se había creado la *Commission pour le Recherche des objets de sciences et arts* para seleccionar todos aquellos objetos u obras merecedoras de ser transferidas a París. Al frente de esta comisión se coloca a Gaspard Monge (1746-1818), quién había participado en la expedición a Egipto¹³. Monge manifiesta un especial empeño en despojar de obras de arte al patrimonio pontificio, llevado por su óptica anticlerical encaminada a liberar los bienes del clero “que tiene sometido a un pueblo mediante un gobierno basado en la impostura”¹⁴. Además, la idea de confiscar obras de arte de Italia estaba en el ánimo de los franceses más eruditos, como el Abate Gregoire¹⁵ (1750-1831), quien en 1794 afirmaba: “Ciertamente, si nuestros victoriosos ejércitos penetran en Italia, será el traslado del Apolo de Belvedere y el Hércules Farnesio la conquista más brillante”¹⁶.

El precedente del Louvre habían sido dos iniciativas pontificias: la apertura al público en 1734 de la Galleria delle Statue en el Capitolio de Roma, único en Europa, y más tarde el Museo Pío-Clementino, catalogado y sistematizado por Ennio Enrico Visconti. De esta manera, Roma se convirtió en una ciudad emblemática precursora del primer museo de Europa. La Francia revolucionaria y napoleónica quiso despojar a Roma de esa categoría desde la óptica de ser la nación de la libertad, frente al despotismo teocrático de la Santa Sede. El Louvre era, en la concepción napoleónica, un “museo universal”, una institución abierta no solo a la élite sino al servicio de la ciudadanía, a la educación del pueblo.

12. El Palacio del Louvre, tras la revolución, albergó además de las colecciones reales, los bienes artísticos procedentes de las iglesias y conventos clausurados, bienes de la nobleza y sepulcros reales de Saint-Denis, denominándose a propuesta de David: *Muséum Central des Arts*.

13. Sobre la expedición véase Robert Solé, *La expedición Bonaparte. El nacimiento de la egiptología* (Barcelona: Edhasa, 2001); Javier Verdugo Santos, “Arqueología y cooperación internacional. Otra forma de diplomacia,” en *Actas de la II Jornadas de Arqueología del Bajo Guadalquivir. Arqueología Cara B* (Sanlúcar de Barrameda, 3-5 de diciembre de 2014), coord. Manuel J. Parodi Álvarez (Sanlúcar de Barrameda: Santa Teresa, 2015), 41-60, 44-46.

14. Roberto Balzani, “L’Italia nella ‘lunga età’ napoleónica: il patrimonio fra geografia, evento, istituzioni (1796-1821),” en Curzi, Brook y Parisi Presicce, *Il museo universale*, 26.

15. Henri Grégoire escribió un informe en 1794 contra la destrucción del vandalismo, término que acuñó referido a la destrucción de monumentos. Véase Joseph L. Sax, “Heritage Preservation as a Public Duty: The Abbe Grégoire and the Origins of an Idea,” *Michigan Law Review*, no. 88 (April 1990): 1142-1169.

16. Henri Gregoire, “Rapport sur le Vandalisme, 14 Fructidor, An, II,” en *Oeuvres* (Liechtenstein, 1794): 257-278; Francis Haskell y Nicholas Penny, *El gusto y el arte de la antigüedad* (Madrid: Alianza Forma, 1990), 123, nota 2.

El botín

Los deseos de Monge y Gregoire se hicieron realidad con las “100 obras”, entre las que destacaban la cabeza de bronce de *Lucio Junio Bruto* y la de mármol de *Marco Bruto*, ambas del Museo Capitolino. Después, tras un reconocimiento de los museos pontificios, estos se despojaron de sus obras más emblemáticas: el *Apolo*, el *Laocoonte*, el *Torso*, el *Meleagro*, el *Cómodo como Hércules*, la *Ceres*, la *Cleopatra*, el *Antinoo*, el *Nilo*, el *Tíber*, *Eros y Psique* y el *Gladiador Moribundo*. Fueron respetadas las estatuas del Capitolino más vinculadas a las virtudes romanas, probablemente para no crear tensiones, tal es el caso de la *Loba* o del *Camilo*, muy apreciadas por los romanos. De este museo salieron además la *Flora* y el *Antinoo capitolino* –ambos procedentes de la Villa de Adriano–, el *Eros y Psique* descubierto en el Aventino en 1750, el *Fauno* de mármol, e incluso el emblemático *Espinario*.

También se expropiaron esculturas de colecciones privadas como la presente en Villa Albani en 1798, trasladando a París las mejores piezas y, especialmente, el llamado *Bajorrelieve de Antinoo*, que fue reintegrado a sus dueños en 1815¹⁷. Además de estas “incautaciones” y como consecuencia de la imposición del tratado, fueron a París otras obras compradas por Napoleón a su cuñado Camilo Borghese, que pertenecían a su colección. Entre estas cabe destacar el *Apolo sauroctono*, el *Gladiador borghese*, la *Diana de Gabios*, el *Hermafrodito*, los *Danzantes borghese* o el *Fauno con flauta*, que fueron colocados los tres primeros en el Museo Napoleón y las otras en el Louvre.

Las piezas procedentes de la colección capitolina fueron dos cuadros de la *Sacra Famiglia* de Garofano y de la *Fortuna* de Guido Reni y 21 esculturas: *L’Erma di Omero*, la cabeza radiada de *Alejandro Magno*, el busto de bronce de *Lucio Junio Bruto*¹⁸, la cabeza de *Junio Bruto Minore*, la cabeza de *Ariadna*, el *Antinoo egizio*, el *Antinoo Albani*, el *Apolo Liceo*, la *Giunone Cesi*, el *Fauno* de Praxíteles, la estatua de *Zenone*, el grupo de *Amore e Psiche*, la *Flora*, el *Galata morente*, la *Venus Capitolina*, la sacerdotisa con la urna, el *Espinario*, un trípode de mármol, el sarcófago de las musas y el sarcófago de las divinidades marinas.

17. Haskell y Penny, *El gusto y el arte*, 158, fig. 73.

18. Cuando el busto llegó a París en 1798, la imagen donada al pueblo de Roma por el cardenal Rodolfo Pio da Carpi en 1564, representaba *exemplum virtutis*, y se había convertido en un símbolo universal de la libertad. Ese mismo año se encargó una escultura en ella inspirada del primer cónsul por el Consejo de los Quinientos para el Palacio Bourbon de París. Véase Parisi Presicce, “De memoria antiquaria,” 34.

De otros lugares de Italia también se enviaron obras de arte: Bolonia, Cento, Forlì, Perugia, Città di Castello, Loreto, Pesaro y Fano. Junto a las pinturas se añadieron esculturas colosales, bustos, hermas o bajorrelieves provenientes de Módena, Verona, Venecia, Turín y Florencia; además de un número impreciso de manuscritos, monedas, gemas, camafeos y objetos de plata. En total, el expolio sumó la cifra de 336 obras de arte provenientes de Italia, según el inventario del Museo del Louvre¹⁹. La mayoría de estas obras pertenecían al Estado Pontificio y una pequeña parte al Reino de Cerdeña, al Gran Ducado de la Toscana, a los Estados de la Lombardía y Parma, y otras provenían de colecciones privadas, siendo las más expoliadas las de las familias Albani y Braschi.

La presa

En febrero de 1797 Napoleón exigió la entrega y traslado a París del botín. De este modo, el 19 de mayo partió desde Roma el primer convoy de los cuatro en que fue dispuesto el traslado. Con ocasión del segundo cargamento Monge manifiesta en una carta del 9 de abril de 1797, su satisfacción por la “salvación” de estas obras de arte de manos de “vándalos”, y así justifica el envío de la carga más preciosa que comprendía, entre otras, el *Apolo*, el *Laocoonte* (Fig. 1) y la *Transfiguración* de Rafael. Precisamente del tercero nos ha quedado una instantánea en un grabado de Marin y Baugean²⁰ en el que se aprecian las carretas en las que fueron cargadas las esculturas y pinturas (Fig. 2). También poseemos un grabado en el que se observa el traslado de los caballos de San Marcos de Venecia a París (Fig. 3).

El traslado se erigió en una fiesta eminentemente política, como lo demuestra el homenaje rendido al busto capitolino de *Bruto* como libertador. Porque la República francesa no había conquistado estas obras por la fuerza, sino como una herencia legítima entre la República romana y la nueva patria de la libertad²¹. Para entender esta idea es necesario, como afirma Curzi,²² plantearnos qué representan a finales del siglo XVIII la “Antigüedad y las Bellas Artes”. Ante todo, se consideran un instrumento para refinar y educar el espíritu, pues tanto las obras como su producción representan el grado

19. Jean-Luc Martínez, *Les antiques du musée Napoléon, édition illustrée et commentée des volumes V et VI de l'inventaire du Louvre de 1810* (París: Réunion des musées nationaux, 2004); Parisi Presicce, “De memoria antiquaria,” 35, nota 8.

20. Haskell y Penny, *El gusto y el arte*, 126, fig. 62.

21. Haskell y Penny, 27.

22. Valter Curzi, “L’impero delle lettere e arti belle: verso una nuova coscienza del patrimonio culturale negli anni della Restaurazione,” en Curzi, Brook y Parisi Presicce, *Il museo universale*, 16.



Fig. 1. Antonie Bernager, *Vaso neotrusco con la llegada de las obras incautadas a París*, Sévres. © RMN-Grand Palais (Sèvres, Cité de la céramique), Christian Jean, Jacques L' Hoir. A la derecha, detalle de la representación en el vaso del *Apolo Belvedere* y del *Laocoonte*, escenas que en realidad no son reales pues estas esculturas iban en cajas.



Fig. 2. J. J. Beaujean, *Partida del tercer convoy con destino a París, 1797*. Grabado. Museo Napoleónico (NM, 790), Roma. © Imagen de dominio público.

de civilización de una nación en la Europa de las "Luces". Además, conforme avanza el siglo se comienza a desarrollar una institución abierta: el museo, definido por Curzi²³ como un lugar donde se seleccionan, catalogan y ordenan modelos figurativos del pasado, generando un repertorio de formas e imágenes indispensables en la creación artística y la formulación de la estética contemporánea; y recoge a su vez los testimonios de la historia, los documenta y valoriza.

23. Curzi, 17.



Fig. 3. Vernet, *Traslado de los caballos de Venecia a París, 1799*. Grabado. © Fondazione Musei Civici di Venezia.

Algunas voces se alzaron contra este traslado, sin éxito, como la de Antoine Quatremère de Quincy (1755-1849). El arqueólogo y experto en artes había colaborado con la Revolución como miembro del *Comité Revolucionario de Instrucción Pública* entre 1791-1792. En 1796, un año antes del traslado de las obras de arte italianas a Francia, escribió contra los planes franceses alegando que los poderes europeos debían contribuir a la protección y al conocimiento del arte, y no entendía que nadie pudiera hacer revivir el derecho de conquista de los antiguos romanos²⁴. Quincy defendía la idea de que Roma era en sí un museo al que no podían despojar de ninguna de sus partes, pues su paisaje, monumentos, tradiciones y todos los objetos que en ella se atesoraban eran los que la caracterizaban como tal²⁵. Quincy concitó además el apoyo de un grupo de artistas, que nada pudieron hacer para impedir el traslado. Sí es cierto que, más tarde, la devolución

24. Antoine Quatremère de Quincy, *Lettres sur le préjudice qu'occasionneraient aux arts et à la science, le déplacement des monuments de l'art de l'Italie, le démembrement de ses écoles et la spoliation de ses collections, galeries, musées...*, *Cartas a Miranda*, 1796, trad. Ilduara Pintor Mazaeda (Murcia: Nausicaä, 2007); Antonio Pinelli, "Storia dell'arte e cultura della tutela Le 'Lettres à Miranda' di Quatremère de Quincy," *Ricerche di Storia dell'arte. Storia dell'arte e politica della tutela*, no. 8 (1978-1979), 43-62; David Gilks, "Art and politics during the 'First' Directory: artists' petitions and the quarrel over the confiscation of works of art from Italy in 1796," *French history*, no. 26 (2012): 53-78.

25. Haskell y Penny, *El gusto y el arte*, 125.



Fig. 4. Entrada triunfal de los monumentos llamados de las "ciencias y de las artes" en 1798. En Berthault, *Muséum National d' Histoire Naturelle* (París, 1802). © Fotografía cortesía de la Bibliothèque Nationale de France (BnF).

de los objetos a Roma, en la que participó Canova, seguramente contó con la participación de Quincy, que así al menos vería paliado el desastre que no pudo evitar.

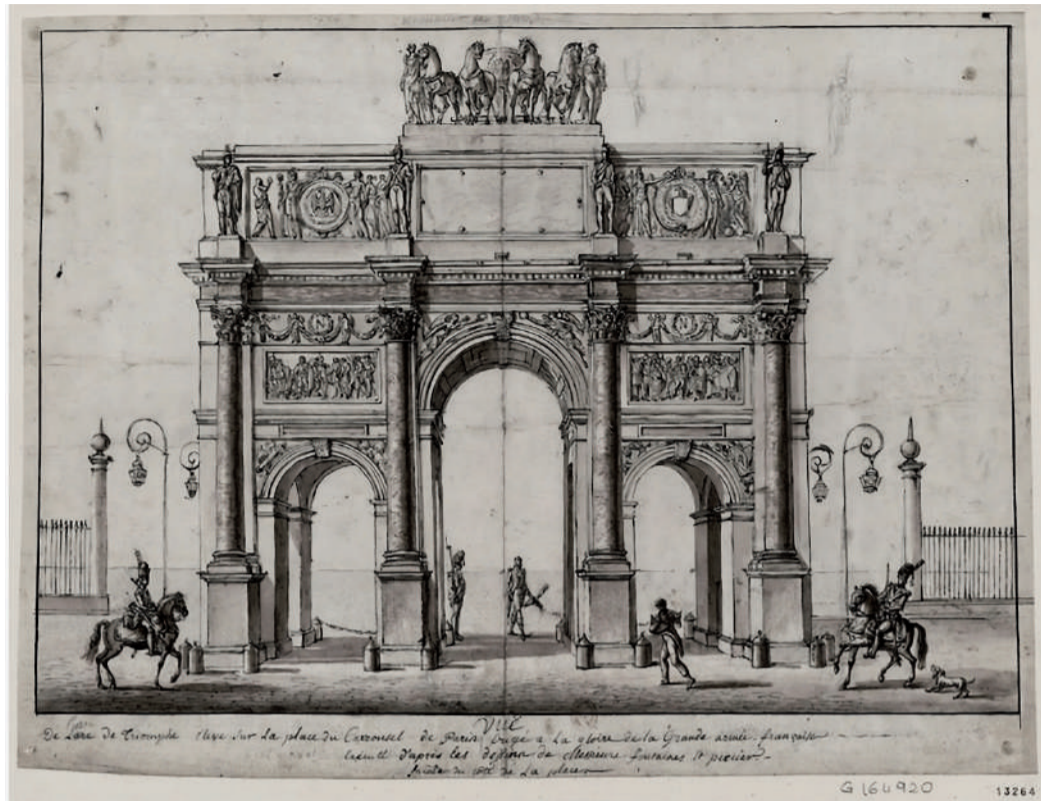
Para muchos, sin embargo, esto no fue una "presa" sino la consecuencia de un tratado. Stendhal, al referirse al papel del escultor Canova como Inspector General de Bellas Artes de Pío VII, quién acudió a París a recuperar las estatuas cedidas por el Tratado de Tolentino, afirma: "Canova ha estado tres veces en París; la última como embalador. Vino a recuperar las estatuas que nos habían cedido por el Tratado de Tolentino, sin el cual el ejército victorioso en Artola y en Rívoli no hubiera ocupado Roma. Nos roban lo que habíamos ganado por un tratado. Canova no comprendía este razonamiento. Educado en Venecia en tiempos del antiguo gobierno, no puede concebir más que un derecho, el de la fuerza; los tratados le parecen una vana formalidad"²⁶.

Este malintencionado sentir, manifestado por el bonapartista Stendhal, es posible que fuese general entre los intelectuales que apoyaron la revolución francesa en el trienio revolucionario -1796-1799-, y aunque en gran parte se vieron defraudados por Francia y Bonaparte, como el caso de Ugo Foscolo (1778-1827)²⁷, que pasó del jacobismo y del

26. Henry Brulard Stendhal, *Passaggiato romane* (Barcelona: Serbal, 1987), 2: 158.

27. Compuso una oda *A Bonaparte libertatore* (1797). Sin embargo, en su tragedia *Aiace*, representada en 1811 y prohibida por las autoridades, se observa una denuncia a los hombres prepotentes con una clara alusión a Napoleón.

Fig. 5. Los caballos de Venecia sobre el Arco del Triunfo. En G. Percher y P. F. Fontaine, *Vue de l'Arc de triomphe évevé sur la place du Carrousel de Paris, érigé a la glorie de la Grande Armée française*, s.d.
© Fotografía cortesía de la Bibliothèque Nationale de France (BnF).



entusiasmo napoleónico al desencanto, es cierto que la política de organización de la cultura que la administración francesa²⁸ llevó a cabo colocó a los intelectuales italianos en la necesidad de colaborar con ellos o abstenerse.

En julio de 1798 llega a París el grueso de las pinturas y las antigüedades, según Montaignon²⁹, para lo que se organizó una procesión triunfal, que coincidió con el cuarto aniversario de la caída de Robespierre en el Campo de Marte (Fig. 4). Esta fue un poco frustrante, pues salvo los *Caballos de Venecia*, las demás estaban ocultas en sus cajas. Los *Caballos* quedaron expuestos en los Inválidos y las cajas permanecieron sin desembalar en unas salas del piso bajo del Louvre durante más de 18 meses, hasta su integración en el Arco del Triunfo³⁰ (Fig. 5).

28. Sobre la administración francesa de Roma véase Verdugo Santos, "La tutela jurídica del patrimonio histórico pontificio," 28-36; Pierre Pinon, "Le rovine nella città," en *La Roma di Napoleone: la teoria delle due città. Forma. La città antica e il suo avvenire* (Roma: Luca Editore, 1985), 23-24; Ronald T. Riddley, *The Eagle and Spade. Archeology in Rome During The Napoleonic Era* (Avon: Cambridge University Press, 1992), especialmente el capítulo "Commissions, commissions, commisions: the administration of antiquites under the French", 47-93; Mario Pupillo, *Aspettando l'imperatore, Monumenti Archeologia e Urbanistica nella Roma di Napoleone, 1809-1814* (Roma: Gangemi Editore, 2019), especialmente 22-56, 108-146, donde se analizan los personajes y el nuevo rostro de la ciudad con las transformaciones realizadas y proyectadas.
29. Anatole Montaignon y Jules Guffrey, *Correspondance des directeurs de l'Academie de France a Rome avec les Surintendants des Bâtiments* (Paris: Guffrey ed., 1887-1912), XVI, 470.
30. En 1807-1808 fueron acoplados al *Arc de Trionfe du Carrousel*, arrastrando un carro de guerra en plomo dorado, diseñado por Lemot, en el que iban dos personificaciones de la Victoria. Fueron devueltos a la ciudad de Venecia, bajo dominio austriaco el 7 de diciembre de 1815. Existe un cuadro de Chilone, que recoge el acontecimiento. El 13 de diciembre se reintegraron a la basilica de S. Marcos,



Fig. 6. Bertrand Andrieu, *Medalla con busto de Napoleón y sala del Apolo del Louvre, 1804*. Casa de la Moneda de París. © Copia MET (NY), 1885, encargo de Levi P. Morton.

En opinión de Haskell y Penny³¹, dos acontecimientos precipitaron la sistematización de la colección en el Louvre. La primera fue el ascenso al poder de Napoleón en 1799; y la segunda fue la huida de Ennio Quirino Visconti (1751-1818) a París ese mismo año. Pío VI lo había nombrado conservador del Museo Pío-Clementino, pero en 1799 se trasladó a París, donde fue nombrado uno de los conservadores del Louvre³², reproduciendo en el museo parisino los mismos principios organizativos del Pio-Clementino. Paradójicamente, un italiano ordenaba el museo de la “Segunda Roma”, en el que dispuso nueve salas que respondían a una temática distinta con una pieza central, y otras tenían la denominación de la escultura principal, como la del *Torso*, la del *Laocoonte*, la del *Apolo* (Fig. 6), o la de la Musas. Finalmente, el museo se inauguró el 9 de noviembre de 1800, coincidiendo con el primer aniversario de la llegada al poder de Napoleón.

Las obras de arte antiguo fueron publicadas en 1800 en la *Notice des statues, buste, bas-reliefs, et autres objets composante la Galerie des Antiques du Musée Central des Arts*, ampliada en ediciones sucesivas en 1802 (año de la creación del Museo de Napoleón) 1803, 1807 y 1808. En la edición de 1810 Visconti nos presenta un recorrido por las ocho salas de los viejos apartamentos de María de Austria. En 1811 se abre la sala de los Ríos y se comienzan gradualmente a incorporar en la galería de la Antigüedad las obras procedentes de la colección Borghese.

véase Haskell y Penny, *El gusto y el arte*, 181, fig. 84-85; Massimiliano Pavan, “Canova e il problema dei Cavalli di San Marco,” *Ateneo Veneto*, no. 12 (1974), 83-111, 97, lám. 105.

31. Haskell y Penny, *El gusto y el arte*, 125.

32. Comenzó así la segunda parte de su vida profesional, y nunca más volvió a ver Italia: Ronald T. Ridley, *The Pope's Archaeologist. The life and times of Carlo Fea* (Roma: Quasar, 2000), 28-29. Visconti fue considerado el más destacado anticuario-arqueólogo de Europa. Su prestigio como arqueólogo se vio más fortalecido cuando el gobierno británico, después de la abdicación de Napoleón en 1814, le encomendó un dictamen sobre los mármoles del Partenón (véase Parisi, “De memoria antiquaria,” 42-43), en el que escribió el primer ensayo sobre estas esculturas.

La llegada a París de estas obras, fundamento de la cultura clásica, constituyó la aplicación precisa de la doble misión que la Convención había asignado a los museos: educar a los pueblos y servir a la gloria de la República. El ardor mostrado por Bonaparte, sus tropas y los especialistas que lo acompañaron a Italia (Denon, Moitte, Berthélémy o Monge) fue permitir que los parisinos, y luego todos los franceses, se familiarizaran con el arte. Conocedores del poder de las imágenes, y de la fascinación que sobre el pueblo ejerce la posesión y distribución de una brillante colección, el Consulado, y luego el Primer Imperio, se esforzaron por mantener o crear museos abiertos al público en toda Francia. Esta fue también una forma de relevar al Louvre, rápidamente superado por la incesante llegada de nuevas obras.

Entre las obras que ponen de manifiesto el impacto ejercido sobre la población, mencionamos el jarrón de porcelana cuya forma está inspirado en ítems antiguos de la colección Vivant Denon. En él, Antonie Beranger (1785-1867) presentó “la entrada en París de obras destinadas al Museo Napoleón”, en una evocación, a la manera de un triunfo romano, del “Festival de la Libertad y las Artes” de 1798. Se trata de una composición de friso de ritmo lento y majestuoso en la que se representa a las esculturas antiguas más famosas que completan su recorrido desde las colecciones del Vaticano hasta el Louvre. Así, bajo la protección de los soldados, el busto de Homero entra en el palacio a la cabeza, seguido por el *Apolo del Belvedere* que transporta una gallarda cuadriga, el *Laocoonte* y la *Venus Médicis*, bajo la mirada de admiración y asombro de los parisinos. En el vaso aparecen también los más grandes coleccionistas y aficionados de la historia, a saber, Pericles, Lorenzo de Medici y Augusto, con quienes está asociado Napoleón I. Como una especie de areópago secundario, el collar presenta una serie de medallones pintados a imitación de camafeos y que representan varias figuras de la Antigüedad. En resumen, el tamaño de este jarrón (1,20 m), sus ricas decoraciones en oro y la excepcional calidad de la pintura porcelánica lo convirtieron en “uno de los más bellos salidos de los talleres de la manufactura”, según su director, quién lo preservó de la destrucción en 1815 (véase figura 1).

El pontificado de Pío VII (1800-1823)

Tras la muerte de Pío VI³³ (29 de agosto de 1799), contra todo pronóstico es elegido papa el 14 de marzo de 1800 el cardenal Barnabbá Chiaramonti, uno de los personajes más

33. De la llegada de los restos de Pío VI a Roma y su recibimiento por Pío VII existe un grabado de Petrini de 1803.

importantes de la corriente ilustrada dentro de la Iglesia, que será quién juegue un papel trascendental en las relaciones de la Iglesia con el Imperio Francés. Chiaramonti³⁴ es un hombre liberal que había bebido en el benedictinismo culto y renovado de los siglos XVII y XVIII y que en 1796 escribirá: “El Evangelio es la guía más eficaz para llegar a constituir un régimen republicano”³⁵. La situación con la que se encuentra el nuevo papa era desalentadora para los intereses de la Iglesia, pues en los Estados Pontificios se había instaurado la República, que creía que el Pontificado como institución había llegado a su fin, e incluso el propio Napoleón había escrito a su hermano José, el 29 de septiembre de 1799, para que no se eligiese ningún sucesor tras la muerte de Pío VI³⁶. El 14 de junio, Napoleón, tras su victoria de Marengo, recupera de nuevo todo el poder en Italia, lo que supuso la desaparición de la República Romana.

El papa emprende a finales de junio el camino hacia Roma, asentándose en una ciudad peligrosamente revolucionaria. Se apoya en el cardenal Consalvi³⁷, un hábil político, que estaba perfectamente identificado con sus ideas, y que afirmaba: “Nuestra finalidad consiste en dirigir y regular la revolución en lugar de dejarnos arrastrar por ella”³⁸. Mientras tanto, en Roma, el aspecto de los museos debió de ser desolador, con los huecos de las grandes obras rellenos con copias en yeso de Vincenzo Malpieri, Michele Crescini y Giuseppe Torrenti, y el Zenon Capitolino por el escultor Carlo Albacini³⁹. Todo ello produce una reacción del pontífice, quien, a pesar de su reducido poder, dicta el 1 de octubre de 1802 su *Quirografo* sobre la protección del patrimonio histórico, y en especial de las antigüedades:

La conservación de los monumentos y de las producciones de las bellas artes que, pese a la afrenta de la voracidad del tiempo, han llegado a nosotros, ha sido considerada siempre por nuestros predecesores como uno de los objetos más interesantes y más meritorios de su actividad. Estos preciosos restos de la culta antigüedad dan a la ciudad de Roma un ornamento, que la distingue entre las más insignes ciudades de Europa...

34. Sobre la personalidad, dotes intelectuales y dominio de idiomas de Pío VII, véase Philipps Boutry, “Pío VII,” en *Dizionario Biografico degli Italiani* (Roma: Treccani, 1985), vol. 84. La iconografía de Pío VII es muy variada. Destacamos el cuadro de Camuccini de 1815, conservado en el Museo de Viena, los realizados por David en 1805 y 1805/1807 –éste último en la Coronación de Napoleón–, el de Canova de 1819 y Thomas Lawrence de la misma fecha. Las recogidas en los frescos del Braccio Nuovo y, sobre todo, su tumba en San Pedro, obra de Thorvaldsen de 1825, además de sus monedas conmemorativas.

35. Nazario González, “Pío VII el rival de Napoleón,” *Historia y Vida*, no. 17 (1967): 80-98.

36. González, 84.

37. Sobre Consalvi (1757-1824), véase Alessandro Roveri, “Consalvi, Ercole,” en *Dizionario Biografico degli Italiani*, (1983), 41:1-14. Se conserva en la *Royal Collection* del castillo de Windsor un retrato de Consalvi obra de Thomas Lawrence de 1819.

38. González, “Pío VII,” 86.

39. Parisi, “De memoria antiquaria,” 33, nota 5.

En el torbellino de las pasadas vicisitudes, inmensos han sido los daños, que esta nuestra dilectísima ciudad ha sufrido con la pérdida de los mas curiosos monumentos y de las mas ilustres obras de arte. Lejos, sin embargo, de debilitarse por esto, está todavía mayormente empeñada nuestra paternal diligencia en procurar por todos los medios, sea para impedir que a las pérdidas sufridas, se añadan otras nuevas, sea para reparar con el descubrimiento de nuevos monumentos la falta de aquellas que se han perdido.

La otra disposición es el *Editto* del cardenal Giuseppe Doria-Pamphili (1751-1816), de la misma fecha que el *Quirógrafo*, el 2 de octubre de 1802⁴⁰, en el que se reitera la prohibición de exportación fuera del territorio pontificio de cualquier objeto arqueológico, ya sea de titularidad pública o privada, naturaleza sagrada o profana, sin excepción, aunque se traten de simples fragmentos.

Estas disposiciones fueron una respuesta al Tratado de Tolentino, prohibiendo todo tipo de exportaciones y fomentando nuevos descubrimientos. El autor del texto legal fue sin duda Carlo Fea⁴¹, quien había hecho entrega al Camarlengo de un informe sobre la situación del patrimonio el 29 de abril de 1802, cinco meses antes de la publicación de la disposición.

Desde la promulgación del *Quirografo* y del *Editto Doria-Pamphili*, Pío VII procede a adquirir en el mercado anticuario más de 1.000 obras, entre estatuas, bustos y bajo relieves, a las que se añaden otras que estaban en los depósitos: unas 80 aras de la colección Giustiniani donada por Canova para ser usadas como basas, 16 esculturas transferidas de los jardines del Quirinal y un núcleo procedente de la colección de la familia Lancellotti⁴². De esta forma, se pretendió reconstruir la riqueza y la majestad perdida, reparando en la medida de lo posible la humillación sufrida. El Museo Vaticano se mostraba de nuevo a los romanos y visitantes, con un *Museo Vecchio* y otro *Nuovo*, manteniendo su atractivo y promoviendo la publicación de su catálogo, que se convirtió en un gran acontecimiento cultural y una efectiva propaganda política del papado.

En 1802 Napoleón proclama la República Italiana reduciendo al papa a un pequeño poder. Aun así, Pío VII continúa luchando por su autonomía tanto temporal como religiosa. Precisamente el 17 de febrero de 1802, tras una serie de vicisitudes, pudo ser enterrado en Roma Pío VI. Y, de hecho, el periodo de 1801 a 1809 podemos considerarlo de "buen

40. Sobre el contenido y alcance del *Quirografo* y del *Editto* véase Verdugo Santos, "La tutela jurídica del patrimonio histórico pontificio," 20-24, 38-48.

41. Jurista y arqueólogo fue un personaje crucial para la defensa del patrimonio pontificio, sobre su vida y obra véase Ronald T. Riddley, "The Pope's," 15, 18, 24, 79f, 88, 394, 414, 421; Verdugo Santos, "La tutela jurídica del patrimonio histórico pontificio," 21-24, 26, 28.

42. Parisi, "De memoria antiquaria," 36, nota 16.

entendimiento" o "consenso", pues se firma el Concordato y el papa participa en la ceremonia de sacralización o coronación de Napoleón. Además, durante el viaje el papa fue aclamado a su paso hasta llegar a Fontainebleau el 25 de noviembre de 1804, donde se encontró con Napoleón⁴³, ya como Emperador de la República, desde su proclamación el 18 de mayo de 1804.

Pío VII consagró al monarca al día siguiente, pero, como escribe Benjamin Constant (1767-1830): "aunque había prometido ajustarse a las reglas del ceremonial, Napoleón precedió al papa, asombrado por su audacia, subió al altar, tomó posesión de la corona y se la colocó en la cabeza". Luego coronó a Josephine. De hecho, no fue un acto improvisado, sino un protocolo acordado de antemano y discutido en profundidad con el Soberano Pontífice. Constant era un acérrimo oponente del régimen imperial, y no es de extrañar que el gesto del Emperador lo conmocionara profundamente, como a muchos observadores europeos⁴⁴. Al respecto, el 5 de enero de 1805, el cardenal Consalvi escribió a Pío VII que lamentaban en Roma que Napoleón hubiera llevado la falta de respeto hasta el punto de coronarse a sí mismo.

Pío VII y el Secretario de Estado Consalvi se niegan a reconocer el dominio francés, por lo que la represión imperial no tardó en llegar y fue *in crescendo*: los Estados de la Iglesia pronto se redujeron al patrimonio de San Pedro (1806-1808); y Roma es ocupada militarmente por el general Miollis el 2 de febrero de 1808, comenzando así un periodo de dominación francesa que durará seis años, hasta que el papa regrese tras su deportación en 1814⁴⁵. Así, los Estados Pontificios se anexionan al Imperio el 17 de mayo de 1809 y el papa fue secuestrado por el general Radet la noche del 5 al 6 de julio de 1809. Pío VII fue confinado primero en Savona (1809-1812), generándose de inmediato una leyenda sobre la resistencia del papa frente a su captor (Fig. 7) y luego en Fontainebleau (1812-1814). Napoleón incluso se planteó establecer la sede del papado en Francia, Aviñón o París.

43. Del encuentro del emperador con el papa se tiene un cuadro de Demarne (1808) que se conserva en el Grand-Palais de París.

44. Benjamin Constant y Chateaubriand recelaron de Napoleón tras la ejecución del duque d'Enghien por su participación en una conjura para asesinar al emperador, véase, Andrew Robert, *Napoleón. Una vida* (Madrid: Palabra, 2014), 322.

45. El 16 de mayo de 1809 el emperador firmó un decreto uniendo la ciudad de Roma al Imperio. El 10 de junio, tras conocerse la noticia en la ciudad, Pío VII pronunció junto a su fiel cardenal Pacca las palabras del Evangelio: *Consummantum est*. Después firmó una bula de excomunión contra aquellos que obedecieran la orden imperial, véase Antonio Manuel Moral Roncal, *Pío VII. Un papa frente a Napoleón* (Madrid: Sílex Ediciones, 2002), 162. Pío VII fue detenido, secuestrado y enviado a Savona donde permaneció recluido hasta enero de 1812.



Fig. 7. A la izquierda, detención de Pío VII por el general Radet el 6 de julio de 1809. A la derecha, un ángel consuela al papa en su prisión. © Imágenes de dominio público.

Prisionero de Napoleón y desposeído de sus estados, Pío VII respondió no reconociendo a los obispos nombrados por el emperador. Entre tanto, Napoleón dio un ultimátum al papa para que volviera a nombrar cardenales. Pío VII lo aceptó el 20 de septiembre de 1811, firmando un nuevo concordato en Fontainebleau el 13 de enero de 1813, que permitía al emperador nombrar obispos en Italia. Pío VII devolvió la púrpura a los *cardenali neri* entre los que estaba Consalvi. Este, junto con Pacca y otros, procedieron a plantar cara a un Napoleón debilitado, y de este modo el 24 de enero de 1814 el papa denunciará el Concordato, y aunque Napoleón intente de nuevo deportarlo a Savona, se ve obligado el 10 de marzo de 1814 a permitir el regreso del papa a Roma para contrarrestar la ocupación napolitana de la ciudad por Murat, antiguo general y cuñado de Napoleón. Finalmente, el 15 de mayo de 1814 Napoleón le restituyó los Estados Pontificios y el papa retornó a Roma con todo su poder el 24 de mayo de dicho año, procediendo al nombramiento de Consalvi como Secretario de Estado.

Consalvi, con su inteligencia táctica, la capacidad de poner sobre la mesa argumentos tanto políticos como religiosos, la relación de estima y confianza que logró establecer con Metternich le permitió cumplir los deseos más fervientes del papa. De este modo, por el Tratado de Viena (9 de junio de 1815) regresaron tanto las Marcas como las Legaciones. El genio diplomático de Consalvi salvaguardará durante otro medio siglo la existencia de los estados eclesiásticos, garantía indispensable, a los ojos del cardenal y del pontífice, de la independencia de la Sede Apostólica.

El regreso de Pío VII y el retorno de las piezas transferidas a París

El papa entra en Roma el 24 de mayo de 1814 tras cinco años de cautiverio aclamado por el pueblo, en todo un alarde de propaganda pontificia. Su vuelta a Roma es un símbolo de los sentimientos de nación que se están formando en Italia. Y, además, la propaganda pontificia procede de la exaltación de la recuperación de la soberanía⁴⁶ y las virtudes de un Pío VII que ha sufrido el martirio del cautiverio y que retorna como un "soldado de Dios" defensor de la Santa Sede⁴⁷. El papa celebra el triunfo de la Iglesia y de la Providencia sobre el usurpador con la ciudad engalanada con arcos de triunfo, como el colocado en Piazza Venezia, donde se observa la mano de Canova (Fig. 8) o la instantánea de *La entrada triunfal de Pío VII* en la Piazza del Popolo, obra de Bartolomeo Pirelli.

A pesar de que Napoleón había creado el Reino de Italia, reformado y modernizado instituciones, este hecho fue apreciado por muchos como una injerencia. Y, sobre todo, lo que no fue bien visto por los italianos fue el saqueo de tantas obras de arte, que se consideraban un *exemplum virtutis* unidas a un espacio social y cultural y a un paisaje determinado con un componente identitario. Como manifestará Leopardi en 1818 sobre la defensa del honor de la nación: "la exaltación de la reciente recuperación de las obras de arte enviadas a París en los años napoleónicos 'devueltas a la patria', 'divinos artificios' nacidos de una 'misma madre y que son mas perdurables que los reinos y las naciones'"⁴⁸. Se asiste al descubrimiento de la historia a través de la cual es posible descubrir un patrimonio entendido como un bien común y un recurso para la colectividad. Una recuperación de la memoria a través de las obras de arte.

A partir de 1815 representantes de todos los estados italianos solicitaron al Louvre la devolución de sus piezas. La operación entrañaba serias dificultades, pues no solo estaban las piezas que se hallaban en esa institución, sino también otras muchas enviadas a los museos provinciales. Todo se llevó con mucha cautela. Hubo un intento de Denon, reconfirmado como director del nuevo "museo real", de conferir al Louvre el título de *Museum européen*, considerando a las obras como propiedad común de las naciones europeas. Se insistía en la idea de un museo de la "República de las Artes y de

46. Se observa en la medalla anual de plata de 1816. En ella aparece Pío VII y las legaciones restituidas a la soberanía papal. Anv. PIVS·SEPTIMVS·PONT·MAX·ANNO XVII. Rev. PONTIFICIAE·POTESTATI·RESTITVTIS. A.D. MDCCCXV.

47. Se aprecia en la medalla anual en plata 1814 conmemorativa del retorno de Pío VII a Roma tras su cautiverio. Anv. PIVS·VII·P·M·AN·XV. Rev. Dos guerreros custodian la Santa Sede con el Espíritu Santo entre rayos. Leyenda: VRBI ET ORBI RESTITVTVS FIDES ET CUSTODIA MILITVUM·CAESSEN(SIS) ET FOROCORNEL(SIS). Clara alusión a Pío VII como soldado procedente de Cesena e Imola.

48. Curzi, "L'Imperio," 15, 18.



Fig. 8. Bartolomeo Pinelli, *Arco de triunfo colocado en Piazza Venezia para recibir al Papa*, 1814. © Museo Napoleónico (MN), Roma. La escultura central situada sobre el ático recuerda a la *Religion* de Canova representada a la derecha, escultura que no llegó a realizar y que solo conocemos por un aguafuerte de Domenico Marchetti de 1816. © Imagen de dominio público.

las Letras”, idea con poco arraigo ante la etapa que se avecinaba tras el Congreso de Viena de restauración ideológica conservadora. Los estados se esforzarán a partir de este momento en enfatizar su singularidad identitaria y utilizar las obras de arte como elemento de cohesión y prestigio del Estado.

A finales del mes de agosto de 1815 los comisarios italianos, cada uno con su listado, se ocuparon de rastrear las obras y de llevarlas a los cuarteles austriacos de la Pèpinière donde, debidamente embaladas, partieron para Milán entre el 23 y el 25 de octubre en un convoy compuesto por 41 carros tirados por 200 caballos que llegó a su destino en los primeros días de diciembre. Otros envíos siguieron en los próximos meses por tierra y mar, hasta que la operación puede darse por concluida con la devolución a Nápoles en 1817 de las obras que se llevó Murat en su huida dos años antes. No obstante, el balance de las restituciones dependió mucho de los esfuerzos diplomáticos y la fuerza disuasoria de cada país. Así, Verona pudo recuperar todos los cuadros sustraídos en 1797 y depositados en el Louvre, mientras que la Galleria Estense de Módena solo logró la devolución de 21 de los 49 conducidos a Francia.



Fig. 9. Vista del recibimiento de los caballos en la laguna previo a su desembarco, rodeados de embarcaciones. Sbarco dei Cavalli di Bronzo alla Piazzetta di San Marco, 1815. Grabado. © Museo Correr P.D., 1428.

En general, la operación fue recibida con un auténtico júbilo popular. Se celebraron muestras como la celebrada en Bolonia en la iglesia dello Spirito Santo en 1816, que fue objeto de un comentario de Antonio Bolognini Amorini en la *Gazzeta* donde expresaba el entusiasmo de la gente: "Todo el mundo corre a verlo, doctos, artesanos y pintores, nobles y plebeyos, mujeres, hombres y hasta niños, miran con cierta veneración estas obras...".

En la misma línea, una de las recepciones más importante fue la de los caballos de San Marco a Venecia que fueron retirados de su lugar el 13 de diciembre de 1797 (véase fig. 3), transferidos a Francia y colocados primero en las Tullerías y posteriormente en el Arco del Triunfo o Carrusel (véase fig. 5). Su partida fue considerada un duro golpe para los venecianos, y el mismo Canova, según su biógrafo Antonio D'Este, decía que el "mayor dolor que sintió fue el transporte de los caballos de Venecia y la desaparición de la antigua república veneciana, y le dijo al primer cónsul, que aquellas serán cosas que le afligirán toda su vida". Este sentir debió ser el de muchos venecianos y su vuelta era considerada una prioridad. De este modo, y tras la caída de Napoleón, el gobierno austriaco ofreció todos los medios a la ciudad para dicho empeño y, una vez recuperados, se celebró una ceremonia solemne el 13 de diciembre de 1815, aniversario de su expolio, con la reposición en su lugar en la terraza de la basílica de San Marcos. Tenemos algunas imágenes que ilustran los hechos; en primer lugar, el aguafuerte de Luigi Martens (Fig. 9) sobre un dibujo de Giuseppe Borsato (1770-1849) con el desembarco de los caballos. También un cuadro de Vincenzo Chilone (1758-1839) nos ofrece un testimonio de la solemne ceremo-



Fig. 10. V. Chitone, *Il ritorno dei cavalli di San Marco*, 1815. Palazzo Treves, Venezia. Colección privada, tomado de Simone Pellico, *Il Serenissimo*, publicado el 10 de marzo de 2021.

nia de recolocación de los caballos, transportados sobre un carro que viene arrastrado frente al ejército austriaco desplegado a ambos lados de la plaza de San Marcos, mientras que las autoridades ocupan una tribuna bajo el *campanile* (Fig. 10). E incluso la recuperación de los caballos fue aprovechada por la corte vienesa para una acción de arqueología y poder, utilizando la recuperación como una forma de proyección de la grandeza de Austria y su Emperador (Fig. 11).



Fig. 11. Anónimo, *Apotheosis of Francesco I in occasion of the restitution of the Horses of St. Mark*, 1815. Grabado. © Museo Correr P.D., 1428.

Pero, volviendo de nuevo al Estado Pontificio, en principio podemos afirmar que el impacto que supuso la presa napoleónica y la reacción del papado al respecto, marcan un antes y un después en la tutela de sus bienes arqueológicos. La recuperación de la soberanía y de las piezas fue un momento de concienciación y confirmación del poder del papado y de la herencia cultural que custodiaban, y todo ello será suficientemente utilizado como propaganda (Fig. 12)



Fig. 12. Mercadetti, *Medalla anual de plata*, 1817. Restitución de las obras de arte. Anv. PIVS-VII-PONT-MAX-ANN-XVIII. Rev. Imagen del Laocoonte con la leyenda MONVMENTORVM-VETERVM-RESTITVTORI. © Imagen de dominio público.

Sin embargo, se ha puesto demasiado énfasis en la reacción antifrancesa como único detonante, lo cual no es del todo cierto. Ya en el *Quirógrafo* de Pio VII de 1802 hay una referencia a la sangría de obras de arte y de objetos arqueológicos que estaba sufriendo el territorio pontificio y, en particular, Roma⁴⁹. Los visitantes que acudían a realizar el *Grand Tour*⁵⁰ deseaban portar a sus lugares de origen piezas y objetos que sirvieran de recuerdo de su estancia, además de prestigiar sus colecciones o su mero afán *dilettante*. Al mismo tiempo grandes coleccionistas, entre ellos monarcas europeos, encargaban a marchantes romanos la adquisición no solo de piezas arqueológicas, sino también de pinturas de autores de renombre.

Lo que sí aprovecha Pío VII es la conciencia que se había despertado con la “presa” napoleónica para un mayor endurecimiento de las medidas contra la exportación ilegal, exigiendo permisos previos y fortaleciendo un sistema de control y de catalogación pionero en la historia de la tutela. Nos referimos al *Editto Pacca*⁵¹ que sistematizó una organización, a la vez que establecía un control y una cuantificación del patrimonio existente. Además, se potenciaron las figuras de los *Commissarii* e *Ispettori*. Así mismo, ante las excavaciones abusivas carentes de metodología y privadas de dirección científica adecuada, estaba en proceso de maduración una nueva concepción de la intervención arqueológica que buscaba una forma correcta y sistemática. Ello llevará a la necesidad de un mayor control en las licencias a través de los informes preceptivos de las *Commissioni*.

49. Anna Maria Corbo, “L’exportazione delle opere d’arte dallo Stato Pontificio tra il 1814 e il 1823,” *L’Art*, no. 10 (1970): 88-113; Riddley, “To protect the Monuments,” 144, nota 149.

50. Sobre el tema véase Mirella Billi, “La Roma del Grand Tour memorie e imagini dei viaggiatori inglesi nel ’700,” *Studi Romani* 47, no. 3-4 (1997): 331-346.

51. Sobre los protagonistas, el alcance y contenido del *Editto Pacca* véase Verdugo Santos, “La tutela jurídica del patrimonio histórico pontificio,” 36-48.

Al final de sus ochenta y un años, y después de veintitrés de su pontificado, Pío VII falleció el 20 de agosto de 1823. Fue el papa de las revoluciones, vivió la historia del Imperio napoleónico y la Restauración de Metternich en el apogeo de su desarrollo, se enfrentó a la prueba de cinco años de prisión con una disposición providencialista que implicó, por su parte, firmeza a nivel de principios, fidelidad a la herencia recibida y resignación a la voluntad divina. Bajo esta luz, tanto en sus gestos de orgullo como en sus vacilaciones, aparece el papa de los “nuevos tiempos”. En cuanto a su figura, para los italianos se convirtió, por su resistencia, en el primer héroe del *Risorgimento*.

Referencias

- Balzani, Roberto. “L’Italia nella ‘lunga età’ napoleónica: il patrimonio fra geografie, evento, istituzioni (1796-1821).” En *Il museo universale. Dal sogno di Napoleone a Canova*, editado por Valter Curzi, Carolina Brook y Claudio Parisi Presicce, 25-33. Milano: Skira, 2016.
- Banti, Antonio Maria. *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell’Italia unita*, Torino: Einaudi, 2000.
- Banti, Antonio Maria, y Roberto Bizzochi. *Le immagini della nazione nell’Italia del Risorgimento*. Roma: Il Mulino, Studi Storici Carocci, 2002.
- Banti, Antonio Maria, y Paul Ginsborg. *Il Risorgimento. Storia d’Italia, Annali 22*. Torino: Einaudi, 2007.
- Billi, Mirella. “La Roma del Grand Tour memorie e immagini dei viaggiatori inglesi nel’ 700,” *Studi Romani* 47, no. 3-4 (1997): 331-346.
- Boutry, Philipps. “Pío VII.” En *Dizionario Biografico degli Italiani*. Vol. 84. Roma: Treccani, 1985.
- Canova, Antonio. *Scritti: Conversazione tra Antonio Canova e Napoleone (1810)*. Editado por Hugh Honour y Paolo Mariuz, 401-443. Roma: Edizione Nazionale delle Opere, 2007.
- Chastel, André. *El Saco de Roma 1527*. Madrid: Austral, 1997.
- Corbo, Anna Maria. “L’esportazione delle opere d’arte dallo Stato Pontificio tra il 1814 e il 1823.” *L’Art* 3, no. 10 (1970): 88-113.
- Curzi, Valter. “L’impero delle lettere e arti belle: verso una nuova coscienza del patrimonio culturale negli anni della Restaurazione.” En *Il museo universale. Dal sogno di Napoleone a Canova*, editado por Valter Curzi, Carolina Brook y Claudio Parisi Presicce, 15-24. Milano: Skira, 2016.
- Gilks, David. “Art and politics during the ‘First’ Directory: artists’ petitions and the quarrel over the confiscation of works of art from Italy in 1796.” *French history*, no. 26 (2012): 53-78. <https://doi.org/10.1093/fh/crr098>
- González, Nazario. “Pío VII el rival de Napoleón.” *Historia y Vida*, no. 17 (1967): 80-98.
- Gramsci, Antonio. *Il Risorgimento*. Roma: Editori Reuniti, 1991.
- Grégoire, Henri. “Rapport sur les destructions opérées par le vandalisme, et sur les moyens de le réprimer. Séance du 14 Fructidor, l’an second de la République une et indivisible; suivi du Décret de la Convention nationale”, 1794. Bibliothèque nationale de France (BnF).

- . "Rapport sur le Vandalisme, 14 Fructidor, An, II." En *Oeuvres*. Liechtenstein, 1794. Bibliothèque nationale de France (BnF).
- Haskell, Francis, y Nicholas Penny. *El gusto y el arte de la antigüedad*. Madrid: Alianza Forma, 1990.
- Martinez, Jean-Luc. *Les antiques du musée Napoléon, édition illustrée et commentée des volumes V et VI d'inventaire du Louvre de 1810*. París: Réunion des musées nationaux, 2004.
- Montaignon, Anatole, y Jules Guffrey. *Correspondance des directeurs de l'Academie de France a Rome avec les Surintendants des Bâtiments*. Vol. XVI. París: Guffrey ed., 1887-1912.
- Moral Roncal, Antonio Manuel. *Pío VII. Un papa frente a Napoleón*. Madrid: Sílex Ediciones, 2002.
- Pavan, Massimiliano. "Canova e il problema dei Cavalli di San Marco." *L'Ateneo Veneto*, no. 12 (1974): 83-111.
- Parisi Presicce, Claudio. "De memoria antiquaria a patrimonio della nazione in età napoleónica. Quale archeologia?" En *Il museo universale. Dal sogno di Napoleone a Canova*, editado por Valter Curzi, Carolina Brook y Claudio Parisi Presicce, 33-46. Skira: Milano, 2016.
- Pinelli, Antonio. "Storia dell'arte e cultura della tutela Le 'Lettres à Miranda' di Quatremère de Quincy." *Ricerche di Storia dell'arte. Storia dell'arte e politica della tutela*, no. 8 (1978-1979): 43-62.
- Pinon, Pierre. "Le rovine nella cita." En *La Roma di Napoleone: la teoria delle due città. Forma. La città antica e il suo avvenire*, 23-24. Roma: Luca Editore, 1985.
- Pupillo, Mario. *Aspettando l'imperatore, Monumenti Archeologia e Urbanistica nella Roma di Napoleone, 1809-1814*. Roma: Gangemi Editore, 2019.
- Quincy, Antoine Quatremère de. *Lettres sur le préjudice qu'occasionneraient aux arts et à la science, le déplacement des monuments de l'art de l'Italie, le démembrement de ses écoles et la spoliation de ses collections, galeries, musées..., Cartas a Miranda, 1796*. Edición española traducida por Ilduara Pintor Mazaeda. Murcia: Nausicaä, 2007.
- Ridley, Ronald T. "To protect the Monuments: the Papal Antiquarian (1534-1870)." *Xenia*, no. 1 (1992): 117-153.
- . *The Eagle and Spade. Archeology en Rome Turing The Napoleonic Era*. Avon: Cambridge University Press, 1992.
- . *The Pope's Archaeologist. The life and times of Carlo Fea*. Roma: Quasar, 2000.
- Roberts, Andrew. *Napoleón. Una vida*. Madrid: Palabra, 2014.
- Roveri, Alessandro. "Consalvi, Ercole." En *Dizionario Biografico degli Italiani*. Vol. 41. Roma: Treccani, 1983.
- Sax, Joseph L. "Heritage Preservation as a Public Duty: The Abbe Grégoire and the Origins of an Idea." *Michigan Law Review*, no. 88 (April 1990): 1142-1169. https://repository.law.umich.edu/mlr/vol88/iss5/5/?utm_source=repository.law.umich.edu%2Fmlr%2Fvol88%2Fiss5%2F5&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages
- Solé, Robert. *La expedición Bonaparte. El nacimiento de la egiptología*. Barcelona: Edhasa, 2001.
- Stendhal, Brulard, Henry. *Passagiate romane*. Barcelona: Serbal, 1987.
- Verdugo Santos, Javier. "Arqueología y cooperación internacional. Otra forma de diplomacia." En *Actas de la II Jornadas de Arqueología del Bajo Guadalquivir, Arqueología Cara B* (Sanlúcar de Barrameda, 3-5 de diciembre de 2014), coordinado por Manuel J. Parodi Álvarez, 41-60. Sanlúcar de Barrameda: Santa Teresa, 2015.

---. "La tutela jurídica de los bienes arqueológicos en la Roma pontificia. Del 'Sacco' de Roma al Dominio francés (1527-1795)." *Cuadernos de historia del derecho*, no. 23 (2016): 167-190.

---. "La tutela jurídica del patrimonio histórico pontificio desde el dominio francés de Roma a la unidad italiana (1796-1870)." *e-Slegal History Review*, no. 23 (2016): 1-56. https://www.iustel.com/v2/revistas/detalle_revista.asp?id_noticia=417546

Wescher, Paul. *I furti d'arte. Napoleone e la nascita del Louvre*. Torino: Einaudi, 1983.




José García Dávila, platero sevillano del siglo XIX. Noticias biográficas y artísticas

José García Dávila, Sevillian Silversmith of the 19th Century. Biographical and Artistic News

Francisco Amores Martínez

Asociación Sevillana de Cronistas e Investigadores Locales, Sevilla, España

famoresm@yahoo.es

 0000-0001-6445-902X

Recibido: 31/03/2022 | Aceptado: 10/11/2022

Resumen

En el presente trabajo pretendemos poner en valor la figura de José García Dávila, un maestro platero activo en la ciudad de Sevilla entre los años 1821 y 1865, y uno de los principales exponentes de la platería neoclásica en esta ciudad. Para ello daremos a conocer nuevos datos sobre su parentesco y aprendizaje con el prestigioso artífice Juan Ruiz, así como su actividad en la dirección del gremio sevillano durante toda una década. Ponemos de relieve asimismo la importancia de que detentase el cargo de platero del arzobispado de Sevilla desde el año 1834 hasta su fallecimiento. Por último, elaboramos un primer catálogo de su obra, en el que destacan los tabernáculos eucarísticos de las iglesias sevillanas de San Isidoro y San Ildefonso, así como numerosos trabajos realizados para otras parroquias y hermandades.

Abstract

In this work we intend to place value on the figure of José García Dávila, a master silversmith active in the city of Seville between 1821 and 1865, and one of the main exponents of neoclassical silversmithing in this city. To do so, we will present new information about his relationship and education under the pretigious silversmith Juan Ruiz, as well as his activity under the direction of the Sevillian guild for a whole decade. We also highlight the importance of his position as silversmith of the Archbishopric of Seville from 1834 until his death. Lastly, we present the first catalog of his work, in which the eucharistic tabernacles of the Sevillian churches of San Isidoro and San Ildefonso stand out, along with numerous works carried out for other parishes and brotherhoods from various locations.

Palabras clave

Dávila
Platería
Sevilla
Siglo XIX
Biografía
Catálogo

Keywords

Dávila
Silversmithing
Seville
19th Century
Biography
Catalogue

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Amores Martínez, Francisco. "José García Dávila, platero sevillano del siglo XIX. Noticias biográficas y artísticas." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 28 (2022): 200-221. <https://doi.org/10.46661/atRIO.6815>.

© 2022 Francisco Amores Martínez. 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).

Aún no se ha llevado a cabo un estudio de conjunto sobre la platería sevillana del siglo XIX, época en la que si bien se produjo un declive general de la mayoría de las disciplinas artísticas, por diversas causas no ajenas al desmantelamiento del Antiguo Régimen, las sucesivas epidemias y la posterior inestabilidad política y social que acompañó a toda aquella centuria, no es menos cierto que durante sus primeras décadas trabajaron en Sevilla una serie de notables plateros que en su mayoría habían aprendido el oficio con excelentes maestros activos en la ciudad en la segunda mitad del siglo XVIII. Y por ello produjeron obras de calidad muy estimable, que fueron evolucionando desde un estilo rococó tardío hasta el más puro neoclasicismo, el cual acusaba en mayor o menor medida la influencia francesa.

Algunos de aquellos plateros son bien conocidos, como es el caso de la amplia y prestigiosa familia Palomino, pero en cambio otros han pasado prácticamente desapercibidos hasta el momento para la historiografía artística. Es este el caso de José García Dávila, un artífice casi desconocido en nuestros días a pesar de su prolífica producción llevada a cabo durante cuatro décadas, de haber participado intensamente en las actividades del colegio de San Eligio o San Eloy de los artistas plateros, y de haber ostentado el título de maestro mayor del arzobispado. Es posible que ese desconocimiento se deba a que no figure su marca en muchas de las piezas que labró y que se han podido documentar de su mano mediante la investigación en diversos archivos. En las líneas que siguen pretendemos dar a conocer el fruto de esa labor y poner así en valor la personalidad de este maestro.

Perfil biográfico

José García Dávila nació en Sevilla en 1791, siendo hijo de Manuel y María del Pilar, y en la misma ciudad contraería matrimonio con la igualmente sevillana María del Carmen Ocaña, con la que buena parte de su vida residió en una casa de la calle Mercaderes (actual de Álvarez Quintero), concretamente en el tramo antaño conocido como calle de las Escobas, muy próximo a la catedral y dentro del entorno de la plaza de San Francisco, en el que habitaban y trabajaban entonces la mayor parte de los plateros activos en la ciudad hispalense. Residiendo en ese lugar le sorprendería la muerte el día 30 de julio de 1869, a los 78 de su edad, según certificó el cura párroco del Divino Salvador don Alberto Hermoso¹.

1. Datos facilitados gentilmente por el investigador José Julio Gómez Trigo, que los ha localizado en la serie de Padrones del Archivo Municipal de Sevilla.

Conocemos el nombre de otro platero llamado Manuel García Dávila, aprobado el año 1825², del que no se conoce ninguna obra en solitario ni otra noticia de su vida, por lo que cabe suponer que trabajaría siempre de manera prácticamente anónima en el obrador de José, de quien parece que era hermano. Siendo muy joven, José entró como aprendiz del arte de la platería en el obrador de Juan Ruiz Escacena, prestigioso artífice que era tío de nuestro protagonista, según él mismo declararí­a posteriormente, en 1825, cuando se postulaba por primera vez para el puesto de maestro mayor de platero de las fábricas del arzobispado, como veremos más adelante. Por tanto, podemos conocer al menos una de las líneas genealógicas de José, no sabemos si paterna o materna, pues consta que Juan Ruiz había nacido en Utrera, y que era hijo de otro platero de nombre Manuel, natural de Carmona y esposo de Gertrudis Escacena; y gracias a que Dávila nos da a conocer el segundo apellido de Juan, podemos acreditar su descendencia del platero carmonense Manuel Ruiz, que se había puesto en duda³. La actividad profesional de Ruiz está documentada entre los años 1796 y 1818, fue platero de la catedral y del arzobispado, así como cónsul y padre mayor de la Congregación de San Eloy, habiendo sido elegido para este último cargo en 1814⁴. Además, se conocen muchas obras con su marca, todas ellas de bastante calidad, en un catálogo que sigue enriqueciéndose en nuestros días, siendo la última de las aportaciones la documentación de la figura de la Fe que remata la custodia de la Archicofradía Sacramental del Sagrario de la catedral hispalense, de la que fue destacado cofrade, como otros muchos plateros⁵.

El resto de noticias que hasta el momento conocemos acerca de la peripecia vital del artista que estudiamos, se refieren a su pertenencia a varias corporaciones religiosas de la ciudad, en las que se implicó mucho y durante buena parte de su vida, lo que nos habla de una persona inquieta e intelectualmente bien formada, y que también le granjeó el aprecio de sus contemporáneos, especialmente de las élites locales, algo que sin duda favorecería su éxito profesional. Desde muy joven formó parte de la junta directiva de la Congregación de Jesucristo Coronado de Espinas, Santo Celo por la Salud de las Almas y Nuestra Señora de la Esperanza, fundada en el convento casa grande de San Francisco, y más tarde trasladada a la iglesia de San Ildefonso y a la del colegio franciscano de San Buenaventura. Esta última, también conocida como la Congregación

2. María Jesús Sanz Serrano, *Antiguos dibujos de la platería sevillana* (Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1986), 205.

3. José Manuel Cruz Valdovinos, *Cinco siglos de platería sevillana* (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, Comisaría de la ciudad de Sevilla para 1992, 1992), 383.

4. Congregación de San Eligio del Colegio y Arte de la Platería, Libro de actas de cabildo, 1808-1839, Fondo Gremio de Plateros, leg. 1B, Archivo General del Arzobispado de Sevilla (AGAS), Sevilla.

5. Juan Carlos Martínez Amores, "Francisco de Paula Palomino. Custodia procesional de templete," en *Pange Lingua. Custodias de Sevilla* (Sevilla: Consejo General de Hermandades y Cofradías, 2021), 75.

del Pecado Mortal, se trataba de una corporación de carácter elitista, cuyo fin era la organización de misiones para animar a los fieles a frecuentar el sacramento de la Penitencia. Está documentada la pertenencia a la misma de García Dávila entre los años 1825 y 1857, fecha esta última en la que ejercía el cargo de contador, y en cuya virtud se ocupó de gestionar la obtención de un retablo procedente del extinguido convento de monjas carmelitas de Belén, para colocar en él a la imagen de la Virgen de la Esperanza en la iglesia de San Buenaventura⁶.

Del mismo modo, nuestro protagonista perteneció también como cofrade a la Hermandad de Nuestro Padre Jesús de la Pasión desde el año 1833, cuando se hallaba establecida en la iglesia del convento casa grande de la Merced Calzada. Cuando las autoridades decidieron, tras la exclaustración de los frailes, que este edificio fuese destinado a museo, don José firmó una carta, junto al mayordomo Manuel López, en la que pedía al arzobispo que la iglesia permaneciese abierta al culto, pero al no ser atendida esta petición, la hermandad hubo de buscar una nueva sede, con la circunstancia de que ya hacía tiempo que se encontraba en decadencia su vida corporativa. Fue así cómo don José se implicó personalmente en su reorganización y traslado a la iglesia de San Miguel, reuniendo para ello en su propia casa, en el verano del año 1841, a una serie de señores con este piadoso fin. Y por ello sería elegido después en cabildo para el cargo de fiscal, el cual detentó hasta febrero del año siguiente⁷.

Implicación en el gremio de plateros de Sevilla

José García Dávila fue examinado de platero por las autoridades del gremio o colegio de San Eloy en la noche del día 2 de noviembre del año 1824, siendo padre mayor o máxima autoridad del mismo Francisco de Paula Palomino. Así puede leerse en el libro de actas de esta congregación y certificaba su secretario Joaquín de Zuloaga, platero de oro que a su vez había recibido la aprobación en 1818:

Abiendose juntado los señores que componen la meza Dn Francisco del Castillo, Cónsul de Plata, Dn Juan Aparisio, Cónsul de Oro, Dn Domingo Guzmán, Dn Ramón Mariscal, y el presente Secretario, se iso presente por el Cónsul Presidente, que aquella Junta era para resivir a examen a Dn José García

-
6. Francisco Amores Martínez, "El compasivo título de la Soledad. Arte y devoción en la iglesia de San Buenaventura en torno a 1850," *Boletín de las cofradías de Sevilla*, no. 759 (2022): 230.
 7. Juan Cartaya Baños, "Donde siempre ha sido muy estimada: la Hermandad de Pasión en el convento casa grande de la Merced Calzada (c. 1539-1840)," en *Pasión. Historia y patrimonio artístico*, coord. José Roda Peña (Sevilla: Archicofradía Sacramental de Pasión y Fundación Cajasol, 2019), 62-63.

Davila, natural de esta Ciudad, en seguida se leyó el memorial, y carta de aprendiz, y biendo estaban corriente se le mandó entrar y que metiese el puntero, lo que verificado sacó un cabo de cuchillo, N.º 31 del Libro de Dibujo de Platero de Plata, y no abiendo seguido otra cosa se acabó esta Junta alabando a Dios y a su Santísima Madre⁸.

El objeto que le tocó labrar en aquel momento, según estudió la investigadora María Jesús Sanz, pertenecía a la segunda parte del segundo cuaderno o libro de dibujos de plata con que contaba el colegio para los exámenes de los aspirantes. Concretamente, formaba parte del grupo de los últimos 16 dibujos, que están fechados en torno a 1789 y representan en su mayoría objetos de uso doméstico. La citada autora describe de esta manera el dibujo del cuchillo que por azar le correspondió copiar a José García para acreditar su suficiencia: "presenta un modelo liso en el que el único adorno es un filete doble que toma forma de corazón en el extremo del cabo"⁹.

García Dávila se implicó mucho en la actividad de la asociación que aglutinaba a los maestros plateros que ejercían entonces en la ciudad de Sevilla, aunque por desgracia le correspondió hacerlo en la última etapa de su existencia, la que suponría su decadencia y posterior desaparición, coincidiendo ésta prácticamente con la fecha de la muerte de José. Y es que, efectivamente, el que había sido ilustre gremio de plateros de la ciudad desde el siglo XVI, comenzaría un profundo declive a raíz de las ordenanzas promulgadas por el rey Carlos III en 1771, situación que provocaría después incluso cambios en la denominación de la corporación, pasando a llamarse colegio en lugar de hermandad, y el antiguo cargo de veedor pasó a denominarse cónsul. Según afirma M.ª Jesús Sanz, entre los años 1800 y 1837, cuando desaparecieron definitivamente los gremios, la función del de plateros era sencillamente sobrevivir¹⁰. La segunda parte de aquel periodo es precisamente la época en la que nuestro artífice participó de manera más destacada en el gobierno del colegio y, en este sentido, era uno de su principales dirigentes cuando se comenzó a aplicar la ley que establecía el libre ejercicio de la profesión y, por tanto, la no obligatoriedad de ser examinados por los aspirantes a detentar un obrador de platería, además de perderse el privilegio del marcaje de la plata y el oro labrado. Según la mencionada autora, esto suponía *de facto* la desaparición del antiguo gremio desde el punto de vista legal, si bien seguiría funcionando algunas décadas más (hasta 1867) como mera corporación religiosa con el nombre de Hermandad de San Eligio, trasladada desde 1840 a la iglesia de Santa Cruz, antiguo convento de los Clérigos

8. Congregación de San Eligio del Colegio y Arte de la Platería, Libro de actas de cabildo, 1808-1839. Fondo Gremio de Plateros, leg. 1B, AGAS, Sevilla.

9. Sanz Serrano, *Antiguos dibujos de la platería sevillana*, 184.

10. María Jesús Sanz Serrano, *El gremio de plateros sevillano, 1344-1867* (Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 1991), 157-172.

Menores. No obstante, los congregantes continuaban desarrollando extraoficialmente las mismas actividades tradicionales relacionadas con el control de su profesión, algo que las autoridades locales consintieron porque favorecía la calidad de las piezas que se fabricaban. Además de todo ello, la Congregación de San Eloy sufriría más que otras existentes entonces en la ciudad, por las sucesivas desgracias que afectaron a su sede franciscana (invasión francesa, exclaustación y derribo).

Tres meses más tarde de su examen y aprobación, ya asiste García Dávila a su primer cabildo celebrado en febrero del año 1825 en la capilla que la congregación poseía en la iglesia del convento de San Francisco. Poco a poco iría creciendo la estimación que por él sintieron sus compañeros de oficio, lo que se infiere de que al poco tiempo de ingresar en el colegio fuera propuesto para el cargo de secretario, perdiendo la votación frente a José Olavide por un ajustado margen de 19 votos a 12. Sería a partir de comienzos del año 1831 cuando iniciaría por fin una carrera ascendente que le iba a llevar a ocupar los principales cargos de la mesa de gobierno de la corporación, desde que en el cabildo del día 24 de enero fuera elegido mayordomo. El año siguiente de 1832 fue nombrado cónsul de plata, compartiendo la mesa con el nuevo padre mayor Eligio Palomino. En los cabildos de 1833 se nombra a nuestro protagonista "cónsul de oro, presidente", lo que en principio resulta extraño, porque no consta que hubiese sido examinado para trabajar con dicho metal. A comienzos de 1834 pasa a desempeñar el cargo de fiscal, hasta que en junio se le nombra cónsul adjunto de plata, pasando más tarde a dejar por un tiempo las responsabilidades de gobierno. Por fin, llegado el año 1838, sería elegido por sus compañeros para detentar la máxima autoridad del colegio de plateros, la de padre mayor, cargo que pudo disfrutar al menos hasta el 19 de junio de 1839, que es la fecha del último cabildo que se registra en el libro de actas de la congregación de San Eloy; en aquellas fechas, García Dávila compartió la junta con los ya citados maestros Eligio Palomino y José Olavide, junto a otros como Cristóbal Sánchez, Francisco de Paula Pérez, José María Espiau y Rafael Marondo¹¹.

Platero de la mitra

Uno de los aspectos más relevantes de la trayectoria profesional de José García Dávila es haber ostentado la condición, como artista platero, de maestro mayor de la Dignidad arzobispal y de las fábricas parroquiales de la diócesis. En la consecución de dicha

11. Congregación de San Eligio del Colegio y Arte de la Platería, Libro de actas 1808-1839. Fondo Gremio de Plateros, leg. 1B, AGAS, Sevilla.

plaza pondría gran empeño, pues llegó a solicitarla formalmente hasta en tres ocasiones. La primera de ellas a los pocos meses de haber obtenido la aprobación del Colegio, mediante un escrito dirigido al arzobispo de Sevilla, Francisco Javier Cienfuegos y Jovellanos, con fecha de 16 de febrero de 1825, en el cual se refería a quién había sido su maestro en el oficio, manifestando que “haviendo aprendido dicha facultad o arte en el obrador de su difunto tío Dn Juan Ruiz, maestro que fue de las Fábricas de este Arzobispado, como juntamente de lo correspondiente a la Mitra en el tiempo de los antecesores a V. E^a los S.S. Dn Luis de Borbón, Dn Juan de Vera y Dn Romualdo Antonio Mon y Velarde, tubo el honor de desempeñar por sí, y en una larga época de años en que su dicho tío padeció una larga y grave enfermedad, todas las obras que a este le fueron encargadas”¹². Teniendo esto en cuenta, solicitaba el mencionado título “en atención a los méritos y servicios hechos por su difunto tío, y los suyos en el desempeño de las obligaciones que aquel no pudo y deja explicados”. Ciertamente resulta de gran interés lo que dice aquí el postulante, pues se consideraba único descendiente y heredero de Juan Ruiz, quién fue un orfebre de indudable prestigio en su tiempo, como se ha señalado anteriormente, y por tanto pudo enseñar el oficio a Dávila con autoridad suficiente; pero sorprende el hecho seguramente cierto de que éste se encargase de labrar las piezas en su taller durante “una larga época de años”, no sabemos exactamente cuántos. Quizá este hecho explique la edad tan tardía en la que Dávila se sometió al examen de su gremio, cuando ya contaba con 33 años.

Aquella primera petición no fue atendida, por lo que el 13 de marzo de 1831 Dávila volvió a dirigirse por escrito al prelado, aduciendo los mismos argumentos, pero esta vez añadía que en ese momento era mayordomo del colegio de plateros de la ciudad, y que no pretendía ninguna prebenda económica porque con el título de maestro mayor “no disfruta sueldo ni pensión alguna, solo sí la honra que por esta gracia recibe”¹³. Se le contestó lacónicamente por el secretario de cámara: “que recurra cuando venga”. Pero, el 10 de diciembre del mismo año 1833, Dávila llevó a cabo un tercer intento de obtener la plaza, que sería por fin el definitivo, aprovechando en este caso un momento favorable como era el reciente fallecimiento de Juan Peña, platero que había ostentado el cargo de maestro mayor hasta esa fecha, y también que el arzobispo hacía poco tiempo que había regresado a la ciudad tras un tiempo fuera.

12. Asuntos despachados, Gobierno, 1825, leg. 04681, AGAS, Sevilla.

13. Asuntos despachados, Gobierno, 1831, leg. 04702, AGAS, Sevilla.

En esta última ocasión argumentaba, además de su parentesco con el citado Juan Ruiz, la realización de varios trabajos de los que el ya cardenal Cienfuegos tenía conocimiento personal y directo: "el buen desempeño de su ejercicio Su Em^a lo conoce muy bien, ya en los adornos que se hicieron p^o la efigie de nuestro Señor Coronado de Espinas de la Real Congregación del Santo celo por la salud de las almas, ya en la composición de la Cruz de la Real y distinguida orden de Carlos 3^o que tiene V. Em^a, y ya en un copón que acaba de construir p^a la Igl^a Parroquial de la Villa de Rota. Y en cuanto a su buena conducta lo justifica el destino que oí desempeña en su Colegio"¹⁴; y es que era cierto que en ese momento Dávila era cónsul presidente del colegio de plateros, y mantenía una estrecha vinculación con la Congregación del Pecado Mortal, que ya hemos relatado anteriormente. Esta vez, la máxima autoridad eclesiástica tuvo a bien acceder a sus deseos y expedir a su favor el título de maestro mayor del arzobispado, lo que se llevó a cabo con fecha de 22 de enero de 1834. Debemos añadir que cinco días antes de que Dávila hiciese esta última solicitud, había hecho lo propio su colega Miguel Palomino, lo que añade aún más valor a la elección de José, porque Palomino formaba parte de la más importante y prolífica familia de plateros activa en la ciudad desde finales del siglo XVIII, con algunos de los cuales tuvo nuestro artífice ocasión de compartir asiento en la mesa de gobierno de la congregación de San Eloy por aquellos mismos años.

Su obra

La producción de García Dávila ha sido desconocida hasta nuestros días en su mayor parte, debido seguramente a la frecuente ausencia de su marca, como se ha dicho antes, por lo que ha tenido que ser la investigación en diversos archivos de la ciudad la que haya sacado a la luz la autoría de esas obras, así como la documentación relativa a muchas otras que no han llegado hasta hoy, generalmente por haberse perdido durante la desaparición de los templos a los que estaban destinadas, y otras veces por haber sido enajenadas o sustituidas por otras de factura más reciente. Sea como fuere, la producción de este artífice platero se extiende desde la temprana fecha de 1821, tres años antes de su aprobación como maestro, hasta poco tiempo antes de la fecha de su fallecimiento, ocurrido en 1869. A ello habría que añadir el trabajo que, según su propio testimonio, llevó a cabo sustituyendo a su tío Juan Ruiz antes de la primera de las fechas indicadas. Son por tanto cuarenta años en las décadas centrales del siglo XIX, en los que Dávila era llamado por distintas instituciones por su acreditado

14. Asuntos despachados, Gobierno, 1833, leg. 04710, AGAS, Sevilla.

oficio, fundamentalmente parroquias y hermandades de Sevilla y su antigua archidiócesis, a lo que habría que añadir otros encargos realizados por un buen número de particulares, porque como ya se ha señalado mantuvo una vida social intensa, relacionándose con lo más granado de la sociedad sevillana de la época.

A día de hoy, su primera obra documentada es una diadema de plata para una imagen de san Juan Evangelista realizada por Juan de Astorga en 1821, destinada a ser colocada en el altar del Santo Cristo en la iglesia parroquial de San Ildefonso de Sevilla, según documentó en su momento el investigador José Roda Peña¹⁵. No puede pasarse por alto que cuando aceptó este encargo, Dávila aún no había recibido la aprobación como maestro platero, lo que no sucedería hasta 1824, aunque ya debía ser suficientemente conocido en la ciudad por su trabajo en el taller de Juan Ruiz. Volviendo con la diadema, con fecha de 9 de mayo de aquel año 1821, Dávila daba recibo al cura párroco Matías de Espinosa por su coste de 200 reales, que incluía la plata empleada y su hechura. Es importante este hecho porque nos consta que sólo tres años antes, en 1818, el mismo sacerdote había encargado unas potencias para la imagen del mencionado Crucificado de su parroquia, que no es otro que el que hoy se venera con el título del Calvario en la parroquia de la Magdalena¹⁶, lo que en principio podría servirnos para probar que Dávila habría heredado esa amistad con el párroco que ya tenía su tío, y por eso lo habría conservado como cliente. En efecto, aquella sería la primera de una serie de piezas de plata que labraría para la misma parroquia en los años siguientes, como veremos seguidamente.

En relación a esta vinculación del platero con el párroco de San Ildefonso, debemos poner de relieve un aspecto de gran importancia, y es que gracias a la misma el artista pudo contactar con una señora acaudalada llamada Ana María Magallanes, la cual por su amistad con este cura se convertiría en la principal bienhechora de la parroquia, costeando de su peculio numerosas obras y enseres del templo recién construido; pues bien, en lo que respecta a las piezas de plata, el artífice elegido por dicha señora iba a ser García Dávila, con toda seguridad por consejo o sugerencia de don Matías Espinosa. Pero no sólo para las obras destinadas al culto divino en la parroquia, sino también para otras relacionadas con la devoción particular de doña Ana: el día 26 de marzo de 1831, el platero declaraba haber recibido de esta señora 297 reales y medio por la elaboración en plata de ley de una corona, un puñal y una diadema para dos imágenes de la Virgen

15. José Roda Peña, "Juan de Astorga: novedades biográficas y aportaciones a su catálogo escultórico," en *Nuevas perspectivas críticas sobre historia de la escultura sevillana*, coord. Clara Bellvis Zambrano (Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2007), 153.

16. Datos facilitados por D. Geraldino Pérez Chaves, párroco de S. Isidoro de Sevilla y encargado de la iglesia de S. Ildefonso.

dolorosa y san Juan Evangelista, en este caso de tamaño académico, que de nuevo había tallado Juan de Astorga y cuyo paradero actual no se conoce, a lo que se añadía el dorado de una cruz ya existente¹⁷.

Entre las primeras obras de nuestro protagonista hay que citar también las tres que él mismo mencionaba en su solicitud de diciembre del año 1833 para acceder al título de maestro mayor del arzobispado, de las cuales sólo se ha conservado el copón realizado para la iglesia de Ntra. Sra. de la O de la villa de Rota (Cádiz), por cuya hechura declaró haber recibido 1.867 reales el día 9 de diciembre de 1833. Se trata de una pieza que ha sido identificada y analizada con detalle por la investigadora Pilar Nieva¹⁸, quien considera que el artífice se inspiró para labrarla en modelos cortesanos vigentes durante el primer tercio del siglo XIX, mostrando elementos decorativos que Dávila utilizaría en muchas de sus obras, como es el caso de las tiras de hojas simétricas o sobrepuestas. Junto a su notable calidad, el interés de este copón radica en que presenta la marca del artífice, con los caracteres siguientes: "/ARC./D./". Según la citada autora, al mismo platero se puede asignar una custodia que se conserva en la iglesia parroquial de Santa Cruz de Sevilla, que ostenta la que a su juicio sería otra variante de la marca de García Dávila, a saber: "J/GARCIA/D"¹⁹. En cuanto a los "adornos" para una de las imágenes que poseía la Congregación del Pecado Mortal, de los que Dávila se declaraba también autor, se trataba probablemente de las potencias y la corona de espinas en plata para el Cristo Coronado de Espinas, imagen en busto que no se ha conservado o al menos no se ha podido identificar hasta el momento.

Hasta nosotros ha llegado un pequeño pero exquisito conjunto de piezas realizadas por García Dávila en el año 1841, en este caso para una corporación religiosa establecida entonces en el convento casa grande de la Merced Calzada de Sevilla, actual sede del Museo de Bellas Artes, un templo con el que el platero tenía asiduo contacto, porque allí se hallaba también establecida la Hermandad de Jesús de la Pasión, de la que ya hemos señalado que era cofrade al menos desde el año 1833, y uno de sus dirigentes en el año de 1841. En este caso, fue la Esclavitud de Seglares de Ntra. Sra. de la Merced la que acudió a él para encargarle algunas piezas ciertamente significativas, que hoy se conservan en el sevillano convento de religiosas mercedarias de la Asunción.

17. Roda Peña, "Juan de Astorga, novedades biográficas y aportaciones a su catálogo escultórico," 156.

18. Pilar Nieva Soto, *La platería en la iglesia roteña de Nuestra Señora de la O* (Rota: Fundación Alcalde Zoilo Ruiz-Mateos, 1995), 128-129.

19. Nieva Soto, *La platería en la iglesia roteña de Nuestra Señora de la O*, 149. Esta marca fue atribuida en su momento por María Jesús Sanz a otro artífice poco conocido de nombre José García Díez: María Jesús Sanz Serrano, *La orfebrería sevillana del barroco* (Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1976), 2:51.

Se trataba de dos insignias de cobre plateado para sendas varas de los diputados de la corporación, y la guarnición de plata para la nueva encuadernación de su libro de reglas, es decir, las cantoneras, manillas y abrazaderas que se unían al terciopelo de color carmesí para albergar el valioso ejemplar de pergamino miniado que databa del año 1662²⁰. En el caso de las varas, el remate de cada una de ellas se alza sobre un cuerpo gallonado y ha sido concebido como un círculo en cuyo interior se ha colocado el emblema de la esclavitud, una gran ese atravesada verticalmente por un clavo, contrastando la decoración de ondas de la letra con la superficie lisa del clavo; el aro está flanqueado por dos grandes palmas que en la parte superior dan paso al escudo de la Orden de la Merced coronado, entre decoración vegetal.



Fig. 1. Sagrario, 1847. Iglesia de San Ildefonso, Sevilla.
© Fotografía: Francisco Amores Martínez.

Una de las obras más interesantes del maestro es el sagrario de plata que se halla en el tabernáculo pétreo del altar mayor de la iglesia de San Ildefonso de Sevilla (Fig. 1), para la cual venía realizando diversos trabajos nuestro artífice desde el año 1821, como se ha señalado anteriormente, bajo el mecenazgo de la señora Ana María Magallanes. Pues bien, como se encargó de documentar también José Roda²¹, por los dos últimos testamentos otorgados por esta señora consta su patrocinio sobre este sagrario, en el cual declaraba en septiembre del año 1849 que había invertido la cantidad de 5.000 reales de vellón. Pero, por otra escritura anterior de sus últimas voluntades, otorgada el día 21 de junio de 1847, la misma afirmaba que “para el costo del Sagrario de plata para dicha Parroquia que se está haciendo por Don Manuel García Ávila (sic) he entregado

20. Periodista Cofrade, “La Merced en el Arte (1218-2018),” consultado el 20 de enero de 2021, <http://www.periodistacofrade.blogspot.com>.

21. Roda Peña, “Juan de Astorga: novedades biográficas y aportaciones a su catálogo escultórico,” 158.

mil reales y un azafate grande de plata en tal concepto, y considerando la imposibilidad de concluir dicho Sagrario, es mi voluntad que si éste no se lleva a efecto se recojan por mis albaceas dichos mil reales y azafate". Por tanto, cabe fechar esta pieza en el mismo año de 1847, y en cuanto a la referencia que hace al artífice, es claro que se trata de una equivocación, pues en otra fuente documental, en este caso del arzobispado, constan documentalmente pagos a José por esta obra en los años 1846 y 1847²². Además, por otra parte, sabemos que este fue siempre su platero de confianza, de lo que otra muestra más es que en unas cuentas de los gastos de esta señora a favor de la iglesia de San Ildefonso, reseñadas por Roda Peña y datadas en diciembre de 1841, se menciona otro recibo de 1.000 reales cobrados por este mismo artífice, aunque en este caso no sabemos por qué pieza en concreto.

El sagrario de San Ildefonso es una destacada pieza cuya estructura obedece a planteamientos claramente neoclásicos, presentando una estilizada forma cúbica con bóveda esquifada, y en las esquinas dos elegantes columnas jónicas de fuste liso sobre pedestales que simulan sostener un entablamento clásico. La pieza aparece labrada en tres de sus caras, donde se muestra un repertorio ornamental propio del nuevo estilo decimonónico, con elementos como las guirnaldas, las perlas, los lazos o los fondos de escamas, pero incorpora también otros de raigambre barroca como las hojas de acanto, si bien muy estilizadas. El tablero frontal es lógicamente la parte más profusamente adornada, en torno a la puerta en la que se ha repujado la característica imagen de simbología eucarística del pelícano dando de comer a sus crías (Fig. 2), en la que el autor ha introducido la corona de espinas. La escena está enmarcada en la parte superior por una guirnalda a modo de cortinaje, con lazo del que penden ramas entreveradas con estilizadas ces; en la parte inferior de la misma puerta, en un círculo flanqueado por palmas se representan los símbolos alusivos al santo titular de la iglesia, es decir, la mitra, el báculo y la casulla. Por su parte, los laterales presentan poco más de la mitad de su superficie labrada, apreciándose la representación de las espigas, las uvas y una palma sujetos por un gran lazo, sobre fondo de escamas, y enmarcados por una ancha cenefa de decoración vegetal. La cruz del remate obedece a modelos de finales del siglo XVIII, se alza sobre una pequeña peana y presenta un elegante diseño y superficie fina pero completamente repujada, con brazos ensanchados en su terminación, y en sus intersecciones haces de rayos rectos y flambeados, con una imagen de Cristo que destaca por su estilización y frontalidad.

22. Libro registro de títulos y despachos, Medios de información, 1846-47, leg. 16.422, fol. 12 v, AGAS, Sevilla.

Digna de mención y hasta el momento inédita es la intervención de José García Dávila en 1848 en el extraordinario aparato de plata que la iglesia parroquial de Santa Ana en Triana poseía desde mediados del siglo XVIII para su uso en las funciones que celebraban las tres hermandades del Santísimo, de las Ánimas Benditas y de la Purísima Concepción. En el suntuoso conjunto destacaba una corona imperial de 1711, la urna eucarística de 1740 y, sobre todo, la araña de plata con 18 mecheros, de factura mexicana, y el viril de oro que habían donado en 1758 don Bernardo del Álamo y su esposa. Con los 12.000 pesos del legado testamentario de su hermano Pedro del Álamo se labró el resto del aparato de plata en aquellas mismas fechas²³. Pues bien, el 5 de septiembre de 1848, los mayordomos de las tres hermandades citadas se dirigieron por escrito al arzobispo de Sevilla pidiendo permiso para vender la araña de plata, que estaba muy deteriorada y hacía mucho que no se usaba, para con su producto poder cumplir su anhelo de "hacerse de seis blandones de metal plateado que por su primorosa hechura fuesen decentes para acompañar al aparato de plata, y demás funciones principales que se celebran; y con el residuo del valor de la araña se compusiese el aparato de plata antedicho de las muchas faltas que tiene por su mucho uso; renovando en él cuatro ángeles de madera pintados que alumbran el Trono, los cuales si alcanzan con dicho residuo se hiciesen forrar de dicho metal plateado de los blandones"²⁴. Se pidió informe al cura párroco don José Fernández de Mora, quien avalaba lo dicho por los ma-



Fig. 2. Sagrario (detalle). Iglesia de San Ildefonso, Sevilla.
© Fotografía: Francisco Amores Martínez.

23. Amparo Rodríguez Babío, "Del origen y algunas noticias sobre la hermandad del Santísimo Sacramento de la Real Parroquia de Santa Ana de Triana," en *Actas del XII Simposio sobre hermandades de Sevilla y su provincia*, coord. José Roda Peña (Sevilla: Fundación Cruzcampo, 2011), 32-33.

24. Asuntos despachados, Gobierno, 1848, leg. 04758, AGAS, Sevilla.

yordomos, añadiendo que el aparato de plata podía competir con los de muchas colegiadas y aún catedrales, que estaba incompleto sin los blandones, y que los angelotes eran “feos y de pintura imperfecta”, por lo que estarían más decentes forrados de hoja de plata.

Fue así como se encomendó al platero del arzobispado José García Dávila que se personase en la casa de la Hermandad Sacramental de Santa Ana en Triana, para reconocer la araña que se quería enajenar, y así lo hizo en la mañana del lunes 15 de octubre de aquel año 1848, emitiendo luego un informe en el que aseguraba que el clavero de la fábrica, José Cubero, y el mayordomo de la Sacramental, Manuel Escudero, le presentaron una araña de plata “destrozada”, que resultó tener un peso de 82 marcos, 3 onzas y 9 adarmes, valorándola en 12.532 reales. Conocido esto por los comitentes, solicitaron al maestro que les diese presupuesto para los siguientes trabajos: realización de seis blandones de metal plateado, de tamaño de algo más de una vara, cuyo coste fue estimado por el artista en 4.800 reales; cuatro ángeles de la misma materia por 2.200 reales; y, por último, la limpieza y restauración de todo el aparato de plata, por lo que pedía otros 200 reales. El mismo día fue asimismo recabado el parecer de otros artífices que se juzgaron necesarios para el acondicionamiento total del aparato eucarístico, y así el maestro dorador Manuel Jiménez valoró en 2.500 reales la labor de plateado de diversas piezas de madera, el carpintero José Fernández hizo lo propio con la restauración integral de su especialidad, cifrándola en otros 1.800, y finalmente Antonio Jiménez presupuestó en 1.000 reales el coste de las nuevas borlas para el dosel. En vista de este informe el cardenal Judas José Romo dio su licencia para vender la araña de plata con fecha 20 de octubre de aquel año.

Por desgracia, aquel fabuloso conjunto, que ya había sufrido en 1833 el robo de la corona, desapareció al parecer en un incendio ocurrido el año 1936²⁵, con sus cuatro ángeles de metal plateado labrados por García Dávila, del que se pudieron salvar los seis candeleros del mismo material que hizo nuestro artista para el mismo aparato aquel año de 1848, y en el momento de escribir estas líneas los hemos podido ver en el suelo de la capilla de Madre de Dios del Rosario, la colateral a la mayor en el lado del evangelio de la iglesia de Santa Ana, suponiendo por nuestra parte que esta corporación los utiliza eventualmente para sus cultos. Estos candeleros constan de un pie de planta triangular, asentado sobre sencillas patas circulares, grandes volutas de perfil liso separan las tres caras, en las que se ven repujados en cartelas ovaladas el escudo real y los

25. María Jesús Mejías Álvarez, “El arte de la platería en la Real Parroquia de Santa Ana de Triana. Plata y plateros durante los siglos XVIII y XIX,” en *Santa Ana de Triana. Aparato histórico-artístico*, coord. Amparo Rodríguez Babío (Sevilla: Fundación Cajasol, 2016), 514.

anagramas de Jesús y de María, entre palmas y flores. Por lo demás, los distintos elementos de estos blandones y su ornamentación remiten al antes citado copón de Rota, alternando grandes partes lisas con otras decoradas: una sencilla moldura da paso al nudo, concebido a modo de jarrón y decorado con gallones y guirnaldas, a continuación otro elemento piriforme con grupos de hojas estilizadas en la parte inferior, para llegar finalmente al platillo, en forma de tronco invertido con estrías y de nuevo los mismos tipos de hojas, coronando el conjunto un elemento que rodea el mechero, conformado por un haz de hojas lanceoladas de remate muy sobresaliente que supone una original prolongación del platillo.

En la iglesia parroquial de San Nicolás de Bari de Sevilla se encuentran dos lámparas de metal plateado que fueron encargadas en la primavera del año 1850 a José García Dávila, aunque no fueron estrenadas hasta el año siguiente, según la inscripción que figura en el borde del plato: "ES DE LA PARROQUIAL DE SAN NICOLÁS DE BARI DE SEVILLA AÑO DE 1851". Al no tener marca alguna, hemos recurrido de nuevo a la fuente documental para certificar su autoría. Sabemos así que con fecha de 4 de abril de 1850 el visitador del arzobispado, don Ramón Mauri, había sido informado por el cura párroco de la conveniencia de vender dos antiguas lámparas de plata que ya no servían, para poder adquirir otras nuevas y algún otro objeto para el culto, respecto a lo cual don Ramón informó que era cierto su deterioro y mal estado, y habiéndose recabado el parecer favorable del platero de la Dignidad arzobispal, diez días más tarde el arzobispo concedió al cura la necesaria autorización "para que con el valor de las dos lámparas viejas de plata de que habla, costee las dos nuevas de metal plateado, y el plan de Altar como propone; poniéndose para ello de acuerdo con el artífice platero de Ntra. Dignidad"²⁶. No sabemos realmente si cuando se referían al "plan de altar" lo hacían a un frontal para el altar mayor o bien a otros elementos como atriles o sacras, pero lo cierto es que la parroquia ya contaba entonces con un magnífico frontal de plata de finales del siglo XVIII, obra de Raimundo de Garay, y que aún se conserva en nuestros días, por lo que no parece muy lógico que se pensara en sustituirlo por otro de menor valía artística.

En cuanto a las dos lámparas que hizo Dávila, se hallan hoy colocadas ante los altares de las dos primeras capillas colaterales al presbiterio de este templo de San Nicolás (Fig. 3), y se trata de piezas de bello diseño y esmerada ejecución, que siguen en su estructura los modelos de la segunda mitad del siglo XVIII, pero con una decoración puramente

26. Asuntos despachados, Gobierno, 1850, leg. 04764, AGAS, Sevilla.



Fig. 3. Lámpara, 1851. Iglesia de San Nicolás de Bari, Sevilla.
© Fotografía: Francisco Amores Martínez.

neoclásica. De arriba hacia abajo, el cuerpo principal de perfil troncocónico parte de una boya con borde saliente, cuello estriado de perfil convexo, toro o cuerpo central gallonado con guirnaldas de rosas sobrepuestas, otro cuerpo más delgado decorado con grupos de hojas entre bandas inclinadas, y finalmente un tercer cuerpo más ancho con grandes hojas, mientras que el remate inferior es piriforme, alternando igualmente los gallones con hojas lanceoladas, la misma ornamentación que aparece en el manípulo. Son interesantes las cuatro cartelas adosadas al cuerpo principal, conformadas por tornapuntas y hojas de acanto, que recogen las cadenas de eslabones calados, y también las cuatro originales abrazaderas de diseño vegetal que, partiendo del borde de la boya, convergen en el mechero central, a modo de imperiales.

Aquel mismo año de 1850 realizó nuestro artífice un par de ciriales de cobre plateado, en este caso no conservados, para la iglesia parroquial de Dos Hermanas, según el siguiente recibo emitido por el cura con fecha de 28 de septiembre: “ Digo yo Manuel de Flores haber comprado a Dn José García Dávila Artista Platero de esta Ciudad unos ciriales de plata vajilla, los cuales pesaron 163 onzas y 4 adarmes que a diez y seis rs cada onza importan dos mil seiscientos doce rs los mismos que he entregado en el acto”²⁷.

En 1851 acometió García Dávila la que iba a ser su obra de mayor empeño, al menos entre las que se han podido documentar de su mano, y que puede admirarse en nuestros días en su ubicación original. Nos referimos al nuevo sagrario de plata que por

27. Asuntos despachados, Gobierno, 1850, leg. 04763, AGAS, Sevilla.

indicación del cardenal arzobispo Judas José Romo se hizo para sustituir al que entonces existía en el altar mayor de la iglesia parroquial de San Isidoro de Sevilla, al pie del gran cuadro pintado por Juan de Roelas en 1613. Con fecha de 5 de febrero de aquel año 1851 el platero recibió en su taller el viejo tabernáculo, para su examen y peritación, según este testimonio de su puño y letra:

En virtud de Decreto de S. E. E. el arzobispo mi Sr. Fha de Enero del presente año por el cual me manda que justiprecie un Sagrario de Plata de la Parroquial de Sn Isidoro de esta Ciudad, para lo cual fue depositado en mi obrador y a presencia del Sr. Cura Eventual de la expresada Dn Félix Díaz del Real procedí a su desvarato y peso y resulta tener 102 marcos 1 onza y 6 adarmes que hacen un total de ochocientas diez y siete onzas y seis adarmes que a veinte rs cada una hacen un total de valor de diez y seis mil trescientos cuarenta y siete y medio rs vn. La expresada plata es mi poder para la elaboración del nuevo que habrá que construirse según el modelo presentado de la indicada especie²⁸.

Y sólo cinco días más tarde volvía a responder por escrito al secretario de cámara del arzobispado, que le había requerido esta vez “para que evalúe el pezo y manufactura de un Sagrario de plata que para la Parroquial de S. Isidoro de esta Ciudad ha de construirse: Digo que calculo el pezo de 400 marcos de plata y que por la parte de manufactura es el de 160 rs por cada un marco, por lo que juzgo si no me equiboco en el cálculo que el viejo dará para el nuevo, mas si el peso excediese será de aumento este valor y además los 160 rs de cada un marco que resulte del pezo indicado”²⁹. Y, efectivamente, la obra llegó a ejecutarse, porque en las cuentas de la parroquia de San Isidoro correspondientes a los años 1851 y 1852, elaboradas por el párroco Joaquín García, se afirma haber pagado a José García Dávila 5.700 reales, por cuenta de un total de 7.666 que había importado el nuevo tabernáculo, y otros 1.340 “por la construcción y dorado de una pieza para ensima del antedicho Sagrario con todos sus adornos correspondientes según dos recivos”³⁰. En otras cuentas posteriores del tercer cuatrimestre de 1852 el mismo cura certificaba el pago al maestro platero de los 2.666 por el resto del coste de la obra, según tres recibos dados por el platero, además de otros 1.400 reales por la hechura de unos ciriales y otras cantidades menores por diversas restauraciones de otras piezas.

El sagrario del altar mayor de la iglesia de San Isidoro, de considerables proporciones, presenta un diseño puramente neoclásico (Fig. 4): simula un retablo, cuya calle central se correspondería con la puerta, la cual aparece flanqueada por columnas pareadas de fuste liso y capiteles corintios, colocadas sobre altos pedestales, y que sostienen

28. Asuntos despachados, Gobierno, 1851, leg. 04766, AGAS, Sevilla.

29. Asuntos despachados, Gobierno, 1851, leg 04765, AGAS, Sevilla.

30. Administración general, Cuentas de fábrica, 1851-1855, leg. 14884, AGAS, Sevilla.



Fig. 4. Sagrario, 1851-1852. Iglesia de San Isidoro, Sevilla.
© Fotografía: Francisco Amores Martínez.

un entablamento con friso y potente cornisa, y como coronamiento en vez del presumible frontón el autor ha colocado otro elemento de caprichoso diseño entre dos trozos de entablamento de líneas rectas con dos pares de jarrones. En la parte central, la puerta aparece bajo un sencillo cortinaje y rodeada repetidamente por los símbolos eucarísticos de las espigas de trigo y los racimos de uvas, y en la parte superior un pequeño cáliz entre hojas de acanto; la puerta propiamente dicha es de perfiles mixtilíneos en su parte superior, y en la inferior muestra una especie de peana alabeada con gallones, mientras que en el centro se representa el episodio bíblico de la Última Cena, de elegante ejecución. El resto

de la superficie se halla profusamente decorada: en los pedestales de las columnas, sobre un fondo de escamas aparecen los atributos episcopales alusivos al santo titular del templo (Fig. 5), mientras que en los tableros del fondo pueden verse dos grandes flores de ocho pétalos encerradas en óvalos, junto a trozos de guirnaldas y tallos entrelazados. Por su parte, el friso se ha decorado con roleos, y en el ático vemos guirnaldas de rosas sobre una base troquelada, y sobre este basamento se alza el remate (Fig. 6), conformado por una cartela de tornapuntas en cuyo centro está una mitra, rodeada por querubines, y todo ello por un resplandor con haces de rayos rectos, y a ambos lados lazadas con frutas. Por último, los estrechos paneles laterales del sagrario presentan decoración vegetal entre estilizadas cartelas romboidales. El interior del tabernáculo está asimismo profusamente ornamentado: en la cara posterior de la puerta aparece un gran ostensorio entre nubes, mientras que en el tablero del fondo, de notable sabor clasicista, puede admirarse la representación del Resucitado, con cabeza nimbada por rayos rectos, sobre una gran nube, y en el interior de una arquitectura clásica semejante a la que se ve en la Última Cena, todo ello entre tornapuntas, algunos fragmentos de rocalla "decadente" y pequeñas hojas de acanto, elementos que en menor medida se repiten en los tableros laterales junto a algunos racimos de uvas. En cuanto a los

ciriales de metal plateado que aquél mismo año realizó Dávila para esta parroquia de San Isidoro, hay que decir que en su sacristía se conservan actualmente dos que en principio podrían identificarse con ellos, ya que presentan una decoración semejante a la de otras obras del artista, como las hojas, las guirnaldas o las abrazaderas de diseño vegetal que ya vimos en las lámparas de la iglesia de San Nicolás, aunque por la factura algo tosca de estos ciriales no pueda descartarse que se trate de unas obras posteriores que imiten ese mismo estilo.



Fig. 5. Sagrario (detalle). Iglesia de San Isidoro, Sevilla.
© Fotografía: Francisco Amores Martínez.

Del año 1853 se conocen diversas labores de restauración realizadas por nuestro artista. En primer lugar, la composición y limpieza de la corona de la imagen de la Virgen de las Tristezas, titular de la Hermandad de la Vera Cruz de Sevilla, que afectó solamente al canasto y a la cruz del remate, trabajo por el cual el mayordomo Matías Calonge le hizo efectivos 20 reales con fecha 14 de marzo de aquel año³¹. Por las mismas fechas cobró



Fig. 6. Sagrario (detalle). Iglesia de San Isidoro, Sevilla. © Fotografía: Francisco Amores Martínez.

otros 94 reales por componer, blanquear y bruñir un copón y la concha de los bautismos, todo ello propiedad de la parroquia de Ntra. Sra. de la Granada de la localidad sevillana de Guillena³². Más importantes serían los dos nuevos trabajos acometidos por Dávila durante el periodo comprendido entre los años 1854 y 1860, en esta ocasión dos valiosas piezas de nueva factura y de la misma tipología. En primer lugar, un viril para la iglesia parroquial de

31. Documentación sobre la salida de la hermandad en 1853, leg. 077, Archivo de la Hermandad de la Vera Cruz de Sevilla (AHVCS), Sevilla.

32. Administración general, Cuentas de fábrica, 1851-1853, leg. 14890, AGAS, Sevilla.

San Andrés de Sevilla, según se registra del siguiente modo en las cuentas de la misma: "A D. José García Dávila por importe de un viril que fundido el que existía sólo ha quedado de éste la parte baja, en lo cual se ha gastado 1.500 rs"³³. De los dos viriles que actualmente conserva esta parroquia, es posible que el que labrase nuestro artista pudiera corresponderse con el que corona un ostensorio cuya base es de origen renacentista: el viril efectivamente presenta rasgos decimonónicos, con aureola decorada por espigas y racimos de uvas, circundada por haces de rayos rectos y en el remate una bella cruz calada³⁴.

Por su parte, para la iglesia parroquial de San Gil de la misma ciudad se labró otro viril, según el testimonio de su párroco Genaro López Soriano, que afirmaba haber recibido autorización del arzobispo "para la construcción de un Viril de cobre dorado a fuego y cincelado que tubo de costo 4.268 rs según recibo del Artista Platero D. José García Dávila"³⁵, quien también se ocupó entonces de restaurar un antiguo cáliz que se usaba en el mismo templo. No era la primera vez que el maestro era requerido por esta parroquia porque en el mes de abril de 1850 ya se había pasado por ella para reconocer diversas piezas de plata (dos cálices, dos pares de vinajeras, un portapaz, un plato y un viril), que pesaron 118 onzas y fueron valoradas en 2.371 reales que se aplicaron en la compra de un terno blanco para la iglesia³⁶.

Por último, para uno de los altares de la desaparecida iglesia de Santa Lucía labró nuestro artífice en aquellos años una cruz de metal plateado, por la que se le pagaron 200 reales³⁷. Los últimos trabajos conocidos de García Dávila son la hechura en 1859 de un viril, un hisopo y una llave para el sagrario, todo ello con destino a la ya citada iglesia parroquial de la villa de Rota³⁸, y finalmente la restauración de varias piezas de la iglesia de Santiago de Sevilla, entre ellas la cruz parroquial, y la hechura de dos cucharitas, por lo que se le pagaron 198 reales, según se dice en las cuentas correspondientes al periodo 1863-1865³⁹. Noticias todas que demuestran que el artista estuvo trabajando hasta los últimos años de su vida, culminando así una trayectoria profesional que podemos calificar como prolífica y a nuestro juicio merecedora de un mayor interés por parte de los especialistas en la historia de la platería sevillana.

33. Administración general, Cuentas de fábrica, 1854-1860, leg. 14886, AGAS, Sevilla.

34. Francisco Manuel Delgado Aboza, *La Hermandad Sacramental de la Parroquia de San Andrés de Sevilla* (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla y Fundación Cajasol, 2015), 278, 314.

35. Administración general, Cuentas de fábrica, 1857-1860, leg. 14884, AGAS, Sevilla.

36. Asuntos despachados, Gobierno, 1850, leg. 04764, AGAS, Sevilla.

37. Administración general, Cuentas de fábrica, 1852-56, leg. 14883, AGAS, Sevilla.

38. Nieva Soto, *La platería en la iglesia roteña de Nuestra Señora de la O*, 149.

39. Administración general, Cuentas de fábrica, 1863-1865, leg. 14895, AGAS, Sevilla.

Referencias

Fuentes documentales

Archivo General del Arzobispado de Sevilla (AGAS). Fondo Arzobispal (FA): Gobierno, Asuntos despachados, Administración general, Cuentas de Fábrica, Medios de información. Fondo Gremio de Plateros.

Archivo de la Hermandad de la Vera Cruz de Sevilla (AHVCS).

Fuentes bibliográficas

Amores Martínez, Francisco. "El compasivo título de la Soledad. Arte y devoción en la iglesia de San Buenaventura en torno a 1850." *Boletín de las cofradías de Sevilla*, no. 759 (2022): 227-230.

Cartaya Baños, Juan. "Donde siempre ha sido muy estimada: la Hermandad de Pasión en el convento casa grande de la Merced Calzada (c. 1539-1840)." En *Pasión. Historia y patrimonio artístico*, coordinado por José Roda Peña, 23-71. Sevilla: Archicofradía Sacramental de Pasión y Fundación Cajasol, 2019.

Cruz Valdovinos, José Manuel. *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, Comisaría de la ciudad de Sevilla para 1992, 1992.

Delgado Aboza, Francisco Manuel. *La Hermandad Sacramental de la Parroquia de San Andrés de Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla y Fundación Cajasol, 2015.

Martínez Amores, Juan Carlos. "Francisco de Paula Palomino. Custodia procesional de templete." En *Pange Lingua. Custodias de Sevilla*. Sevilla: Consejo General de Hermandades y Cofradías, 2021.

Mejías Álvarez, María Jesús. "El arte de la platería en la Real Parroquia de Santa Ana de Triana. Plata y plateros durante los siglos XVIII y XIX." En *Santa de Triana. Aparato histórico-artístico*, dirigido por Amparo Rodríguez Babío, 509-524. Sevilla: Fundación Cajasol, 2016.

Nieva Soto, Pilar. *La platería en la iglesia roteña de Nuestra Señora de la O*. Rota: Fundación Alcalde Zoilo Ruiz-Mateos, 1995.

Roda Peña, José. "Juan de Astorga: novedades biográficas y aportaciones a su catálogo escultórico." En *Nuevas perspectivas críticas sobre historia de la escultura sevillana*, coordinado por Clara Bellvís Zambrano. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2007.

Rodríguez Babío, Amparo. "Del origen y algunas noticias sobre la hermandad del Santísimo Sacramento de la Real Parroquia de Santa Ana de Triana (Sevilla)." En *Actas del XII simposio sobre hermandades de Sevilla y su provincia*, coordinado por José Roda Peña, 15-46. Sevilla: Fundación Cruzcampo, 2011.

Sanz Serrano, María Jesús. *La orfebrería sevillana del barroco*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1976.

---. *Antiguos dibujos de la platería sevillana*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1986.

---. *El gremio de plateros sevillano, 1344-1867*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 1991.




Manuel de Falla y Leopoldo Torres Balbás. Evocación y restauración de la Alhambra

Manuel de Falla and Leopoldo Torres Balbás. Evocation and the Restoration of the Alhambra

Julián Esteban Chapapría

Academia del Partal, Valencia, España

juescha@pra.upv.es

 0000-0002-6733-7471

Recibido: 30/12/2021 | Aceptado: 10/06/2022

Resumen

A partir de la relación personal y de amistad entre el músico Manuel de Falla y el arquitecto Leopoldo Torres Balbás, se ponen en relación en este artículo sus ideas estéticas y fuentes de inspiración, que tienen en común su amor por la Alhambra y la renovación cultural de la España de los años 20 y 30 del siglo XX. El estudio de sus obras de madurez, como el Concierto y Psyché y la restauración del Peinador de la Reina de la Alhambra, establece los nexos de unión entre dos artes que tienen en común su vinculación al espacio y al tiempo. Tras la guerra civil el proceso creativo quedó interrumpido en ambos.

Abstract

Drawing from the friendship between musician Manuel de Falla and architect Leopoldo Torres Balbás, this article connects their aesthetic ideas and sources of inspiration. They shared the same love for the Alhambra and Spain's cultural renovation during the 1920s and 1930s. The study of their later works including Concierto and Psyché by Falla, and the restoration of Peinador de la Reina of the Alhambra, establishes the nexus between two arts that share a bond across space and time. Following the civil war, the creative process was interrupted in both cases.

Palabras clave

Estética musical
Arquitectura
Restauración
Evocación
Manuel de Falla
Leopoldo Torres Balbás

Keywords

Musical Aesthetic
Architecture
Restoration
Evocation
Manuel de Falla
Leopoldo Torres Balbás

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Esteban Chapapría, Julián. "Manuel de Falla y Leopoldo Torres Balbás. Evocación y restauración de la Alhambra." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 28 (2022): 222-251. <https://doi.org/10.46661/atRIO.6419>.

© 2022 Julián Esteban Chapapría. 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 Alhambra es un lugar lleno de historia, por supuesto, pero también es un lugar de memoria, en la definición que hace Pierre Nora¹. Lo es en muchos ámbitos del pensamiento y la cultura, y de entre ellos no es menor el de la arquitectura y su conservación, desde la nazarí de su construcción hasta la resolución de problemas tan complejos como es la gestión de un conjunto tan rico y a la vez tan frágil. También es un lugar de memoria para la música, desde la más banal hasta la más profunda, ya que son numerosos los compositores que a ella han dedicado su atención. Y lo es asimismo para la literatura, la pintura y la fotografía, la historia de sus habitantes durante siglos y la memoria de los viajeros que la visitaron.

Este texto pretende relacionar el trabajo de evocación de la Alhambra a través de la música, y los mecanismos que conducen a ella, con el de la conservación de los materiales físicos y simbólicos que componen su arquitectura a través de un método racional y científico con el que practicarla. Es ésta una acequia de aguas claras que alimenta dos fuentes que se entremezclan durante un breve período, que sin duda es especialmente brillante. Estas fuentes son Manuel de Falla y Leopoldo Torres Balbás, quienes conviven durante unos años en Granada cimentando una admiración y un respeto mutuos, aún a pesar de que sus caminos se separan en un momento dado (Figs. 1 y 2).

No hay una relación directa entre el trabajo de uno y de otro. Lo que les une es algo tan sutil y complejo como su propia sensibilidad y el deslumbramiento por la Alhambra. Tampoco hay una relación biúnivoca como pueda ser la de Falla con Picasso o Lanz, incluso Gallego Burín, en la producción de ciertas obras suyas. Ni la establecida con García Lorca o María Lejárraga, cuyos trabajos le sirven de inspiración. Se trata más bien de la coexistencia de dos apreciaciones estéticas que renuevan el mundo al que estaban entregados uno y otro y que dejan profunda huella en España durante los años veinte y treinta del siglo pasado. Sus categorías estéticas e incluso sociales se pueden entender comunes en sus planteamientos de base, en los que trabajan con viejos materiales y nuevas técnicas, en visiones destinadas al progreso de la música y la restauración de monumentos. Manuel Orozco escribió hace unos años algo sobre ello en unas páginas cuya relectura recomiendo sin reservas, a pesar de algunas imprecisiones sin

1. Pierre Nora, *Les lieux de mémoire* (Paris: Gallimard, 1984, 1986 y 1992).



Fig. 1. Rogelio Robles Pozo, *Manuel de Falla en el carmen de la Antequeruela Alta*, 1924. © Fotografía: Archivo Manuel de Falla.



Fig. 2. Leopoldo Torres Balbás en su casa de la Alhambra, h. 1924. Vidrio, negativo, 18 x 24 cms. Gelatino bromuro. © Fotografía: APAG/Colección de Fotografías/F-01578.

demasiada importancia². Más recientemente, una exposición dedicada al músico y la Alhambra ha puesto de manifiesto la inacabable fascinación de uno por la otra³.

Si el trabajo de evocación en las composiciones de Falla da resultados portentosos en su expresividad, el de Torres Balbás allí donde no hay más que decadencia y ruina encuentra la belleza de la arquitectura y la razón de la historia hasta en la más modesta de sus intervenciones. Ambos creen en una nación más culta y rica espiritualmente con un lugar en el mundo, compartiendo con otros intelectuales una tarea colectiva de regeneración.

Las relaciones personales

Manuel de Falla y Matheu nace en Cádiz un 23 de noviembre de 1876, Leopoldo Torres Balbás doce años después en Madrid un 23 de mayo de 1888. Desde 1886 hasta 1900,

2. Manuel Orozco, "La Alhambra, el alhambrismo y Manuel de Falla," *Cuadernos de la Alhambra*, no. 9 (1973): 67-99.

3. Elena García de Paredes y Carmen Yusty, coords., *Manuel de Falla y la Alhambra* (Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, 2005). Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título organizada y presentada en el Palacio de Carlos V, 20 de septiembre - 27 noviembre de 2005.



Fig. 3. Ramón Casas, *Felipe Pedrell*, h. 1898. MNAC, Barcelona. Reproducido en *Ramón Casas* (Madrid: Ed. Estrella).

fecha en la que se instala definitivamente en Madrid, Falla vive a caballo entre su ciudad natal y la capital. Leopoldo, que permanecerá en Madrid hasta 1923, viaja durante los veranos a la casa materna en Cabezón de la Sal, y en su juventud recorre con pasión Castilla y la montaña cántabra.

Iniciado en la música por una amiga de su madre, Falla desarrolla su formación musical en Cádiz, en casa de Salvador Viniegra, impulsor de la vida musical gaditana, y en el Conservatorio de Madrid como alumno libre, terminando sus estudios en 1899. En Torres Balbás es decisiva la

influencia de su padre para estudiar arquitectura, cuyos estudios comienza en Madrid en 1905 y finaliza en diciembre de 1916. En la Escuela de Arquitectura es compañero de Germán de Falla, hermano menor de Manuel, con quien volverá a coincidir en la Exposición de 1929 en Sevilla haciendo uno el pabellón de Granada y el otro el de Venezuela. Esta relación se mantendrá en mayor o menor grado toda su vida.

Para Falla, es clave a partir de 1902 la figura de Felipe Pedrell (1841-1922), musicólogo y compositor catalán afincado en Madrid, introductor de la música de Wagner en España e investigador de los cancioneros populares españoles. La influencia de este maestro en Isaac Albéniz, Enrique Granados y Manuel de Falla fue decisiva para orientar su inspiración en las raíces del paisaje, la vida y las costumbres españolas (Fig. 3). En Torres Balbás es fundamental la orientación estética de Francisco Giner de los Ríos y Manuel Bartolomé Cossío, de la Institución Libre de Enseñanza, y de Manuel Gómez-Moreno, historiador granadino afincado en Madrid e investigador de la arquitectura española altomedieval, de quien es su primer alumno en el Centro de Estudios Históricos en 1910 (Fig. 4). Junto a Gómez-Moreno en el Centro se encuentra Ramón Menéndez-Pidal, quien en la misma línea indaga la literatura oral del Romancero español medieval.

Falla comienza a saborear sus primeros éxitos en 1905, al obtener un premio del Conservatorio de Madrid y otro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando por *La vida breve*, obra que sitúa en una Granada que no conoce. A pesar de los éxitos, sin embargo, no consigue estrenar la obra hasta 1914 primero en Niza y luego en Madrid. A partir de ese momento su reconocimiento va en aumento a nivel nacional e internacional. Torres Balbás gana en 1916 un concurso de la Sección de Arquitectura del Círculo de Bellas Artes y desde entonces no para de investigar y escribir sobre monumentos, aunque no es hasta 1919, con motivo



Fig. 4. Manuel Gómez-Moreno, 1932. Copia en b/n. © Fotografía: Colección Familia Ferrant.

de su ponencia sobre conservación de monumentos presentada en el Congreso de Arquitectos de Zaragoza, que la repercusión de su visión sobre el patrimonio es reconocida en los medios especializados de toda España.

Manuel de Falla decide ir a París en 1907, donde permanecerá hasta el inicio de la Gran Guerra en 1914. En la capital francesa se reencuentra con Albéniz y Turina, al tiempo que conoce a compositores como Ravel, Fauré, Dukas y Debussy. Es especialmente este último el que más influirá en su producción musical, adoptando un lenguaje modernista al que incorpora temas populares. Tras la Guerra mundial, Falla viaja a menudo por Europa, estrenando en Londres en 1919 *El sombrero de tres picos* con los Ballets Russes, creados por el empresario ruso Serguéi Diaghliév, y coreografía de Léonide Massine.

Torres Balbás, a quien su fascinación por París y por Francia en general le viene de su padre, el ilustre geógrafo Rafael Torres Campos, viaja a esta ciudad en 1904, con motivo de la enfermedad y fallecimiento de éste. Su retorno, en otras circunstancias, se produce con motivo del Congreso de Historia del Arte que se celebra en París en 1921, y en el que coincide con otros representantes españoles como Puig i Cadafalch, Gudiol, Martorell, Elías Tormo, Gómez-Moreno... Quizás lo más importante del viaje es

que conoce al historiador Émile Mâle y al arquitecto Paul Léon, responsable de la conservación de monumentos en Francia, con el que tendrá ocasión de coincidir otra vez en Atenas en 1931, pero sobre todo estudiar de primera mano los trabajos que sobre arqueología e historia se practican en Francia.

Ambos, Falla y Torres Balbás se van acercando en círculos cada vez más estrechos a Granada. Falla visita la ciudad por primera vez en la primavera de 1915 y conoce la Alhambra de la mano de María Lejárraga, quien por cierto ha sido una de las alumnas predilectas de Rafael Torres Campos, padre de Leopoldo, en la Escuela Central Normal de Maestras. Cuenta María esta primera visita con palabras ya conocidas:

Al llegar a las puertas de lo que fue palacio y fortaleza, dije a mi compañero de peregrinación: 'Déme usted la mano, cierre los ojos y no vuelva a abrirlos hasta que yo le avise'. Consistió en mi capricho, divertido como chiquillo que juega a ser ciego, y yo le hice pasar rápidamente... por el prodigioso Salón de Comares... Condújele a la ventana central... '¡Mire usted!', dije soltando la mano de mi compañero. Y él abrió los ojos. No se me olvida el ¡Aaah! que salió de su boca⁴.

Luego acudiría en el verano de 1916 con motivo de la audición de *Noches en los Jardines de España* en el Palacio de Carlos V, y en 1917 acompañado de Diaghliev y Massine. Torres Balbás visita Granada por primera vez en abril de 1904 y conoce la Alhambra de la mano de Francisco Giner de los Ríos, anotando sobre el Generalife: "Significa esta palabra jardín del arquitecto. Está al pie del cerro del Sol y se llega a él por un camino bordeado de cipreses. En una de las salas hay una gran vista sobre la Vega y varios retratos de los Reyes de España"⁵.

Su tío, Manuel Torres Campos, es catedrático de derecho internacional en Granada, y allí vuelve cuando éste fallece en febrero de 1918. De lo que ocurre con los monumentos y la ciudad está siempre muy atento, publicando diversas noticias sobre ellos en el *Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos*, de la que es secretario: los problemas del bosque de la Alhambra, la deplorable actuación del arquitecto conservador, el plan director de Velázquez Bosco, la constitución del Patronato del Generalife con el Marqués de la Vega Inclán al frente, los peligros que afectan a la Casa de los Tiros, las sucesivas declaraciones de monumentos en la ciudad como la Casa del Chapiz, el Corral del Carbón, la Casa de los Tiros, el Alcázar Genil o el Cuarto Real de Santo Domingo. El interés de Torres Balbás por Granada se ha reforzado también a través de su maestro

4. María Martínez Sierra, *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración* (Valencia: Pre-Textos, 2000).

5. Archivo del Patronato de la Alhambra y el Generalife [APAG_LTB], carpeta 8, sobre 1. *Notas sobre una excursión a Andalucía*.

Gómez-Moreno, con quien había vuelto a Andalucía en los primeros meses de 1911 en un viaje de estudios.

En el verano de 1920 Falla, cuando su prestigio ya se ha consolidado por todo el mundo, decide ir a vivir a Granada, habitando en la calle Real de la Alhambra hasta que en enero de 1922 encuentra su casa definitiva, el pequeño Carmen del Ave María, en la Antequeruela Alta, cercano al Carmen de los Mártires en la ladera de la montaña roja. En marzo de 1923, pocos meses de iniciarse la dictadura de Primo de Rivera, Torres Balbás toma posesión del puesto de arquitecto conservador de la Alhambra. Las muchas dificultades que le pone su antecesor en el cargo, Modesto Cendoya, hace que deba hospedarse en el Hotel Washington Irving, muy cerca del carmen de Manuel de Falla. Nueve meses después, en enero de 1924, Leopoldo Torres Balbás consigue ir a vivir a la casa del arquitecto de la Alhambra, junto a la puerta del Vino. No tardarían mucho tiempo ambos en establecer conocimiento y amistad.

Uno de los amigos comunes es Antonio Gallego Burín, secretario de la granadina Comisión de Monumentos que ha recibido a Torres Balbás en su toma de posesión del cargo de arquitecto conservador de la Alhambra el 17 de abril de 1923 en el palacio de Carlos V. Antonio Gallego forma parte de uno de los círculos culturales de la ciudad, grupo heterogéneo en el que se encuentran desde el más tarde fundador de la Falange Antonio García Valdecasas, el socialista Fernando de los Ríos, el pintor Rodríguez-Acosta, los hermanos García Lorca, el pintor Hermenegildo Lanz, el catedrático José María Segura... y también Manuel de Falla. Todos ellos, y otros de fuera de Granada, promueven la celebración de un Concurso de Cante Jondo, que se lleva a cabo en junio de 1922 en la plaza de los Aljibes de la Alhambra en una reivindicación de la música popular. Otro de los personajes de enlace entre ambos es Emilio García Gómez, amigo íntimo de ambos.

Gallego introduce a Torres Balbás en las tertulias de las que él forma parte: la que recibe el nombre de *El Rinconcillo*, en el café Alameda, *La Pajarera* en el salón de té López Mezquita en el Zacatín, y la de la terraza del Café Imperial. En *El Rinconcillo* coincide, seguramente por primera vez, con Manuel de Falla, García Lorca, Lanz... Pronto se incorporará a otra tertulia más restringida los domingos por la tarde en la casa de la Antequeruela Alta. Son los años que median entre 1923 y 1931, en los que Torres Balbás se casa y hace un viaje de estudios a Italia, mientras trabaja sin cesar en la Alhambra y el Generalife.

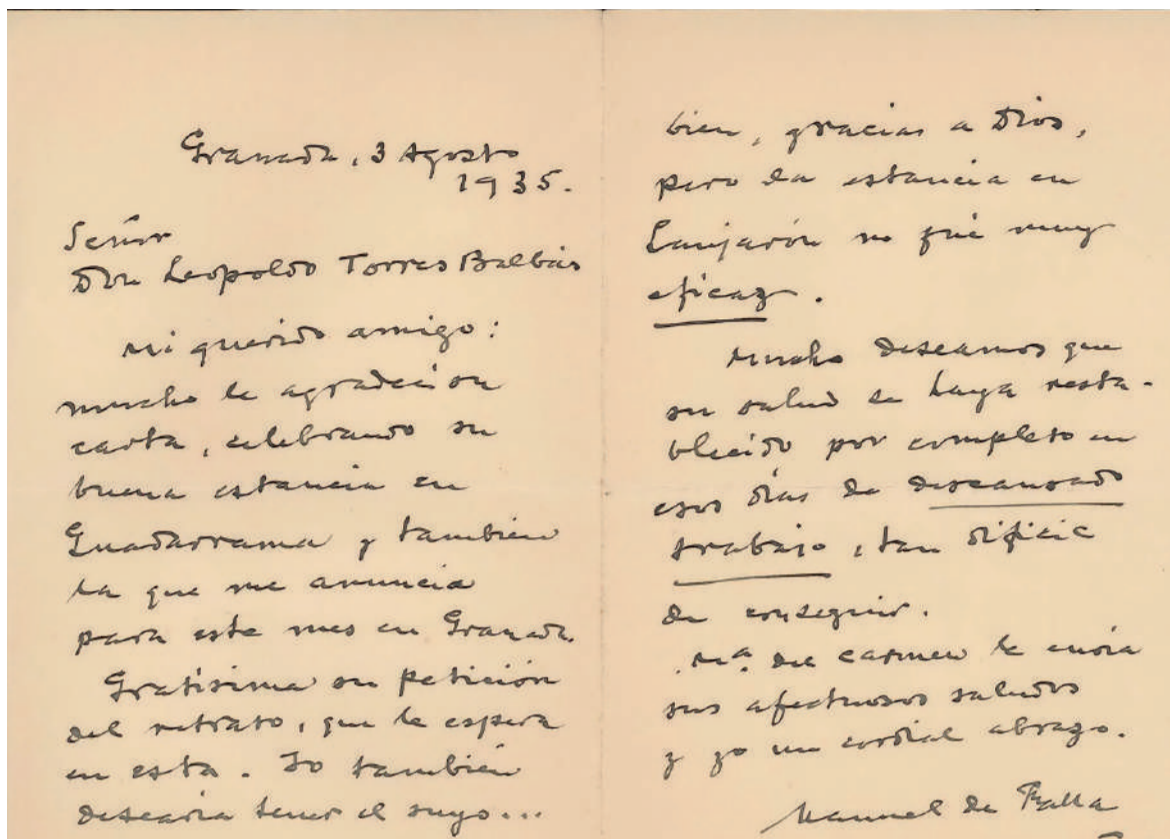


Fig. 5. Manuel de Falla, Carta a Leopoldo Torres Balbás, 3 agosto 1935. © Fotografía: APAG_Legado Torres Balbás.

De aquel carmen y de Manuel de Falla recuerda Emilio García Gómez en uno de sus libros:

...se recata tímido en una rinconada pero se abre a la verbena de luces de la Vega. Es una casa de muñecas. A la izquierda del patizuelo de ingreso está el diminuto jardín en paratas, adornado con las macetas que cuida con primor María del Carmen, la hermana del maestro. A la derecha se abre una salita baja, decorada con espartos populares y hierros gitanos. Una Virgen de Murillo sonríe a la pintura modernísima que tiene enfrente. Todo está áspero de puro limpio (arriba igual: el piano perfecto, el gramófono impecable, los libros pulquérrimos). En torno a la mesa camilla se agrupan unas sillas de anea, donde unos cuantos amigos locales departen con falla. Un gato de María del Carmen runrunea en un rincón. El maestro enciende un cigarro, tras de reforzar la boquilla con una pella de algodón, que empuja con un palillo de marfil. Cuenta las chupadas. Se habla de todo más que de música. El maestro pregunta, escucha, y cuando interviene sorprende cada vez su exquisita cortesía...⁶

Y de ese ambiente que tanto gusta a Torres Balbás por su austeridad que le recuerda a pasados ambientes familiares, y de las pausadas conversaciones que allí se tienen, queda un recuerdo imborrable en la memoria del arquitecto que se refleja una y otra vez en las cartas que se entrecruza con el maestro tras la separación (Fig. 5):

6. Emilio García Gómez, *Silla del Moro y nuevas escenas andaluza* (Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1954), 84-85.

No pocas veces me acuerdo de su casita de Granada, lamentando no poder pasar aquellos buenos ratos en su compañía, de los que salía uno con el ánimo reconfortado y más sereno, pensando en que la generosa amistad de V. es un regalo de los mayores que uno ha tenido en la vida⁷.

Tengo la esperanza de que, durante este año que va a comenzar, y en plena normalidad, pueda llegar un día a esa casita de la Antequeruela, con la gran emoción de abrazarle y charlar un buen rato con Vs. Quiero pensar que ello sería con el buen tiempo y que estaremos al anochecer en el pequeño jardín contemplando la Vega y la Sierra en el fondo⁸.

Con Hermenegildo evocaba hace pocos días, entre otros ratos unidos al recuerdo de V., la inolvidable Nochebuena granadina, clara, diáfana y fría, en la que fuimos a oír los villancicos al convento de las Tomasas, en el Albaicín. Aquellos ratos de pura y serena alegría, ¡que lejanos parecen hoy!⁹.

La amistad que se establece entre ambos proviene de sus propios caracteres sensibles y callados, de su amor por el silencio y la soledad, de un carácter hipocondríaco hasta decir basta en los dos donde proyectan su inseguridad, y de una fuerte devoción de Torres Balbás hacia Falla, que le hace afirmar:

Es V. una de las personas –pueden contarse con los dedos de una mano– que han dejado huella imborrable en mi espíritu y a cuya generosa amistad más debo. De ellas tan sólo V. queda, pues don Miguel Asín, maestro tan bondadoso como sabio, murió, desgraciadamente, hace pocos meses. La muerte vá abriendo brechas cada vez mayores entre las gentes que nos acompañaban y guiaban por la vida y en este cataclismo del mundo actual, se siente uno cada vez más solo entre la estupidez y la maldad humanas¹⁰.

El contacto entre ambos en los años que Torres Balbás permanece en Granada, es decir entre 1923 y 1931, es continuo. Junto a la asistencia a las tertulias en casa de Falla están las visitas de éste a la Alhambra, que son acompañadas y guiadas en muchas ocasiones por el arquitecto, que sirve de anfitrión también en aquellas de mayor protocolo de las que queda constancia fotográfica, como la del Trío Italiano en 1930, las únicas en las que se les puede ver juntos (Figs. 6, 7 y 8). La pasión de los dos por el conjunto alhambrense tiene en uno como motivo la curiosidad científica y la responsabilidad de conservarlo, en el otro la fuente evocadora de una parte de su música y de llenar siempre su espíritu curioso y sensible.

7. Archivo de la Fundación Manuel de Falla [AMdF] Carta de Leopoldo Torres Balbás (LTB) a Manuel de Falla (MdF). Soria, 26 diciembre 1937.

8. [AMdF] Carta LTB a MdF. Soria, 26 diciembre 1938.

9. [AMdF] La primera comunicación es una tarjeta postal desde Atenas con motivo del viaje al Congreso de Monumentos.

10. [AMdF] Carta LTB a MdF. Madrid 17 enero 1945.



Fig. 6. Manuel Torres Molina, *Manuel de Falla con Leopoldo Torres Balbás y el Trío Italiano en el patio de los Arrayanes*, 18 enero 1930. © Fotografía: Archivo Rafael Torres Márquez.

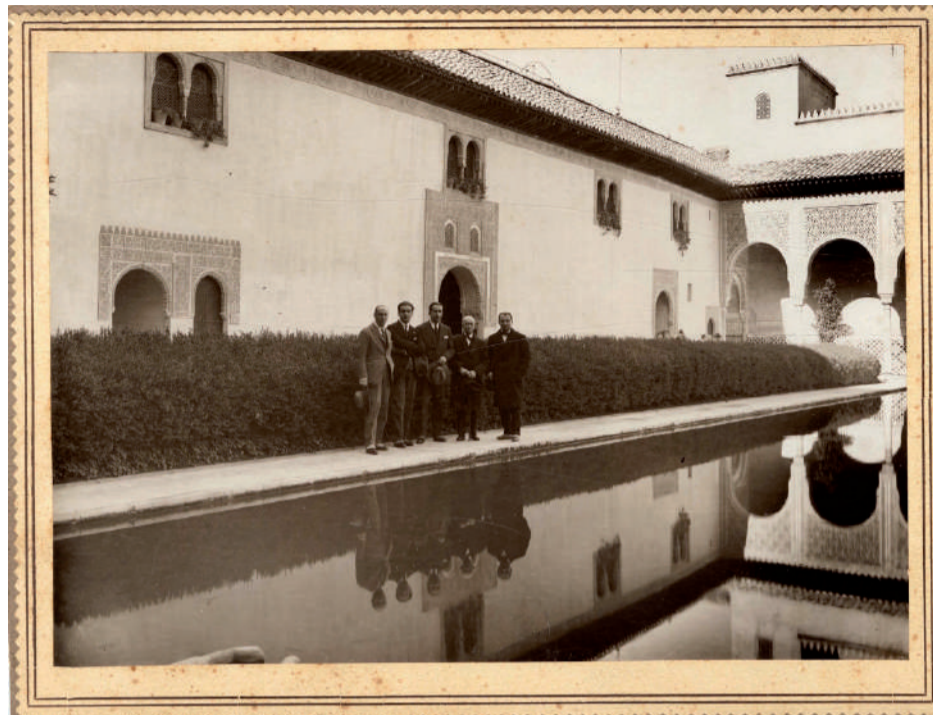


Fig. 7. Manuel Torres Molina, *Manuel de Falla con Leopoldo Torres Balbás y el Trío Italiano ante el Salón de Embajadores de la Alhambra*, 18 enero 1930. © Fotografía: Archivo Rafael Torres Márquez.



Fig. 8. Manuel Torres Molina, *Alberto Loltrionieri, Leopoldo Torres Balbás, Manuel de Falla, Alberto Bonucci y Alfredo Casella en la alberca del Partal*. © Fotografía: Archivo Rafael Torres Márquez.

Un segundo período de las relaciones entre ambos se produce, desde la distancia, cuando Torres Balbás gana la cátedra de Historia de la Arquitectura de la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1931 y deja Granada en el mes de octubre para volver a la ciudad

periódicamente cuando las obras de restauración lo requieren¹¹. La comunicación entre ambos es epistolar y alguna breve visita al Carmen de la Antequeruela, teniendo en cuenta que Falla también viaja, por ejemplo, cuando va a residir a Mallorca unos meses, de 1933 y 1934, que le hacen decir a Torres Balbás:

...mucho deseo que estén Vs. ahí tranquilos y contentos y que don Manuel pueda terminar en completa calma 'La Atlántida'. Pero temo que esa isla, invadida hoy por extranjeros, haya perdido todo su encanto edénico y que en vez de un altavoz se encuentren con otros muchos, fonógrafos, jazz-band y todas las ruidosas consecuencias de un público cosmopolita y dedicado a los que esas gentes llaman divertirse. Aunque nada me dice V., no pierdo la esperanza de verlos en la Alhambra dentro de algunos meses...¹².

Es un tiempo política y socialmente inestable, el tiempo de la República tiene momentos duros para un carácter tan religioso como el de Falla: "Muy querido amigo: He deseado escribirle desde mi llegada, pero desgraciadamente un comienzo de iritis me impide leer y escribir, en vista de ello y no queriendo retrasar más mi carta me sirvo de M^a del C. para hacerlo. Por ella he sabido la delicadeza de Ud. activando las obras de reconstrucción de la Cruz para evitarme la visión del nuevo salvajismo y quiero decirle cuan hondamente le agradezco esta nueva prueba de su amistad"¹³.

Cuando en octubre de 1934 estalla la revolución obrera contra el gobierno de derechas, la situación es tal que Torres Balbás dice a su amigo: "¡Que serie de errores de unos y de otros! ¡Y que cantidad de pasiones desatadas, de gentes epilépticas que han perdido por completo el propio control! En fin, le deseo sumergido por completo en la creación de 'La Atlántida' y lo más lejos posible de la realidad cotidiana..."¹⁴. A lo que Falla contesta: "a tal punto hemos llegado que apenas halla uno con quien poder libremente compartir lo que siente y piensa..."¹⁵.

Sin duda el momento álgido de su relación se produce en 1935 con los ataques de que es objeto Torres Balbás por su intervención en el templete oriental del Patio de los Leones, un asunto que ha sido ya estudiado¹⁶. La dura reacción de una parte de la sociedad granadina a la sustitución del rancio y orientalista cupulín de tejas vidriadas del templete, aparte de trascender viejos rencores contra Torres Balbás, se entiende desde

11. [AMdF] Carta LTB a MdF. Madrid 17 enero 1945.

12. [AMdF] Carta LTB a MdF. Madrid, 2 mayo 1933.

13. La cruz de la Alhambra, erigida en 1599, fue derribada en 1932 y reconstruida por Torres Balbás poco tiempo después. [AMdF Borrador de carta de MdF a LTB]. Granada, 31 octubre 1932.

14. [AMdF] Carta LTB a MdF. Madrid, 17 octubre 1934.

15. [APAG_LTB] Carta MdF a LTB. Granada, 23 octubre 1934.

16. Julián Esteban Chapapría, *Leopoldo Torres Balbás. Un largo viaje con la Alhambra en el corazón* (Valencia: Ed. Pentagraf, 2012), 179-201.

la visión más tópica del alhambrismo, denunciada como cursilería y eclosión del mal gusto por Manuel Orozco en su texto ya citado. La realidad de la intervención de Torres Balbás responde a la necesidad de proteger la lacería interior del templete que requiere desmontar el cupulín semiesférico colocado en 1859. Su reposición es imposible para el rigor científico de Torres Balbás (Figs. 9 y 10).

Los artículos publicados en los diarios locales *Ideal*, *El Defensor de Granada*, *La Publicidad*, *Noticiero Granadino*... descalificando todo el trabajo del arquitecto conservador de la Alhambra acaba colmando la paciencia de un grupo de amigos de éste que reaccionan publicando una carta en la que exigen respeto, medida y rigor hacia Torres Balbás. Son Manuel de Falla, Emilio García Gómez, Antonio Gallego Burín, Francisco Prieto-Moreno y José Manuel Segura Soriano, afirmando:

...a su celo se debe la consolidación y hallazgo de importantes monumentos. En estos mismos días hace salir a la luz un espléndido palacio árabe entre las miserables casuchas de la Alcazaba de Málaga y una interesante mezquita en Almería... ...En Granada y como director de la Alhambra, desde hace ya muchos años, ha continuado la labor de sus predecesores y emprendido sin cesar nuevos y fructíferos trabajos... ...Una labor así merecía en cualquier parte, y aún para los que la estimaran equivocada en algún caso, admiración y gratitud. No parece mucho pedir que en Granada merezca, por lo menos, respeto...¹⁷.

La reacción de Manuel de Falla, hombre poco dado a declaraciones de este tipo, emociona a Leopoldo Torres Balbás quien le escribe (Fig. 11):

Sr. D. Manuel de Falla.

Querido maestro y amigo: no sé como agradecerle a V. todo lo que ha hecho por mi con motivo de la campaña acerca de la sustitución de la cubierta del templete del Patio de los Leones. Más que toda esa campaña lamento el tiempo que habrá invertido en mi defensa, y las molestias y perturbaciones en la regularidad cotidiana de su vida, alterada sin duda en estos días pasados. Mi respeto, admiración y cariño hacia V. aumentan con esta deuda de gratitud inextinguible. Anima y reconforta ver que se tienen tales amigos -y de tal calidad-. Comprendo que a muchas gentes les gustase más la cúpula de antes que el tejado de ahora, pero creí tener algún derecho a que los granadinos me trataran con más consideración, teniendo en cuenta que durante varios años he estado plenamente entregado a la conservación de los monumentos de esa Ciudad.

Por temperamento soy hombre corto en palabras. Con ellas no sé expresar mi inmensa gratitud hacia V. y los restantes amigos que tan noble, gallarda y generosamente han tomado mi defensa.

Con un afectuoso saludo para V. y María del Carmen (c.p.b.), de su devoto admirador y amigo¹⁸.

17. s/a, "Sobre la reforma del Patio de los Leones," *El Defensor de Granada*, 31 de enero 1935.

18. [AMdF] Carta LTB a MdF. Madrid, 31 enero 1935.

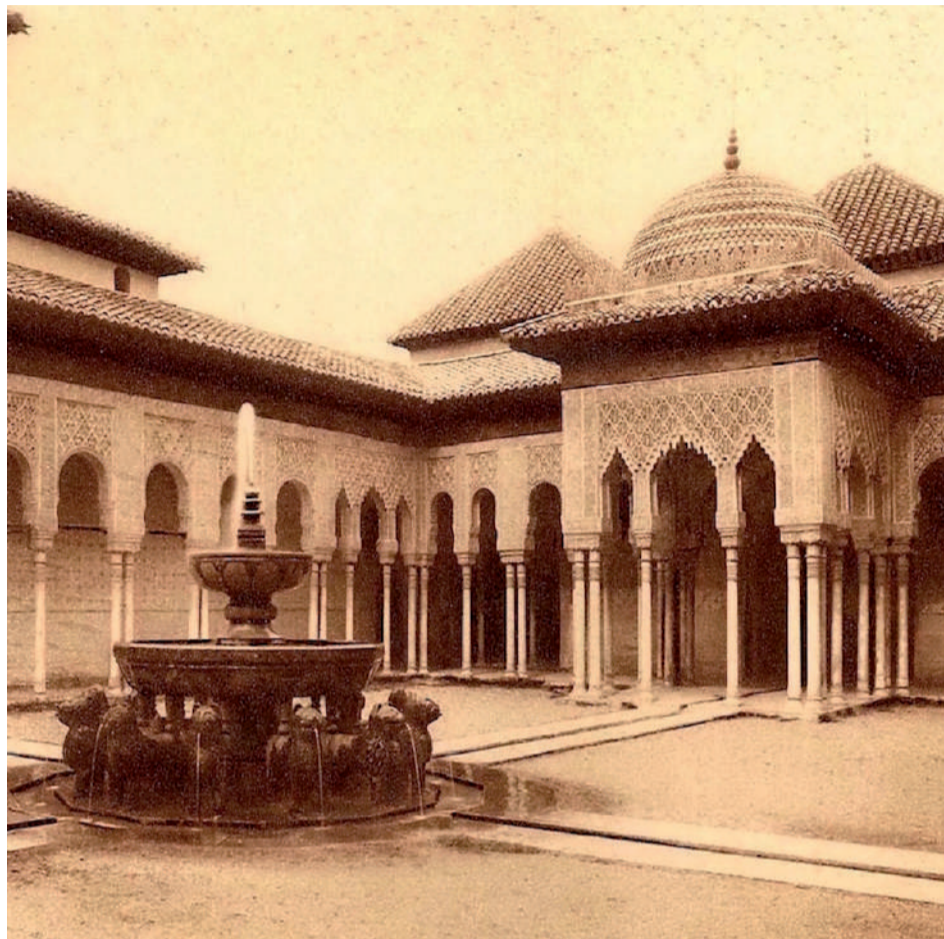


Fig. 9. Templete oriental del Patio de los Leones con el cupulín levantado en 1859 por Pugnaire. Revista La Esfera. © Fotografía: APAG_Legado Torres Balbás.

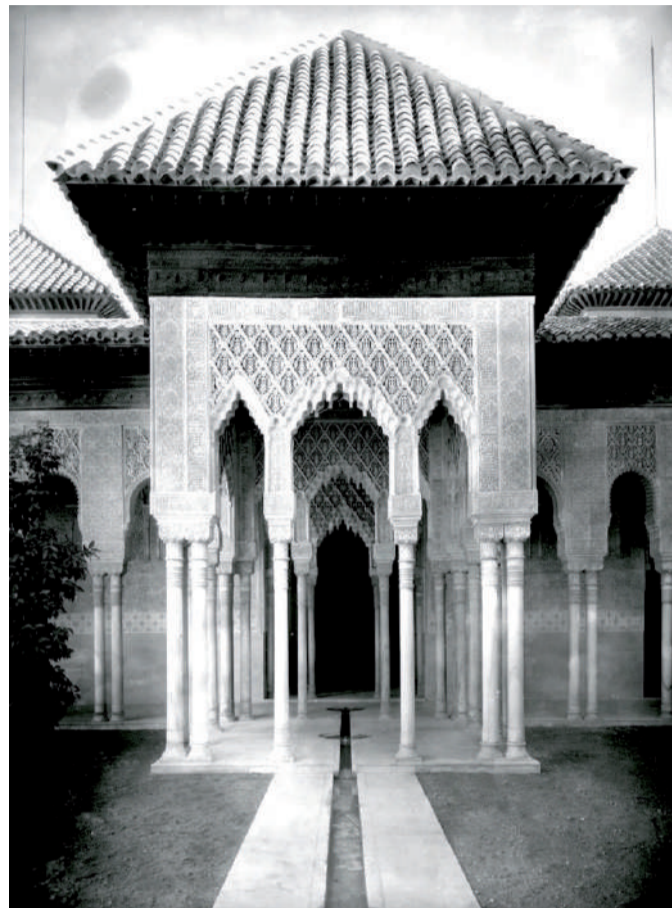


Fig. 10. Manuel Torres Molina (?), Templete oriental del Patio de los Leones tras la restauración de Torres Balbás, 1935. 24 x 18 cms, copia en b/n de un negativo en vidrio. © Fotografía: APAG/ Colección de Fotografías/F-13001.

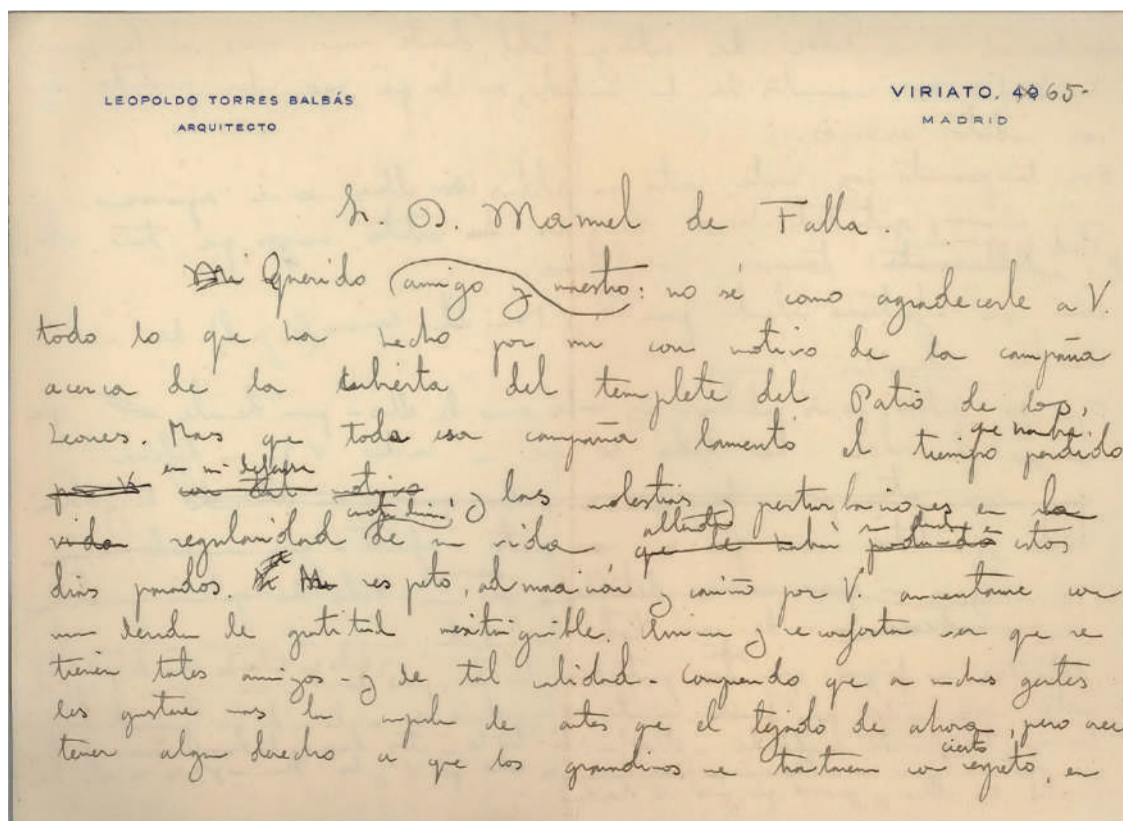


Fig. 11. Leopoldo Torres Balbás, Borrador de carta a Manuel de Falla agradeciendo su apoyo público a propósito del templete oriental del Patio de los Leones, 31 enero 1935. © Fotografía: APAG_Legado Torres Balbás.

A la que responde Manuel de Falla expresando sus sentimientos por este desgraciado asunto, al tiempo que le muestra su admiración por los trabajos que realiza:

Hubiese contestado en seguida a su carta estimadísima si esos constantes obstáculos, que usted conoce, no me dejasen apenas disponer del tiempo ni de mi voluntad. Siempre que iba a escribirle surgía algún asunto urgente que me obligaba a un nuevo aplazamiento. Pero puede usted estar seguro de la emoción con que he leído cuanto, refiriéndose a lo poco que he hecho, me dice usted en su carta. De tal modo me indignó esa antipática y desdichada campaña de prensa que, desde su comienzo, sentí vivamente la obligación de protestar contra ella. La misma disposición de ánimo hallé en nuestros amigos, y todos decidimos enviar a la Prensa, sin pérdida de tiempo, nuestra primera carta.

Por mi parte, puedo asegurar a usted que, aun prescindiendo de nuestra amistad y de mi profundo afecto, la admiración y gratitud que todos debemos a usted por su labor en Granada, unidas a mis convicciones cristianas, no me hubieran permitido dejar pasar en silencio tan fea y grave injusticia como contra usted se estaba cometiendo. Lo demás (las preferencias por la cúpula o por el tejado) me parece de secundaria importancia. Aun no he podido ir al palacio a causa del mal tiempo que agrava las corrientes de aire, tan malas para mi salud.

Deseando estoy que vuelva usted por Granada. Le agradecí mucho el tan bondadoso envío de su estudio publicado en "Al-Andalus". Me ha interesado vivamente, y mucho deseo visitar con usted sus últimos descubrimientos y restauraciones, incluso la Alcazaba de Málaga. Es increíble que un tal conjunto de trabajos de tan grande importancia y eficacia, se olvide (voluntariamente en muchos casos) por quienes, cuando menos, debieran sentir ante ellos la respetuosa gratitud que merece tanto y tan noble esfuerzo.

M^a del Carmen agradeció mucho su carta, y le envía sus afectuosos saludos. Con ellos va un abrazo muy cordial de su muy amigo¹⁹.

Otro de los que publica una carta apoyando a Torres Balbás es un amigo común, Hermenegildo Lanz, (Fig. 12) con quien acabaría trabajando en la Alcazaba de Málaga al finalizar la guerra. Por María del Carmen de Falla conoce su fallecimiento en 1949:

...No sé si sabrá Vd. que murió Hermenegildo Lanz, de repente en la calle y así lo llevaron en una camilla a su casa. Figúrese Vd. que horrorosa entrada. Además uno de los muchachos está enfermo, el que estudiaba arquitectura. El otro hermano trabaja como delineante, como Vd. sabe, pues en una de sus cartas de Vd. a Manuel (e.p.d.) le decía que trabajaban con Vd. el padre y el hijo. ¿No le sería posible conseguirle un buen trabajo a este niño? están pasando mucho además de la pena con falta de recursos y teniendo que atender al enfermo...²⁰.

La sublevación militar en julio de 1936, con la guerra que se desata en consecuencia y llega hasta 1939, es otro episodio que los une en la distancia y en la vivencia de situaciones de gran dureza. Mientras Falla sigue en Granada, Torres Balbás se halla de viaje

19. [APAG_LTB] Carta MdF a LTB. Granada, 10 marzo 1935.

20. [APAG_LTB] Carta de Carmen de Falla (CdF) a LTB. San Fernando, 10 junio 1949.

con sus alumnos y va a parar a Soria, donde habrá de pasar toda la guerra dando clases de dibujo en el Instituto. Sin embargo, la inactividad en la que vive le supera y se plantea ir a Granada, lo que hace saber a su amigo:

A mi me sorprendió el movimiento estando de excursión con mis alumnos de la Escuela Superior de Arquitectura, por lugares próximos a esta región. Nos refugiamos en Soria. Aparte de algún bombardeo aéreo los primeros días, en toda esta región hay una normalidad absoluta. Los alumnos que iban conmigo están todos movilizados y al quedarme solo me vine a vivir a este pueblecito de pinares, en donde pasa los veranos mi hermano, y en donde estaría muy a gusto si no fuera por el dolor y la preocupación de esta terrible lucha y por la enorme intranquilidad de no tener noticia alguna de mi mujer y de mi hijo desde el 17 de julio. Les dejé entonces en Guadarrama y hoy supongo que estarán en Madrid, pues fue donde evacuarían los veraneantes de aquel pueblo. Aislado, ansioso por saber de familiares y amigos, estoy pasando unos días de angustiosa espera.

Si la incomunicación con Madrid se prolongase, tal vez me decida dentro de algunos días a ir a Granada en donde podría trabajar y distraerme algo de preocupaciones e impacencias²¹.

La reacción de los Falla es inmediata "...por el momento quiero decirle que no es conveniente venga ahora..."²². El 18 de agosto ha sido fusilado García Lorca y desde el Carmen de la Antequeruela se oyen pasar todas las noches los camiones de falangistas para fusilar en las tapias del cementerio vecino o enterrar a los ya fusilados, que en pocos días alcanzan la cifra de mil. Se ha implantado un régimen de terror y venganza en la ciudad que hace que Torres Balbás sea cesado en su puesto de conservador de la Alhambra

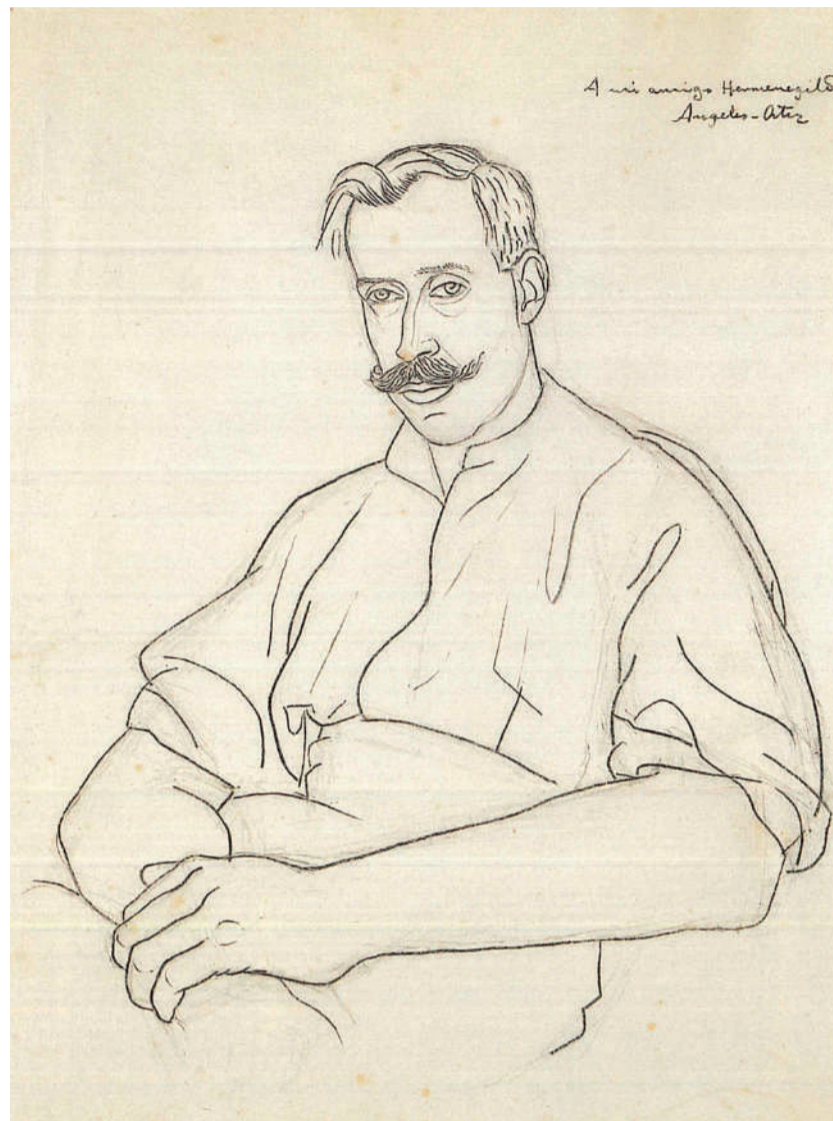


Fig. 12. Manuel Ángeles Ortiz, *Hermenegildo Lanz*, 1920. Dibujo de lápiz sobre papel, 45 x 36 cms. Colección Lanz, publicada en *Manuel de Falla y la Alhambra* (Granada, 2005).

21. [AMdF] Carta LTB a MdF. Navaleno, 27 agosto 1936.

22. [APAG.LTB] Carta CdF a LTB. Granada, 9 septiembre 1936.

por las autoridades militares y que el 21 de octubre se le abra un expediente para depurar sus responsabilidades políticas y sociales.

Con seguridad esta advertencia de los Falla libró a Torres Balbás de un trágico final. Algo en lo que coincide el arquitecto Pedro Muguruza en otra carta mucho más tardía, cuando es uno de los grandes del régimen vencedor en la guerra. Las duras palabras contra Falla en la misma carta muestran el intransigente carácter de quien la escribe:

...nos encontramos en Burgos, en el despacho de García Diego, a poco de escaparme yo de este horno rojo que era Madrid; no creo que entonces faltara de mi parte la cordialidad de siempre; impedí entonces (de acuerdo con Valdecasas) que García Diego, primero y luego Eugenio D'Ors, te ocasionaran un peligro grave sacándote del medio en que estabas; esta conducta que coincide con los temores que por tí parecía tener el propio Falla, de quien por cierto he de decirte que aunque tuve alguna relación con él antes de la guerra fuí a verle durante éste por encargo del Instituto de España, negándose a recibirme y fundamentando su negativa en su estado nervioso, el cual no le impidió pedirme a poco de ello para su hermano una ayuda; que ya antes había tratado por todos los medios de procurársela...²³.

No puede deducirse con claridad si lo que pretenden García Valdecasas y Muguruza es evitar a Torres Balbás el posible peligro o que vuelva a trabajar en la Alhambra, como desean García Diego y Eugenio D'Ors, apoyo con el cual su seguridad cabe entender está garantizada.

La comunicación durante toda la guerra no se interrumpe entre ellos, y con una cierta fluidez se escriben preguntando por su trabajo, actividades o estado de salud. Mientras Torres Balbás trabaja en la catedral de Sigüenza y la alcazaba de Badajoz, el régimen golpista lleva a cabo sucesivos intentos para acercar a su bando a una figura tan trascendente como la de Falla, intentos que caen en saco roto una y otra vez. El tormento espiritual que el músico sufre durante toda la guerra ante la persecución a la que son sometidos muchos de sus amigos no le dejan mucho espacio, a pesar de sus convicciones religiosas o quizás a causa de ellas, para encontrarse a gusto con el nuevo Estado²⁴. El 28 de septiembre de 1939 marchan los hermanos Falla a Barcelona por tren y el 2 de octubre embarcan hacia Argentina.

Pero Manuel de Falla, igual que interviene ante José María Pemán para conseguir la liberación de Hermenegildo Lanz, no duda en declarar en favor de Leopoldo Torres

23. [APAG_LTB] Carta Pedro Muguruza Otaño a LTB. Madrid, 31 mayo 1947.

24. Manuel Titos Martínez, "Las actitudes políticas de Manuel de Falla: confianza, desconcierto y prevención," *Cuadernos de Historia contemporánea*, no. 33 (2011): 203-234.

Balbás cuando éste le designa como uno de sus fiadores en el proceso de depuración al que es sometido,

...que desde que vino a Granada D. Leopoldo Torres Balbás á ejercer de arquitecto conservador lo trató bastante, pudiendo apreciar que se trata de una persona de absoluto orden, de buenos sentimientos y contrario á toda idea disolvente y aunque tenía relación con elemento tan destacado como lo era D. Fernando de los Ríos era debido á que era amigo desde la infancia, pero disentía por completo de este en el aspecto político; que puede asegurar que dicho Sr. Torres no ha tenido actividad política alguna y que estaba consagrado al ejercicio de su profesión, en la que se comportó siempre con toda honradez é imparcialidad; y su conducta en todos los órdenes siempre ha sido intachable, dando en todo momento pruebas del más elevado patriotismo y de hombre religioso; y por todo ello y su actuación desde el principio del Glorioso Movimiento Nacional lo considera del todo afecto á la Causa Nacional...²⁵.

Las declaraciones de amigos y conocidos como Falla, Gallego Burín, García Diego, García Valdecasas... permiten que el expediente de depuración incoado en Granada a principios de la guerra, y luego trasladado a Madrid, quede en 1942 sin sanción.

Leopoldo Torres Balbás ya no volvería a ver a Manuel de Falla. Las últimas cartas cruzadas entre ambos son de mayo y julio de 1939. Es Hermenegildo Lanz quien le proporciona las señas de Falla en Argentina, a donde le escribe recuperando el contacto en 1945:

...¿Nos volveremos a ver? Dios lo quiera.

Espero que en ese remanso de paz, lejos de esta vieja Europa que parece va a estallar cualquier día, pueda trabajar con calma y dar término a la Atlántida, para mayor gloria de V. y de España.

Entre las muchas cosas desaparecidas de mi piso de Madrid en 1936, una de las que más lamento su pérdida es el retrato suyo que tuvo la bondad de darme ¿Será mucho pedir el envío de otro, por pequeño que sea, que le sustituya? María del Carmen, a la que saludo muy afectuosamente, podría encargarse bondadosamente de ello, sin que V. tuviera que molestarse.

Un fuerte abrazo, querido don Manuel, con el deseo de que el año 1945 sea para Vs. de plena ventura...²⁶.

La última carta es de María del Carmen de Falla quien, desde San Fernando muy cerca de Cádiz, le cuenta el fallecimiento de su hermano:

...Deseaba decirle que también mi hermano Manuel (e.p.d.) le tenía a Vd. mucho afecto y siempre se lamentaba de la falta de tiempo, para poder contestar a los buenos amigos, a causa de los cuidados que requería su pobre cuerpo, y el poco que le quedaba lo aprovechaba para dedicarlo a su música.

25. Archivo General de la Administración [AGA]. Sección Justicia. Responsabilidades Políticas. Sign. 30.541, documento 32.

26. [AMdF] Carta LTB a MdF. Madrid, 17 enero 1945.

Su muerte fué de repente, como él siempre deseaba; al entrar por la mañana en su cuarto le encontré sentado en la cama, ya sin vida, pero con una cara tan serena que me recordaba la imagen que hay en Granada de S. Juan de Dios cuando quedó muerto, de rodillas, orando...²⁷.

Son los años grises de la dictadura, en los que Torres Balbás entra en una compleja decepción y un fuerte ensimismamiento que se añade a su gran timidez que sólo deja traspasar a algunos íntimos. Para entonces los años dedicados a la conservación de monumentos han quedado lejanos en un castigo no escrito, y la investigación y la enseñanza son sus únicas y solitarias satisfacciones.

Falla y Torres Balbás a través de sus obras

Los trabajos de restauración de Torres Balbás en la Alhambra y en otros edificios de Granada persiguen, a través de su conservación, el conocimiento y disfrute de esa arquitectura, provocar múltiples reacciones en aquellos que la contemplan. Una de estas respuestas es la de la evocación de un mundo lejano pero vívido en la atmósfera que se recrea. La ruina y la desaparición posterior o lo escrito y especulado sobre la arquitectura nazarí, nunca provocarán los mismos sentimientos que la contemplación de la obra en sí, quizás otros diferentes. Estos sentimientos son los que en el caso de Falla se traducen en música.

Es cierto que buena parte de la obra de Falla, quizás la más evocadora, está escrita con anterioridad a la llegada y trabajo de Torres Balbás en Granada. Se trata de dos tiempos que acaban por confluír y dar la razón a quien ha evocado primero. La fotografía que muestra a García Lorca, Falla y otros amigos ante la Torre de las Damas del Partal, seguramente de 1923, y las imágenes tomadas por Torres Molina tras la recuperación hecha entre 1923 y 1924 del pórtico del Partal me sugieren exactamente eso: una confluencia de sensibilidades (Figs. 13 y 14).

La producción de Manuel de Falla arranca en la primera década del siglo con *El Amor Brujo* (1905) y llega hasta al final de los treinta. *Noche en los Jardines de España* (1916), *Fantasia Bética* (1919), *El Retablo de Maese Pedro* (1919-1923), la versión de concierto de *El Amor brujo* (1925), el *Concierto para clavecín y Psyché* (1923-1926), *El gran teatro del mundo* (1927), *Soneto a Córdoba de Luis de Góngora* (1927), *La Atlántida* (1927-1946),

27. [APAG_LTB] Carta CdF a LTB. San Fernando, 10 junio 1949.

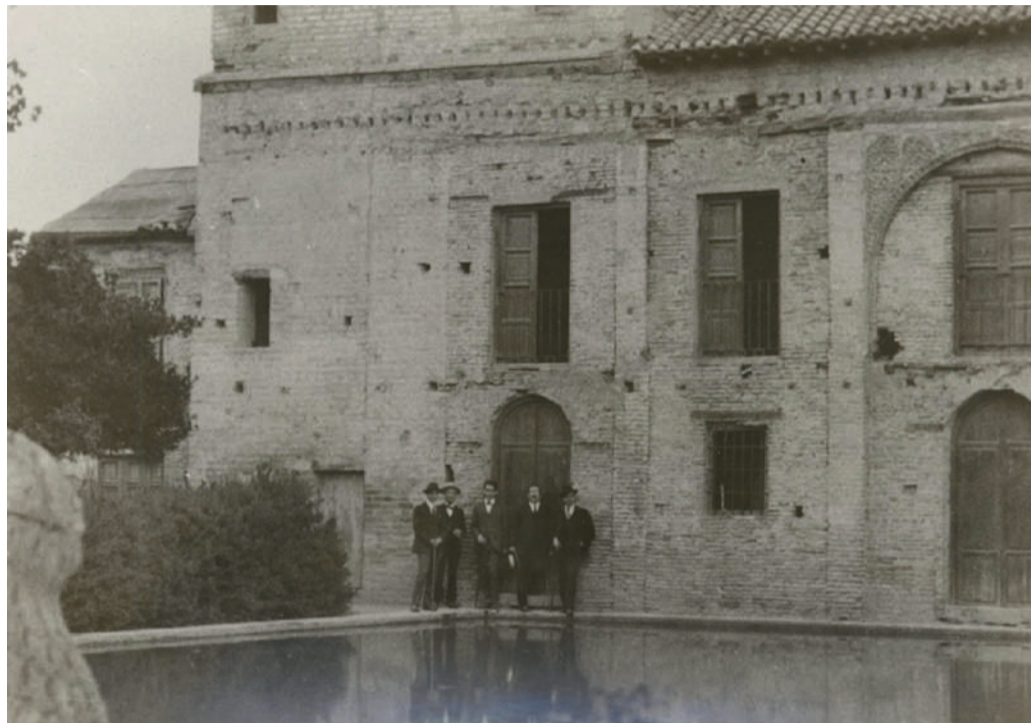


Fig. 13. Francisco García Lorca, Manuel de Falla, Federico García Lorca, Ángel Barrios y Adolfo Salazar en el Partal, 1921.
© Fotografía: Archivo Manuel de Falla.



Fig. 14. Manuel Torres Molina, *El Partal tras la restauración de Torres Balbás*, h. 1925. 21,5 x 15 cms, copia en b/n.
© Fotografía: APAG/Colección de Fotografías/F-007040.

Balada de Mallorca (1933), *Fanfare sobre el nombre de Arbós* (1934) y *Pour le tombeau de Dukas* (1935) cubren el período de mayor inspiración del maestro Falla. Junto a éstas hay otra interesante producción, que arranca en 1924 y llega a 1939, que atañe al versionado de obras de otros autores.

A su vez, la producción de Leopoldo Torres Balbás se desarrolla entre los años 1923 y 1936. En la Alhambra, y entre otros muchos trabajos, realizó *El Partal* y el *Harem*, que se

llevan a cabo en 1923 y el *Patio de Machuca* en 1924, el *Patio de los Arrayanes* y el palacio de *Comares* entre 1925 y 1932, *El Generalife* y los jardines nuevos entre 1925 y 1931, el bosque y caminos en 1926, el *Patio de los Leones* entre 1926 y 1934, *El Peinador de la Reina* entre 1928 y 1930... En Granada, y como arquitecto conservador de zona, entre 1929 y 1936, actúa entre otros en el *palacio de Daralhorra*, el *Arco de las Orejas*, *El Corral del Carbón*, *El Bañuelo*, *Las casas del Chapiz* ...

Además, y en ambos casos, ponen sus ideas sobre el papel. Las reflexiones de Falla sobre la música nueva y distintos músicos: Wagner, Pedrell, Ravel, Debussy, Granados, Stravinsky... quedan escritas en un importante corpus reflexivo²⁸. En el caso de Torres Balbás su trabajo escrito a propósito de investigaciones sobre arquitectura castellana, gallega e hispano-nazarí, la historia del urbanismo, la arquitectura popular, conservación de monumentos, obras realizadas... forman un legado de actual vigencia. Sobre los textos de ambos es posible realizar un seguimiento de sus ideas y motivaciones.

Manuel de Falla está profundamente interesado en la música nueva que se está escuchando en Francia desde los últimos años del siglo XIX, que trabaja con el impresionismo y el simbolismo, como también lo está en la música nueva de su país. Ésta, como ha analizado Teresa Cascudo²⁹, se proponía como un conjunto de elementos analizables como impresión/sensación al tiempo que unificados bajo la impresión/emoción y cuya función era la de evocar sentimientos, seres y lugares, a lo que Joaquín Arnau llama nostalgias³⁰.

Una y otra vez expone Falla en sus textos las claves estéticas de la música, que él denomina nueva para referirse a la producción de Debussy, Ravel, Dukas, Stravinsky, Granados, Albéniz..., de un lado la fuerza de expresión y evocación, la de producir emoción sin que el arte se convierta en mero artificio e inútil pasatiempo; de otro, el reconocimiento hacia la música del pasado que conforma una enseñanza totalmente necesaria, incluida la música popular que les ha enseñado a apreciar Felipe Pedrell.

En sus propias palabras se puede comprender el valor simbólico y analógico que concede a la evocación:

28. Manuel de Falla, *Escritos sobre Música y Músicos* (Madrid: Espasa-Calpe, 1972).

29. Teresa Cascudo García-Villaraco, "Un arte mágico de evocación: La música nueva según Manuel de Falla," *BROCAR: Cuadernos de investigación histórica*, no. 37 (2013): 167-181.

30. Joaquín Arnau Amo, *Música e historia. Los fundamentos de la música occidental* (Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 1987).

...en la *Soirée dans Grenade* todos los elementos musicales colaboran a un solo fin: la evocación. Se podría decir que esta música, con relación a lo que ha inspirado, nos hace el efecto de imágenes reflejadas al claro de luna sobre el agua limpia de las albercas que llenan la Alhambra.

Esta misma cualidad de evocación se nos ofrece en *Les Parfums de la nuit* y en *La Puerta del Vino*, estrechamente ligados a la *Soirée dans Grenade* por un común elemento rítmico, el de la habanera (que hasta cierto punto no es otra cosa sino el tango andaluz), de la que Debussy quería servirse para expresar el canto nostálgico de las tardes y de las noches andaluzas³¹.

Y respecto al papel y valor de la música del pasado y su influencia en la música nueva en la que él se encuentra, dice:

Y esto es, repito, la gloria de la música nueva: la de restituir al arte el tesoro abandonado, aprovechando al mismo tiempo, en cuanto a artificio exterior, la enseñanza admirable que nos han legado los últimos siglos, a los cuales debemos también, no sumisión, sino agradecimiento, pues innegable que algo del espíritu de la música actual ya empezó a vislumbrarse en la *Creación*, de Haydn; en la *Flauta mágica* y en el *Don Juan*, de Mozart; en la *Sinfonía Pastoral*, de Beethoven; en las obras de Berlioz, Weber, Schumann, Schubert, Chopin y Liszt, y, últimamente, en los dramas musicales de Ricardo Wagner³².

Felipe Pedrell, por otro lado, es efectivamente uno de los maestros más influyentes en Falla, y junto a rigor y tonalidad en la composición le muestra la vía de un nacionalismo musical basado en la música popular. Falla, considerando que del canto popular importa más el espíritu que la letra, practica una suerte de síntesis de folklore y técnica moderna que le convierten internacionalmente en el músico español de mayor proyección. De la producción musical de Pedrell recibe Falla la influencia de tres cualidades a su juicio de gran trascendencia: personalidad en los medios de expresión, serena fuerza emocional y raro poder evocativo. Algo que sin duda busca a su vez con ahínco³³.

No es fácil encontrar entre los múltiples textos de Torres Balbás cuáles son las razones últimas de su interés por la arquitectura histórica, aunque sí escribe mucho sobre cómo intervenir en el patrimonio y sobre los materiales mismos, que es objeto de su atenta mirada. Es precisamente en uno de sus textos últimos donde, utilizando palabras de Huizinga, mantiene que la historia es de todas las ciencias la que más se acerca a la vida, sus preguntas y respuestas son la vida misma para el individuo y la sociedad, aunque dudosa su certidumbre. Hacer de la historia algo vivo, reconstruirla con misma emoción humana es su mayor deseo:

31. Manuel de Falla, "Claude Debussy y España," *Revue Musicale* (diciembre de 1920): 69-76.

32. Manuel de Falla, "Introducción a la música nueva," *Revista Musical Hispanoamericana* (1916): 30-44.

33. Ivan Nommick, "El influjo de Felipe Pedrell en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla," *Recerca Musicològica*, 14-15 (2004-2005): 289-300.

...la reconstrucción de escenario histórico español en toda su complejidad se impone cada vez con mayor apremio. Ignorando como eran nuestras urbes, no lograremos un conocimiento íntimo y cabal de la vida española, de la de hoy y de la del pasado, ya que ésta ayuda a comprender el presente...³⁴.

Este maduro pensamiento, que responde a sus años finales cuando Torres Balbás está inmerso en la historia del urbanismo, debe ser puesto en relación con una impulsiva explosión juvenil en la que habla de la iglesia románica de San Román de Moroso,

...estas piedras las animaron con su arte, dejando en ellas toda su alma, nuestros antepasados. Dichoso aquel para quien una vieja y pobre iglesia es un libro abierto que no solo enseña, sino que como evocación de cosas pasadas y muertas, emociona. No es solo el arte ni la clasificación lo que nos interesa en las viejas piedras, es también una multitud de recuerdos y sensaciones que los acompañan...³⁵.

Pero a Torres Balbás no sólo se le puede conocer a través de sus escritos e investigaciones, hay otras dos componentes de su trabajo que le son definitorias: sus intervenciones sobre monumentos y su enseñanza de la historia de la arquitectura. Respecto a la primera de ellas, debe destacarse su método de trabajo basado en la investigación documental y arqueológica. Desde este método le es posible encontrar las soluciones creativas a los problemas que sus intervenciones plantean con rigor hacia el documento histórico, sin falseamientos que perturben la contemplación y el disfrute social de la belleza de la arquitectura, que es una de sus grandes preocupaciones. Los recursos narrativos con los que se expresa, muchas veces museográficos, pero fundamentalmente arquitectónicos, persiguen provocar emociones de las que no escapa el paso del tiempo como evocación principal. Sus actuaciones en la decoración de *sebkas* en el pórtico del Partal, las faltas decorativas en el patio del Harem, la reposición de agua y arbolado en los bosques de la Alhambra o los jardines nuevos en el Generalife, el modo de contar las cosas pasadas en el Secano... tienen esa respetuosa manera de concebirse, siempre dejando claro su moderno trabajo en el material histórico, que él definía en sus inicios como literaria y poética.

A varias de estas cuestiones se refiere Torres Balbás de manera intuitiva en 1919 cuando señala que:

en algunos monumentos puede llegar a ser de absoluta necesidad realizar obra nueva para que no perezcan. En tal caso, lo natural, lo lógico, es hacer esa obra con materiales modernos y en un estilo moderno, como se realizó siempre hasta nuestros tiempos de restauraciones.....El peligro de tales obras en edificios antiguos es otro. Es que la moderna sea insignificante, vulgar e inexpressiva. Entonces sí

34. Leopoldo Torres Balbás, "Málaga como escenario urbano," *Arquitectura* (julio-agosto 1974). Este texto corresponde a una conferencia dictada en el Congreso para el progreso de las Ciencias celebrado en Málaga en 1952.

35. [APAG_LTB], carpeta 20. Leopoldo Torres Balbás, "Páginas de juventud. 1908-1909". Diario manuscrito.

habrá una desarmonía, pero no hay que echar de ella la culpa al Arte ni a los materiales modernos, sino a la limitación del autor³⁶.

Esta arquitectura moderna es entendida por él a través de la visión de dos personas que influyen mucho en él: la del pedagogo Manuel Bartolomé Cossío y su reconsideración del arte popular, y la del arquitecto Antonio Flórez, que sostenía que la arquitectura moderna debía utilizar los mecanismos y la sabiduría de la arquitectura popular, bien lejos de las propuestas regionalistas de arquitectos como Lampérez o Rucabado. Las palabras de Cossío son claras para comprender acentos y bagajes tanto en Torres Balbás como en Falla:

...el arte popular, a semejanza del lenguaje -anónima creación también de idéntico proceso-, encarna justamente los últimos y más hondos elementos, aquellos datos primitivos del alma de la multitud, que por esto se llaman naturales. De este fondo del *demos*, amorfo, surge a veces el artista *distinguido* y la obra *aristocrática*; brotan las diferenciaciones, las escuelas, los transportes de la inspiración, los acentos de los genios creadores; y todo esto, nacido, al arte popular nuevamente revierte y en él se incorpora, y él de ello se alimenta, como la madre tierra vive y se nutre a expensas de los seres que fecunda engendra...³⁷.

Respecto a la enseñanza, otra gran pasión de Torres Balbás, promotor de propuestas renovadoras junto a Flórez y Anasagasti, sostenía la necesidad de conocer la historia de la arquitectura como herramienta espiritual, que no formal, en los estudiantes de arquitectura y alejada de erudiciones. La actitud sería la de compenetrarse con las obras de los grandes arquitectos para conocer sus recursos técnicos y sus medios de expresión, para ver cómo solucionaron algunos de los problemas, que son permanentes y eternos.

Señala Falla que la música se desarrolla en el tiempo y en el espacio, en este sentido cada composición se convierte en una nueva construcción fundada sobre un núcleo singular que termina por conformar a su alrededor un pequeño microcosmos, como ha expresado Narejos³⁸, exactamente como un monumento que se considera a la vez documento de historia y arquitectura a modo de un microcosmo cargado de vida propia. La música y la arquitectura son artes que se inscriben así en universos que Paul Valéry consideraba paralelos a las otras artes,

36. Leopoldo Torres Balbás, "Legislación, inventario gráfico y organización de los monumentos históricos y artísticos de España," en *VIII Congreso Nacional de Arquitectos. Zaragoza MCMXIX. Volumen 2* (Zaragoza: Institución Fernando el católico, 2006), 13-39.

37. Manuel Bartolomé Cossío, "Elogio del arte popular," *Arquitectura*, no. 33 (1922): 1-2.

38. Antonio Narejos Bernabeu, "Las ciudades de Falla," *Nassarre*, vol. 19 (2003): 405-429.

...cuanto más medito sobre mi arte, más lo ejerzo; cuanto más pienso y obro, más sufro y más me alegro como arquitecto; y más sentido de mí mismo cobro, con claridad y goce cada día más ciertos. En mis largas esperas me extravió; de nuevo doy conmigo por las sorpresas que me causo; y mediante esos grados sucesivos de mi silencio, voy avanzando en la edificación de mí mismo; y me acerco a una correspondencia tan exacta entre mis anhelos y mis facultades, que me parece haber convertido la existencia que me fue otorgada en una especie de obra humana. A fuerza de construir –me dijo sonriente– creo que acabé construyéndome a mí mismo...³⁹.

Esta relación entre música y arquitectura parece clara en Falla, de cuya música dice Gerardo Diego que la arquitectura le servía para sus resoluciones sintácticas y constructivas, o como él mismo manifestó a Azorín "...en muchos aspectos, [la actividad de un músico] se asemeja a la de un escritor que también fuese arquitecto...".

La arquitectura es espacio y en ella el tiempo un papel fundamental tanto en su evolución y el aprecio que de ella tienen las diferentes generaciones como en la contemplación que de ella se hace, variable en su recorrido, variable conforme pasan las horas del día por ella. Gerardo Diego, amigo de Falla, acuñó una definición que entusiasmaba a éste llamándola la *arquitectura de lo sucesivo*, al encarnar la idea de integrar la construcción formal con el devenir temporal de los sonidos, porque efectivamente la proyección de la música en el espacio puede entenderse como una sucesión de representaciones mentales que, como la arquitectura, provoca diferentes y opuestas sensaciones y evocaciones.

Falla, intensamente relacionado con muchos personajes de la cultura española y europea de los años veinte y treinta, mantiene contactos con tan sólo dos arquitectos: su hermano Germán y Leopoldo Torres Balbás. La relación de músicos y arquitectos no es muy frecuente en su historia común.

Falla recorre una serie de períodos creativos, como Torres Balbás lo hace en sus investigaciones primero y luego en sus intervenciones en la Alhambra, pero sólo hay un momento en el que están a punto de entrecruzarse sin llegar a hacerlo. Falla, en su evolución hacia el arcaísmo musical y tonal que han calificado algunos críticos, compone *Psyché* y el *Concierto para clave* entre 1923 y 1926, Torres Balbás, tras reparar lo urgente y lo necesario entre 1923 y 1928, restaura el Peinador de la Reina entre 1929 y 1931, aunque ya desde 1924 había trabajado en el patio de la Reja y el de los Cipreses. Como es conocido, la conexión entre estas dos obras de Falla y el Tocador de la Reina,

39. Paul Valéry, *Eupalinos o el arquitecto* (Madrid: Antonio Machado, 2001).



Fig. 15. Francisco García Lorca, Antonio Luna, María del Carmen de Falla, Federico García Lorca, Wanda Landowska, Manuel de Falla y José Segura en Granada, 1922. © Fotografía: Archivo Manuel de Falla.

proviene de la visita de la pianista Wanda Landowska a Granada en 1923, quien interpreta una serie de obras de clave en la sala baja del Tocador o Peinador de la Reina para un grupo de amigos en una velada inolvidable (Fig. 15). Los recuerdos y fantasías de Falla se acumulan en ese momento:

Recordando que Felipe V y su mujer Isabel de Farnesio habitaron hacia 1730 en el Palacio de la Alhambra, imaginé, al componer esta *Psyché*, un pequeño concierto de corte que pudo celebrarse en este Tocador de la Reina, que llamamos igualmente "Tocador de la Reina" y que situado en una alta torre, tiene una vista magnífica. El interior de esta estancia está decorado de la manera que ilustró esa época. Mi música se ha esforzado por parecersele y es muy natural que las damas de la reina tocaran y cantaran sobre un tema mitológico muy de moda en aquel tiempo...⁴⁰.

Psyché, (Fig. 16) escrita de manera superpuesta al *Concierto* y estrenada en febrero de 1925, forma parte de las obras de madurez y síntesis cercanas al clasicismo en el que el trabajo de abstracción de Falla le hace coincidente con la de otros autores como

40. Orozco, "La Alhambra," 89.

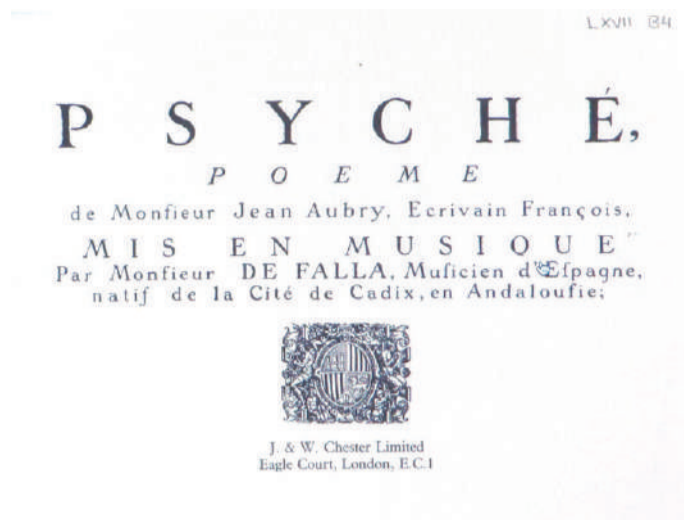


Fig. 16. Partitura de *Psyché*, Manuel de Falla. Poème de Jean Aubry. London, J. & W. © Fotografía: Archivo Manuel de Falla.

Stravinsky o Bartok. Esta vez la evocación tiene otro signo que se hace más profundo y también más culto. Se ha dicho que el Concierto tiene una orquestación antirromántica en la que todos los instrumentos son protagonistas en la que Falla no siguió un patrón rígido. En cuanto a su contenido, la obra recuerda las de Scarlatti, y en el primer movimiento parece estar inspirado en una sinfonía concertante del siglo XVIII en el que aparecen dos variaciones su-

perpuestas sobre el tema del *ritornello* y la canción *De los álamos vengo, madre*, mientras que el segundo movimiento es de carácter solemne, un lento jubiloso y enérgico. En el tercer movimiento, que es el primero que compuso, plantea la melodía principal con gran influencia de la música barroca. El conjunto es, sin duda, de un perfecto equilibrio entre la tradición y la modernidad, los dos extremos bien queridos por Falla.

Torres Balbás en 1924 repara las conducciones de agua que alimentaban la fuente del patio de la Reja y realiza estudios y catas en la galería del patio de los Cipreses, pero no es hasta 1929 que se plantea intervenir sobre las habitaciones del Emperador y el Tocador de la Reina. Las habitaciones y las galerías son objeto de estudio, las dibuja, las estudia, busca información documental e imágenes (las de Girault de Prangey y de David Roberts), lleva a cabo indagaciones arqueológicas... y a partir de ahí establece una hipótesis evolutiva hasta donde el conocimiento le permite y, sobre sus presupuestos estéticos y de respeto por el pasado, crea una imagen de cómo va a ser su obra: compaginar la arquitectura nazarí con la decoración y el uso que se le da desde el siglo XVI, renunciando a recuperar totalmente la torre del siglo XIV y dejando la bruma del tiempo en el espacio que proyecta.

Este planteamiento requiere consolidar, reforzar las estructuras más débiles y, a partir de ahí, recuperar la espacialidad de la linterna eliminando el forjado que lo cortaba, pero permitiendo la contemplación de la decoración clasicista desde el piso superior. El piso de bajo, allí donde se había celebrado el concierto de Wanda Landowska, recupera la fenestración y la decoración nazarí. En su conjunto es una operación moderna de entendimiento del proceso histórico profundamente respetuosa con la tradición

o tradiciones, y quizás cabe comprenderla en los mismos términos expresados por Gerardo Diego de *arquitectura de lo sucesivo*. Espacio y tiempo como entendía Falla la música.

A partir de esta meditada y conseguida actuación, llena de sutilezas, sobre el Tocador de la Reina, Torres Balbás llevará a cabo al menos tres obras que a mi juicio cabe calificar de sobresalientes en el conjunto de intervenciones que realiza entre 1931 y 1936, como son la *Torre de Comares*, el *templete oriental del Patio de los Leones* y las *Casas del Chapiz* para la Escuela de Estudios Árabes. Son trabajos de madurez destacables por la depurada metodología seguida en ellos, el esfuerzo de recuperación formal que se produce en todos los casos y por las técnicas empleadas, que en el caso de Comares no dudan en ser contemporáneas.

Tanto las obras citadas de Falla como las de Torres Balbás tienen una serie de rasgos en común: su lenguaje es objeto de una depurada investigación, forzando las respuestas y soluciones en un diálogo continuo de tradición y progreso, pero manteniendo los valores de ambos en cuanto eran útiles a los fines que se perseguían. Respeto a lo auténtico y búsqueda de verdades encerradas en los monumentos es fundamental para Torres Balbás. En Falla el enfrentamiento entre la razón y la intuición le hace lograr una depuración de medios y una progresiva síntesis expresiva. En ambos existe la conciencia de que los resultados son hijos del pensamiento que estaba llevando a España a una necesaria revolución cultural, que se entendía como una tarea colectiva, y por ello las artes y los artífices se relacionaban y eran trabajadas de manera conjunta, o por así decirlo se sentían juntas.

Si Falla pasa largos años dedicado a la composición de *La Atlántida* en un intento de trabajo casi imposible y sin conseguir finalizarla, obra por la que Torres Balbás le interroga una y otra vez en sus cartas como si supiera que en ella estaba el futuro de ambos, el arquitecto se encierra en la investigación silenciosa y en la enseñanza de la historia de la arquitectura desde su peculiar visión. Para ambos su mundo creativo queda prácticamente interrumpido al llegar la guerra civil, aunque para otros fue mucho peor. La imposibilidad de proyectar sus ideales estéticos en el mundo de la cultura durante el franquismo fue manifiesta. Sus ideales sociales y de regeneración del país tampoco tuvieron cabida en el estrecho mundo que había marcado el nuevo régimen.

Referencias

Fuentes documentales

- Archivo General de la Administración (AGA). Alcalá de Henares. Fondos: Justicia. Responsabilidades Políticas.
- Archivo de la Fundación Manuel de Falla (AMdF). Granada. Fondos: Correspondencia.
- Archivo del Patronato de la Alhambra y el Generalife (APAG_LTB). Granada. Fondos: Legado Torres Balbás.

Fuentes bibliográficas

- Arnau Amo, Joaquín. *Música e historia. Los fundamentos de la música occidental*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 1987.
- Bartolomé Cossío, Manuel. "Elogio del arte popular." *Arquitectura*, no. 33 (1922): 1-2.
- Esteban Chapapría, Julián. *Leopoldo Torres Balbás. Un largo viaje con la Alhambra en el corazón*. Valencia: Pentagraf, 2012.
- Falla, Manuel de. *Escritos sobre Música y Músicos*. Madrid: Espasa-Calpe, 1972.
- . "Claude Debussy y España." *Revue Musicale* (1920): 69-76.
- . "Introducción a la música nueva." *Revista Musical Hispanoamericana* (1916): 30-44.
- García Gómez, Emilio. *Silla del Moro y nuevas escenas andaluzas*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1954.
- García-Villaraco, Teresa Cascudo. "Un arte mágico de evocación: La música nueva según Manuel de Falla." *BROCAR: Cuadernos de investigación histórica*, no. 37 (2013): 167-181. <https://doi.org/10.18172/brocar.2544>
- Martínez Sierra, María. *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*. Valencia: Pre-Textos, 2000.
- Nommick, Ivan. "El influjo de Felip Pedrell en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla." *Recherche Musicologique*, 14-15 (2004-2005): 289-300.
- Nommick, Ivan. "Manuel de Falla y la Alhambra medio siglo de fascinación." En *Manuel de Falla y la Alhambra*, coordinado por Elena García de Paredes y Carmen Yusty, 71-97. Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, 2005. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo nombre, organizada y presentada en el Palacio de Carlos V del Conjunto Monumental de la Alhambra en Granada, 20 de septiembre - 27 noviembre de 2005.
- Narejos Bernabeu, Antonio. "Las ciudades de Falla." *Nassarre*, vol. 19 (2003): 405-429.
- Nora, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1984, 1986 y 1992.
- Orozco, Manuel. "La Alhambra, el alhambrismo y Manuel de Falla." *Cuadernos de la Alhambra*, no. 9 (1973): 67-99.
- s/a. "Sobre la reforma del Patio de los Leones." *El Defensor de Granada*, 31 de enero 1935.
- Titos Martínez, Manuel. "Las actitudes políticas de Manuel de Falla: confianza, desconcierto y prevención." *Cuadernos de Historia contemporánea*, no. 33 (2011): 203-234. https://doi.org/10.5209/rev_CHCO.2011.v33.36672

Torres Balbás, Leopoldo. "Málaga como escenario urbano." *Arquitectura* (julio-agosto 1974). Congreso para el progreso de las Ciencias, Málaga, 1952.

---. "Legislación, inventario gráfico y organización de los monumentos históricos y artísticos de España." En *VIII Congreso Nacional de Arquitectos*. Zaragoza: Institución Fernando el católico, 2006.

Valéry, Paul. *Eupalinos o el arquitecto*. Madrid: Antonio Machado, 2001.




En París también fuimos modernos. El pabellón uruguayo en la *Exposición Internacional de las Artes y Técnicas en la Vida Moderna de 1937*

In Paris We Were Also Modern; The Uruguayan Pavilion at the *International Exhibition of Arts and Techniques in Modern Life, 1937*

William Rey Ashfield

Universidad de la República, Montevideo, Uruguay

william@bmr.uy

 0000-0002-3281-0273

Recibido: 11/10/2022 | Aceptado: 03/11/2022

Resumen

La arquitectura moderna en Uruguay no surge de actores de élite tendientes a adoptar líneas y formas de actualidad, tal como sucedió en otros países de Latinoamérica. Ya en los años veinte se puede apreciar un compromiso moderno que se consolida entre 1930 y 1940, cuando el Estado uruguayo construye casi todas sus arquitecturas representativas a partir de dicha experiencia. En Europa, esta se verá afectada hacia los años treinta por la reintroducción de tendencias clásicas y de ciertos monumentalismos, adoptados por distintos regímenes de izquierda y de derecha y por muchos gobiernos liberales. Entre estas manifestaciones, alternativas a la experiencia vanguardista de las dos primeras décadas, el gobierno uruguayo monta en la *Exposición Universal de 1937 en París* un pequeño pabellón, ajeno y descontaminado de tales transformaciones.

Abstract

Modern architecture in Uruguay does not arise from elite trends of modern lines and forms as it does in other Latin American countries. Already in the twenties, a commitment to the modern could be observed, consolidating between 1930 and 1940 when the Uruguayan State built almost all of its representative architecture from that experience. In Europe, this experience would be observed into the thirties with the reintroduction of classical tendencies and a certain degree of monumentalism adopted by different left and right-wing regimes and even by many liberal governments. Among these alternatives to the avant-garde experience of the first two decades, the Uruguayan government set up a small pavilion at the *Universal Exhibition of 1937 in Paris*, which was foreign and uncontaminated by such transformations.

Palabras clave

Arquitectura uruguayo
Pabellón
Modernidad
Arquitectura náutica
Exposición
Propaganda

Keywords

Uruguayan Architecture
Pavilion
Modernism
Nautical Architecture
Exhibition
Propaganda

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Rey Ashfield, William. "En París también fuimos modernos. El pabellón uruguayo en la *Exposición Internacional de las Artes y Técnicas en la Vida Moderna de 1937*." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 28 (2022): 252-269. <https://doi.org/10.46661/atRIO.7530>

© 2022 William Rey Ashfield. 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).

Entre las orillas del Sena y los jardines del Trocadero, más exactamente en el Quai de Tokio, justo frente a la plaza Varsovia y en paralelo al gigantesco pabellón de Alemania, se ubicó la representación uruguaya para la *Exposición Internacional de las Artes y Técnicas en la Vida Moderna*, que tuvo lugar en la capital francesa durante los años de 1937 y 1938¹.

El espacio privilegiado que le fue ofrecido a Uruguay por la organización francesa no tiene mayor explicación, pero la rápida aceptación del país –la participación en dicha exposición se decidió en el año 1934– le valió un lugar significativo junto a las más grandes y recordadas construcciones de las potencias europeas. Asimismo, Uruguay pudo sortear las presiones que se dieron posteriormente para un traslado de sitio, pretendido por otras representaciones más poderosas y con aspiraciones a una mayor superficie expositiva que la asignada. Lejos, al otro lado del Sena, se ubicarían las “banderas” de las demás naciones latinoamericanas, a excepción de la de Chile que construyó su pabellón en cercanía al de Uruguay, en el mismo sector protagónico de la exposición.

En un contexto de profunda tensión política, los distintos gobiernos del viejo continente aprovecharon la exposición como lugar de propaganda, comparando sus fuerzas y exaltando las fortalezas propias de los distintos líderes y regímenes imperantes a partir de dos componentes básicos: el tamaño de los edificios representativos y las características de los bienes que se exhibían en su interior. La escala, la monumentalidad y los efectos lumínicos durante la noche, así como los componentes simbólicos de fuerte retórica fueron, en algunos casos, los medios necesarios para materializar diseños libres de limitantes económicas. En ese marco, el gobierno uruguayo tampoco desaprovechó su oportunidad publicitaria y propagandística, aunque con un pabellón acorde a su realidad económica² y con manifiestas aspiraciones de moderna república, fenómeno absolutamente congruente con la arquitectura que materializó y el acervo que presentó.

La megalomanía propia de regímenes como el de la Alemania nazi y la Unión Soviética se tradujo, de manera bien directa, en las dimensiones alcanzadas por sus sedes representativas. Ambas obedecieron a proyectos de altísima inversión económica, al

1. Inaugurada un 25 de mayo de 1937, la exposición se extendió hasta el mes de enero de 1938, aun cuando estuvo prevista para ser clausurada el mismo año de su inauguración.
2. Didier Calvar expresa ciertas dudas acerca de la lógica económica de este pabellón para el Uruguay de la época, sosteniendo que “la suma de 670.000 francos era elevadísima”. No obstante agrega: “Inicialmente se había propuesto un proyecto mucho más costoso que fue finalmente desechado y el comité organizador acabó decantándose por uno más económico”. “El pabellón uruguayo en la exposición de París de 1937 y la propaganda terrista,” en *70.º Aniversario del Guernica de Picasso y la exposición de París de 1937*, comp. Didier Calvar (Montevideo: Udelar, 2007), 5. Aunque es posible comparar la inversión uruguaya con la de otros países en la construcción de sus pabellones, es de recordar que para esa fecha el Uruguay se había recuperado –y de buena forma–, sobre todo si lo comparamos con el estado alcanzado durante las últimas administraciones batllistas.

tiempo que expusieron una extraña creatividad –la de los arquitectos Albert Speer y Boris M. Iofán, respectivamente–, donde los elementos figurativos de gran tamaño –el águila con la esvástica entre sus garras o el conjunto del “Obrero y la Koljosiana”– se ubicaban en sus áticos, librando una verdadera batalla por el control icónico-visual³ de la exposición. De hecho, es posible afirmar que ese propósito fue logrado por ambos, sobre todo si nos ceñimos al protagonismo registrado en las distintas fotografías de la época y, muy especialmente, en aquellas con horizontes elevados donde es inocultable su impacto dentro del conjunto de la exposición.

El estado de la arquitectura moderna en los últimos años de la década del treinta, sin embargo, no era de absoluta incertidumbre, tal como lo ha querido ver una parte de la historiografía moderna, cayendo en la errática interpretación de que esta quedaría apenas restringida a algunos territorios con gobiernos democráticos, liberales o de izquierda, del mundo occidental –léase Estados Unidos y una parte de Europa– aunque con suaves y excepcionales notas en países entendidos como periféricos: América Latina, España y, excepcionalmente, Japón. A su vez, esa historiografía relegó las experiencias de corte monumentalista a los regímenes de claro cuño fascista o comunista, es decir totalitario, recordando permanentemente obras de autores como Piacentini –o la de los ya citados Speer o Iofán– como manifestaciones exclusivas de aquellas tendencias. Esta mirada sesgada acerca de los cambios producidos en la arquitectura de la primera mitad del siglo XX nunca logró explicar ciertas construcciones de gran escala y tamaño como las que dieron marco a aquella exposición de 1937; me refiero, muy en particular, al gran telón escenográfico del edificio del Trocadero, materializado en la Francia socialista de León Blum o, por el contrario, a las magníficas expresiones modernas que proyectara Giuseppe Terragni para Mussolini, también concebidas por los mismos años.

Esta línea de razonamiento tampoco le fue ajena a una parte de la historiografía uruguaya, tantas veces tentada a establecer analogismos entre las arquitecturas “monumentales” de la época –es buen ejemplo el recurrente análisis realizado al edificio sede de la Asociación Nacional de Puertos, en Montevideo– y los gobiernos que siguieron al golpe de Estado producido en marzo de 1933. Se trata de traslaciones directas, demasiado triviales o ingenuas, que buscaron supuestas alianzas entre esas arquitecturas

3. Es de recordar que, en esa exposición de 1937, Japón se presentó con un pabellón diseñado por Junzo Sakakura, alumno y colaborador en el estudio de Le Corbusier hasta 1936.

uruguayas y el fascismo, así como amalgamar de manera errada esta ideología con el gobierno "marzista" de Gabriel Terra.

Las características del pabellón uruguayo en la exposición de 1937, siempre encuadrado dentro de una dimensión claramente moderna, exponen de forma evidente que el gobierno de Terra no optó por una solución de tipo monumental ni por la presencia de elementos ornamentales clásicos para representar a su gobierno; tampoco incorporó códigos historicistas, sino que se ajustó al espíritu moderno que convocaba la exposición, promoviendo los valores del arte y la técnica constructiva que fueron frecuentes en el Uruguay de entonces.

Este artículo intenta entender y exponer aquel producto de la arquitectura moderna uruguaya en sus más diversos componentes expresivos: volumétricos, espaciales, tecnológicos, materiales y artísticos. Un pabellón que, si bien no eludiría el rol político y propagandístico –tal como lo buscaron otros pabellones de países liberales o de regímenes totalitarios– expresaría, de manera absoluta, la misma vocación y compromiso moderno que primó entonces en la arquitectura pública –y también privada– del Uruguay durante aquellos mismos años.

Un marco teatral

Francia se preparó para aquel evento internacional con suficiente anticipación. Su experiencia en este tipo de exposiciones alcanzaba al siglo XIX pero, precisamente, esa larga sucesión de éxitos era lo que le exigía una permanente y sistemática superación de propuestas. Nada podía afectar, en esta nueva exposición de 1937, la perfección organizativa y de imagen lograda a través del tiempo. En este sentido, el discurso inaugural de Mr. Labbé⁴, comisario general de la exposición, resulta por lo demás elocuente, bajo una retórica de base cinematográfica: "Trabajamos por la Exposición, por París, que siempre ha sido la vanguardia de la civilización y que ha proyectado su faceta de Ciudad Luz sobre la pantalla de la Humanidad"⁵.

Tres años antes, Uruguay había sido invitado a participar en ella, descartando de antemano la posibilidad de integrarse a un edificio aglutinador de pabellones menores, tal

4. En 1934 Edmond Labbé fue nombrado Comisario General del Gobierno Francés para la exposición.

5. Calvar, "El pabellón uruguayo," 4.

como lo hiciera en algunas ocasiones anteriores. En esta oportunidad, el gobierno de Terra entendió necesario presentarse con una propuesta más autónoma, donde una arquitectura individualizada y reconocible debía fortalecer, de manera evidente, lo que se buscaba comunicar: la imagen de un país moderno, abierto al mundo, capaz de enlazar innovación y cambio tecnológicoproductivo con expresiones artísticas evocativas de su mejor presente cultural.

La exposición de París de 1937 se inscribiría dentro de una planificada teatralización organizada por el gobierno francés, el que entendía necesario introducir cambios en la imagen general y en la organización del predio, respecto de exposiciones anteriores. La demolición del antiguo Trocadero –construido en tiempos de la Exposición Universal de 1878– daba paso al *Palais de Chaillot* (Fig. 1), gran escenografía compuesta por una sucesión de columnas de gran escala –escala, por cierto, absolutamente monumental–, obra de los arquitectos Léon Azéma, Jacques Carlu y Louis-Hippolyte Boileau. El manejo de los grandes ejes planimétricos como organizadores de la ubicación edilicia y de la infraestructura general de la exposición fortalecía ese nuevo remate visual, concebido sobre las viejas instalaciones del antiguo Trocadero. Esta componente edilicia se materializaba como entidad icónica referencial, capaz de apreciarse desde los más diversos puntos de vista, al tiempo que exponía una nueva clasicidad –más exactamente una suerte de moderno neoclasicismo– aunque mucho más refinado que el desarrollado por alemanes y soviéticos.

Esto mostraba cómo esa nueva tendencia “neoclásica” no era patrimonio exclusivo de los totalitarismos, aun cuando en ellos encarnara de manera más fuerte y continua. Exponía, sobre todo, la vocación de un camino diferenciado, pero siempre adentro –y



Fig. 1. Palacio de Chaillot. Exposición de París, 1937.

no afuera- de las tendencias modernas, razón que exige interpretarla como una línea experimental, más que como una opción reaccionaria; como una búsqueda diferente más que como una expresión de retaguardia o simple involución de lo moderno.

Los gobiernos de tradición más liberal, como el de Inglaterra y Estados Unidos, así como algunos pabellones de gobiernos como el de la República española, Japón y Finlandia expresan, sin embargo, una más fuerte continuidad de búsquedas en la línea inicial del movimiento moderno, a partir de la segunda y tercera década del siglo. La propuesta uruguaya para esta exposición debe entenderse, asimismo, en una relación directa con esta última tendencia, todavía adscrita al valor de la abstracción y de ciertas metáforas maquinistas.

Y la nave va...

El proyecto del pabellón uruguayo fue concebido por el arquitecto Pedro Nadal⁶. Verdadero entusiasta de la iniciativa de concebir un pabellón autónomo, que sería financiado por el gobierno uruguayo, este arquitecto expresaba en los años previos a su materialización que el edificio “permitiría exhibir lo nuestro de forma artística y moderna (...) un pabellón propio a donde se realizarán los envíos, tanto referentes a los productos industriales como a las manifestaciones culturales, que revelarán en cuadros gráficos y estadísticas animadas los progresos del país que somos, con avanzadas leyes sociales, instrucción y asistencia pública, bellas artes, libro, prensa y turismo”⁷.

Nadal se centró en una propuesta arquitectónica de compromiso moderno, pero libre de manifestaciones regionales, propias de la tradición del país. En este sentido, afirma en un artículo del diario *El Pueblo*: “Como se puede notar en la sumaria perspectiva, las formas exteriores del pabellón no traducen una realización regional y, como lo he expresado en informes elevados al Ministerio, igual tendencia revelan, en las últimas exposiciones, los países que poseen un gran pasado arquitectónico. Se ha preferido

-
6. Es de señalar que los recaudos gráficos hacen también referencia al arquitecto Guillame Gillet, quien aportaría la firma como responsable local, además del ejercicio de la dirección de obra. Desconocemos la razón exacta por la que el arquitecto Nadal fue seleccionado para la realización del proyecto definitivo. Posiblemente, para esa toma de decisión se hayan dado ciertos vínculos o relaciones de este técnico con el gobierno, además del hecho de estar radicado en Europa, fenómeno que facilitaba la operativa general. Hemos identificado, sin embargo, ciertos reclamos de la Facultad de Arquitectura, a través de la figura de Mauricio Cravotto, en cuanto a la necesaria realización de un concurso con ese fin, según se desprende de las actas de sesiones de la Comisión de Montevideo, del día 1 de febrero de 1937, creada por el gobierno para organizar, promover y materializar el pabellón uruguayo en París.
 7. Calvar, “El pabellón uruguayo,” 2.

emplear las formas lógicas de la arquitectura moderna”⁸.

Una modalidad que, por cierto, había sido explicitada por el comisario Labbé, quien menciona en el artículo 8 del reglamento general de la exposición: “La inspiración nueva, la originalidad real y la representación artística y moderna deben predominar en el certamen”⁹.

Desde el punto de vista formal, la propuesta apunta a un discurso afín a la arquitectura náutica, así como también a ciertas manifestaciones del expresionismo moderno, sin eludir la marcada vocación de transparencia que se manifiesta en las protagónicas superficies vidriadas. Dos cuerpos volumétricos se conjugan para dar una fuerte respuesta de unidad: por un lado, uno de ellos alcanza un carácter más horizontal y extenso; por otro, un volumen apenas más elevado y de planta circular que contiene escaleras interiores y exteriores para el acceso al segundo nivel. Una dominante blanca de la superficie general revocada expresa la asociación maquinista de la arquitectura moderna que, en este caso, remite de manera bastante directa a la metáfora náutica.

No obstante, desde el exterior, el edificio dedica un importante espacio a la narrativa visual, pero sectorizada dentro de un área específica. Se trata de un gran lienzo pintado y ubicado en la parte exterior del cuerpo más elevado; una gran tela “maroufle” (Fig. 2)¹⁰, de cien metros cuadrados que cubría la fachada de la llamada “rotonda” –o sea, el cuerpo cilíndrico de mayor altura–, sobre el muro que bordeaba la escalera externa. Era una obra concebida por el artista Carlos A. Castellanos, quien interpretaba temas nativos



Fig. 2. Escalera exterior y mural del artista Carlos A. Castellanos.

8. Se trata de una información parcial extraída en un recorte de diario sin título, con fecha del día 7 de marzo, pero sin año de referencia, que forma parte del legajo Uruguay del Centro del Archivo Diplomático en Nantes (Francia).

9. Calvar, “El pabellón uruguayo,” 2.

10. Es necesario aclarar que no se trataba de un fresco pintado sobre la pared, sino de una gran tela, tal como lo indican diferentes documentos. La revista social *Annales* refiere explícitamente a dicha obra: “Llama la atención también, en una de las paredes la bella ‘tela’ del artista compatriota Carlos Castellanos que allí evoca los principales momentos de nuestra historia”. Al término “tela Maroufle” refiere el propio Pedro Nadal para identificar el trabajo de Castellanos en el artículo ya citado de fecha 7 de marzo, que implica una técnica de encolado, de tela pintada sobre una superficie rígida que, en este caso, era la propia fachada del edificio, previamente revocada.



Fig. 3. Boceto de Carlos A. Castellanos para el mural realizado en el pabellón uruguayo de la Exposición de París, 1937.

bajo un patrón figurativo (Fig. 3), pero de clara vocación moderna. La temática de esta pintura podía llegar a leerse como una referencia regionalista, evocativa de la historia, pero la respuesta formal de la arquitectura del pabellón no dejaba lugar a dudas respecto de su aspiración de obra moderna.

Es de señalar que la presencia de lo local debía, asimismo, hacerse presente en ejemplos de la flora uruguaya que se ubicarían en la galería exterior de planta baja, cerrada por una larga jardinera semicircular donde estarían ubicados diversos ejemplares de plantas y flores.

Todo el pabellón se presentaba como una marcada manifestación de la experiencia moderna primigenia, bajo un manejo inteligente de la escala, sin pretensiones o aspiraciones de grandeza. Esta idea parecía reforzarse aún más al observar el impacto alcanzado por las construcciones inmediatas, fundamentalmente el pabellón que el nazismo había construido en vecindad cercana.

La importancia del factor plástico

El pabellón incluiría un importante acervo artístico uruguayo, donde participarían obras de los más destacados autores del país. Pero además de estos bienes que fueron presentados como obras autónomas, deben considerarse una serie de trabajos artísticos incorporados al propio cuerpo del edificio.

En primer lugar se identifica la ya citada obra de Carlos A. Castellanos que ocuparía la superficie curva del cuerpo más alto, adosada por encima de la escalera exterior, según consta en fotografías y en el propio bosquejo previo que se presenta en este artículo. Esta gran tela desplegada sobre superficie curva parecía centrarse en una serie de temas conectados con la historia del país y la vida de campo, aunque también con los progresos de la técnica. Desde la primera perspectiva se identificaba la presencia de grupos aborígenes asociados a fauna acuática y conquistadores españoles bajando de sus naves. En relación con la vida de campo, se presentaba un grupo humano representativo de la cultura gauchesca, donde un fogón y el sonido de la guitarra eran factores de aglutinamiento. La tecnología aparecía representada en la parte superior de la pintura con elementos como el ferrocarril humeante y grandes aviones. Un gran sol republicano jugaba fuerte en la composición general de esta obra, aunque en el boceto su capacidad de seccionar y ordenar el conjunto plástico a partir de sus rayos era mucho mayor que el finalmente alcanzado. La posibilidad de apreciar de manera muy próxima esta gran pintura –ya que al subir por la escalera exterior el visitante circulaba de manera tangencial a esta– supondría un efecto especial que invitaba también a poder verla desde lejos, luego de recorrer el pabellón, comprendiendo su real significado. Hay en toda esta composición elementos iconográficos que conectan con la experiencia viajera de Carlos A. Castellanos por países como Bolivia, Paraguay y Brasil¹¹: anfibios, tunas y palmeras dan cuenta de esto.

También deben considerarse algunas pinturas realizadas, de manera directa y sobre el revoque, en las paredes interiores¹². Fueron trabajos realizados por el artista Héctor Sgarbi (Fig. 4), quien desarrolló temas vinculantes con el Uruguay productivo y turístico. A través de fotografías publicadas en la revista *Annales*¹³, puede verse la ubicación

11. Se trató de viajes realizados en 1913.

12. Aunque desconocemos exactamente cuál fue la técnica, parece que se trató de aplicar pintura de manera directa –al óleo o cualquier otra técnica– sobre la superficie. La condición efímera del pabellón dificulta suponer la aplicación de una técnica más compleja y difícil como el fresco.

13. *Annales*, 2a. época, 18, no. 115 (octubre-noviembre de 1937).

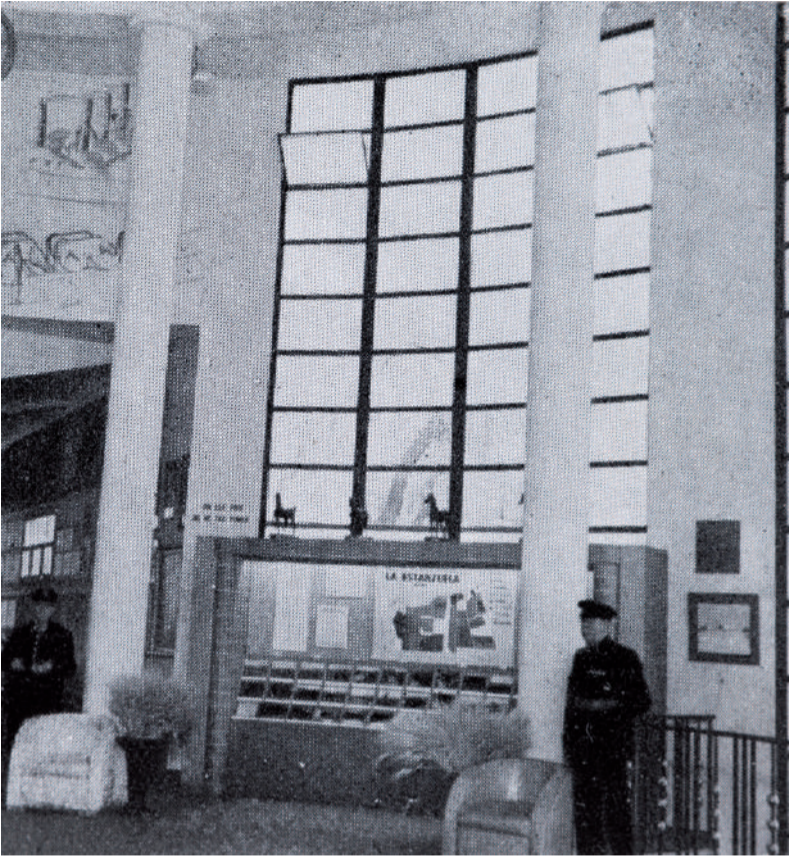


Fig. 4. Interior del pabellón uruguayo en la Exposición de París, 1937.



Fig. 5. Pabellón uruguayo en la Exposición de París de 1937. Guardia militar en área exterior, debajo del mural de L. Fayol.

precisa de estas últimas sobre el dintel de puertas, donde se perciben representaciones de actividades de caza, tiempo de ocio en la playa y, también, de edificios industriales y producción ganadera. Estas pinturas se ubicaban en ambas plantas: baja y alta. Toda la propuesta se inscribe dentro de una atmósfera figurativa, pero derivada de una modernidad suave y amortiguadora respecto de las tendencias más radicales de las vanguardias¹⁴. En este sentido, se trata de una tendencia verificable en otros pabellones de la exposición y en edificios públicos franceses de la época, siendo trasladable incluso a ciertas experiencias desarrolladas en las artes aplicadas y en modalidades técnicas alternativas como lacas, cerámicas y vidrios pintados¹⁵ de la época.

Hay en esas pinturas de Sgarbi una dimensión ilustrativa, que es menos evidente en el extendido friso de Luis Fayol, ubicado en el dintel general de planta baja (Fig. 5), por encima de las superficies acristaladas que permitían la exposición de productos del Frigorífico Nacional. La propuesta de Fayol –autor este que José P. Argul identifica como

14. Es de recordar que, si bien Sgarbi se radicaría en París para ese año de 1937, había partido de Montevideo hacia Europa en 1930, como usufructuario de una beca. Será un autor marcado por las tendencias modernas de la pintura, que recibió formación artística de André Lhote, al igual que otros plásticos uruguayos del momento.

15. Ver Par P. D' Uckerman, *L'Art dans la Vie Moderne* (Paris: Flammarion, 1937).

artista de pintura decorativa por su condición de escenógrafo e iluminador– se presenta como el trabajo de mayor abstracción dentro de la plástica incorporada al pabellón, al tiempo que es la obra mejor integrada a este. Se trata de una propuesta fundada en la gráfica propia de los grandes planisferios, con sus líneas quebradas representativas de una cartografía esquematizada y con escasas indicaciones escriturarias o iconográficas. Es esta obra, sin embargo, la menos recordada de las incorporaciones artísticas al pabellón.

En todos estos trabajos plásticos se establece un diálogo con la arquitectura del pabellón, posiblemente resultado del fluido vínculo mantenido por los tres artistas con el arquitecto proyectista¹⁶. La importancia de la pintura de Castellanos en el espacio de fachada reconoce muy pocos ejemplos análogos en la arquitectura uruguaya del período, constituyendo una experiencia bastante singular y distintiva.

El espacio expositivo

El pabellón se ordenaba, tal como se dijo antes, mediante dos volúmenes diferenciados. El más elevado y de forma cilíndrica, contenía el acceso al pabellón, pero en dos niveles distintos. Por la planta baja (Fig. 6) se ingresaba a un recinto de base circular, con una presencia de pilares cilíndricos dispuestos también en círculos, los que operaban como sustento estructural del entrepiso y la losa superior de cubierta, liberando las fachadas para definir en ellas grandes superficies vidriadas: los pilotis lecorbusianos, *stricto sensu*. También era posible ingresar de forma directa al segundo nivel mediante la escalera exterior que bordeaba el mural de Castellanos. En la planta alta el espacio de acceso operaba como ámbito de exposición y de distribución, ya que permitía ingresar, a su vez, al siguiente volumen más extendido, que contenía distintos bienes y acervos artísticos. En la planta baja de este volumen, una parte importante de lo expuesto se apreciaba desde el interior edilicio. Sin embargo, desde el exterior podía también accederse al material de exposición, ya que se distribuyeron distintas vitrinas –especialmente acondicionadas para el frío– con material cárnico que podía verse a través de los grandes paños vidriados de la fachada. La condición de losa volada del nivel alto respecto del bajo hacía que ese recorrido exterior estuviese matizado por una

16. Los proyectos plásticos –especialmente el de Castellanos– fueron encargados y aprobados por Pedro Nadal. No obstante, desconocemos si hubo directivas específicas de las autoridades de gobierno acerca de las temáticas a desarrollar, aunque es probable que así fuera. Asimismo, es importante recordar que al igual que Nadal, tanto Sgarbi como Castellanos estaban radicados por entonces en Europa y su seguimiento del proceso constructivo del pabellón fue constante.

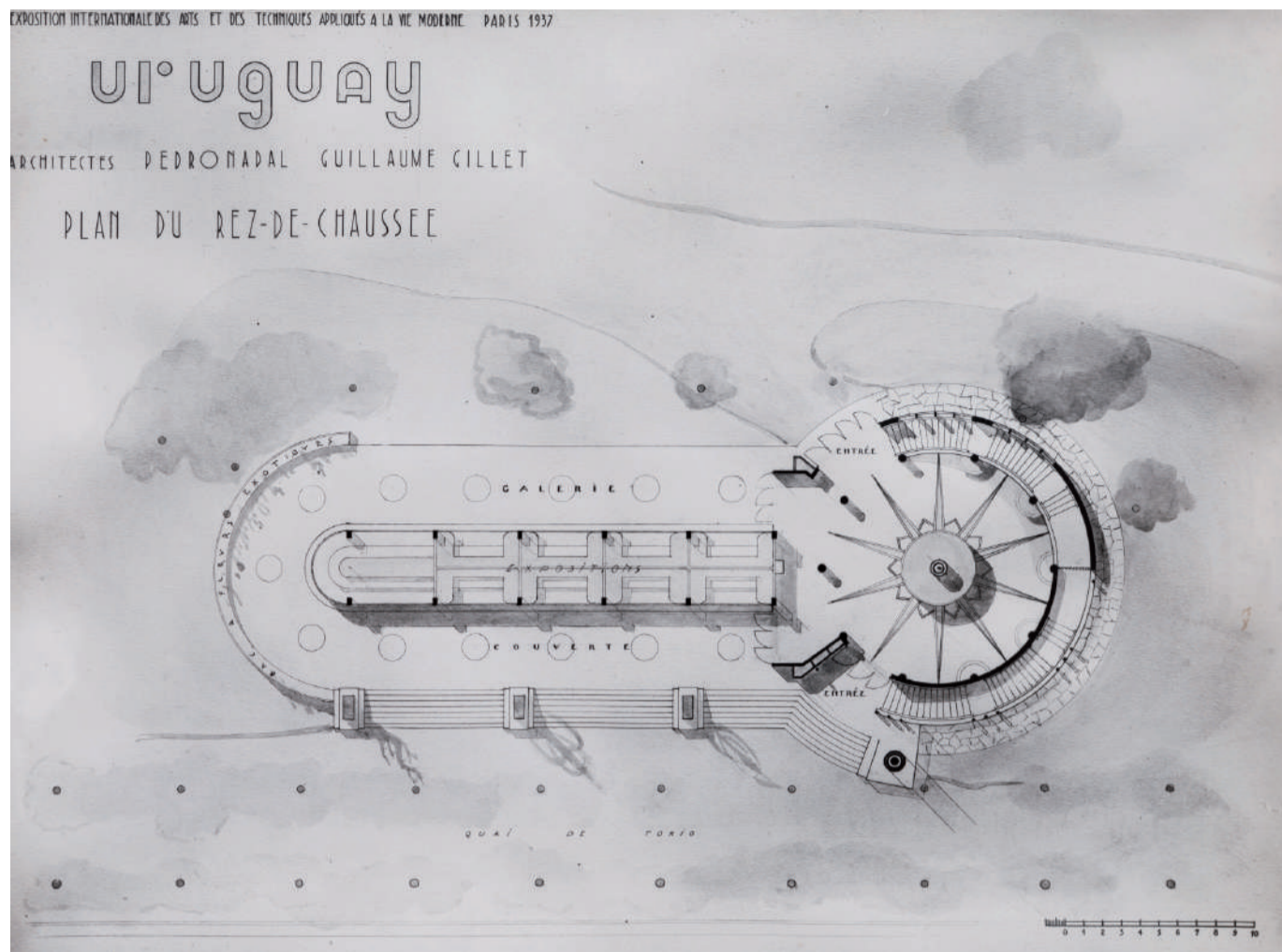


Fig. 6. Plano de la planta baja del pabellón uruguayo en la Exposición de París, 1937.

galerie couverte, con buena sombra en el día e iluminación en la noche. Esta combinación entre la *dispositio* arquitectónica y el equipamiento electro-mecánico definía una actualizada e inteligente propuesta expositiva que buscaba representar a un país con vocación moderna y alto sentido innovador.

El primer volumen –de condición cilíndrica– repetía en la planta alta las características espaciales que eran propias de su nivel bajo (Fig. 7). En el segundo volumen, en cambio, la planta alta se retraía respecto de la de abajo, generando una agradable terraza exterior donde se distribuían bancos, sombrillas y las ya mencionadas plantas autóctonas del Uruguay. Este espacio permitía un tiempo de descanso en la visita, así como un lugar de intercambio y negocios para los empresarios que se acercaban al pabellón uruguayo.

El acervo presentado –diverso en características y en dimensiones de las piezas– se distribuyó de manera muy pensada en el interior del pabellón, aunque siempre dosificado

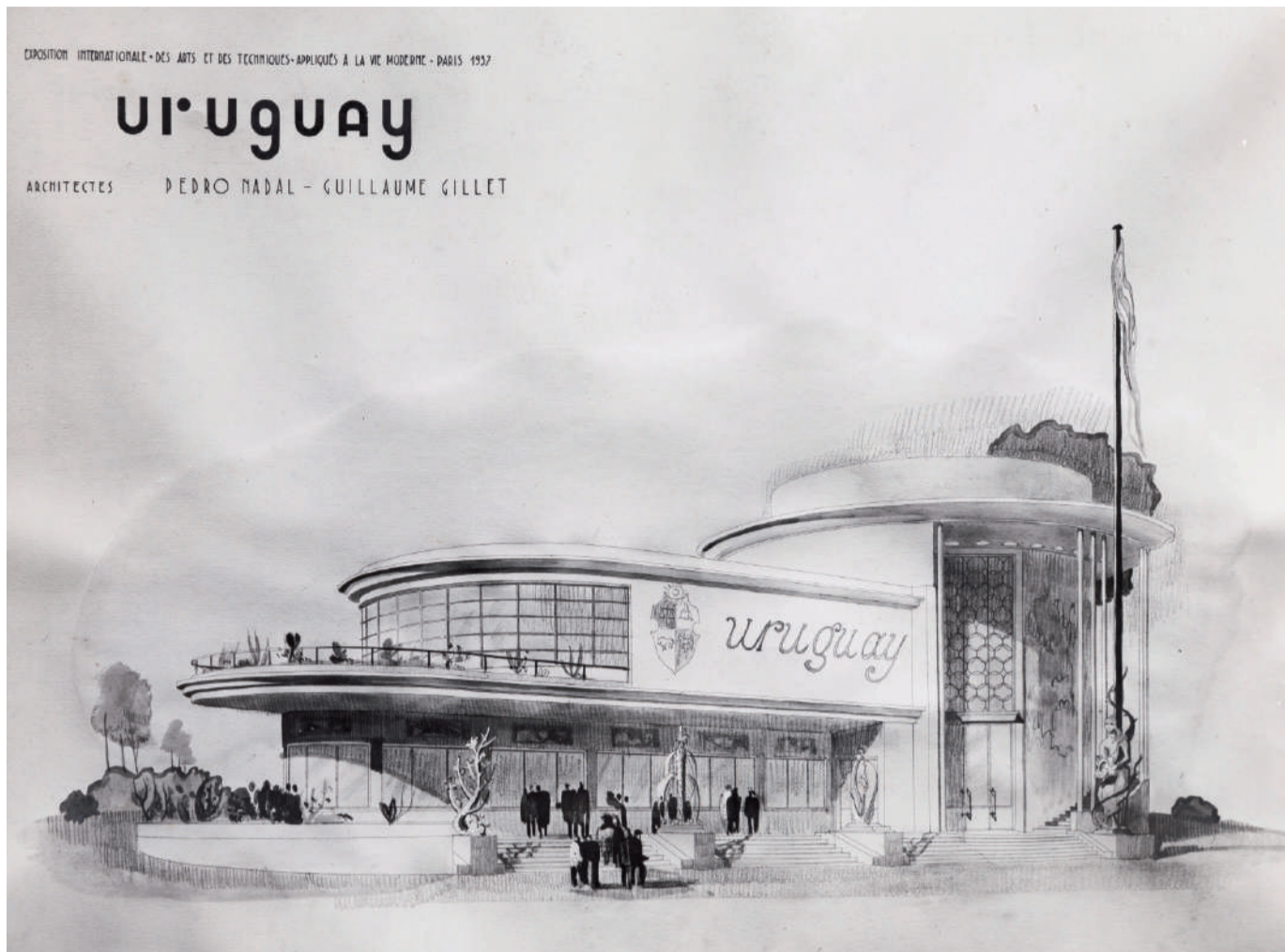


Fig. 7. Perspectiva del pabellón uruguayo en la Exposición de París, 1937.

por una adecuada dimensión de temas nacionales y regionales. La constante presencia musical de obras del compositor uruguayo Eduardo Fabini –en especial *La Isla de los Ceibos* y *Campo*¹⁷– durante los tiempos de exposición establecía una ambientación acorde con el regionalismo antes referido.

La exposición bibliográfica acompañó también ese interés por lo local con obras como las de Carlos Reyles, autores nativistas como Fernán Silva Valdés, o bien intelectuales ya consagrados en los más diversos géneros como Florencio Sánchez, Delmira Agustini o José E. Rodó. Otras autoras contemporáneas como Juana de Ibarbourou y Sara Bollo también se hicieron presentes con sus publicaciones, en clara manifestación de producciones más actualizadas.

17. Calvar, "El pabellón uruguayo," 12.

En materia artística, exponentes de la estatuaria montevideana encontraron su rápido lugar en el pabellón: José Belloni, José L. Zorrilla de San Martín y B. Michelena. En pintura, llegaron firmas consagradas como P. Blanes Viale, C. M. Herrera, P. Figari, J. Torres García, R. Barradas o J. Cúneo, pero también se consideró la participación de autores más jóvenes como Amalia Polleri, Carlos Aliseris y Adolfo Halty. Si bien la centralidad expositiva estuvo orientada a la producción industrial y de materias primas –fundamentalmente de aquellos productos comercializables, que incluía asimismo a las artesanías– la presencia artística fue importante, considerándose que lo más destacado de la plástica nacional se hizo presente, sin eludir una fuerte impronta ecléctica.

Además de lo productivo y lo artístico, Uruguay quería mostrar sus diversos avances en áreas como la medicina y la higiene médica, por lo que a través de planteos hechos por los arquitectos J. Scasso y C. Surraco se buscó exponer ciertos proyectos en desarrollo, como el del Instituto de Higiene y el Hospital de Clínicas. En la misma línea de avance tecnológico y académico, el Instituto Agronómico La Estanzuela buscó su lugar a partir del envío de semillas para que fueran expuestas en vitrinas¹⁸.

Todo el pabellón se nutrió de imágenes muy diversas, donde la componente gráfica y de “información dura” también se hizo presente¹⁹. Los números eran esenciales para un gobierno que había quebrado el marco institucional pero que, en pocos años, había logrado consolidar una economía emergente –luego del gran impacto provocado por la caída de Wall Street, en el año 29– fortaleciendo el cuerpo social bajo una nueva realidad y, también, produciendo leyes específicas en esta materia, a pesar de las críticas y de la oposición del batllismo que se mantuvo apartado del gobierno.

El pabellón olvidado

Uno de los aspectos más llamativos de la historia de este pabellón uruguayo de 1937 radica en el desconocimiento y en el olvido en que ha caído, desde hace ya muchas décadas. Distintos factores podrían explicarlo desde una perspectiva política, pero también es necesario encontrar algunas respuestas culturales a su *marginalia* historiográfica. Si observamos cómo, desde nuestro país, se ha admirado el pabellón español como un

18. Calvar, “El pabellón uruguayo,” 12.

19. El arquitecto Scasso dirigió personalmente el diseño gráfico de estos documentos, en el que participaron algunos estudiantes de la Facultad de Arquitectura. La fuente de información estadística y financiera fue aportada en la época por la Contaduría General de la Nación.

emblema moderno –y sobre todo antifranquista– coincidente con una dominante historiografía internacional, al tiempo que una sostenida crítica a los pabellones de Alemania y la Unión Soviética –con mucho más énfasis en el primero que en el segundo, aun cuando los dos representan lo mismo, es decir el totalitarismo, la representación de un poder inconmensurable, la monumentalidad, etc.– parece razonable pensar que hay un gran vacío en torno al proyecto que realizara el arquitecto Nadal. Un vacío que resulta difícil de entender.

Muy escasos trabajos de investigación han abordado este pabellón uruguayo desde 1937 a la fecha²⁰. A su vez, quedan pocos testimonios documentales como su catálogo o el video que fuera creado como parte de la mejor gestión de esta exposición. Fueron escasas también las publicaciones en revistas de la época, entre la que se destaca *Annales*, cuyo abordaje ha sido, básicamente, de carácter social. Más importantes son los artículos de prensa que salieron publicados en diarios oficialistas como *El Pueblo* y, asimismo, en diarios de la oposición como *El País* y *El Día*. Dos importantes archivos, sin embargo, son repositorios fundamentales para un mejor y más profundo conocimiento: el Fondo de Legaciones y Embajadas del Archivo Histórico Diplomático del Ministerio de Relaciones Exteriores de Montevideo²¹ y el Centro del Archivo Diplomático de Nantes²². A pesar de los vacíos existentes, hay un respaldo importante de documentos que hace difícil responder a esta definitiva amnesia. Algunas posibles razones que la provocan, según creo, podrían explicar en parte el corpus de críticas realizadas a la arquitectura uruguaya de ese mismo período.

Desde lo político, la fuerte crítica que estableció el batllismo al gobierno de Terra –en especial, la sostenida arenga desde el diario *El Día* por los hijos de Batlle y Ordoñez: César, Lorenzo y Rafael Batlle Pacheco– ha estado acompañada de un manto de opacidad que trascendió lo político, operando en el plano cultural. Para la consolidación de esa urdimbre de oscuridad se establecieron, básicamente, dos líneas de acción: por un lado, evitar reconocer cualquier producción o logro cultural del terrismo, destacando mayormente a aquellos actores intelectuales que más se adhirieron a las posturas críticas expresadas por el batllismo, el sector no herrerista del Partido Nacional, el Partido Socialista y el Partido Comunista; por otro, invisibilizar u ocultar los estrechos vínculos que mantuvieron importantes actores intelectuales con el gobierno de Terra,

20. Sin duda el trabajo que ha abordado más detalladamente el Pabellón de 1937 ha sido el realizado por el investigador Dr. Didier Calvar "El pabellón uruguayo," aunque bajo una lente muy diferente a la del presente artículo.

21. Ver Legación ROU en Francia, cajas 43 y 44, básicamente.

22. Ver legajo correspondiente a relaciones con Uruguay.

como fue el caso de Pedro Figari o Carlos Reyles²³ y, más específicamente en el campo disciplinar de la arquitectura, el de figuras como Juan Scasso y Gonzalo Vázquez Barriere. Bajo esta doble herramienta de anulación, y manifestando que toda acción cultural del terrismo tenía como objeto la propaganda, se ha intentado establecer algunos paralelismos –por cierto, muy débiles– entre el gobierno de Terra y el régimen fascista, acompañando siempre de aparentes acciones de persecución intelectual que afectarían todo lo producido en el plano cultural. Desde los edificios públicos más importantes de Montevideo hasta la realización del propio pabellón de 1937, todo caería en aquel cuerpo de críticas, infravalorando una producción que parecía no merecer interés para la historia.

Importa destacar, contrariando algunos de los tópicos antes señalados, que entre las piezas seleccionadas para este pabellón uruguayo algunas pertenecieron a artistas que habían manifestado su clara oposición al régimen de Terra, habiendo integrado incluso organizaciones de explícita confrontación con el gobierno. Buen ejemplo de esto es la obra de Bernabé Michelena, la que sería premiada con un Diploma Grand Prix. En este sentido, importa señalar que el autor no dudó en participar, descartando cualquier contradicción política o ética; tampoco el comité de selección reparó en su posicionamiento político personal al momento de seleccionarlo.

En otros pabellones de esa misma exposición, en cambio, el rol propagandístico de filiación política y gubernamental sería mucho más evidente e insoslayable. Este fue el caso de los ya citados pabellones de Alemania y la Unión Soviética donde primaron las imágenes y consignas de partido sobre cualquier otro valor histórico de la nación. Esto también fue válido para el moderno pabellón de España, donde la alineación de los artistas con el gobierno republicano debía ser absoluta, sin espacio posible para aquellos que no estaban comprometidos con ella.

En este sentido, podemos decir que la propuesta cultural del pabellón uruguayo de París no se redujo al mero rol propagandístico del gobierno de Terra. Aunque es posible verificar parte de este propósito en determinadas facetas expositivas –y sobre todo en las repercusiones que tendría la participación en una exposición de tales dimensiones hacia adentro del país– el centro discursivo fue, sin embargo, el país mismo más que el posicionamiento coyuntural del gobierno. Al igual que en otros pabellones concebidos anteriormente, el discurso general se orientó a demostrar la dimensión moderna de un

23. Este escritor llegó a ocupar cargos oficiales en el gobierno de Gabriel Terra.

Uruguay competitivo en el concierto internacional, capaz de alcanzar y exponer importantes avances sociales, así como el mejor desarrollo del arte y la producción dentro del continente. En esta línea, importa entender que existió siempre una competencia solapada, bajo sordina, entre los distintos países latinoamericanos que se presentaron a las distintas exposiciones internacionales, con la apetencia genuina de lograr los mejores resultados y efectos positivos en zonas del mundo con capacidad de compra, como lo eran Europa y los Estados Unidos. Este fue el propósito fundamental de todos los pabellones construidos anteriormente por Uruguay. El de 1937 no cambió, sustancialmente, el rumbo que se traía de antes, ni en sus propósitos ni en la vocación moderna de su arquitectura²⁴.

Referencias

Fuentes documentales

Archivo Histórico Diplomático del Ministerio de Relaciones Exteriores de Uruguay. Subfondo de Legaciones y Embajadas. Embajada de la República en Francia (1920-1950). Centro del Archivo Diplomático en Nantes. Legajo Uruguay.

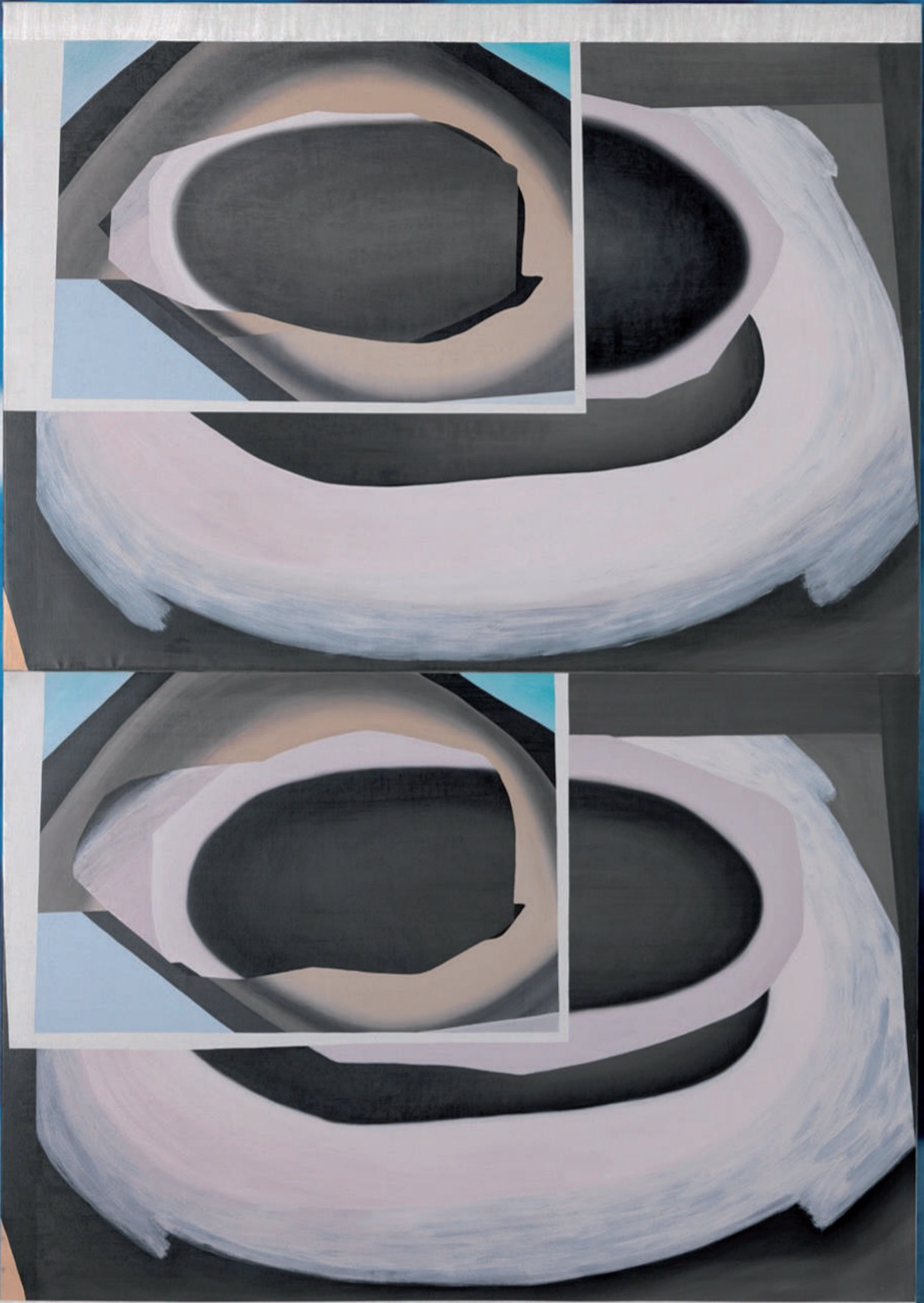
Fuentes bibliográficas

Annales. 2a. época, 18, no. 115 (octubre-noviembre de 1937).

Calvar, Didier. "El Pabellón uruguayo en la Exposición de París de 1937 y la propaganda terrista." En *70.º Aniversario del Guernica de Picasso y la exposición de París de 1937*. Compilación de ponencias del coloquio por Didier Calvar [Publicado en CD]. Montevideo: Udelar, 2007.

D'Uckerman, Par P. *L'Art dans la Vie Moderne*. Paris: Flammarion, 1937.

24. Quiero agradecer, muy especialmente, a Florencia Mañé por su generoso aporte de información gráfica para el presente artículo.



Sesenta años es un corto periodo de tiempo. Luis Gordillo y el amor al presente


Sixty Years is a Short Period of Time. Luis Gordillo and the Love of the Present

Juan Jesús Torres Jurado

Universidad Rey Juan Carlos, Madrid, España

Universidad Carlos III, Madrid, España

juanjesustorresjurado@gmail.com

 0000-0003-0987-0646

Recibido: 16/08/2021 | Aceptado: 12/07/2022

Resumen

Indispensable en toda retrospectiva del arte español de los últimos sesenta años, Luis Gordillo, a salvo de modas o poderosas tendencias destinadas a ser superadas, ha naturalizado una suerte de huida hacia delante, con cierta causticidad e irreverencia, para atreverse con caminos antes inexplorados en nuestro contexto. En muchos sentidos, su construcción de imágenes es pionera y fundacional hasta convertirse en referente en las nuevas perspectivas de la imagen pictórica y de naturaleza fotográfica. No obstante, en consonancia con los logros creativos del artista en los últimos años, resulta pertinente una ampliación de aquellos estudios para comprender la obra de Gordillo desde un plano filosófico menor, acaso psíquico; desde la inmanencia de una obra cargada de análisis, conquista y rebelión temporal.

Abstract

In retrospect, Luis Gordillo's work is indispensable to Spanish art over the last sixty years. Gordillo kept himself distanced from movements and powerful trends destined to fade with time, naturalizing a kind of forward flight with a certain causticity and irreverence, to venture onto paths previously unexplored in our context. In many ways, his construction of images is pioneering and foundational, becoming a reference in the field of new perspectives of the pictorial image and photographic nature. Nonetheless, in line with the artist's creative achievements in recent years, it seems appropriate to amplify these studies to understand Gordillo's work on a philosophical, perhaps psychological level; from the immanence of a work of art filled with analysis, conquest and temporary rebellion.

Palabras clave

Tiempo
Pintura
Fotografía
Estoicismo
Presente
Amor Fati

Keywords

Time
Painting
Photography
Stoicism
Present
Amor Fati

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Torres Jurado, Juan Jesús. "Sesenta años es un corto periodo de tiempo. Luis Gordillo y el amor al presente." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 28 (2022): 270-287. <https://doi.org/10.46661/atRIO.6149>.

© 2022 Juan Jesús Torres Jurado. 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. En el estudio de Luis Gordillo

El comisario de exposiciones y crítico de arte Sema D'Acosta (Gerena, Sevilla, 1975) es un profundo conocedor de la obra y la vida de Luis Gordillo (Sevilla, 1934), que en el momento de abordar esta investigación tiene 87 años y que sigue alimentando su vigencia¹ como uno de los creadores más importantes del panorama artístico español, con una carrera artística que comenzó a finales de los años cincuenta del siglo pasado y que ha sido reconocida, con toda la razón, por su compromiso y lucidez formal². En uno de sus textos que componen la publicación asociada a la exposición *Memorándum* que él mismo dirigió para el Museo de la Universidad de Navarra, D'Acosta nos acerca al día a día del estudio del pintor:

Se levanta a una hora cómoda y baja desde su casa al taller, situado a pocos metros (...) Allí, cada mañana observa los lienzos, papeles varios sobre las paredes o series en tanteo; escucha su pálpito, ausculta su respiración (...) De alguna manera, actúa como si fuese alguien que cuida un huerto y va atendiendo a sus plantas una a una. Riega en un sitio, arranca malezas o desbroza en otro, abona por aquí o poda e injerta por allá. Cuando la pieza ha madurado lo suficiente y considera que ha alcanzado su punto óptimo, recoge frutos³.

La descripción corresponde al retrato de un observador del acontecer presente, de la conjunción universal del ahora y sus resortes. En su estudio, refugio con referencias maternas, el artista es el libar del tiempo, de su degustación, el que decide el devenir de sus obras en proceso. En la paciencia, la sabiduría de dejar transcurrir, el artista toma perspectiva. Allí en su atelier, Gordillo sabe alejarse, dar aire e identificar cuáles de los componentes de la obra son dados a ser intervenidos. Es perfectamente consciente de que el impulso es mal consejero, que es la cautela y el constante y cotidiano repaso el que aleja la precipitación del fin. Gordillo va con calma, con el sosiego virtuoso de un modo accionado de un pensamiento menor, de profundas raíces, de un modo de hacer periférico, tangible y reposado.

1. En los últimos cinco años, se han inaugurado hasta cuatro grandes exposiciones dedicadas exclusivamente al trabajo de Luis Gordillo: entre 2016 y 2017, *Confesión General*, comisariada por José Antonio Álvarez Reyes y Santiago Olmo se pudo ver en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC) en Sevilla, en el Koldo Mitxelena Kulturenea de San Sebastián, en el Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAG) en Santiago de Compostela y en la Alhambra y el Centro José Guerrero de Granada. En 2018, *Fotoalimentación* se expuso en el Museo de Arte Contemporáneo de Alicante (MACA) y en el Centre del Carme de Valencia. En 2021, Sema D'Acosta comisarió *Memorándum*, en el Museo de la Universidad de Navarra, una de las exposiciones más importantes de la carrera del pintor sevillano. El propio D'Acosta organizó ese mismo año, *Genetic Island* en la Fundación canaria para el desarrollo de la pintura, la primera gran exposición de Luis Gordillo en las Islas Canarias. Al mismo tiempo, en 2019, el artista abrió la Fundación Luis Gordillo en el Espacio Santa Clara de su ciudad natal, Sevilla, y en 2020, con 85 años y en plena pandemia de Covid-19, Gordillo fichó por la prestigiosa galería berlinesa Carlier Gebauer.
2. Para un exhaustivo recorrido de la carrera de Luis Gordillo desde sus comienzos hasta la madurez de su trabajo creativo, véase: Francisco Calvo Serraller, *Luis Gordillo* (Madrid: De León Editores, 1986).
3. Sema D'Acosta, "Gramática Sintáctica," en *Memorándum*, ed. Sema D'Acosta (Pamplona: Museo de la Universidad de Navarra, 2021), 6.

El acontecimiento creativo, para Luis Gordillo, no es un acto fortuito, por mucho que su evidente informalismo pueda sugerir. Más bien corresponde a una decisión premeditada, a una profunda comprensión de lo que acontece en cada momento que conforma el presente. Fue Heidegger el que entendió que “el comprender se funda primariamente en el futuro (adelantarse o estar a la espera)”, al mismo tiempo que situaba la disposición afectiva en una repetición, o en un olvido, para que el resultado sea un derrame, una caída que “arraiga *tempóreamente* en el presente (presentación o instante)”. Para Heidegger, “el comprender es siempre un presente que *está-siendo-sido*”⁴. De esta manera, el filósofo alemán condicionaba la comprensión a dos procesos. En primer lugar, a una repetición, cronométrica y compuesta de instantes detenidos y, en segundo lugar, a una presentación, momento total en la que todo movimiento es resumido a un antes con su respectivo después. Esta dialéctica opuesta, de hecho, puede llegar a entenderse como el hilo conductor de toda la filosofía occidental desde Aristóteles hasta su desplazamiento posestructuralista. Un hilo que, *de facto*, puede ser entendido desde una perspectiva temporal. El filósofo español José Luis Pardo notaba que en la explicación heideggeriana ya existía una actualización de la *potencia* para abrir paso a un segundo movimiento, que sería algo así como un segundo tiempo, especialmente aplicable a la obra de Gordillo. La noción aristotélica de *potencia* evitaría la contradicción de, por ejemplo, decir que un hombre está sano y enfermo (no-sano) al mismo tiempo, o lo que es lo mismo, una contradicción que nos remite a que el hombre está sano y enfermo *en el mismo acto*. “Esto –*en el mismo acto*, en el mismo *ahora* o en el tiempo presente– es, en realidad, lo que significa la locución *al mismo tiempo*, lo cual prueba una vez más que, en este contexto, *tiempo* significa privilegiadamente *presente*”⁵.

Es de acuerdo con esta definición de *presente* que la pintura para Luis Gordillo deviene en una práctica cotidiana, un modo de vida construido a diario, una repetición de un dogma personalmente constituido por un exhaustivo y largo análisis, un duro entrenamiento disciplinario que alinea su propia práctica con los representantes que la afianzaron antes que él. El arte para Gordillo es una adhesión consciente, un tácito hilo que no permite dudas. Es, en definitiva, un camino vital, una posición, un compromiso, una forma de vida amorosa. Estas características sitúan la práctica creativa de Gordillo en una especie de huida metafísica, alineada con algunas filosofías *menores*, en palabras de Gilles Deleuze y Felix Guattari; dialécticas anacrónicas, inexplicables de acuerdo con la dictadura del progreso lineal del tiempo⁶. Es más, en la obra de Gordillo la representación no responde a un

4. Martin Heidegger, *Ser y Tiempo* (Madrid: Trotta, 2003), 338.

5. José Luis Pardo, *El cuerpo sin órganos. Presentación de Gilles Deleuze* (Valencia: Pre-textos, 2011), 29.

6. Gilles Deleuze y Felix Guattari, *¿Qué es la filosofía?* (Barcelona: Anagrama, 1999).

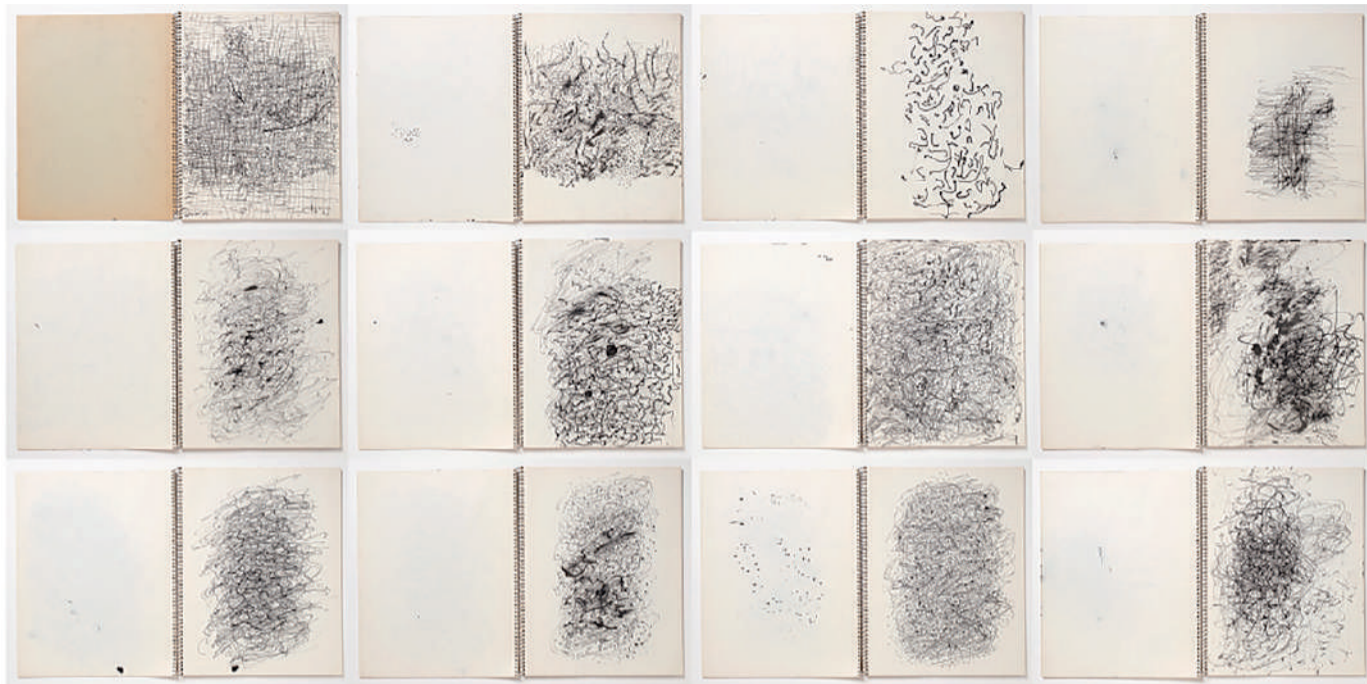


Fig. 1. *Abstracciones Informalistas*, 1960. 12 dibujos. Tinta china sobre papel. C. u.: 31,3 x 23,5 cm.

dictamen temporal; cualquier imagen es una separación de lo ya conocido, algo así como un movimiento descentrado, desacompasado. Que después de una larguísima carrera, el trabajo de Luis Gordillo siga manteniendo su entera vigencia responde, precisamente, a su imposibilidad de dejarse llevar por la tensión de los tiempos. Por eso la obra del artista sevillano, significativamente influenciada y atravesada por el lenguaje fotográfico, aparece en suspensión y, en cierto modo, debido a su anacronía, en un sin sentido, o al menos no en el esperado; “al no ir en el *buen sentido* del movimiento cíclico del reloj (es decir, de la potencia al acto), iría en los dos sentidos a la vez y por lo tanto perdería todo sentido”⁷. No es de extrañar que Gordillo, por tanto, no se identifique con procesos de cierres evolutivos. Algunos de sus logros formales, datados de más cincuenta años, aparecen y desaparecen de su trabajo sin una lógica aparente, o quizás, en un espacio ininterrumpido, el del presente en potencia (Fig. 1).

Desavenencias temporales: el estoicismo de Luis Gordillo

Esta actualización del mismo acto, esta posible duplicidad del tiempo ha sido formalizada por Gordillo desde los inicios de su carrera, cuando quedó clara cierta bifurcación en su manera de crear. Esta bisectriz ha sido denominada por el propio artista como

7. Pardo, *El cuerpo sin órganos. Presentación de Gilles Deleuze*, 32.

Pintura Horizontal / Pintura Vertical. Gordillo lo sabe desde hace sesenta años y lejos de enfrentarse a esta dualidad, la ha aceptado como rizo- ma de su obra. A veces, el pintor se enfrasca en alguna obra única, in- cidiendo sobre ella, profundizando en las posibilidades formales y cro- máticas del referente, en una espe- cie de espera continua, como si el tiempo no operase en su linealidad. Entonces él mismo se siente en una corriente circular donde ninguna fuerza es tan fuerte como para co- mandar una dirección; el trabajo se vuelve obstinado y enfermizo, pero también intenso y enriquecedor. Son sus pinturas verticales (Fig. 2). Otras veces, el tiempo concentrado se di- lata hasta expandirse sin miramien- tos y es cuando la creatividad se de- rrama: "Me ponía a dibujar y no hacía un solo dibujo, sino diez, veinte... En



Fig. 2. *La isla cabeza de hombre*, 2015. Acrílico sobre lienzo. 240 x 175 cm.

un corto periodo de tiempo aparecía toda una serie con personalidad propia. Si me ponía a trabajar en otro momento, otro día, seguramente aparecía otra serie con personalidad distinta. Es este un fenómeno al que yo he llamado, ya al final de los setenta, narración o crecimiento en horizontal"⁸ (Fig. 3). Este modo de encuentro, de desbordamiento, re- cuerda, en cierto modo a los intentos automáticos surrealistas. La cercanía es evidente, *Abstracciones* (Fig. 4), acaso el primer intento horizontal de la obra de Gordillo, fueron desarrolladas en París entre 1959 y 1960, en plena simbiosis con la vanguardia aquí ini- maginable y, a nivel personal, en un proceso de introspección que a partir de 1963 se traduce en sesiones periódicas de psicoanálisis. En aquellas aleatorias tintas está, sin duda, el cimiente de su posterior lenguaje, "de hecho, incluso reconociendo en ellos algo sustancialmente distinto al tipo de trabajo que vendría después, ese modo evolutivo de

8. Luis Gordillo, 1960. *Guillermo de Osma* (Madrid: CSIC, 2003), 7.



Fig. 3. *Electro-amable*, 2020. 20 dibujos. Técnica mixta sobre papel. C. u.: 29,7 x 21 cm.

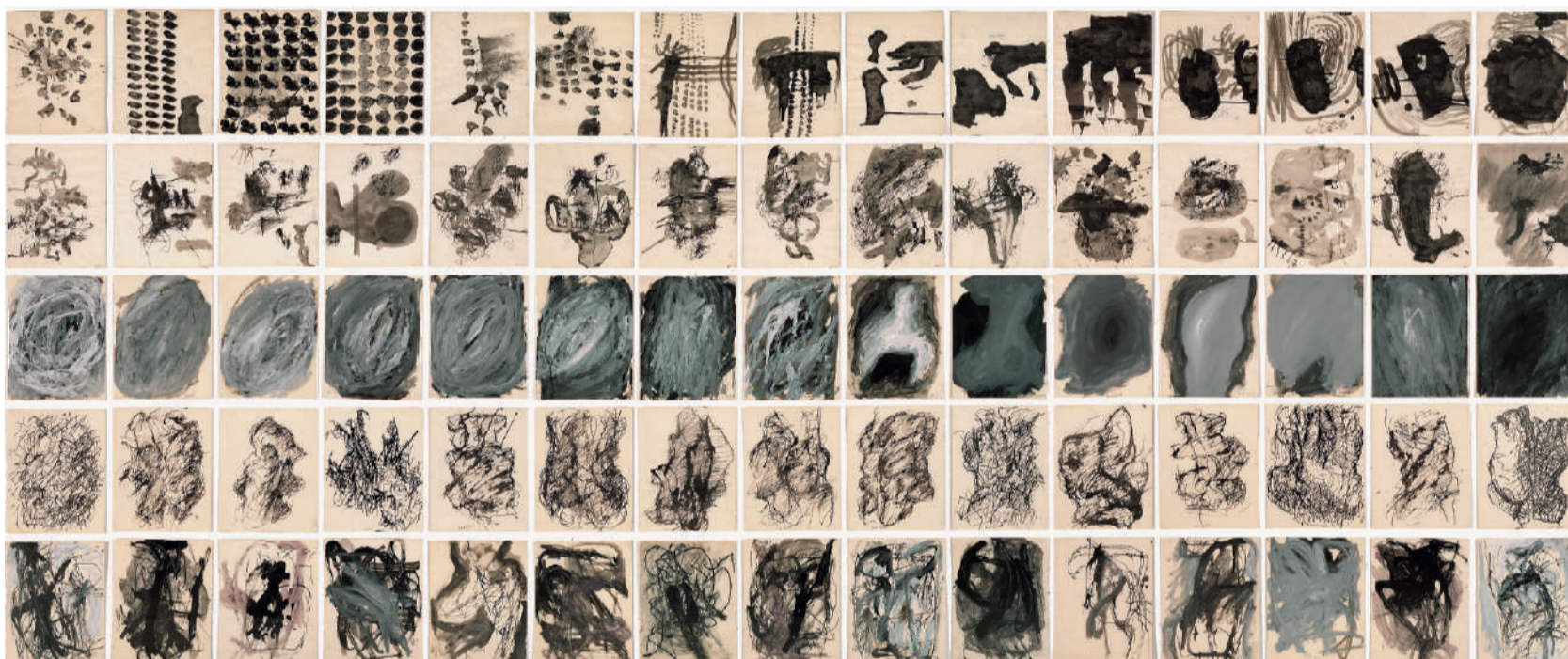


Fig. 4. *Abstracciones*, 1960. 40 dibujos. Tinta china sobre papel. C. u.: 31,3 x 23,5 cm.

permitir que un yacimiento productivo se dilate siguiendo la intuición, pervive hasta hoy después de haber pasado por varios estadios⁹.

De esta manera, se deduce, el trabajo de Luis Gordillo no se explica como un despliegue de sus impresiones personales, tampoco como un devenir creativo propio de su reconocimiento del contexto artístico, incluso de su clara disposición vanguardista. A todo ello, habría que sumarle la posibilidad de que la obra de Luis Gordillo responda a un esquema preparado, a la soltura y despliegue de una serie de ejercicios infinitas

9. D'Acosta, *Memorándum*, 8.

veces practicados en consonancia con un modelo claramente determinado en un proceso previo. A partir de ese esquema, acaso situado en un plano no consciente, la expansión creativa de Luis Gordillo se trata, en fundamento, de la exploración de los verdaderos alcances de esas decisiones axiomáticas previas. Profundizando en esta suposición, podemos decir que Luis Gordillo es un artista *menor*, en aquel sentido deleuziano, es decir, en sintonía con una filosofía que no es netamente metafísica, sino una posición determinada a seguir vitalmente¹⁰. En este sentido, Luis Gordillo no tiene más remedio que ser un estoico, o mejor dicho, un caballero que abraza el estoicismo (Fig. 5). Porque, aún reconociendo que la obra de Gordillo es evidentemente un desplazamiento de los dogmas, sobre todo de los patrios, y que su arte pretende alcanzar cuotas de comprensión que superen la mirada única para situarse en los códigos de la vanguardia de la construcción de imágenes, no es menos cierto que el estilo de vida, su constante estar en la acción y la fe mostrada en su propio método, hacen de Gordillo un estoico.



Fig. 5. *Gentlemen's Stoicism*, 2007. Acrílico sobre lienzo y lona impresa. 307 x 245 cm.

Para entender esta relación, habría que superar la clásica perorata que ha explicado históricamente el estoicismo como la facultad de algunos antiguos griegos que abrazaban el Destino como la única de las posibilidades, que se refugiaban en la indiferencia hacia todo aquello que escapaba de su propia virtud, un *areté* construido a través de una ética individualista en línea con el desapego a cualquier forma de pasión, rechazándola en muchos casos como vicios que no vienen más que a quebrar las únicas tres reglas de la

10. Para profundizar en la relación entre Gilles Deleuze y el estoicismo: Amanda Núñez García, "Gilles Deleuze y la escuela estoica," *ÉNDOXA: Series filosófica*, no. 25 (2010): 347-363.

vida reconocidas, las tres disciplinas determinantes, a saber; el control exhaustivo sobre el juicio, el deseo y el impulso de la acción. Por supuesto, el estoicismo puede explicarse en estas características, aunque si bien es cierto que sería mucho más acertado definirlo bajo una metodología triple sobre la cual sí es factible la inclusión de la obra de Gordillo. En primer lugar, los estoicos proponen borrar la representación, la *phantasia*, para, en segundo término, apagar el deseo, o lo que es lo mismo, la resistencia a través de la disciplina para, por último, anteponer siempre el principio director, esto es, dirigir conscientemente el impulso de la acción. Es precisamente ese dominio del discurso interior, el que sitúa a Luis Gordillo en la tradición estoica. Si para el estoicismo el sentido de la vida depende en gran medida de su propia representación, de cómo la vida es narrada a uno mismo, es esencial el cuidado exhaustivo de cómo se dicen las cosas, de una selección exquisita del lenguaje. Luis Gordillo se expresa de una manera impoluta, desde una admirable tranquilidad, dejando la vanidad (*tuphos*) a un lado, delegando el juicio en el que mira. La constante vigencia de la obra de Luis Gordillo, incluso de él mismo como figura, se debe a su estoica concentración en el presente, al memorándum constante de su elección.

Más allá de las aplicaciones que la doctrina estoica pueda tener en la gestión de nuestras vidas en relación con el mundo, el apego a ella de Luis Gordillo tiene que ver, en realidad, con una cuestión temporal. Pierre Hadot, seguramente el más importante de todos los estudiosos del legado dogmático del emperador Marco Aurelio, ya notaba que "lo que más caracteriza la presentación de los tres temas de ejercicio en Marco Aurelio (...) es la insistencia con la que subraya que estos ejercicios se refieren al presente: a la representación presente, para la disciplina del consentimiento; al acontecimiento presente, para la disciplina del deseo, y a la acción presente, para la disciplina del impulso activo"¹¹. En efecto, solo el presente puede controlarse; no vivimos más que el instante presente, por lo que tomar conciencia de él, es reconocer nuestra libertad. Luis Gordillo, en su cotidiano quehacer, en repetición, resuelve una suerte de limitación; lejos de entender la creación artística como un devenir descontrolado, se concentra en el acontecimiento presente, se deja arrastrar e influir por él. Su obra, por tanto, surge de manera independiente a través de la acción presente, y quizás por ello, su imaginario no corresponde a la linealidad propia de un tiempo entendido como consecuencia, sino que, al circunscribirlas al momento actual, se aíslan del pasado o del futuro como categorías, mostrando en realidad su humildad, su carácter efímero. Es así como la labor

11. Pierre Hadot, *La ciudadela interior* (Barcelona: Alpha Decay, 2020), 230.

cotidiana del pintor se hace soportable al mismo tiempo que parece intensificarse con la edad. Así lo expresó, hace casi dos milenios, Marco Aurelio:

No te conturbes la imaginación representándote de un golpe toda tu vida; no reflexiones a un tiempo cuáles y cuántas pruebas probablemente han de sobrevenirte; antes bien, en cada uno de los acontecimientos presentes, pregúntate: *¿Qué hay en esto que no sea soportable y llevadero?* Te abochornarías sin duda, de confesarlo. Haz luego memoria de que ni lo venidero ni lo pasado te son gravosos, sino siempre lo presente. Y todo menguará indeciblemente, si los circunscribes a tal presente y convences del error de tu inteligencia, cuando confiesa que no puede enfrentarse con una cosa tan leve¹².

La reducción al presente. El desarrollo creativo de Luis Gordillo

Podemos, ahora, entender aquellos desarrollos horizontales como el resultado de una insistencia, de una obcecación por lo intuitivo del presente, sin atender demasiado a la sucesión de los instantes. Su pista puede seguirse en diferentes momentos de la obra de Gordillo. En los setenta del siglo pasado, los desarrollos estuvieron estrechamente relacionados con lo fotográfico (Fig. 6). Mucho antes de la llegada de lo digital y la impresión *offset*, el artista ya pretendía, a través de la concatenación y la experimentación, la negación de la relación entre espacio y color que definía la gramática de un cuadro. Sin embargo, no eran más que elucubraciones de puertas para adentro. No será hasta los ochenta cuando estos procesos aleatorios acompañen definitivamente a las consideradas obras finalizadas. De hecho, dos exposiciones, que abren y cierran la década, también son las que aseguran la validez de estos procedimientos¹³. Los humildes intentos, ahora sí, se convierten en obras de gran desarrollo, donde "el argumento de la obra se desarrolla al mismo tiempo en general y de manera particular [de modo que] cada una de las celdas cuenta algo propio, pero sumadas, son otra cosa"¹⁴. Aunque contengan un principio y un final, como toda narración, lo cierto es que el resultado responde a un doble sentido; por un lado, la propia historieta de esos desarrollos filtra una sincronía que, no obstante, se derrumba en una suspensión anacrónica al acercarse a cada uno de los segmentos (Fig. 7).

El empeño en subvertir el orden sintáctico del cuadro no está exento de riesgo. Hemos visto cómo el propio artista tardó una década en reconocer en una exposición esos logros. Aquellos experimentos, intentos de ruptura a la vez que, de expansión,

12. Marco Aurelio, *Meditaciones* (Barcelona: Taurus, 2021), 109.

13. En el Museo de Bellas Artes de Bilbao, en 1981, se inaugura una progresiva introducción de las entrañas de la formación que acaba por asentarse en 1989, en la gran exposición organizada en la Torres de los Guzmanes de la Algaba (Sevilla).

14. D'Acosta, *Memorandum*, 9.



Fig. 6. *Serie Luna*, 1977. Acrílico sobre lienzo. C. u.: 140 x 117 cm. Colección MNCARS, Madrid.



Fig. 7. *Serie Limo*, 1991. 63 dibujos. Técnica mixta sobre papel. 250 x 399 cm. Colección IVAM, Valencia.

también eran deformaciones, desplazamientos del canon que, incluso con cualquier vanguardia superada, permanecía latente en la pintura española. De alguna manera, y en consonancia con los dogmas estoicos, Gordillo reconoce en las imágenes mecánicas una especie de poder creador de una Naturaleza situada al borde del canon.

En efecto, Gordillo entiende esos derrames iconográficos como consecuencias, “a la vez necesarias y accesorias, de los fenómenos naturales que se desprenden de la decisión inicial”¹⁵. Son desvaríos que *a priori* escapan de las intenciones lógicas, como las espinas de las rosas, que, sin embargo, albergan el mismo poder creador que lo establecido por el canon. Marco Aurelio reflexionó así sobre el atractivo de estas rasgaduras:

Hasta aquellas cosas que se sobreponen a las obras naturales tienen siempre un no sé qué de gracia y atractivo peculiar. Así, el pan se cuece, se agrieta en determinados lugares: y las hendiduras así formadas, contrariadas a lo que prometía el arte del panadero, ofrecen un cierto placer y excitan por modo particular el apetito. Del mismo modo, los higos, en plena sazón, se entreabren, y las aceitunas, reventadas de maduras, próximas a la corrupción, añaden al fruto una belleza especial¹⁶.

Al igual que el panadero, como la Naturaleza para el estoico, el mundo del arte pretende, a través de la asunción de lo novedoso, moverse de una forma totalmente racional. Sin embargo, a pesar del empeño dogmático de categorizar cada desplazamiento, también en el arte se producen concomitancias que se sitúan fuera del control de sus autoridades. “Y, como en el caso del pan, son estas anomalías, estas irregularidades, estas grietas de la corteza, las que nos hacen presentir que el pan es crujiente y despiertan el apetito”¹⁷. De alguna manera, Gordillo se sitúa en el plano del estoico, porque parte del extremo conocimiento de la Naturaleza, transpolable, en este caso, a los secretos de la creación pictórica; al descubrir el plan oculto, puede observar y trabajar la belleza de las formas imprevisibles que se esconden en su aparente gracia. Se trata, en todo caso, de una sustitución que responde a toda una construcción de las tradiciones; el paso de “una estética idealista que sólo consideraba bella la manifestación de la forma ideal, del canon de la proporción, [que] se sustituye, tanto en Aristóteles como en Marco Aurelio y a través de toda la época helenística, por una estética realista para la cual la realidad viva, en su desnudez, en su horror, quizá, es más bella que las más bellas imitaciones”¹⁸. Es de esta forma que las cosas más irreverentes, extrañas, incluso rechazables, se convierten a los ojos del entendido, del familiarizado, en un nuevo estrato de belleza, porque su existencia denota las verdaderas posibilidades de la disciplina.

15. Hadot, *La ciudadela Interior*, 284.

16. Marco Aurelio, *Meditaciones*, 26.

17. Hadot, *La ciudadela Interior*, 285

18. Hadot, 185.

La imagen fotográfica y el amor al Destino



Fig. 8. *Nafragio*, 2020. 18 fotografías. Impresión digital. C. u.: 75 x 57 cm.

El uso que ha hecho Luis Gordillo de la fotografía, en muchos sentidos, ha sido premonitorio. Como ya se ha comprobado, sirvieron para resquebrajar el propio cuadro, sus entrañas cromáticas y espaciales, para abrir una posibilidad que no solo se mantenía en un plano formal, sino que alcanzaba una disposición conceptual. Además, en un plano mucho más cotidiano, y también en los años ochenta, el pintor comienza a tomar fotos obsesivamente de los cuadros en su proceso de configuración. Fotografías que sirven para rescatar del devenir normal del proceso creativo, momentos que son únicos, situaciones de la obra que no volverán a repetirse y que Gordillo consideraba que eran dignos de ser recogidos. Son, por supuesto, anotaciones visuales cotidianas que solo tienen valor privado¹⁹. En cualquier caso, esa relación diaria con el medio fotográfico ha tenido en la obra de Luis Gordillo dos recorridos esenciales; por un lado, estos escarceos mecánicos han situado, ya desde sus comienzos, la obra del pintor como una de las más rompedoras del panorama nacional, por otro, lo convirtieron en pionero de los nuevos movimientos de la fotografía en su estado póstumo, una línea que a partir de los últimos setenta y primeros ochenta del siglo XX, con los intentos de Victor Burgin o Allan Sekula, se asentaron definitivamente en el siglo XXI, sobre todo con el trabajo de Joan Fontcuberta y Erik Kessels (Fig. 8). Desde la inocencia del que se sabe fuera del tiempo, Gordillo sencillamente respondía a una de sus aficiones, coleccionar imágenes de prensa que, de algún modo, captaban su atención. Desde su concreción del presente, el artista no

19. Aunque en alguna ocasión, también fueron motivos de exposición, por ejemplo en la Galería Antonio Machón, en 1990, y en la Galería Salvador Díaz, en 1997.

Destino, se relaciona con el deseo de revivir lo que se hace en cada momento de una forma eterna, vivir el instante de manera que se quiera recrear eternamente. Si Marco Aurelio aceptaba lo repulsivo de la vida como complemento ineludible y ciertamente necesario, ya que al fin y al cabo, así lo había dispuesto la Naturaleza, Nietzsche va mucho más allá al afirmar que "hay que considerar los aspectos repudiados de la existencia no sólo como necesarios, sino como deseables: y no sólo como deseables en relación a los aspectos aprobados hasta entonces (...) sino también por sí mismos, en tanto que aspectos más poderosos, más fecundos, más verdaderos de la existencia, en los que se expresa con la mayor nitidez"²³. Si la afirmación estoica es consentimiento a la racionalidad del mundo, la de Nietzsche, al contrario, es a la irracionalidad, a la voluntad del poder más allá del bien y del mal.

El eterno retorno es, entonces, "el resultado de la tirada, la afirmación de la necesidad, el número que reúne todos los miembros del azar, pero también el retorno del primer momento, la repetición de la tirada, la reproducción y la reafirmación del propio azar"²⁴. Y es en este sentido como Luis Gordillo entiende la aparición de la imagen, como aquel *Golpe de dados* de Stéphane Mallarmé. Para Gordillo la imagen fotográfica se sitúa en el plano del azar, o de forma más exacta, en el plano de la asignación. Mucho antes de que esa situación desplazada de la fotografía se erigiese como nuevo dogma bajo la denominación de *postfotografía*, el artista sevillano ya ejercía una diferencia temporal entre el hecho pictórico y el hecho fotográfico. La circunscripción del presente que ejerce Gordillo es, en cierto modo, un tipo de consentimiento del Destino, algo que es esencial en la disciplina del deseo estoico. El azar, el golpe fotográfico de Gordillo, corresponde a un ejercicio atemporal que tiene un objetivo esencial: la elevación de la consciencia a un nivel cósmico. La fotografía para Gordillo no es una descripción del mundo, ni siquiera una codificación simbólica del devenir del tiempo. La imagen fotográfica es un proceso lúdico, desenfadado, en cierto modo desentendido, una deriva que permite el encuentro que no es más que la forma que tiene el presente de aparecer: "consintiendo en este acontecimiento presente que viene a mi encuentro y en el que el mundo entero está implicado, quiero lo que quiere la Razón Universal, me identifico con ella, en su sentimiento de participación y de pertenencia a un Todo que desborda los límites del individuo"²⁵. La imagen fotográfica para Gordillo es, en suma, una *re-presentación*, un volver al ahora, el eterno retorno de aquellas fortuitas abstracciones que son el origen de todo su imaginario.

23. Friedrich Nietzsche, *Fragmentos póstumos* (Madrid: Tecnos, 2008), 4: 244.

24. Gilles Deleuze, *Nietzsche y la filosofía* (Barcelona: Anagrama, 1998), 44.

25. Hadot, *La ciudadela Interior*, 250.

Conclusiones

En *La ilusión del fin* (2003), Jean Baudrillard recuerda a Elias Canetti cuando este fantaseaba con la posibilidad de que toda la historia, o lo que es lo mismo, todo el devenir aceptado y categorizado del tiempo, deje, de repente, de ser real. En *La provincia del hombre* (1973), Canetti afirmaba que “la totalidad del género humano de repente se habría salido de la realidad”, evocando a la velocidad de liberación que un cuerpo necesita para escapar de la fuerza gravitatoria de otro mayor, como un planeta. Baudrillard, sobre esta imagen, supone que “la aceleración de la modernidad, técnica, incidental, mediática, la aceleración de todos estos intercambios económicos, políticos, sexuales, nos ha conducido a una velocidad de liberación tal que nos hemos salido de la esfera de lo referencial de lo real y de la historia”²⁶. La huida de la historia, en el imaginario del sociólogo francés, también puede ocurrir en un proceso inverso, desde la pesadez material del mundo; “la materia demora el paso del tiempo. Con mayor precisión, el tiempo de la superficie, el tiempo de la superficie de un cuerpo muy denso parece ir a ralentí. El fenómeno se acrecienta cuando la densidad crece”²⁷. Es el tiempo acelerado, desorbitado más bien, el que Gordillo ha conseguido domar a lo largo de su carrera y que explica, en gran medida, la vigencia de su trabajo en medio de continuas proposiciones dogmáticas, conclusiones más o menos lógicas ante la sensación contemporánea de vivir un fin del tiempo. Una apariencia aún más aguda en tiempos de pandemia.

La obra de Luis Gordillo no rehúye de lo material, de la densidad existente del color, de la pintura, de la imagen visible y superficial. Contrariamente, se apoya en la presencia tangible, en la ineludible sensación de *estar en el presente*. Sus pinturas, ensambladuras de cuerpos cromáticos, derroches formales y superposiciones sintácticas, son, en cierto modo, inevitables. El lenguaje pictórico de Gordillo es un entramado complejo y profundamente visual. Sus resoluciones en el lienzo son equiparables a la sintomatología de los diseños de la mente, tan ocultos como obvios. Como el subconsciente, las pinturas de Gordillo aparecen de forma espontánea para modificar el tiempo del acto, al mismo tiempo que tras su velada gramática, precisamente lo explica. No hay más vigencia que versar sobre lo que no cambia, aquello que permanece siempre igual, a un tiempo de la experiencia que no pertenece a la medición cronológica, sino al baremo experiencial. La gramática pictórica de Gordillo es una filosofía práctica al modo que la entendían los antiguos estoicos, aquella parte de vida real que podemos rescatar

26. Jean Baudrillard, *La ilusión del fin. La huelga de los acontecimientos* (Barcelona: Anagrama, 2003), 9.

27. Baudrillard, 12

de todo lo demás, que no es más que tiempo. Ese espacio vacío pero denso, inmóvil pero deseado, el tiempo mismo, es aquel en el que se regocija la pintura de Gordillo. No espera su resolución, sino que toma partida de él; por eso es un filósofo *menor*, porque demuestra consciencia de aquel viejo alegato de Séneca a Paulino: “Vivís como si fueras a vivir para siempre, nunca recordáis vuestra fragilidad, no observáis cuánto tiempo ha pasado ya. Lo perdéis como si dispusierais de un depósito lleno y rebosante, cuando puede que precisamente ese día dedicado a un hombre o una cosa sea el último”²⁸. Por supuesto, Luis Gordillo ni regala, ni pierde el tiempo.

Una vez ahí, en la absoluta consciencia de la materia, aceptando los caprichosos devenires de la mente, sin detenerse más de lo necesario en su imposible resolución, es cuando se produce el encuentro con la forma, con la imagen, con el momento presente, con el acontecimiento. El trabajo artístico de Gordillo responde a este reverso. Si la pintura es una resolución psíquica imposible, lo fotográfico es confluencia. Si el lenguaje pictórico responde a un dictamen de lo escondido, de las caprichosas formas del subconsciente, la convergencia de imágenes fotográficas es pura congregación amorosa, en el sentido de abrazar los acontecimientos como últimos en su arbitrariedad. Si la pintura de Gordillo, ya sea en su intención horizontal o en su desarrollo vertical, es anímica, de una resonancia recóndita, la imagen fotográfica es, de acuerdo con aquellas palabras de Gilles Deleuze, pura repetición, reafirmación del azar, eterno retorno del primer momento (Fig. 1).

Referencias

- Aurelio, Marco. *Meditaciones*. Barcelona: Taurus, 2021.
- Baudrillard, Jean. *La ilusión del fin. La huelga de los acontecimientos*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- Calvo Serraller, Francisco. *Luis Gordillo*. Madrid: De León Editores, 1986.
- D’Acosta, Sema, coord. *Memorandum*. Pamplona: Museo de la Universidad de Navarra, 2021.
- Deleuze, Gilles. *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- Deleuze, Gilles, y Felix Guattari. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama, 1999.
- Gordillo, Luis. *1960. Guillermo de Osmá*. Madrid: CSIC, 2003.
- Hadot, Pierre. *La ciudadela interior*. Barcelona: Alpha Decay, 2020.
- Heidegger, Martin. *Ser y Tiempo* (Madrid: Trotta, 2003), 338.
- Nietzsche, Friedrich. *Fragmentos póstumos*. Vol. 4. Madrid: Tecnos, 2008.

28. Lucio Anneo Séneca, *Sobre la brevedad de la vida, el ocio y la felicidad* (Barcelona: Acantilado, 2013), 14-15.

- . *Ecce Homo, Por qué soy tan discreto*. En *Obras completas*. Vol. IV. Madrid: Tecnos, 2020.
- Núñez García, Amanda. "Gilles Deleuze y la escuela estoica." *ÉNDOXA: Series filosófica*, no. 25 (2010): 347-363. <https://doi.org/10.5944/endoxa.25.2010.5237>
- Pardo, José Luis. *El cuerpo sin órganos. Presentación de Gilles Deleuze*. Valencia: Pre-textos, 2011.
- Séneca, Lucio Anneo. *Sobre la brevedad de la vida, el ocio y la felicidad*. Barcelona: Acantilado, 2013.




Fin(es) de la arquitectura y el arte en José Ramón Sierra

Purpose(s) of Architecture and Art in José Ramón Sierra

Francisco Parrón Ortiz

Universidad de Sevilla, España

parronortiz@gmail.com

 0000-0002-3377-1069

Recibido: 09/11/2021 | Aceptado: 24/01/2022

Resumen

(Re)visitar la despojada Galería Juana de Aizpuru nos sirve para seguir los pasos del arquitecto y artista José Ramón Sierra, en la memoria y los recuerdos, comprobando que como en su obra artística reciente, a partir de un lugar y desde las ruinas en la ciudad histórica de Sevilla, se desemboca de nuevo en un embalaje dañado presentado como obra. Veremos cómo su enfoque narra el proceso fenomenológico que se produce, la descomposición a la que se llega con el paso del tiempo, después de una ruina inicial del lugar y su (re)construcción o (re)creación. Constatando así cómo este entendimiento del devenir del tiempo es idéntico a su obra: Ciudad ruina. 9 Casas 1 Catedral (2018-2020); un proceso mágico de adelanto al tiempo que vendrá, la visión y adivinación, o ese camino que convierte en su acción exhibitoria para invitarnos a su hallazgo creativo.

Abstract

(Re)visiting the stripped Juana de Aizpuru Gallery helps us to follow in the footsteps of the architect and artist José Ramón Sierra. In recollecting memories, we can verify that as in his recent artistic work, based on the ruins in the historic city of Seville, it again ends up in a damaged packaging presented as a work. We will see how his approach narrates the phenomenological process that occurs and the decomposition that is reached over time, after an initial ruin of the place and its (re)construction or (re)creation. Thus, we note that this understanding of the future is embodied in his work: Ciudad ruina. 9 Casas 1 Catedral (2018-2020). In it, we witness a magical process of moving forward to the future, of vision and divination, and of the path that invites us to his creative discovery.

Palabras clave

Arte
Arquitectura
Espacio expositivo
Tiempo
Ruina
Sevilla

Keywords

Art
Architecture
Exhibition Space
Time
Ruin
Seville

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Parrón Ortiz, Francisco. "Fin(es) de la arquitectura y el arte en José Ramón Sierra." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 28 (2022): 288-309. <https://doi.org/10.46661/atRIO.6345>.

© 2022 Francisco Parrón Ortiz. 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).

Cuando el artista imagina el espacio expositivo

Desde las últimas décadas, el arte y la arquitectura han experimentado una serie de intercambios bidireccionales, radicales y recíprocos. Aquí se presenta un ejemplo de la historia reciente y el propio presente sevillano, a través de un protagonista que es a la vez arquitecto y artista, José Ramón Sierra, y que en su hacer abre la posibilidad de nuevas acciones en el espacio expositivo (Fig. 1).

Son los artistas los que quizá, en primer lugar, hayan hecho tambalear el espacio expositivo. Entre las acciones en esta línea, habría que empezar subrayando que el antecedente de la *Boîte-en-Valise* (1935-1945) de Marcel Duchamp, una subversión de la idea de espacio expositivo que, aunque Duchamp nunca concibió sus colecciones portátiles como museos, sí funcionaba como un museo portátil, o al menos, como un modelo conceptual de arquitectura para albergar arte. El juego dadá de Duchamp con la forma y función en los museos de arte ha influido en una gran cantidad de artistas, especialmente a partir de los años sesenta y setenta. Entre los ejemplos históricos más destacados de artistas que continuaron la manipulación de Duchamp del museo se encuentran internacionalmente Robert Smithson¹ y Gordon Matta-Clark². Movimientos de vanguardia del siglo XX, especialmente Dadá y Surrealismo³, influyeron también sustancialmente en las exploraciones visuales contemporáneas del imaginario arquitectónico respecto al espacio para el arte. Un breve apunte sobre Dadá y el trabajo surrealista, sobre Marcel Duchamp y Roberto Matta⁴ en relación con las intervenciones arquitectónicas realizadas por Gordon

1. Las críticas de Robert Smithson a los museos van desde sus escritos polémicos, como "Some Void Thoughts on Museums" en 1967. "Los museos son como tumbas y parece que todo se está convirtiendo en un museo". Museo-mausoleo o la muerte del arte en la práctica moderna. Para ello representa una entrada subterránea, esto es, un encuentro entre lo prehistórico y lo protohistórico, hasta planificar un museo sobre el *Spiral Jetty*, uno de varios dibujos en los que Smithson imagina un museo enterrado bajo su monumental movimiento de tierra. Peter Smithson y Robert Smithson, *Robert Smithson: The Collected Writings* (Los Ángeles: Jack Flam, University of California Press, 1996), 41-42. Igualmente recordar que los movimientos de tierra, piezas hechas en el paisaje, fueron parte del movimiento conceptual más amplio del arte en los años sesenta y setenta, siguiendo influenciando en los artistas de hoy como respuesta a nuestro clima cambiante y experimentando con la percepción humana.
2. Gordon Matta-Clark asumió el desafío de construir "muros que deforman y se adaptan a nuestros temores psicológicos", basándose en la experiencia específica de un sujeto en particular que se mueve a través del espacio y el tiempo tridimensionales. Este fue el caso de *Splitting*, 1974, una casa privada que Matta-Clark dividió en dos y abrió antes de invitar a sus amigos a explorarla. Ver Mary Jane Jacob y Robert Pincus-Witten, *Gordon Matta-Clark a retrospective* (Chicago: Museum of Contemporary Art, 1985). No olvidar que en todo lo que se refiere al espacio psicológico, multitud de veces citado por Gordon Matta-Clark en sus textos, encontramos una referencia directa en los bautizados como *inscapes* por su padre Roberto Matta: representaciones pictóricas de la psique a modo de paisajes internos. Pues en el caso del arquitecto y artista o *Anarchitect*, Gordon Matta-Clark, el envuelto abrazo del museo de arte comenzó con una instalación titulada *Museum* en 1970 (hecha de algas marinas hervidas y despojos) y continuó con *Conical Intersect* en 1975 (en el que enmarcó una vista del Centro Pompidou a través de una casa demolida) y *Circus* de 1978 (en el que perforó dramáticamente los pisos, techos y paredes de un edificio que pertenecía al Museo de Arte Contemporáneo de Chicago).
3. André Bretón, *Manifiestos del Surrealismo*, trad. Aldo Pellegrini (Buenos Aires: Editorial Argonauta, 2001), 3-47.
4. Importante señalar que Breton encargó a Roberto Matta (arquitecto chileno que trabajó en el estudio de Le Corbusier a mediados de la década de 1930) que escribiera un ensayo que aplicara los principios surrealistas a la arquitectura. El ensayo de Matta, "Mathématique



Fig. 1. Plano de situación de la Galería Juana de Aizpuru, calle Zaragoza no. 26, Sevilla. © Dibujo realizado por Francisco Parrón.

Matta-Clark⁵, sirven para vincular esquemáticamente las prácticas de vanguardia en el arte visual moderno que se relacionan con la arquitectura.

Sensible - Architecture du Temps, se publicó en un número de la revista surrealista *Minotaure*, no. 11, (mayo 1938): 48. En el artículo, Matta escribió, "debemos tener paredes como sábanas húmedas que deforman y ajustan nuestros temores psicológicos", y más adelante en el texto describió "un curso no formulado que delinea un nuevo espacio arquitectónico y habitable". En el mismo hace una defensa del espacio psicológico flexible frente a la rigidez del racionalismo corbusieriano. Las paredes han de ser como delgadas pieles que se deforman y se adaptan a nuestro espacio psicológico, una especie de "espacio intrauterino".

5. Gordon Matta-Clark era hijo de Roberto Matta y ahijado de Marcel Duchamp, por tanto existe un desfase entre la definición intelectual y familiar de estas generaciones artísticas.



Fig. 2. Marcel Duchamp, *Boîte-en-valise*, 1935-1941. Maletín de piel que contiene réplicas en miniatura, fotografías, reproducciones en color y un dibujo original, 16" x 14 3/4" x 4 1/2" (cerrado). Philadelphia Museum of Art, Filadelfia (© Getty Images). José Ramón Sierra, *Sevilla cerrada* y *Sevilla abalconada* (© Fotografía: José Ramón Sierra para el artículo en *Arquitectura* no. 231, 1981). José Ramón Sierra y Ricardo Sierra, *Galería Juana de Aizpuru*. Fachada interior planta primera en 2019 (© Fotografía: Ana B. Ramos Tello).

La inquietud de concurrir, entre el universo de la creatividad, el arte, el lugar y la arquitectura. El primero como conducta que localiza al espectador en el espacio del emisor. El segundo situado en una perspectiva media reflexionando sobre muestra y percepción de lo que pasa. El tercero, que rodeándolo todo, actúa y determina en gran medida el proceso creativo y comunicativo de las artes. Todo tiene relevancia en la asimilación y posición ante el espacio. Procesos constructivos alternativos, tanto del espacio como de la redefinición de la arquitectura.

Actualmente, algunos artistas continúan explotando de manera fructífera las potencialidades de la arquitectura a través del modelo conceptual de Duchamp, como es el caso de José Ramón Sierra. Para conocer estos lugares, a menudo es necesario tomar caminos laterales en la ruta marcada de galerías y centros de arte. Si estos lugares independientes han experimentado un resurgimiento de visibilidad en los últimos años, de ninguna manera son un fenómeno nuevo. Aprovecharemos esta oportunidad para enfatizar que estos espacios no son la única prerrogativa. Al contrario, tienen presencia e influencia, pues desde estas concepciones, "la historia de la arquitectura es una historia de sentimientos espaciales"⁶. Y en el caso de José Ramón, es imprescindible

6. August Schmarsow, "La esencia de la creación arquitectónica" (conferencia de habilitación pronunciada en el salón de actos de la Universidad de Leipzig el 8 de noviembre de 1893 como profesor de Historia del Arte). Esta lección, al igual que la de Konrad Fiedler quince años antes, suponía una crítica y también una ampliación de la teoría *Bekleidung* de Semper. Schmarsow se oponía al énfasis de Semper en la arquitectura como arte de "vestir", pues pensaba que esta concepción la trivializaba. Frente a esta estética, Schmarsow proponía una estética interna, una estética de la forma espacial interior contra el "sentimiento formal"

hablar a la vez de la anatomía de la casa y el espacio expositivo, y de la búsqueda constante de nuevas formas de explorar sus infinitas posibilidades (Fig. 2).

Refracciones de la investigación artística en arquitectura

Las inquietudes y formación de Juana de Aizpuru a lo largo de su vida, hicieron que junto con la falta de espacio, por el éxito del proyecto y de ventas, abandonara la originaria Galería en la calle Canalejas por una vivienda en el casco histórico de la ciudad. El proyecto fue encargado a uno de sus artistas en 1986, el arquitecto José Ramón Sierra, que, en colaboración con su hermano Ricardo⁷, contaba con una trayectoria de casi 15 años en la intervención de la casa histórica sevillana. Su profundo conocimiento de esta realidad en la ciudad y su amistad hicieron que el encargo fuera a él.

El proyecto trata de la intervención sobre una antigua casa entre medianeras, en el casco antiguo de la ciudad, estrecha y alargada, con patio principal en segunda crujía y de servicio trasero. La casa estaba conformada por cinco crujías en total, con planta baja, primera, segunda y castillete. El planteamiento programático por parte de Aizpuru a Sierra vuelve a ser un reto para el arquitecto. La propietaria desea un programa al uso para la galería, pero además, contar con una vivienda para artistas y un estudio-taller. Este planteamiento inicial de Juana responde sin duda a un pensamiento consolidado en su credo⁸ (Fig. 3).

Ante esta demanda, José Ramón plantea la necesidad de estar junto al acto creativo a partir de un lugar, unos condicionantes y desde las ruinas de la ciudad histórica de Sevilla para desembocar en un nuevo embalaje. Desde un mapeo de la anatomía de la casa y el espacio expositivo, desde el análisis de lo doméstico y lo musealizado llegar al crear y mostrar, ocultar y exhibir, y a sus tropos, Sevilla cerrada y Sevilla abalconada⁹ (Fig. 4).

exterior propuesto por Heinrich Wölfflin. Si por un lado existe una clara afinidad entre el concepto espacial de Schmarsow y la idea de empatía de Robert Vischer, por otro lado Schmarsow realizará una distinción interesante entre ciencia matemática del espacio y arte arquitectónico del espacio. Posteriormente, en 1905, distinguiría también entre las artes de la escultura, pintura y arquitectura. Kenneth Frampton, *Estudios sobre cultura tectónica: Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*, trad. Amaya Bozal y Juan Calatrava (Madrid: Akal, 1999), 11.

7. José Rafael Moneo Vallés et al., *José Ramón Sierra, 2015* (Sevilla: Recolectores Urbanos, 2015), 293.

8. Juana de Aizpuru, en entrevista personal los días, 27/12/2019 - 30/12/2019. "La galería y los artistas con los que he trabajado han sido para mí instrumentos extraordinarios para hacerme a mí misma. Mis relaciones con mis artistas eran muy cercanas y afectivas. Como el arte es mi vida, los artistas tienen que ser entonces como de la familia. Los he intentado cuidar a todos mucho".

9. José Ramón Sierra Delgado, "Sevilla cerrada y Sevilla abalconada," *Arquitectura*, no. 231 (Julio-Agosto 1981): 59-64. "La belleza y la

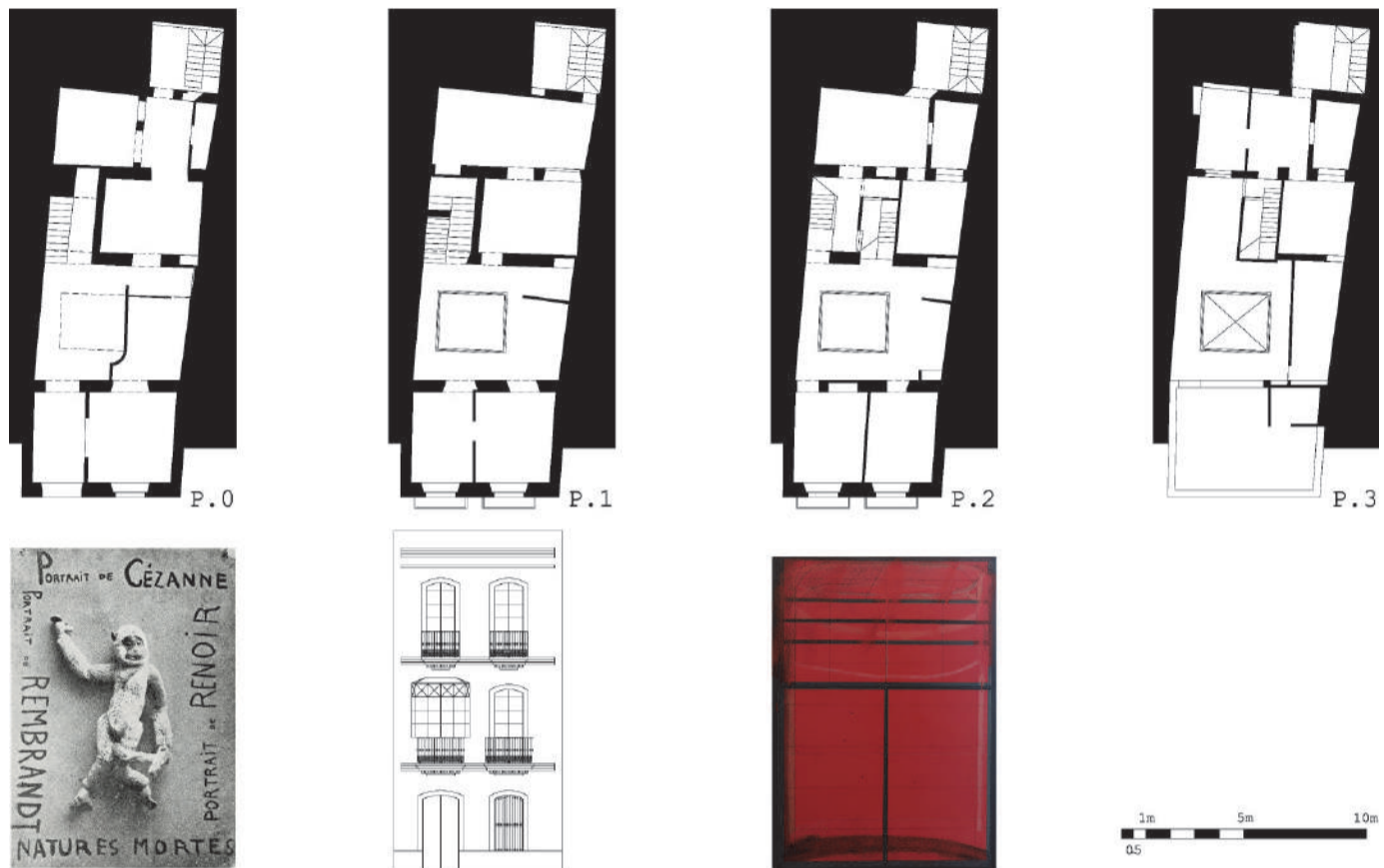


Fig. 3. Estado inicial antes de la intervención como *Galería Juana de Aizpuru*, 1986. Plantas y alzado (© Dibujo realizado por Francisco Parrón a partir de la planimetría del proyecto de José Ramón Sierra y Ricardo Sierra). Francis Picabia, *Naturaleza Muerta*; *Retrato de Cezanne*, *Retrato de Renoir*, *Retrato de Rembrandt*, 1920. Mono de juguete y óleo sobre cartón, dimensiones y paradero desconocidos, reproducido en *Cannibale* no. 1, 25 de abril de 1920, Paris (© Guggenheim Museum, New York). José Ramón Sierra, *Naturaleza Muerta Girada*, 1976. Esmalte / madera, 118.5 x 86.8 cms. Colección Francisco Reina (© Fotografía: José Ramón Sierra).

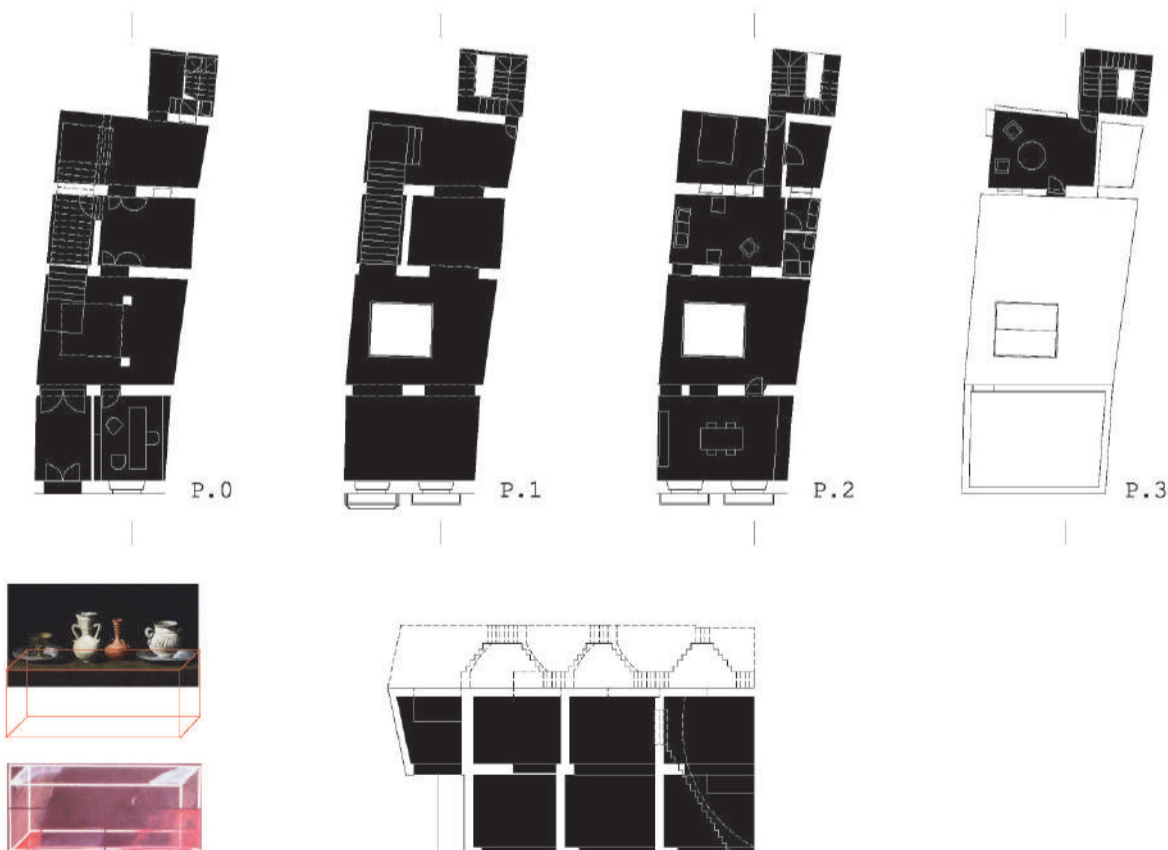


Fig. 4. José Ramón Sierra y Ricardo Sierra, *Galería Juana de Aizpuru*, 1987. Plantas y Sección (© Dibujo realizado por Francisco Parrón). Francisco de Zurbarán, *Bodegón con cacharros*, 1650. Óleo sobre lienzo, 46 x 84 cms. Museo Nacional del Prado, Madrid (© Fotografía: Museo Nacional del Prado). José Ramón Sierra, *Naturaleza Muerta Duplicada*, 1977. Esmalte / madera, 203 x 125 cms. Colección Museo de la Diputación Foral de Álava, Vitoria (© Fotografía: José Ramón Sierra).

Para ello plantea una escalera como *promenade*¹⁰, en el lugar expositivo, como pasaje entre ambas plantas, y otra de escala más doméstica y privada, pero no menos compleja y servidora de todos los niveles, como cordón umbilical¹¹. Unas acciones no exentas de polémicas con la gerencia y las normativas de su momento y, sobre todo, con los bomberos y el cumplimiento contraincendios. Estas vicisitudes hicieron que se retrasara la apertura de la misma¹². Finalmente, la operación programática propuesta por Sierra es cosida por un patio en segunda crujía –abierto en todas sus plantas y rematado con una cumbrera de vidrio–, rescatando el valor del ya existente en el estado inicial. Un trabajo desde la ruina, asumiéndola como propia del lugar en el tiempo pasado y presente, desde donde el cielo ilumina y vigila (Fig. 5).

Para Sierra, la arquitectura es memoria. No puede verse como algo separado de su propia historia, de la misma manera que las personas no pueden existir sin una historia personal y colectiva. El arquitecto así debe de crear lugares que sean “portadores” de

desaparecida funcionalidad formal entre el caserío, habían convertido la Giralda en símbolo eterno de Sevilla. Y en las entrañas del objeto simbólico, las vicisitudes de su complicada formalización la erigen también para nosotros en compendio del propio quehacerse de la ciudad... Estas notas pretenden ser una reflexión sobre el análisis de ciertas formas vulgares en la ciudad cotidiana que parecen ilustrar todavía el paso de la ciudad antigua a la ciudad moderna... Los balcones son, por tanto, algunos de los encuentros de la ciudad y la casa... puede ser una invasión, una expansión, una explosión, un derrame, una penetración, un sonido y una luz... Sin embargo, la distancia que separa en el balcón a la reja metálica de la carpintería, hace que estas funcionen como dos membranas independientes... de forma que el balcón se convierta no tanto en una modificación del interior, cuanto en una introducción del exterior... Por el contrario, esa comunicación participativa desde la calle, le confiere al balcón una precisa funcionalidad civil, púlpito y tribuna... Pero a diferencia de otras ciudades, Sevilla la ecléptica, la construida sobre ruinas, la de reforma permanente, labró sus casas hacia fuera...”

10. La escalera principal de la Galería Juana de Aizpuru puede ser considerada como corredor vertical (lo que básicamente distingue una escalera de un corredor es la dimensión vertical). El corredor acompaña al usuario en un movimiento horizontal continuo de un lugar a otro ubicado a distancias variables. Sin embargo, es posible que la distinción entre los dos disminuya dependiendo del tratamiento de la escalera. Es posible conectar dos niveles ubicados a diferentes alturas y cruzar una distancia horizontal más o menos considerable. A lo largo de la historia, esta propiedad de escalera se ha utilizado para una variedad de propósitos. A veces, el corredor tridimensional se usa para cruzar largas distancias mientras muestra una dimensión monumental o ceremonial. En otras ocasiones, puede acentuar las tensiones y las propiedades espaciales de un proyecto. También puede conducir a un plan sin corredor, convirtiéndose en un corredor. Como en la *Scala Regia* de Bernini, se enfrenta a un espacio estrecho en comparación con su longitud, estas proporciones, no muy propicias en principio para el desarrollo de una escalera monumental, es superado a través de una serie de artificios. Igual que Bernini recreará una monumentalidad mientras distrae al usuario del acto de escalar. Así lo hace con el zócalo de separación en la Galería Juana de Aizpuru.
11. La escalera trasera conduce a un vacío, las paredes se elevan a la nada, los techos parecen inútiles. Exuda misterio, estimula la imaginación, pero al mismo tiempo da una sensación de disciplina reflexiva. Estudia sobre el volumen en la zona de penumbra, entre escultura y arquitectura, lugar remoto. Recuerdan a las misteriosas prisiones de Piranesi. De una forma u otra, es un trabajo donde la imaginación une fuerzas con una disciplina contemplativa. La idea es crear un lugar con una arquitectura única donde el visitante “cruza el espejo” y experimenta esta práctica inmersiva. Maurits Cornelis Escher se agrega a una lista personal de las principales influencias junto a Giovanni Battista Piranesi. Un elemento común importante inspirador en las obras de todos ellos es la distorsión del espacio que resulta en arquitecturas abstractas o imposibles. Escher es algo latente que se inició en su subconsciente hace mucho tiempo, que olvidó en su mayoría, pero que todavía está presente y se destila en su trabajo aquí y allá sin que lo piense. ¿Piranesi? Quizás sí o quizás no. ¿M.C. Escher? Duchamp seguro.
12. Manuel Lorente Garfías, “Cuatro pintores. Galería Juana de Aizpuru. C/ Canalejas 10. Hasta el 4 de Junio,” *ABC de Sevilla*, 30 de mayo de 1986, 83. “Circunstancias imprevistas aplazaron el anunciado cierre definitivo de esta galería, y ello permitió a Juana de Aizpuru la oportunidad de improvisar una colectiva compuesta por obras de cuatro jóvenes pintores...”

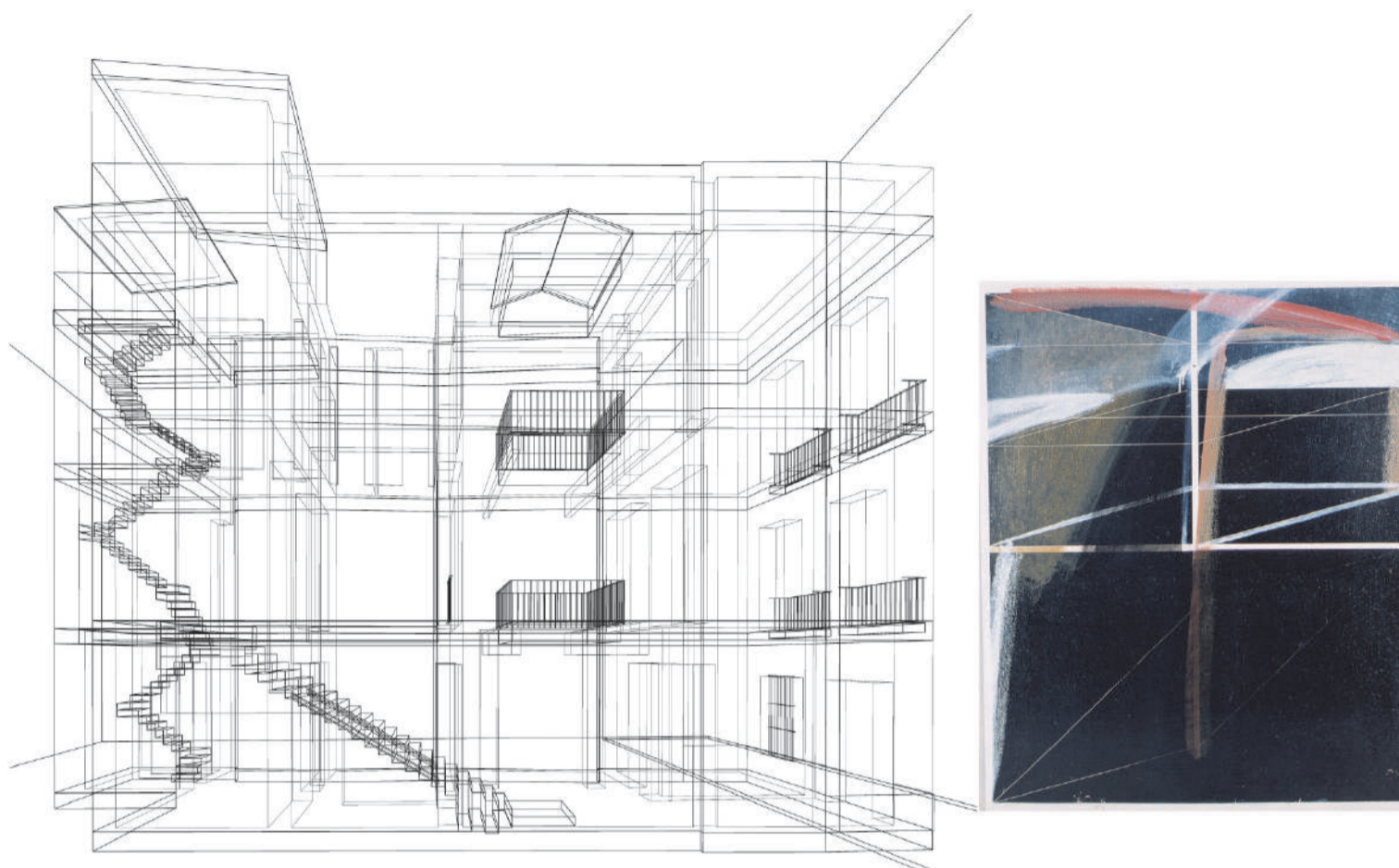


Fig. 5. José Ramón Sierra y Ricardo Sierra, *Galería Juana de Aizpuru*, 1987. Perspectiva del conjunto transparente (© Dibujo realizado por Francisco Parrón). José Ramón Sierra, *Naturaleza Muerta*, 1977. Esmalte / madera, 104.5 x 86 cms. Colección Parlamento de Andalucía (© Fotografía: José Ramón Sierra).

un recuerdo, pero desde una manera contemporánea. Entre visiones y sueños, Sierra ejerce aquí como puente entre tradición e innovación, abordando la cuestión de cómo el arquitecto puede reconciliar estos dos enfoques, aparentemente dispares, en un diseño único y coherente (Fig. 6).

Para ello el patio ilumina el lugar, lo estira y lo encoje, lo enciende y lo apaga. Una ventana recorta un nuevo marco para mirar. Los muros levantan barreras, pero sus bordes se rompen fácilmente. Los perímetros de la habitación cambian a límites para ser cruzados. Las puertas abren nuevos accesos, transformándose en portales. El camino de entrada se convierte en la puerta de entrada a un mundo interior. Un espejo muestra perspectivas especulares para la especulación y la reflexión. Los objetos de mobiliario se convierten en objetos vivos de diseño interior. Una cama cuenta historias sudorosas de amor, lujuria y sueños. El sofá puede albergar nuevas formas de diálogo e intercambio. Una escalera nos lleva a un nivel completamente nuevo de encuentro íntimo, y nos elevamos y caemos junto con ella. Bueno, para decir verdad, en su mayoría caemos, pero luego una lavadora lava la mancha de dolor. Y, finalmente, la cocina prepara

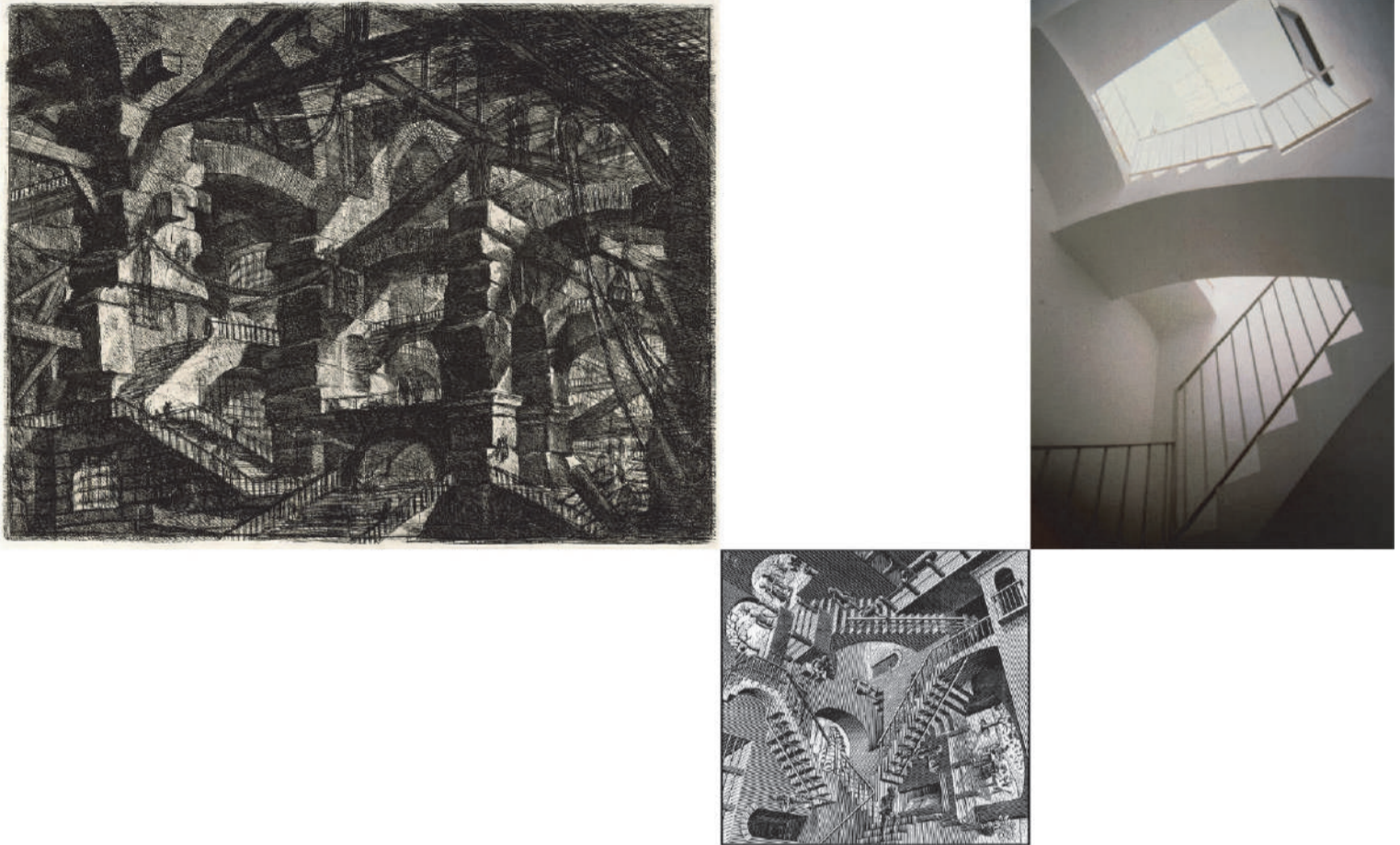


Fig. 6. Giovanni Battista Piranesi, *Grabado XIV de las Carceri d'Invenzione*, 1745-1750. Grabado en papel colado, 76.5 x 63 cms (© Getty Images). Maurits Cornelis Escher, *Relativity*, 1953. Litografía en papel litográfico, 27.7 cm x 29.2 cms (© Collection Gemeentemuseum Den Haag, La Haya). José Ramón Sierra y Ricardo Sierra, *Galería Juana de Aizpuru*, 1987. Escalera trasera en 1987 (© Fotografía: José Ramón Sierra).

algunas nuevas recetas ¿cómo puede uno resistirse a esta cocina de los ángeles?¹³ Las ofrendas de esta cocina imaginaria son deliciosamente calientes. Por aquí, en el espacio arquitectónico, se pueden probar bocados de imaginación... y hasta de ruinas. En este lugar que dejó de ejercer toda actividad en 2003¹⁴, en su entrada, aún se llega a leer: "... de Marruecos" Luis Claramunt. Y así hasta en sus ruinas encontramos indicios de su *modus operandi*, tanto en el arte, como en la arquitectura (Fig. 7).

13. José Ramón Sierra Delgado, "Una visita a la cocina de los ángeles," *Separata*, no. 5-6 (Primavera 1981): 74-76. "...Sin embargo, La cocina de los ángeles parece ilustrar una radical incoherencia entre ambos comportamientos, porque sólo un milagro hará posible la historia. Pero la propia organización temática de la pintura permite una doble consideración casi contradictoria con lo anterior. Por una parte, la bondad del rezo del trabajador que no trabaja, narrada no sólo por la aureola del santo, sino también por la misma presencia angelical, mano de obra sustituidora que posibilitará el engaño. Por otra parte, la bondad del trabajo cotidiano, hasta el punto de hacerlo digno de ser hecho por los ángeles. Parecer estar hecho por los ángeles será, por tanto, para nosotros, la garantía o la invocación del trabajo bien hecho...Y es por esto también por lo que en la arquitectura se siente más fuerte y cercano el olor de los guisotes, porque el carácter de entorno natural, modificable y modificador de la propia experiencia creadora que se niega para la obra de arte, es rigurosamente contradictorio en su totalidad con el territorio y los medios de la arquitectura: el ambiente completo...".
14. La ciudad no había sido capaz de muscular burguesía generadora de una demanda suficiente del mercado del arte. Pero sin embargo ella ha seguido respondiendo intensamente a un propósito que va más allá del interés comercial.



Fig. 7. Bartolomé Esteban Murillo, *La cocina de los Ángeles*, 1646. Óleo sobre lienzo, 180 x 450 cms. Museo Nacional del Louvre, París (© Fotografía: Museo Nacional del Louvre). José Ramón Sierra y Ricardo Sierra, *Galería Juana de Aizpuru*, 1987. *Cocina en 2019* (© Fotografía: Ana B. Ramos Tello).

José Ramón es un arquitecto y artista que explora su entorno de una manera idiosincrásica y, al hacerlo, establece conexiones inesperadas. El proceso de ordenar, exhibir y archivar arte juega un papel clave en sus intervenciones espaciales, lo que obliga al espectador a observar y reflexionar de manera poco ortodoxa. Siempre establece vínculos asociativos entre elementos inesperados como la arquitectura y el espacio interior. De allí surgen preguntas sobre el crecimiento, la transitoriedad y el valor del arte. Su objetivo es mostrar un espacio con experiencias más ricas a través de la colaboración de la arquitectura y el arte, reinterpretando estos para realizarlos como espacios¹⁵. A través de los pasos en la memoria que realiza Sierra en el proyecto, siempre encuentra recuerdos y ruinas. “Al principio hay ruina. Ruina es lo que le sucede a la imagen desde el momento de la primera mirada”, argumenta Jacques Derrida¹⁶. En el caso de Sierra, describe cómo algo ausente puede realizarse examinando el espacio que ocupa. Del mismo modo, el significado de una cosa de gran complejidad, que no significa de manera directa (y las obras de arte nunca lo hacen), puede abordarse a través de su contexto, sus condiciones de visualización.

15. Un concepto obsesivamente perseguido pues “... a este respecto de dicha pretendida definición genérica de un modelo museístico contemporáneo... cabe hacer una última consideración sin la cual faltaría el definitivo sentido del sentimiento contemporáneo del museo... esto es, su entendimiento como obra de arte en sí misma, como elemento de la cultura de cada tiempo y cada lugar, reflejo y parte del patrimonio de la Comunidad”. José Ramón Sierra Delgado, “Museología en Andalucía,” en Luisa López Moreno, José Ramón López Rodríguez, y Fernando Mendoza Castells, *El arquitecto y el museo: [ciclo de conferencias: mayo-junio 1989]* (Sevilla: Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, 1990), 255.

16. Jaques Derrida, *Memorias de ciego: el autoretrato y otras ruinas*, trad. Tupac Cruz y Bruno Mazzoldi (Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Universidades, 2017), 68.

Por tanto, la consideración semiótica sobre el hecho creativo en la arquitectura, la pintura, la escultura... precisa considerar Hacer, Ver y Decir. La finalidad, por ello, es diseccionar el fenómeno de la experiencia estética, la interpretación de esos símbolos de las obras y las suposiciones hermenéuticas que brotan de la estética o la historiografía. La interrelación de los tres, en su cruce y su orden contradictorio.

La representación de lo teórico en la práctica y la aparición de una ideología propiamente visual desde la interrelación del arte y la arquitectura. Pues tomando la Galería Juana de Aizpuru, se investiga dar cuenta del cruce de lo visible y lo comunicable en la creación plástica. Por ende, además de las cuatro dimensiones de la arquitectura definidas por la vanguardia (las tres dimensiones que definen el espacio y el tiempo), la intimidad y la pasión del espectador se observaran como las dimensiones perpetuas del espacio de la materia, definición que considera el espacio no como la consecuencia inerte de la arquitectura, sino como su esencia. Lo emocional a la arquitectura y el arte.

El enfoque artístico

José Ramón Sierra es figura destacada en la historia de la pintura contemporánea en Sevilla, en el diseño moderno y en la arquitectura. De rango prodigioso, igualmente a gusto diseñando muebles y objetos como casas o museos, es creyente del poder social del arte desde una época anquilosada en el pasado. Como arquitecto, su enfoque artístico está muy influenciado por un *modus operandi* calculado, normativo y codificado. La arquitectura se ha infundido en su ADN y no se puede quitar. Para Sierra: "La arquitectura es un arte y el arquitecto un artista. La arquitectura contemporánea se alimenta de todas las demás artes, de todos los tiempos y de la vida"¹⁷.

En *Arquitectura, Dadá y Patrimonio de la Humanidá*, Sierra sintetiza su *modus operandi* duchampiano, proponiendo un nuevo esquema:

Ejecución artística = Planificación + Construcción + Ruina

Proyecto + Destrucción + Construcción + Deterioro natural¹⁸.

17. José Ramón Sierra Delgado, *Arquitectura, Dadá y Patrimonio de la Humanidá* (Sevilla: Recolectores Urbanos, 2014), 226.

18. Sierra Delgado, 39.

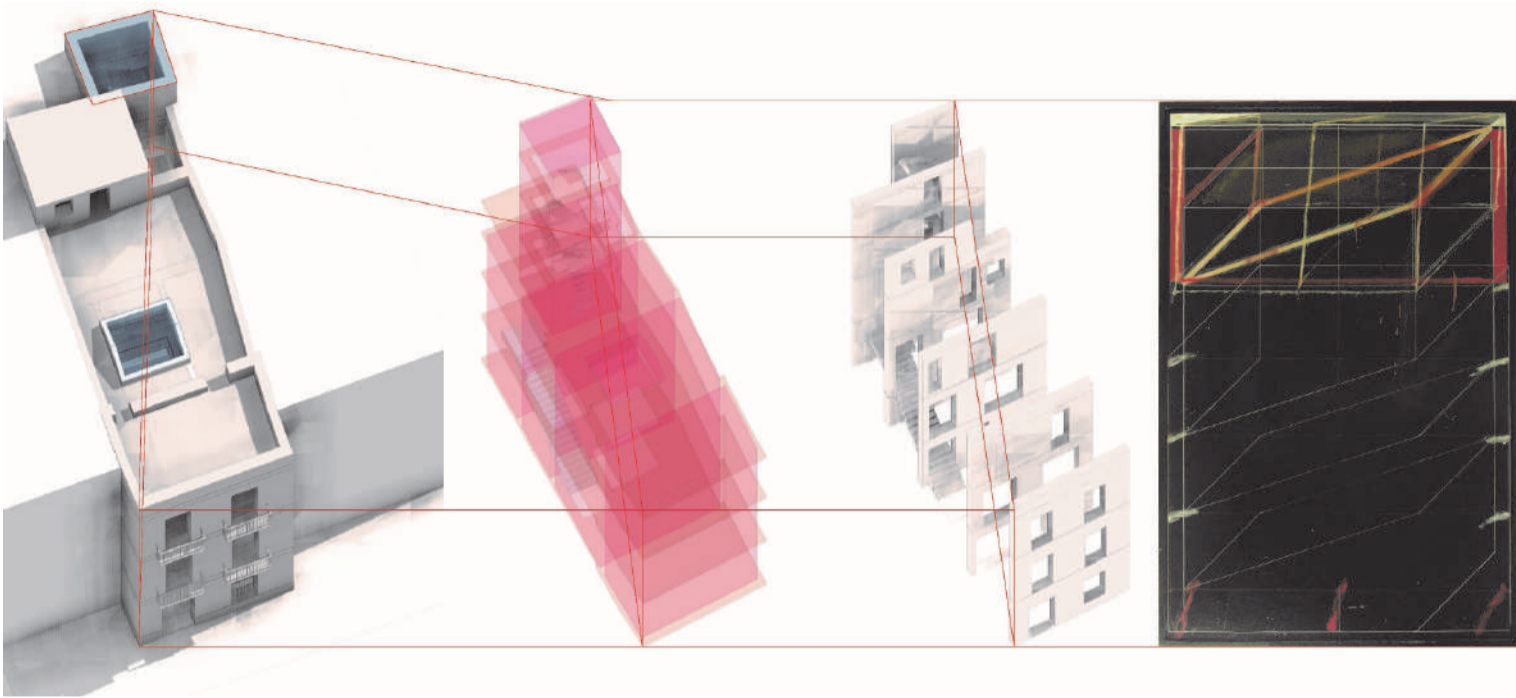


Fig. 8. José Ramón Sierra y Ricardo Sierra, *Galería Juana de Aizpuru*, 1987. Volumetría + Estudio Espacial + Estudio Estructural (© Imágenes realizadas por Francisco Parrón). José Ramón Sierra, *Naturaleza Muerta: Inclínada*, 1977. Esmalte / madera, 102 x 62.5 cms. Colección Cajasol (© Fotografía: José Ramón Sierra).

El desarrollo de las obras es reflexivo e iterativo, pero también deja espacio para la improvisación, la adaptación y la inspiración espontánea. Este parentesco da una fuerte unidad a su producción y permite explorar el tema de la transformación a través del tiempo y la tradición. Por tanto, es una cuestión para nosotros aprovechar el pensamiento del autor a través de, en particular, sus intereses y los vínculos que entrelaza entre la arquitectura, la historia, la ruina y la obra de arte. Construimos fragmentos de una instantánea de la historia del arte y la arquitectura de José Ramón; estos son ruinas y ya no son matrices. En resumen, sostenemos que las obras de Sierra tienen una carga crítica y disyuntiva, que dinamita el discurso historiográfico sobre “arte y arquitectura” (Fig. 8).

El camino duchampiano. La pintura al servicio de la metafísica

En *Ciudad ruina. 9 Casas 1 Catedral* (2018-2020), Sierra presenta una biografía del lugar. Con elementos esenciales seleccionados, muestra al público una versión en miniatura de su obra que se vuelve histórica y la mejora (¿inconscientemente?) al crear una nueva obra para que el arte se confirme como arte y pase a la historia del arte. Obras que son a un tiempo: ¿pinturas? retratos; mancha, pintarrojas, brochazos, garabatos; ¿muebles? enseres, tebejos, bártulos, trastos, cachibaches; ¿ventanas? postigo, agujeritos,

mirillas, gafas, ojitos; ¿memorias? menciones, expresiones, evocaciones, recuerdos, huellas; ¿letanías? sargas, rollos, súplicas, ruegos, retahílas... Arquitectura... Ruina.

Similar a un museo portátil, estas *Bôte-en-Valise*¹⁹, recortan figuras, dividen lecturas, arrancan objetos enteros de una historia. Buscan detener un movimiento perpetuo en la obra de arte y su discurso. De muchas maneras, la obra de arte sigue pendiente incansablemente por la historia. ¿Solo una especie de diversión? Quizás. ¿Pero carente de significado, sin ningún eco del mundo físico?²⁰ Incluso si uno no quisiera cuestionar la intención duchampiana de José Ramón Sierra, seguramente sea justificado dudar que pueda lograr el objetivo de su experimento de arte con un grado razonable de precisión. Ciertamente hay un punto en el que Sierra y Duchamp se cruzan, pero cada uno con un espíritu muy diferente. Duchamp eligió un camino contrario al enfoque del arte que privilegiaba la vista, forjando un arte absolutamente intelectual. José Ramón, por su parte, es un artista más rico, porque tiene una filosofía del mundo, es un poco más serio porque realmente ha identificado el espíritu de una cultura y ha tratado de desarrollar su conciencia. Pero también todo lo que toca revela un concepto.

En *Ciudad ruina* la cuestión de la idea, del significado, es de importancia fundamental. El concepto original de la obra cuidadosamente creada, que se define por el proceso "diseño-tiempo de creación-terminación", puede desaparecer, pero el trabajo continúa funcionando como una construcción limitada en el tiempo. Es el papel del espectador y la historia respectiva, interpretar y leer. Sus obras funcionan como un sistema ostentoso: inspiran porque permiten que las asociaciones, los pensamientos y las fantasías del espectador se liberen, haciendo que su arte sea accesible para todos²¹.

19. La *Boîte-en-Valise* es una colección de obras que consta de un estuche de cuero y 69 reproducciones en miniatura de objetos y dibujos de Duchamp. Fue creada de 1936 a 1941. Durante cinco años de cuidadoso trabajo, el artista creó veinticuatro Valises (copias de la versión de lujo), cada uno con al menos una obra original y con "por Marcel Duchamp o Rose Sélavy", el seudónimo femenino de Duchamp. El concepto de *Boîte-en-Valise* se basa en los gabinetes de curiosidades que describen un concepto de colección (primera fase de la historia del museo). El principio de un condensado en miniatura de arte mezclado en una caja seguido posteriormente por Man Ray, André Breton y más tarde por Joseph Cornell.

20. Marcel Duchamp aún tenía un conocimiento básico de inglés, cuando en octubre de 1915, escribió un texto experimental, en el que formuló oraciones manuscritas que pretendían ser gramaticalmente correctas pero que no debían tener un significado concreto. "Eso fue solo una especie de diversión", recordó medio siglo después en una entrevista con Arturo Schwarz, sobre todo para señalar las sorprendentes dificultades involucradas en su proyecto: "habría un verbo, un sujeto, un complemento, adverbios y todo perfectamente correcto, como tal, como palabras, pero el significado en estas oraciones era algo que debía evitar (...) La construcción fue muy dolorosa en cierto modo, porque en el momento en que pensaba en un verbo para agregar al tema, muy a menudo veía un significado e inmediatamente (si) veía un significado, tachaba el verbo y lo cambiaba, hasta que, trabajando durante bastantes horas, el texto finalmente se leyó sin ningún eco del mundo físico". En Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp* (Nueva York: Delano Greenidge Editions, 2000), 638-642.

21. Comentaba Marcel Duchamp que "una obra de arte tiene que ser vista para ser reconocida como tal. Entonces, el 'espectador', el espectador, es tan importante como el artista en el fenómeno del arte (...) uno es tan indispensable como el otro. Y solo, concedo más importancia al 'espectador' que al artista (... posteridad) es básicamente lo que hace historia. La historia está hecha por las personas

¿Qué hace una maleta abierta que exhibe muestras de un museo que no se puede encontrar? ¿Cómo puede un artista convertirse en un comerciante de imágenes, de figuras para el coleccionista empobrecido? Esto es lo que contiene *Boîte-en-valise* de Duchamp: la dispersión de imágenes, todas recortadas como figuras reales, en una especie de muestra de la reproducibilidad del discurso sobre la obra de arte. La caja en la maleta se abre ante los ojos del coleccionista mientras el artista exhibe su colección de visitas obligadas de un museo atemporal, universal y completamente facsímil. Desde el principio, una imagen repentina se configura al mirar dentro de la caja: el arte de José Ramón, así como el arte simple, es el resultado de una fragmentación, de una cuidadosa elaboración que teje la obra de arte con el tejido de los acontecimientos históricos. La historia de la ruina. La imagen que proyecta cada caja trata de cadenas históricas. Es un tejido denso que adquiere la apariencia de una red de significado donde la arquitectura, desde la ruina, dibuja nudos reales. Gérard Genette diferencia dos formas de valorar el *ready-made*: el objeto en sí, o el gesto de colocarlo como acto artístico, decantándose por la segunda de estas opciones, frente a la primera de Arthur C. Danto²². Genette advierte que son “dos formas que en absoluto tienen el mismo sentido”²³. Sin embargo, en el caso de José Ramón, conocido su interés por la consecuencia de la obra de arte en el espectador y la intención duchampiana de colocar un objeto en una sala por la mera “belleza del desinterés”²⁴, esta dualidad de posiciones se traduce en la misma obra mediante un permanente juego con el espectador, entre la apariencia y la aparición de los iconos, olvidándose si es necesario de los conflictos visuales de presentación conceptual. La sofisticación y la ambigüedad lingüísticas son términos por los cuales Sierra tiene una pasión innata y que lleva al extremo con sus experimentos de escritura. Más allá del hecho de que el artista atribuye un significado central al aspecto de la “elección” y el carácter contingente de cualquier “encuentro con el destino”, las conexiones cruzadas de contenido también van mucho más allá del sentimiento de “deleite”.

Cuando Duchamp aborda *Nu descendant un escalier no. 2* (Desnudo descendiendo una escalera, no. 2) en 1912, es muy probable que, al igual que con Bergson, se esforzara más por una abstracción del proceso del movimiento. A este respecto, también, el punto

que vienen más tarde y la interpretan y, a menudo, la deforman (...) solo siglos pueden tener esta percepción profunda de algo que el artista no podía imaginar hacer. No es una cuestión de intención o deliberación, es algo que está en contra de su voluntad, ¿no?”. En Georges Charbonier, *Six entretiens avec Marcel Duchamp* (RTF. France Culture Radio, 9 Diciembre 1960 - 13 Enero 1961).

22. Arthur C. Danto, *La transformación del lugar común: Una filosofía del arte*, trad. Ángel de Molla Román (Buenos Aires: Paidós, 2002), 143-146.

23. Gérard Genette, *Inmanencia y trascendencia*, trad. Juan Vivanco (Barcelona: Lumen, 1997), 156.

24. Véase “Marcel Duchamp y la experiencia estética de la modernidad,” en José Jiménez Jiménez, *La vida como azar* (Madrid: Mondadori, 1989), 151-171.

de vista de Duchamp puede interpretarse a la luz de la expresión de “duración” (*durée*) de Bergson²⁵. Sierra, al igual que Duchamp, ciertamente, subraya su placer explícito de subvertir toda forma de interés o gusto personal con respecto a la elección de sus objetos descontextualizados, al considerar al paso del tiempo como único responsable de su forma: la pintura al servicio de la metafísica. Al asociar el principio de lo ya listo con posibles “retrasos” (*avec tous délais*)²⁶, un tipo especial de “tiempo” (*horlogisme*)²⁷, una “instantánea” fotográfica (*instantané*)²⁸, “un discurso para cualquier situación específica” (*un discours prononcé à l’occasion de n’importe quoi*)²⁹, y “una especie de cita” (*une sorte de rendez-vous*)³⁰, el artista define el acto constitutivo de elección por analogía a un encuentro abierto. Por analogía con sus experimentos de escritura, con sus *ready-made*, tanto Sierra como Duchamp confrontan ideas, términos y objetos prefabricados de la forma más desapasionada posible, para liberarlos de su contexto práctico. Por lo tanto, deciden hacer caso omiso de sus propias intenciones, dejando la apariencia de sus “esculturas prefabricadas” enteramente al potencial del momento. Pero al mismo tiempo, sí se persigue un plan de hacer algo con estos *ready-made* que supere sus propias expectativas y que no se pueda anticipar. A esto se alude en términos como “sincronización” e “instantánea”, sobre los cuales Duchamp ya había echado un ojo, como resume Herbert Molderings al enfatizar que en el tiempo entre 1911 y 1913 Duchamp “había pintado aproximadamente una docena de cuadros, en los que el conflicto entre los medios pictóricos estáticos y el deseo de presentar el contenido pictórico a través del movimiento ha sido llevado a la máxima contradicción”³¹. Los *ready-made* de Sierra no solo se refieren a la prehistoria, sino que también contiene una referencia concreta a la afirmación que él al igual que Duchamp realizan “pintura al servicio de la metafísica” y que su concepto de “duración plástica” o “tiempo en el espacio” se remonta al debate sobre el fenómeno

25. El filósofo Henri Bergson (1859-1941) fue uno de los pensadores más influyentes a principios del siglo XX. Es considerado el fundador de la “filosofía de vida”. En una sinopsis de las disciplinas científicas empíricas y su transgresión, llegó a una visión de la vida que podía ser experimentada intuitivamente y con una orientación holística. Bergson entendió la vida como un proceso creativo permanente, que estableció particularmente en contra del determinismo inherente a la biología del desarrollo y la teoría evolutiva. Su concepto central del “impulso vital”, que formuló por primera vez en 1907 en su libro *L’Évolution créatrice*, afirma que la vida está cambiando y diferenciando continuamente y no debe ser percibida teleológicamente. Para la década de 1890 y el cambio de siglo, la filosofía intuitiva de Bergson se había integrado en las ideas de la vanguardia. Los impresionistas y simbolistas adoptaron su petición de percepción directa del tiempo real, y posteriormente los fauvistas, cubistas y futuristas examinaron su consecuente orientación sobre la realidad de la vida. En particular, los cubistas del círculo de Puteaux al que pertenecían Albert Gleizes, Jean Metzinger y también Marcel Duchamp y sus hermanos, discutieron las consecuencias del bergsonismo.

26. Robert Lebel, André Breton, y Henri-Pierre Roché, *Sur Marcel Duchamp* (Ginebra: Musée d’Art Moderne et Contemporain, 2015), 172.

27. Marcel Duchamp, *Escritos. Duchamp du Signe*, trad. Josep Elias y Carlota Hesse (Barcelona: Gustavo Gili, 1978), 48.

28. Duchamp, 48.

29. Duchamp, 48.

30. Duchamp, 49.

31. Herbert Molderings, *Duchamp traversé: Essais 1975-2012*, trad. Jean Bernard Torrent (Paris: Musée d’Art Moderne et Contemporain, 2015), 132.



Fig. 9. José Ramón Sierra y Ricardo Sierra, *Galería Juana de Aizpuru*, 1987. Escalera principal en 2019 (© Fotografía: Ana B. Ramos Tello). Eliot Elisofon, *Duchamp descending a staircase*, 1952 (© Getty Images). Filippo Bonanni, *Gian Lorenzo Bernini, Scala Regia*, 1663-1666, Vaticano. Grabado, 39.5 x 26 cms (© Numismata summorum pontificum tav 84, 1696).

del bergsonismo. Esto es, Sierra y Duchamp paradójicamente también se basan en las ideas de Bergson en sus *ready-made*, señalando esa interacción productiva de intuición e intelecto, que Bergson definió como una fuente vital para cualquier tipo de imaginación. Por lo tanto, la idea de Duchamp y Sierra de elegir sus *ready-made* en términos de una "cita con el destino"³², puede estar estrechamente vinculada a su interés declarado en la "primacía del cambio"³³ de Bergson, lo que lo lleva a explorar la idea de "duración plástica"³⁴ (Fig. 9).

32. Henri Bergson, *La introducción a la metafísica & La Risa*, trad. Manuel García Morente (México: Porrúa, 2004), 24.

33. Bergson, 27.

34. Bergson, 54.

Sin duda, la especificidad de la luz del sur, donde la oscuridad de las sombras se convierte en color, ciertamente se evoca en el trabajo de Sierra, al igual que el lánguido movimiento de las sombras en el aire caliente. Es cuando la pintura se vuelve realmente interesante, cuando el lenguaje que desarrolla en el estudio le lleva a una expresión equivalente natural. El poder de la imagen no proviene de su vitalidad sino de su humildad de simplicidad³⁵. Por tanto, para el artista sevillano, las salas de exposición se consideran como los espacios de la obra en curso del artista: "autorretrato como un edificio". Las obras han sido "dejadas atrás" por el artista en zonas diferentes: el visitante ingresa a una sala de estar, luego a una galería y finalmente siempre al patio. Pues según Sierra, todos estos trabajos son intercambiables y se pueden poner en un contexto diferente, como las palabras similares en una oración que también se pueden usar en diferentes combinaciones.

Sierra es un artista instigador de cambios en la cognición social y el comportamiento. Podría considerarse como un esteta e impresor, en alma y corazón³⁶. Usa constantemente las cualidades gráficas de su tema: claroscuro, ejes visuales, profundidad de campo... Y hojeando sus obras entiendes que esa es la forma en que ve y quiere ver el mundo. No puede ser de otra manera. Sin duda, "aquello que miramos parece a la vez mirarnos"³⁷, por eso veámonos. Sin duda, estamos ante un rebelde. Pues "el rebelde no niega la historia que le rodea y trata de afirmarse en ella. Pero se encuentra ante ella como el artista ante lo real, la rechaza sin eludirla. Ni siquiera durante un segundo hace de ella un absoluto"³⁸.

Concluiremos por tanto que su imaginario³⁹ arquitectónico es un depósito visual activo: es un archivo abierto a las actividades de excavación, re-visualización y re-visión en el

35. Paul Gauguin, "Sobre el Color," en Ángel González García, Francisco Calvo Serraller, y Simón Marchán Fiz, *Escritos de arte de vanguardia: 1900-1945* (Madrid: Istmo, 2009), 45. Para el francés, "el pintor de la naturaleza primitiva posee la simplicidad, el hieratismo sugestivo, la ingenuidad un poco desmañada y angulosa. Plasma a través de la simplificación, mediante la síntesis de las impresiones, que se subordinan a una idea general".

36. "XXXVI. EL DESEO DE PINTAR.... En ella abunda el negro: todo lo que ella inspira es nocturno y profundo. Sus ojos son dos antros en los que centellea vagamente el misterio, y su mirada ilumina como el relámpago: una explosión en las tinieblas". En Charles Baudelaire, *El Spleen de París. Pequeños Poemas en Prosa*, trad. Manuel Neila (Sevilla: Espuela de Plata, 2009), 193-194.

37. Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, trad. Horacio Pons (Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1997), 13.

38. Albert Camus, *El hombre rebelde*, trad. Josep Escué (Madrid: Alianza Editorial, 2013), 268.

39. La arquitectura crea muchas de esas imágenes (ya sea en la forma de construcciones o de representaciones gráficas), pero también se alimenta de ellas (ya sea en la forma de referentes o en los ideales detrás de un encargo). Sin embargo, dado que la relación entre representación y práctica genera un exceso de simbolismo (como sugiere Castoriadis), la arquitectura también puede distorsionar o expandir esos imaginarios, inventando así nuevas posibilidades. "Hablamos de imaginario cuando queremos hablar de algo 'inventado'; ya sea que esto se refiera a una invención 'pura' (una historia completamente soñada), o un deslizamiento, un cambio de sentido en el que los símbolos disponibles se invierten con otras significaciones distintas a sus significaciones 'normales' o canónicas...". En Cornelius Castoriadis, *La institución imaginaria de la sociedad*, trad. Antoni Vicens y Marco Aurelio Galmarini (Barcelona: Tusquets Editores, 1983), 219.

arte. En este archivo, las puertas siempre están abiertas a la posibilidad de re-imaginar espacios. La arqueología aquí no se trata simplemente de volver al pasado, más bien, nos permite mirar en otras direcciones, y especialmente hacia el futuro, en un movimiento retrospectivo activo. Esto se debe a que el archivo arquitectónico contiene más de lo que realmente ha ocurrido o ya sucedió. Esta construcción contiene incluso lo no construido o lo no realizado. En otras palabras, su imaginario arquitectónico contiene todo tipo de potencialidades y proyecciones, que son formas creativas de imaginación. Es esta forma de imagen potencialmente proyectiva la que crea nuevas arqueologías urbanas en el arte y hace que sea conmovedora (Fig. 10).

Me gustaría expandirme en esta última afirmación. La imagen de un espacio expositivo en Sierra es conmovedora porque se forma también colectivamente como un producto de la experiencia cultural. No emerge ni evoluciona como un acto individual, sino que depende de cómo el sitio es imaginado y experimentado por una colectividad, que está hecha de habitantes reales y virtuales. Como dijo Walter Benjamin, "el colectivo es un ser eternamente inquieto y eternamente agitado que, en el espacio entre los frentes de los edificios, experimenta, aprende, comprende e inventa"⁴⁰. En este sentido, el espacio arquitectónico no es solo el producto de sus creadores sino también de sus usuarios, los consumidores del espacio. Y son estos usuarios los que tienen el poder de activarlo. La arquitectura *per se* no se mueve, pero quienes la utilizan pueden ponerla en movimiento. Esto no es simplemente un acto físico, sino una actividad imaginaria. Las estructuras mismas se movilizan perceptivamente a medida que las personas las atraviesan, transformándose en formas transitorias de imágenes y lugares de encuentro flotantes, donde el flujo de la vida misma se convierte en arquitectura.

Por tanto, sus *ready-made* y su arquitectura, no solo se refieren a su propia "prehistoria", sino que también contienen una referencia concreta a la afirmación que él, al igual que Duchamp, realiza "un proceder al servicio de la metafísica" y que su concepto de "duración plástica" o "tiempo en el espacio" se remonta incluso al debate sobre el fenómeno de la Permanencia, la Memoria y el Impulso Vital.

En este breve recorrido hemos apreciado el modo particular de hacer de José Ramón Sierra, y lo característico del mismo, en un aprendizaje entre el arte y la arquitectura. En él hemos podido comprobar cómo su creatividad se activa como un viaje hacia el despertar (o soñar), una búsqueda de su dominio que lo lleva a un diálogo interno con su

40. Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, trad. Isidoro Herrera Baquero y Luis Fernández Castañeda (Madrid: Akal, 2005), 423.

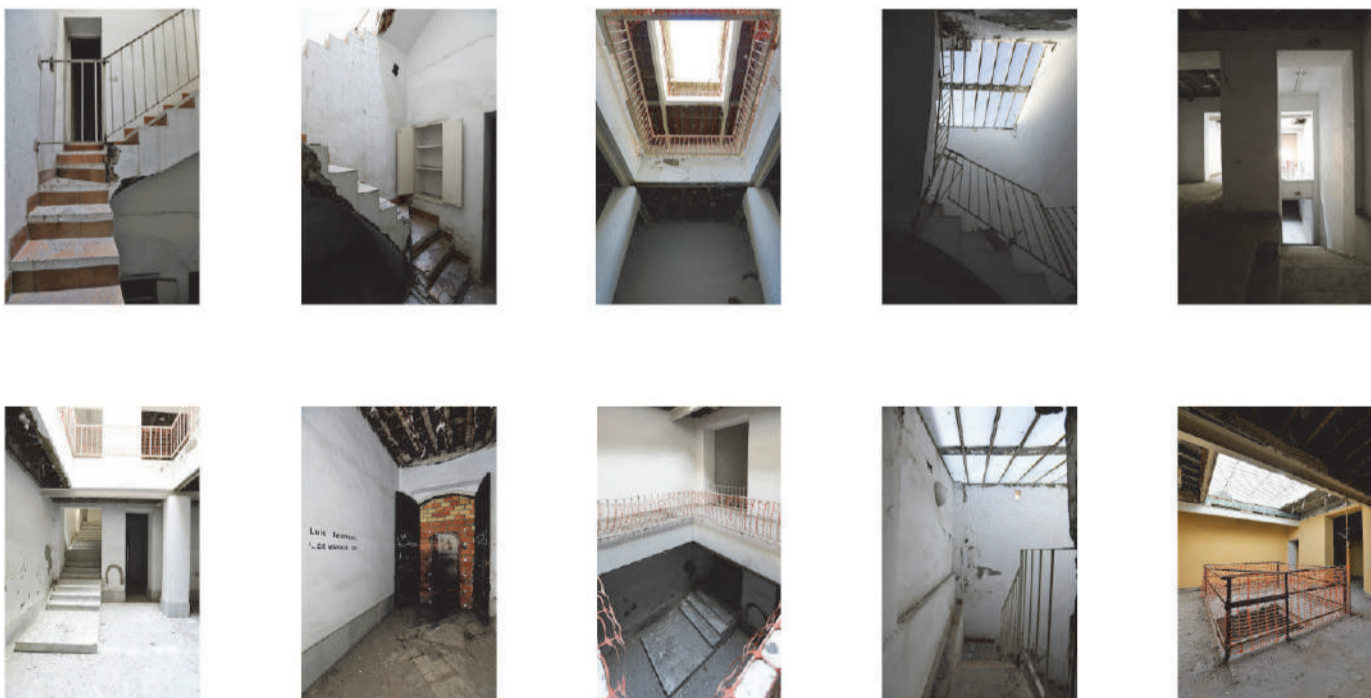


Fig. 10. José Ramón Sierra, *Serie Ciudad Ruina, 9 Casas y una Catedral*, 2019-2020. De izquierda a derecha y de arriba a abajo. *Saboye au naturel*, 2020, 115 x 60 cm. *Casa de arena*, 2019, 120 x 117 cms. *Schwitters Kathedrale*, 2019-2020, 160 x 115 cm. *Casa de las monedas*, 2019, 118 x 105 cms. *Raumplan y lagarto*, 2019-2020, 115 x 70 cms. *Casa, luna, cuchillo*, 2019, 160 x 60 cms. *Casa robada*, 2018-2019, 160 x 120 cm. *Casa Patio aterrada*, 2020, 100 x 70 cm. *Casa hundida en la yerba*, 2019, 160 x 60 cm. *Casa quemada*, 2019, 160 x 60 cm. Todas las obras están realizadas mediante acrílico y collage / madera + objetos del artista. Exposición *De la tradición moderna en Olivares*, Casa de la Provincia, 30 de junio 2020 - 25 octubre 2020, Sevilla (© Fotografía: Ana B. Ramos Tello). José Ramón Sierra y Ricardo Sierra, *Galería Juana de Aizpuru*, 1987. Visita en 2019 (© Fotografías: Ana B. Ramos Tello).

maestro, Duchamp. Así, Sierra explora su campo, encuentra su propia voz, considera el mundo y se convierte en un verdadero maestro.

Referencias

Fuentes documentales

Archivo personal del Estudio de Arquitectura de José Ramón Sierra Delgado y Ricardo Sierra Delgado en la calle Monsalves no. 13 de Sevilla.

Archivo personal de la fotógrafa Ana Belén Ramos Tello.

Centro de Documentación. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla.

Fuentes bibliográficas

Baudelaire, Charles. *El Spleen de París. Pequeños Poemas en Prosa*. Traducido por Manuel Neila. Sevilla: Espuela de Plata, 2009.

Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Traducido por Isidoro Herrera Baquero y Luis Fernández Castañeda. Madrid: Akal, 2005.

Bergson, Henri. *La introducción a la metafísica / La Risa*. Traducido por Manuel García Morente. México: Porrúa, 2004.

Breton, André. *Manifiestos del Surrealismo*. Traducido por Aldo Pellegrini. Buenos Aires: Editorial Argonauta, 2001.

Camus, Albert. *El hombre rebelde*. Traducido por Josep Escué. Madrid: Alianza Editorial, 2013.

Castoriadis, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad*. Traducido por Antoni Vicens y Marco Aurelio Galmarini. Barcelona: Tusquets Editores, 1983.

Danto, Arthur C. *La transformación del lugar común: Una filosofía del arte*. Traducido por Ángel de Molla Román. Buenos Aires: Paidós, 2002.

Derrida, Jaques. *Memorias de ciego: el autorretrato y otras ruinas*. Traducido por Tupac Cruz y Bruno Mazzoldi. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Universidades, 2017.

Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Traducido por Horacio Pons. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1997.

Duchamp, Marcel. *Escritos. Duchamp du Signe*. Traducido por Josep Elias y Carlota Hesse. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

Frampton, Kenneth. *Estudios sobre cultura tectónica: Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*. Traducido por Amaya Bozal y Juan Calatrava. Madrid: Akal, 1999.

Genette, Gérard. *Inmanencia y trascendencia*. Traducido por Juan Vivanco. Barcelona: Lumen, 1997.

González García, Ángel, Francisco Calvo Serraller, y Simón Marchán Fiz. *Escritos de arte de vanguardia: 1900-1945*. Madrid: Istmo, 2009.

- Jacob, Mary Jane, y Robert Pincus-Witten. *Gordon Matta-Clark a retrospective*. Chicago: Museum of Contemporary Art, 1985.
- Jiménez Jiménez, José. *La vida como azar*. Madrid: Mondadori, 1989.
- Lebel, Robert, André Breton, y Henri-Pierre Roché. *Sur Marcel Duchamp*. Ginebra: Musée d'Art Moderne et Contemporain, 2015.
- López Moreno, Luisa, José Ramón López Rodríguez, y Fernando Mendoza Castells. *El arquitecto y el museo: [ciclo de conferencias: mayo-junio 1989]*. Sevilla: Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, 1990.
- Matta Echaurren, Roberto. "Mathématique sensible-Architecture de temps." *Minotaure*, no. 11 (mayo de 1938): 43.
- Molderings, Herbert. *Duchamp traversé: Essais 1975-2012*. Traducido por Jean Bernard Torrent. Paris: Musée d'Art Moderne et Contemporain, 2015.
- Moneo Vallés, José Rafael, Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz, Francisco González de Canales, José López-Canti, Pepe Yñiguez, Juan José Vázquez Avellaneda, José Ramón Moreno Pérez, Juan Suárez Ávila, Víctor Pérez Escolano, y José Ramón Sierra Delgado. *José Ramón Sierra, 2015*. Sevilla: Recolectores Urbanos, 2015.
- Schwarz, Arturo. *The Complete Works of Marcel Duchamp*. Nueva York: Delano Greenidge Editions, 2000.
- Sierra Delgado, José Ramón. *Arquitectura, Dadá y Patrimonio de la Humanidad*. Sevilla: Recolectores Urbanos, 2014.
- . "Sevilla cerrada y Sevilla abalconada." *Arquitectura*, no. 231 (Julio-Agosto 1981): 59-64.
- . "Una visita a la cocina de los ángeles." *Separata*, no. 5-6 (Primavera 1981): 74-76.
- Smithson, Peter, y Robert Smithson. *Robert Smithson. The Collected Writings*. Los Ángeles: Jack Flam; University of California Press, 1996.
- Schmarsow, August. "La esencia de la creación arquitectónica." Conferencia de habilitación pronunciada en el salón de actos de la Universidad de Leipzig el 8 de noviembre de 1893 como profesor de Historia del Arte.

Fuentes periodísticas

- Lorente Garfias, Manuel. "Cuatro pintores. Galería Juana de Aizpuru. C/ Canalejas 10. Hasta el 4 de Junio." *ABC de Sevilla*, 30 de mayo de 1986.

Entrevistas

- Juana de Aizpuru (Juana Domínguez Manso). Entrevista personal con el autor, 27 de diciembre de 2019 – 30 de diciembre de 2019.
- Marcel Duchamp. Entrevista realizada por Georges Charbonnier. "Six entretiens avec Marcel Duchamp". *RTF. France Culture Radio*, 9 de diciembre de 1960 – 13 de enero de 1961.



ilar

ETIQUE
BRAND
ETIQUET
Bobo
1982


La serie de *collages* pop (1977-1980) de Pedro José Pradillo, o rendido ante el papel cuché

The Pop *Collages* Series (1977-1980) by Pedro José Pradillo; Surrendered to Coated Paper

José Miguel Muñoz Jiménez

Universidad Francisco Marroquín, Ciudad de Guatemala, Guatemala

josemiguelmunoz@telefonica.net

 0000-0001-8215-5361

Recibido: 11/04/2022 | Aceptado: 10/11/2022

Resumen

En todas las exposiciones, los ensamblajes en papel de Pradillo, como obras marcadamente pop, han provocado sensación por la viveza renovada en el nuevo soporte técnico, y por la modernidad estética que, casi medio siglo después de su ejecución, suponen aquellos ejercicios de adolescencia. Estos collages, ahora refrescados por lo digital, se datan en los años 1977-1980, y son anteriores a la efervescencia de la Movida madrileña. Por tanto resulta más que admirable cómo, con tan pocos años, pudo Pradillo convertirse en una especie de cronista de su generación. Mas entiendo que todavía estas precoces obras deben abrirse a la exploración del crítico, en busca de sus posibles mecanismos visuales. De ahí, de todo esto, se colige lo difícil que resulta, dada la simultaneidad de imágenes enfrentadas, el leer con sentido literario la mayoría de los collages que comentamos en este artículo.

Abstract

Almost half a century after their execution, Pradillo's assemblages on paper, as obvious Pop works, have caused a sensation in all exhibitions due to renewed liveliness in new technical support and the modern aesthetic. These collages from this adolescent years, now refreshed by digital technology, date back to 1977-1980, predating the effervescence of Madrid's Movida. Therefore, it is more than admirable how, at such a young age, Pradillo was able to become a chronicler of his generation. However, I understand that these early works should still be open to exploration by critics, in search of their possible visual mechanisms. Considering all of the above as well as the simultaneity of opposing images, one can comprehend how difficult it is to read most of the collages featured in this article from a literary sense.

Palabras clave

Arte pop
Collage
Pedro Pradillo
Digitalización
Dibond
Crónica setentera

Keywords

Pop Art
Collage
Pedro Pradillo
Digitization
Dibond
Seventies Chronicle

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Muñoz Jiménez, José Miguel. "La serie de *collages* pop (1977-1980) de Pedro José Pradillo, o rendido ante el papel cuché." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 28 (2022): 310-332. <https://doi.org/10.46661/atRIO.6833>.

© 2022 José Miguel Muñoz Jiménez. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Introducción: sentido y necesidad de este estudio. La nueva visión en dibon: del *collage* al fotomontaje en lambda

En el catálogo de la exposición antológica de la obra de Pedro José Pradillo¹, celebrada en Guadalajara en septiembre-octubre de 2019 y titulada *Con qué objeto*, al repasar las etapas creativas de su obra, se señalaba el siguiente comentario referente a tres *collages* juveniles, presentes en aquella muestra:

Siguen en orden cronológico tres collages elaborados entre 1977-79 –presentados como fotomontajes en lambda sobre metacrilato y dibond–, cuando el artista tenía menos de veinte años, y que van a sorprender al público por su fuerza, riqueza cromática y visión todavía plenamente pop y propia de un joven aún bachiller. En ellos se anticipan las obsesiones que serán leit motiv para todo lo que vendrá después: sus ensamblajes llenos de denuncia social marcada por el tono satírico bien suavizado por el humor, la imagen surreal e incluso la búsqueda de la belleza estética. Tales collages se pueden resumir en el reflejo de la visión de un precoz maestro en un delicado momento de la historia contemporánea de España. Por cierto este próximo mes de octubre de 2019, gran parte de la colección será expuesta en la galería Modus Operandi de Madrid, bajo el título “Pedro José Pradillo, poética en libertad. Collages de la Transición 1977-1980”, una nueva prueba de su proteica actividad².

En primer lugar, y respecto al estudio del collage como género visual, debemos recomendar la consulta de la tesis doctoral de Alberto Hermida, “El collage y el lenguaje audiovisual. Análisis de las relaciones entre la técnica artística, sus principios estéticos y la imagen en movimiento”³, investigación que aborda las relaciones fundamentales existentes entre el collage y el lenguaje audiovisual cinematográfico, televisivo y videográfico, desde las particularidades, las técnicas y los recursos característicos que se dan en los contextos de la imagen fotoquímica, electrónica y digital⁴.

Desde entonces, la mayoría de aquellos *collages* de Pradillo, hoy convertidos en fotomontajes, ha sido exhibida además de en la galería madrileña Modus Operandi en 2019, en el Centro de Arte Contemporáneo del palacio ducal de Medinaceli (Soria) en 2020, y

1. José Miguel Muñoz Jiménez, “El arte como narración. Pedro José Pradillo, un artista conceptual,” en *Catálogo de la Exposición ‘Con qué objeto. Ensamblajes de Pedro José Pradillo 1975-2019’* (Guadalajara: Aegidius; Diputación Provincial de Guadalajara, 2019), 5-17.
2. Muñoz Jiménez, 6.
3. Alberto Hermida Congosto, “El collage y el lenguaje audiovisual. Análisis de las relaciones entre la técnica artística, sus principios estéticos y la imagen en movimiento” (tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2014).
4. Además del estudio citado, cabe citar otras obras dedicadas al análisis del arte del *collage*. Así, Olga Ordóñez Escudero, “El Collage como método creativo y fundamento de una experimentación plástica” (tesis doctoral, Universidad del País Vasco, 2001), que estudia sobre todo de esta técnica sus elementos constituyentes, la intencionalidad significativa primordial, y la reconstrucción, mediante análisis comparativos de diferentes autores, de la génesis de un collage. Otros tres estudios se centran sobre todo en los orígenes: Emmanuel Guigon, *Historia del Collage en España* (Teruel: Museo de Teruel, 1995); Manuel Sánchez Oms, *El Collage. Historia de un desafío* (Villafranca del Penedés: Erasmus Ediciones, 2013); Itziar Cepero Martín, “Origen y evolución del collage hasta 1945” (TFG, Universidad de Zaragoza, 2018).

en su propia ciudad natal en 2021⁵, con el elogio de la crítica y del público, el cual queda siempre sorprendido por la fresca renovada en el nuevo soporte técnico y por la modernidad estética que, casi medio siglo después de su ejecución, suponen aquellos ejercicios de adolescente. Del mismo modo, los citados *collages* han acompañado, en este año de 2022, otras exhibiciones individuales del artista⁶, como una creación plástica que curiosamente convive, se iguala y asimila, sin problema alguno, con las maduras propuestas conceptuales y objetuales de un artista a todas luces genial. Se cierra así un bucle narrativo que reclamaba de forma ineludible un intento de hermenéutica, como el que pretende este artículo.

Ya en aquella primera exposición madrileña de la veintena larga de fotomontajes, un sabio comentario de Gala Pradillo en el catálogo –con elocuente portada del tamaño y forma de un estuche de *single* de vinilo⁷–, explicaba con los ojos sorprendidos de una joven *millennial*, las impresiones que los bellos aunque no ingenuos carteles recortados y pegados por su progenitor le producían, frente a una visión ideológica propia de estos años de incertidumbre: tiempos hoy llenos de feminismo empoderado, de ecologismo no cuestionado, y de un relato político asimilado en la escuela, y completamente acrítico frente al nuevo relato de la post-verdad.

Deseo señalar de entrada que la contemplación general de estos paneles, de brillantes colores y sugerentes figuras, produce en mi retina un agrado visual completo, pero a la vez creo que de su análisis pormenorizado, como el que aquí se presenta, podrán derivarse conclusiones estéticas y críticas mucho más ricas, y certeras. Antes, debemos partir del hecho técnico que supone la realidad primera de esos recortables, pegados sobre cartón con la simplicidad de un trabajo escolar. Custodiados por el artista, se han conservado en general de forma muy aceptable, a pesar de que el papel original ha sufrido ciertos desgastes, y las lógicas pérdidas y alteraciones de color. Pero Pradillo, con acierto, en vez de exponer esas obras tal cual, ha preferido, en pos de su conservación y mayor difusión, editarlas a mayor tamaño y sobre un soporte más moderno de aluminio. Así, se han obtenido tres copias de cada uno de los *collages* primitivos, que se po-

5. Exposición *Pedro José Pradillo, poética en libertad. Collages de la Transición, 1977-1980*, Centro Cultural Ibercaja, Guadalajara, octubre-noviembre, 2021.

6. Así la exposición *Flashback, 1977*, Cuenca, Centro Cultural Aguirre, enero, 2022, donde se acompañaron de la monumental obra "Nostalgia de qué?", realizada para la muestra citada de 2019, y la de la tienda *CDC+Interiorismo*, Guadalajara, febrero-mayo, 2022, donde se presenta una selección de los mismos.

7. Portada diseñada por Fernando Toquero en *Pedro José Pradillo, poética en libertad. Collages de la Transición, 1977-1980*, Modus Operandi. Galería, Madrid, octubre-noviembre, 2019.

sitivan en papel fotográfico por Calixto Berrocal sobre paneles en lambda de dibond⁸. Es justo señalar que la magistral reproducción se debe al citado fotógrafo, destacado publicista. El resultado no puede ser más espectacular, pues el color ha revivido con una lozanía y un brillo impresionantes, permitiendo una contemplación “plastificada” de lo que, si no, sería un ensamblaje de papeles apagados. Además la ausencia de marco que permite este soporte, incluso con efecto flotante sobre la pared, incrementa la preeminencia total de la propia imagen.

Contextualización del Pradillo juvenil. Neopop o tardo pop

En un segundo momento, conviene contextualizar la colección tanto en el tiempo en que se creó (1977-1980)⁹, como en la muy posterior etapa en que se transformó o reprodujo fotográficamente, para estas recientes exhibiciones ya citadas. Es decir, explicar qué suponen estos *collages* en la carrera de Pedro José Pradillo, en dos momentos separados nada menos que por casi cincuenta años.

El artista en aquellos años de juventud en Guadalajara, seguía con atención el mundo de las numerosas galerías de arte de Madrid, dada su proximidad, y entre las que sobresalían las exposiciones de la Fundación Juan March. En su casa, la *Enciclopedia de Arte Salvat* –que por cierto aparece incorporada en dos de sus collages–, le había permitido también conocer muy básicamente, además de las vanguardias históricas, la recuperación neo-icónica que las grandes figuras del Pop Art internacional enfrentaron, desde 1955 al menos, al informalismo y la abstracción geométrica de los años de la postguerra mundial. A nivel español, seguía Pedro José la tendencia crítica del Equipo Crónica, tan desmitificadora del arte tradicional en su reflexión sobre la realidad social, las irónicas esculturas de José Luis Alonso Coomonte, la nueva figuración de los Barjola, Genovés y Canogar, y sobre todo el mismo Pradillo nos ha contado en muchas ocasiones su admiración hacia la obra de Eduardo Arroyo, por su desenfado y su compromiso antifranquista.

8. Material de alta calidad, compuesto de aluminio, es ligero, muy rígido y extremadamente plano, a pesar de un grosor de tan solo 3 mm. No necesita marco ni otro soporte. Opcionalmente mediante un bastidor de madera trasero se le da el efecto flotante. Impresión directa sobre el material con tecnología UV.

9. Dos manuales fundamentales para el estudio de aquel periodo: Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte del concepto: 1960-1974* (Madrid: Akal, 1997); Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo, *Arte en España (1939-2015), idea, prácticas, políticas* (Madrid: Cátedra, 2015).

Así se entiende que el artista en formación volcase en estos tempranos collages el espíritu pop que, por cierto, se respiraba también en otras manifestaciones –como la música, el cine, la moda o el cómic–, de aquella sociedad que ya era muy marcadamente de *massmedia*. Respecto a su posterior obra de madurez, no puedo sino remitirme directamente a las publicaciones y reseñas que en los últimos años se han dedicado a la obra de Pradillo¹⁰.

De entrada conviene buscar qué referentes pudo tener un joven de provincias, que se dispone a terminar su bachillerato, al tiempo que España acababa de terminar una larga dictadura y un pasmoso desarrollo económico, y empezaba un largo periodo político de más de cuarenta años, conocido como la Transición democrática; este periodo pasó por la aprobación de una nueva constitución, y fue la admiración del mundo entero por su carácter pacífico, al margen de que los analistas no se pongan de acuerdo en cuándo se culminó.

Artísticamente, el dilema estaría en si el joven artista alcarreño se sumergió con sus collages en los últimos coletazos del Pop Art –que sería el estilo tardo pop, dominante en los años setenta–, o si generacionalmente Pradillo, a pesar de su precocidad, ya debe ser valorado como uno de los pioneros del neopop español¹¹. Se trata de una cuestión no fácil de dilucidar, incluso en términos de cronología. Digamos que en aquellos

10. José Miguel Muñoz Jiménez, "Cajas, Dadá y Neo Pop," en *In\Con-Vertido*, catálogo exposición de Pedro José Pradillo (Guadalajara: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1996), 4-5; José Miguel Muñoz Jiménez, "ECCE HOMO. A propósito de F. Nietzsche: la última propuesta del artista conceptual Pedro José Pradillo," en *Actas XVI Encuentro de Historiadores del Valle del Henares* (Alcalá de Henares: Institución de Estudios Complutenses; Diputación Provincial de Guadalajara; Centro de Estudios Seguntinos, 2018), 467-486; José Miguel Muñoz Jiménez, *Besos y Caprichos. Iconografía y estilo en 80 cajas-collage de Pedro José Pradillo* (Guadalajara: Aegidius, 2020); José Miguel Muñoz Jiménez, "Pedro José Pradillo, un culto artista conceptual. Sobre la exposición 'Con qué objeto'. Guadalajara, septiembre-octubre 2019," *UMÁTICA. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, no. 3 (2021): 113-134. También, y todavía en exposición en el Centro de Arte Contemporáneo de la Fundación Antonio Pérez, en Cuenca, resulta fundamental la lectura de los textos del artista y del prestigioso crítico Alfonso de la Torre, quien tilda a Pradillo de "an-artista" y de "salvaje irredento", en *Catálogo de la Exposición 'Pedro José Pradillo. El sueño de la razón (cajas y ensamblajes)*, octubre 2022-enero 2023 (Cuenca: Fundación Antonio Pérez, 2022), 9-22, 67, 83. Por último, en formato digital: Ángela Sanz Coca, "Caprichos y Besos de Goya en JustMad," *Descubrir el Arte*, 28 de febrero de 2016, consultado el 10 de febrero de 2021, <http://www.descubrirelarte.es/2016/02/28/caprichos-y-besos-de-goya-en-justmad.html>.

11. Muñoz Jiménez, "El arte como narración. Pedro José Pradillo, un artista conceptual," 15-16: "Mas no debemos entrar en difíciles disquisiciones sobre sí, el auge actual del *neopop*, no es más que la continuidad del movimiento sesentero que vino a romper con la hegemonía del expresionismo abstracto, o se trata de una nueva lectura tras unos años de decadencia del estilo, debida a la paulatina desaparición de sus creadores. Tal vez ello coincidió con la clara situación de pluralidad de los años de auge de lo postmoderno, en los finales no de la historia –en el sentido provocativamente anunciado por Fukuyama–, sino del siglo y del milenio. Esos últimos treinta años en los que parecían imponerse el minimalismo, la arquitectura débil, otras mil tendencias y, de nuevo, la abstracción plástica en grandes formatos. Fue lo que se llegó a llamar las *neovanguardias* y demás, y cuando daba la impresión de que se despreciaban las aportaciones pop en favor de nuevos modos de hacer arte, excesivamente relacionados con la revolución tecnológica, con los nuevos materiales y con el arte *callejero*, fuera el basado en formas ya tradicionales como los *grafitti* o el muralismo urbano, o en las *performances*, las instalaciones y cualquier otra manifestación de lo efímero o del *no-arte* más o menos conceptual".

años del final de los setenta y primeros ochenta se suma al pop resistente. En el resto de los ochenta, aunque sigue trabajando en su taller, no llega a exponer en público. Después, desde los inicios de los años noventa, Pradillo se adentra de modo decidido, con la exposición del palacio del Infantado en 1996¹², en un arte conceptual y quizás también objetual; ello es algo plenamente posmoderno, alejado siempre del informalismo abstracto, y por lo tanto lleno de un marcado valor narrativo.

Nótese que esta segunda manera en lo icónico y en lo técnico es totalmente ecléctica, en cuanto su *modus operandi* principal es el ensamblaje, por medio de cajas y paneles. Por último, la ha retomado –tras veinte años de paréntesis improductivo–, en sus propuestas más recientes, las que se inician desde 2014 con el proyecto *Besos y Caprichos*. La cuestión no es baladí, ni meramente académica en el sentido formalista. En España, en medio de aquellos artistas pop que enlazan con el neopop del fin de siglo, estuvo el fenómeno sin duda demasiado valorado de la Movida madrileña, en su foco más importante. Son aquellos años ochenta y noventa, opulentos y desmadrados, en los que curiosamente el antes adelantado jovenzuelo opta en lo creativo por callar, mirar y estudiar la historia urbana y artística de su ciudad de Guadalajara.

Pero tampoco es ése el problema, sino el hecho irrefutable de que estos *collages*, ahora refrescados por lo digital, son de los años 1977-1980, exactamente anteriores a la efervescencia de la citada Movida. Por tanto, resulta más que admirable cómo, con tan corta edad, pudo Pradillo convertirse en cierto modo en un reportero o cronista de su generación, en años de transformación acelerada, de agitación ideológica, de final de la Guerra Fría y de la política de bloques atada por el equilibrio nuclear, etc. Y lo hace con unas tijeras, unas revistas gráficas y un poco de cola de pegar papel. Mientras otros, informalistas más veteranos, optaron desde veinte años atrás por ese expresionismo abstracto tan hispánico, y sobre todo subjetivo, el guadalajareño apuesta por un objetivismo total, en cuanto su único lenguaje será lo que recorta/selecciona, y cómo se organiza sobre la superficie de una cartulina. Al final lo que estaba haciendo Pradillo en 1977, como ya inició más de medio siglo atrás su adorado Kurt Schwitters, es ensamblar, encajar, buscar más que encontrar en este caso “objetos planos”, valga la expresión, que también son la base primera de su prodigioso Conceptualismo.

12. Muñoz Jiménez, “Cajas, Dadá y Neo Pop,” 4-5.

Contenidos sociológicos plasmados en una iconografía seleccionada

Como tercer paso, el estudio global de los “*collages* de la Transición” debe hacerse atendiendo a otra constante, que se encuentra en la obra más madura de Pedro José Pradillo: sería aquélla de que sus cajas, escaparates o paneles adquieren siempre la categoría de jeroglíficos, o como etimológicamente se dice, de escritura sagrada¹³. Verdad es que unas veces se aprecia un buscar lindante con lo religioso –entre atracción y repulsión–, que produce desconcierto; mientras que otras más, y por lo polisémico de su actitud, apuesta por unos códigos interpretativos laicos, civiles, más propios del caótico consumismo de imágenes que empapa la actual posmodernidad. Creo que cada *collage* debe ser analizado y leído por sí sólo, pues no forman un relato continuado o múltiple. No se trata –o quizás sí, pero de forma vaga–, de episodios de una larga serie con un único guion. Esta diseminación incluso está en lo más intrínseco de su propia composición. Los valores iconográficos del “método Pradillo”, incluso en estas obras tan tempranas, exigen un detenimiento prolongado, para ir descubriendo figuras, temas, objetos, unos pocos letreros, es decir, imágenes, todas ellas, ensambladas por contigüidad¹⁴.

Por eso el autor gusta de decir, como en el catálogo de su obra que se presentó a modo de compendio en 2019, que la revisión de la misma le ha servido para darse cuenta de que “...llevo toda la vida haciendo prácticamente lo mismo”. Tanto en lo formal como en el contenido narrativo¹⁵, no puedo estar más de acuerdo: Pradillo siempre se ha movido en el territorio de lo popular.

13. Por eso, y por otras claras inclinaciones morales y aún religiosas del artista, cuando se intenta desentrañar las claves ocultas en el despliegue de soluciones estéticas y plásticas de 80 cajas-collage inspiradas en Goya, se acaba entrando en terrenos propios de una iconografía cuasi religiosa, convertida en hagiografía; como si sus imágenes fueran auténticos jeroglíficos, no en el sentido de enigmas o acertijos de carácter emblemático, aunque también, sino como escritura santa, como ejemplos a seguir, testimonios de una fe inconfesada pero latente.

14. Conviene recordar que la lectura de los contenidos de las obras de arte se debe llevar a cabo en dos pasos, primero el iconográfico y seguidamente el iconológico. Lo explica claramente el maestro Martín González: “La Iconología se ocupa del origen, transmisión y significado profundo de las imágenes. Es el grado último que permite comprender la imagen; el soporte es la iconografía. No hay iconología sin iconografía. La diferencia esencial es que la iconología se contempla como un hecho histórico global, de suerte que se reclaman para su entendimiento todos los elementos que componen el tejido del pasado”. Juan José Martín González, “Iconografía e iconología como métodos de la Historia del Arte,” *Cuadernos de Arte e Iconografía* 2, no. 3 (1989): 11-26.

15. Efectivamente, en el escrutinio de las obras pradillescas de todas las etapas, sobresalen cerca de una decena de procedimientos plásticos cuyo patente origen está en la cultura de masas, en su más amplio sentido, y muchos ya vistos en los maestros del llamado *Pop art*; serían los siguientes: –Atención explícita a los *massmedia* en cualquiera de sus formatos, a las noticias que difunden y al modo de tratarlas, nunca ingenuo ni inocuo. –Devoción por el séptimo arte, con la utilización escogida de fotogramas de películas de culto. –Inspiración formal en los anuncios publicitarios, que indudablemente también fagocitan modos artísticos. –Manejo exhaustivo de historietas, tebeos y comic, como elementos populares de expresión gráfica. –Empleo de objetos culturales descontextualizados, en ocasiones con una apariencia ‘kitsch’ conscientemente buscada. –Aparición de colores, texturas y otras referencias de la

Pero debemos centrarnos en esos contenidos sociológicos que pudieron despertar el interés del artista alcarreño a finales de los años setenta. Notaremos que no son exactamente los mismos que se aprecian en sus últimas obras de madurez, en las que gusta de repetir cualquier cosa en contra de todo lo que huelga a sagrado, que junto con lo erótico y el periodo franquista, se manifiestan como sus más arraigadas obsesiones.

Niños

La infancia aparece casi en una decena de composiciones. Puede resultar sorprendente que en la obra de un joven de dieciocho años sea una presencia abundante. Se nos ocurre que Pradillo era consciente de la persistencia¹⁶ –a punto de declinar luego rápidamente–, de aquellas generaciones del *baby boom* español, entre 1955/1975, o 1957/1977, en que se recoge el nacimiento de 14 millones de bebés, según el INE. En su ciudad natal, el artista adolescente debía conocer muchas familias numerosas, donde cuatro o cinco hijos era lo más acostumbrado. Pero además resulta muy significativo cómo, además de bebés, aparecen en otras tres ocasiones biberones, a veces en gran número (Fig. 1). La selección de figuras infantiles es muy variada, y por lo general positiva: desde negritos muy sonrientes rodeando a un profesor blanco, los seis niños desnudos de la C. 1 (Fig. 2) (si bien sobre un montón de basura orgánica), hasta la fotografía de un nacimiento asistido por matrona, o la impactante imagen de un bebé gordezuelo sobre una pareja de amantes, que trae implícito el riesgo de una maternidad no deseada. Lo mismo en otra imagen en que un bebé aparece dentro de una caja floreada y muy pop, que recibe una patada de otra mujer, cortejada por su amante. Es como si se percibiera que había que empezar a controlar la natalidad. Otra vez es una niña retratada en una foto antigua. En otro caso se trata de un niño lama, en relación con el fenómeno tardío *hippy* que puso de moda el budismo tibetano. Pero en otros casos la presentación es más dramática. Vemos desde una niña víctima de un atentado terrorista, hasta el caso de dos infantes en el conflicto de Belfast: un niño en la puerta de su casa, que mira con indiferencia el cadáver de un soldado británico muerto en la acera, y una preciosa niñita en la calle, delante de un tractor blindado y amenazador.

estética pop. –Manipulación de reproducciones de obras de arte tradicional y de vanguardia. –Referencias explícitas a la pornografía. –Empleo ocasional de fotografías antiguas. –Aparición de elementos desagradables o tétricos.

16. El propio artista en una comunicación personal vía correo electrónico realizada el 20 de octubre de 2021, lo explica así: “Quizás porque aún yo era un niño, y veía las cosas desde esa perspectiva inocente y maravillada ante la vida...”.



Fig. 1. Pedro José Pradillo, *COMP_7_*, 1977. © Fotografía: Calixto Berrocal.



Fig. 2. Pedro José Pradillo, *COMP_1_*, 1977. © Fotografía: Calixto Berrocal.

Objetos variados

El apartado de las “cosas” que Pradillo recorta de las revistas gráficas y decide pegar en sus paneles, es lógicamente muy extenso. Como suele ser habitual en su obra compositiva, se trata más de objetos buscados que encontrados, lejos del método dadá. Cinco veces aparece un reloj, que siempre tuvo una larga tradición en las naturalezas muertas, y varios significados iconológicos. Abundan objetos antiguos (tirador de una puerta claveteada), pero sobre todo aparatos electrónicos, que empezaban a fascinar en los inicios de la tercera revolución industrial. Llama la atención el elevado número de grifos, de última generación y bello diseño, a veces en diagramas que permiten ver sus mecanismos; pero sorprende más la abundancia de cables y de piezas de instalaciones eléctricas como algo muy recurrente. Radiadores de calefacción de diseño, ventiladores o alguna lámpara pop de metal y plástico. Pero todavía sorprende más la

reiteración de tubos, de piezas de fontanería, y de más y más tubos, de diferente tamaño y calibre. Debe ser muestra del interés del adolescente por la ciencia y las máquinas.

Pero lo que más destaca, como una obsesión, es la cantidad de zapatos masculinos y femeninos, y sobre todo de hormas de madera una y otra vez. A veces como simples tarugos de poca calidad¹⁷. Luego se aprecian discos de plástico, y una tarjeta de crédito de plástico roto. Recordemos que la primera tarjeta en España llegó en 1971. Quizás relacionadas con los alimentos que también obsesionan al artista, en tres o cuatro *collages* se disponen piezas de vajilla de loza, de bello diseño y buena calidad, manifestando la admiración del artista por las cosas bien hechas.

Letreros y motivos decorativos

En contra de lo que pudiera pensarse de un seguidor rendido a los inicios cubistas y dadaístas de la primera mitad del siglo XX, Pradillo apenas recurre al *collage* de letreros, nombres, y otros signos gráficos. Si aparecen, suelen estar en las etiquetas de las botellas, frascos de perfume y otros recipientes tomados de los anuncios gráficos. Resultan escaso testimonio del auge de lo publicitario que rompía con furor en aquella sociedad industrial. No es por tanto elemento plástico reseñable. Lo mismo habría que decir, con cierta mayor frecuencia, respecto al tema de los motivos decorativos o gráficos, propios de la época, con un diseño y unos colores asociables totalmente al estilo pop entre infantil, simplificado, y un poco bobalicón. Con sus cintas, discos curvos o psicodélicos, abanicos, y franjas de colores monotonaes. Son orlas, floreros, y demás, propios de la estética popular, de aquellos años todavía de ensueños y protestas edulcoradas.

Alimentos

La España de largos periodos de hambruna y escasez, casi desde el siglo XVII, podría hacer pensar en que habría dejado en el imaginario popular el problema de la necesidad nutricional –personajes del cómic hispánico como Carpanta, o los pobres de Gila,

17. Podría tener relación con la circunstancia de que un tío de Pradillo, fuera zapatero remendón. El artista lo dice así en la citada comunicación: "...se trataba del primo hermano de mi madre que tenía el taller muy cerca de mi casa y que visitaba con cierta frecuencia. Recordaré siempre el desorden, los montones de pares de zapatos a reparar, el orden de las hormas y el olor a cuero, pegamentos, etc."

franceses e italianos. En dos casos cajetillas de tabaco, como nueva cita a la publicidad de la época, bastando en ocasiones un sobredimensionado tapón o corcho para aludir al producto. Pradillo, en todos estos casos, no estaba más que llevando a sus *collages* lo que se anunciaba en las vallas publicitarias, en la televisión, o en los anuncios de las revistas de papel cuché.

Escenas bélicas

Frente al auge bélico en el sudeste asiático de la década anterior, los finales de los setenta no conocieron grandes conflictos, salvo guerras locales como Camboya, Centroamérica o las colonias portuguesas en África. Más lamentable fue el azote del terrorismo en España, Europa, Japón o el Oriente Medio. Fueron años de mucho cine bélico, y de fascinación por el horror en los telediarios. Sin embargo, la guerra no cobra gran protagonismo en estos carteles pradillescos, aunque se percibe la presencia de algún carro de combate o de aviones de bombardeo. Dos o tres soldados se recortan en sendos *collages*, así como un cruel atentado, y las dos imágenes ya citadas del conflicto de Irlanda del Norte.

Vehículos

Para un joven del momento, la motorización general debía ser una clara obsesión, o quizá mejor un marcado objeto de deseo. Así Pradillo recoge en sus estampas en tamaño destacado vehículos de producción nacional, tomados directamente de los anuncios gráficos. Por ello se asocian a jóvenes de ambos sexos que se divierten en ellos. Son símbolos de independencia, libertad y bienestar. Se ven muy pocas motocicletas, una máquina cosechadora y dos parapentes que por entonces hacían su aparición en los cielos. Llama la atención precisamente que el autor no trasluce gran afición al tema pues, por ejemplo, no aparece ningún auto de carreras o de gran lujo, sino más bien modelos populares o, como se decía entonces, utilitarios. Revistas como *Velocidad*, *Autopista* o *Motor 16* no eran del gusto de Pradillo.

Animales

La vistosidad de la fotografía animalista fue un hecho en aquellos años; por ello Pradillo gusta de incluir animales en sus cuadros, de todo tipo y condición. Sin duda que por influencia de los programas divulgativos en televisión de Rodríguez de la Fuente. Un toque surrealista, a veces terrorífico, lo dan sus recortes de cabezas gigantes de insectos, o la combinación de un cuerpo femenino con testas de animal, hasta en tres ocasiones. Pero tampoco se trata de una temática dominante. En dos o tres ocasiones no hace ascos al uso de animales de dibujos animados, un género muy en boga por entonces.

Cuerpos femeninos

Curiosamente, la presencia de la mujer en estos formatos es continua, en especial como modelos que muestran las largas piernas, los brazos esculpidos o la belleza de sus rostros (Fig. 4). Pero ello no choca con una visión positiva, como luego se verá al analizar el rol de las féminas en estos recortables. Siguiendo los dictados de la censura de la época en el país, Pradillo no abusa de la figura sensual, del desnudo y tampoco de la procacidad. De alguna manera la mujer aparece como reclamo publicitario, como se hacía y se sigue haciendo en numerosos anuncios de todos los tiempos. Pero en sus tendencias manieristas y tradicionales, rinde tributo a la belleza, pero también a la sorpresa, al contraste espeluznante, como en esos torsos femeninos, antes citados, con cabeza de insecto o de simio.



Fig. 4. Pedro José Pradillo, *COMP._9_*, 1977. © Fotografía: Calixto Berrocal.

Elementos anatómicos

El corta y pega le lleva a recurrir a miembros y elementos propios del cuerpo humano, que con tamaño regular ocupan un espacio, llaman la atención, o sirven de contrapunto a algún otro objeto, animado o no. Así, los ojos femeninos sobresalen; también una boca pintada con su nariz, dedos con uñas esmaltadas, una pierna calzada con botas, etc.; otrora brazos a veces duplicados, y dos o tres veces, grandes manos que sujetan herramientas, o sirven como llamadas signícas de atención.

Personajes populares

A partir de los magacines de la época, a todo color, Pradillo pretende por medio del collage componer a su vez grandes repertorios de imágenes y figuras sugerentes. Ya veremos después si en alguno de sus plafones se puede detectar o leer un relato, es decir, una historia narrativa que nos comunique alguna cuestión. Sólo adelanto que únicamente ocurre en dos obras. Pues del inventario de recortables, se deriva por ejemplo que el autor se ha contenido enormemente en la exhibición de personajes famosos, algo que siempre hubiera resultado llamativo. Al revés, como hemos visto en el caso de los automóviles, siempre discretos y nada exclusivos, podemos recolectar apenas tres o cuatro figuras conocidas: una minúscula fotografía de un Franco muy joven, en la guerra de África, casi invisible por estar tapado por la faz, esta sí gigantesca, del famoso payaso Charlie Rivel, que fue amigo, por cierto, de Hitler y de Goebbels. Ahí puede haber alguna intencionalidad. Especial dimensión ofrece la C. 19 (Fig. 5)



Fig. 5. Pedro José Pradillo, *COMP...19...*, 1977. © Fotografía: Calixto Berrocal.

en la que, por su tamaño y la viveza de la mirada, destaca y centra la atención un gran retrato de Pablo Picasso. Toda una declaración de intenciones. Después, apenas vemos una caricatura de Mariano Medina, el entonces popular “hombre del tiempo”; una imagen del general Montgomery, y el grupo de músicos de rock de otra de las escenas. Sin embargo, el inicial culto al cine, que se aprecia después en casi todas las etapas de la carrera de Pradillo, explica la destacada presencia de la cabeza del gran King Kong, que en su mano sostiene a la actriz Jessica Lange, bellísima, en un filme famoso del año de 1976.

Vegetación natural

Luego veremos la importancia de los paisajes y enclaves históricos recogidos, como motivo de escapadas o visitas a lejanos lugares. En aquellos años ya se iniciaron los primeros vahídos de un ecologismo en su despertar. Pero en estos *collages* apenas podemos ver alguna bella fotografía de bosques en general, con parejas de paseo, campos de cultivo y una imagen de los miembros de una tribu o pequeño pueblo de primitivos.

Roles femeninos

El papel de la mujer todavía guardaba en aquellos años una notable contención. Se percibe en el respetuoso trato que Pradillo le concede, como devoción a la mujer/madre en todos sus desempeños. Predomina su simple presencia como bellezas que hay que admirar y que iluminan cualquier rincón de la obra. Solas o de dos en dos, las jóvenes “modelos” como se les empezaba a denominar, miran y se dejan mirar con apacible sensualidad. En algún caso, como en la C. 7 (véase fig. 1), una mujer que enarbola un paraguas al tiempo que enseña su larga pierna, mientras se defiende con aquél de la maternidad representada por un ejército de biberones. La mujer está presente también como madre, con niño y biberón C. 9 (véase fig. 4), pero también aparece como turista, bailarina de ballet, gimnasta, bañista, e incluso en papeles más exóticos como japonesa, hindúes rezando, como artesana de cerámica en Canarias, entregada al baile en la discoteca, etc. Incluso en una ocasión en la misma C. 9, la bella se mira a un espejo, donde se refleja la figura del Doncel de Sigüenza, bulto funerario que no representa sino a la misma Muerte. De pronto, una “vanitas” casi medieval. Por último, en dos ocasiones, en que como en otros sitios más la mujer ocupa el centro de la composición –por lo que viene a ser un *axis mundi* claro y vertical–, la mujer nos presenta una frondosa cabellera que enmarca nada menos que una roma cara de pera, que en visión repulsiva no deja de ser



Fig. 6. Pedro José Pradillo, COMP._10_, 1977. © Fotografía: Calixto Berrocal.

insultante (véase fig. 5); quizás para compensar, en la C. 10 (Fig. 6), la mujer de bello cuerpo, sentada, se manifiesta, sí, como centro del mundo, pensante, melancólica y sabia, pero con una gran cabeza de mono, muy humano por cierto.

Paisajes

El paisaje es un género fotográfico y pictórico destacado. Por ello no podía faltar en los *collages* de un artista adolescente. Sacados de las revistas a todo color, es fácil interpretar su presencia como una de las más explícitas vías de escape, en los sueños que quieren huir de la prosaica realidad, o quizás mejor en la necesidad de conocer la grandeza del orbe. Son varios los lugares bellos en los que bailan con desenfado grupos

de jóvenes. Otras veces son lejanas cataratas, desiertos, playas doradas, o montes de nieve. Al tiempo, París, Londres, Meteora, Atenas, Venecia, y sobre todo vistas de Nueva York, hablan a las claras de cuáles eran los destinos deseables que a un joven de provincias se le planteaban. También lugares más exóticos como un poblado de tierra en Mali, o una vista de la selva tropical y de los templos de Tikal. En general, lagos y ensenadas, incluso de Japón, son espacios de luz y de descanso visual, en medio de otras escenas de reclamo para el espectador.

Patrimonio

Fascinado por la arquitectura y sobre todo por aquello que parecía que pudiera sucumbir en el futuro, el nuevo artista recoge en su álbum fragmentos del vasto mundo artístico, que en general son referencias ya universales: Mona Lisa, Tutankamon, Partenón,

estupa hindú, el citado poblado africano, las rocas del norte de Grecia, etc. Aparte recordemos los dos *collages* originales que, enmarcados, suelen acompañar estas muestras de los 25 fotomontajes, y que son en ambos casos lecciones, más sofisticadas, de las preferencias artísticas del bisoño. Pero muy interesantes, por explicar que la labor investigadora posterior de Pradillo tenía ya raíces tempranas, son las vistas fragmentarias de varios ejemplos de arquitectura popular o tradicional, que por aquellos años ya empezaba a ser destruida en España, o bien rincones urbanos y tejados rurales de la nación, o la vista típica de una calle toledana en la fiesta del Corpus.

Contaminación e industrialización

Otro tipo de paisaje menos atractivo, pero que incluso hoy se valora como patrimonio histórico –dado que Occidente es hoy una sociedad postindustrial–, es el de la preocupación por el medio natural, que por aquellos años setenta se iniciaba en España de forma muy escasa, en forma de fondos y paisajes de tipo industrial: un desguace de tranvías, una refinería, un bosque incendiado, escenas fabriles o una central nuclear en construcción. Son tópicos de un momento, pero es justo señalar que Pradillo no insiste en el tema con el sesgo y la reiteración que hoy pasa ante nuestros ojos continuamente.

Escenas políticas

¿El novel no estaba todavía suficientemente concienciado de los problemas de actualidad? ¿o quizá, en su fuerte personalidad e independencia de juicio, Pradillo se resiste al sectarismo al uso, con un sesgo ideológico que posiblemente todavía no había adquirido? Lo digo porque, con la larga lista de temas que se recoge en sus paneles, sin embargo los asuntos de corte político, en años tan agitados y acelerados como fueron los setenta, no se acusan o perciben mucho. Apenas el recorte de una urna, en la que se deposita un voto, permite referenciar el delicado momento de entrada española en la democracia, que condujo a la aprobación de la Constitución de 1978¹⁹, justo en el momento de creación de estos reportajes fotográficos por acumulación. Fuera de eso, sólo se encuentran una o dos escenas de unos manifestantes, sin pancartas ni otros signos identificables, o la más conocida fotografía de unos obispos del primer franquismo, saludando tímidamente con el brazo en alto.

19. Dice Pradillo (en la citada entrevista): "Votar era una experiencia nueva para mí. Fue fantástico votar la Constitución".

Del análisis iconográfico anterior, sólo cabría concluir que lo que más caracteriza a los *collages* de Pradillo es un exceso, muy posmoderno, de información, que como se sabe al final sólo puede ser ruido. Pero también hemos de pensar que, al ser tan variados los asuntos coexistentes dentro de cada composición, fatalmente se derivará de ello una falta de coherencia de relatos, por la ausencia de un hilo conductor claro. Nótese que, en otro terreno, podría relacionarse esta clara falta de clasicismo en la composición, con aquella música pop tan deudora del rock y del jazz, y que tanto escandalizó en la revolución cultural de los sesenta. Por ello, creo que el estudio de estas obras también debe conceder espacio al aspecto, más formal, de lo estético y lo compositivo, por medio de un análisis que sea un intento de hallar la clave, si existe, que permita ordenar el rompecabezas, dándole sentido a estos ejercicios escolares.

Si empezamos por los dos originales que no fueron pasados a dibon, observamos que ambos se centran en expresar el tema religioso de la Anunciación o Encarnación del Hijo de Dios, por medio de la utilización de partes de obras de artistas ya consagrados, y que por acumulación pretende ser provocativa. Los dos reúnen, junto a la fotografía de una mujer y de una estatua, fragmentos de pinturas muy famosas de genios del pasado como El Greco o Murillo, y de maestros de las vanguardias como Pollock, Tanguy o Tápies, entre otros. Todo es por tanto una auténtica declaración de principios, una especie de homenaje. El efecto visual resultante es de alta calidad.

Pero fuera de estos dos ensamblajes, básicamente artísticos, cuando pasamos a valorar las grandes composiciones antes escudriñadas, el problema aumenta en dificultad. Recuérdese que se trata de 25 paneles de mayor o menor tamaño, y sobre todo de formato entre lo barlongo y lo cuadrado, lo vertical y lo apaisado²⁰. Mezclaremos en nuestro estudio lo general con lo particular de cada *collage*.

Respecto a la composición geométrica y lineal, estudiadas las obras, se observa que en casi la mitad de los casos, once *collages* se han compuesto en el trazado de un eje central y vertical dominante, formado por una figura grande o varias alineadas a lo largo, que organiza el resto de los espacios y pedazos resultantes y utilizados²¹. El resto de los paneles, hasta otros catorce, ofrece una total variedad de soluciones.

20. Los formatos de los *collages* se dividen en rectangular (dominante con 24 obras) y cuadrado (sólo en tres ocasiones). Las barlongas, a su vez, se dividen en verticales (en 21 casos), y horizontales o apaisados (tres ejemplares).

21. 0.3, 0.5, 0.6, 0.10, C.4, C.10, C.13, C.14, C.15, C.17, y C.20.



Fig. 7. Pedro José Pradillo, *COMP._12_*, 1977. © Fotografía: Calixto Berrocal.



Fig. 8. Pedro José Pradillo, *COMP._0.3_*, 1979. © Fotografía: Calixto Berrocal.

En cuanto al número de elementos y la variedad u homogeneidad temática, en líneas generales se puede apreciar que los puzles se componen de entre quince y veinte “piezas”, recortadas y pegadas, lo que produce la heterogeneidad temática descrita en el apartado anterior. Puesto que destaca de forma muy expresiva que sólo en dos casos –aparte de los originales ya comentados y de menor tamaño–, el conjunto se consagra a un tema único en toda la superficie: la comp. 12 (Fig. 7) dedicada a la conquista del espacio, donde las figuras de los astronautas norteamericanos, dos grandes y dos pequeñas, son dominantes, y la comp. 0.3 (Fig. 8), dedicada a la guerra y la violencia, y en la que el eje vertical se interrumpe, al centro, por el gran círculo que forma la cara ensangrentada de un hombre entubado. Serían así las dos únicas piezas monotemáticas, aparte de los referidos originales. De ahí lo difícil que resulta, por la simultaneidad de imágenes, leer con sentido literario la mayoría de los *collages*. Por ello encontramos una gran coherencia con la “fragmentación” que caracteriza la cultura posmoderna en la que se realizaron.

Conclusiones: la versión del propio autor

Ante la perplejidad, a veces conviene darle la palabra al mismo artista, siempre que se manifieste sobre su obra. En este caso, Pradillo ha comentado con brevedad alguna de las exhibiciones de estos ensamblajes planos:

Las obras que aquí se reúnen fueron confeccionadas por Pedro José cuando estudiaba Bachillerato (cursos 1976/1977, 1977/1978 y 1978/1979), y como obsesiva práctica compositiva a partir de fotografías publicitarias recortadas. En todas subyacen los miedos, las inseguridades y los mitos que apremian a un muchacho que quiere superar la adolescencia; pero, también, la esperanza que se abre ante un nuevo orden político, el rechazo a la violencia y el terrorismo, la preocupación por el medio ambiente y por la conservación del patrimonio cultural y monumental, la defensa de la libertad de expresión de hombres y de mujeres...²².

Al margen de esta visión, un tanto idealizada por el paso del tiempo, creo que los ensamblajes juveniles de Pradillo conforman en clave *joyceana* el verdadero "auto/retrato del artista adolescente", pues como todas las obras primerizas, en general auténticas *bildungsroman*, nos cuentan cómo fue el paso de la niñez a la edad adulta del artista (Fig. 9).

Hecho el estudio en las páginas anteriores, la primera conclusión sería que los *collages* primitivos forman una obra marcadamente Pop. Lo digo porque de los elementos recogidos en la nota 15 de este ensayo, y que caracterizan el arte pop y el neopop, se cumplen todos menos estos tres: no hay un manejo exhaustivo de historietas y tebeos; no hay devoción por el séptimo arte, y no hay referencias explícitas a la pornografía. Ciertamente años más tarde, en sus obras conceptuales de madurez, Pradillo cumplirá a rajatabla con todos esos rasgos propios de la cultura de masas. Pero ya cuando se sumerge en un neopop casi perfecto, en un *revival* que idealiza o mejora las obras del periodo inicial. De ahí, de todo esto, se colige lo difícil que resulta, dada la simultaneidad de imágenes, el leer con sentido literario la mayoría de los *collages* que hemos comentado (Fig. 10).

22. "Pedro José Pradillo. Obra. Collages," consultado el 20 de diciembre de 2021, <https://www.pedrojosepradillo.com/collages/>.



Fig. 9. Pedro José Pradillo, *COMP_5_*, 1977. © Fotografía: Calixto Berrocal.



Fig. 10. Pedro José Pradillo, *COMP_4_*, 1977. © Fotografía: Calixto Berrocal.

Referencias

Fuentes bibliográficas

- Cepero Martín, Itziar. "Origen y evolución del collage hasta 1945." TFG, Universidad de Zaragoza, 2018.
- Guigon, Emmanuel. *Historia del Collage en España*. Teruel: Museo de Teruel, 1995.
- Hermida Congosto, Alberto. "El collage y el lenguaje audiovisual. Análisis de las relaciones entre la técnica artística, sus principios estéticos y la imagen en movimiento." Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2014. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=64133>
- Marchán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte del concepto: 1960-1974*. Madrid: Akal, 1997.
- Martín González, Juan José. "Iconografía e iconología como métodos de la Historia del Arte." *Cuadernos de Arte e Iconografía* 2, no.3 (1989): 11-26.
- Marzo, Jorge Luis, y Patricia Mayayo. *Arte en España (1939-2015), idea, prácticas, políticas*. Madrid: Cátedra, 2015.

- Muñoz Jiménez, José Miguel. "Cajas, Dadá y Neo Pop." En *'In\Con·Vertido', catálogo exposición de Pedro José Pradillo*, 4-5. Guadalajara: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1996.
- . "ECCE HOMO. A propósito de F. Nietzsche: la última propuesta del artista conceptual Pedro José Pradillo." En *Actas XVI Encuentro de Historiadores del Valle del Henares*, 467-486. Alcalá de Henares: Institución de Estudios Complutenses; Diputación Provincial de Guadalajara; Centro de Estudios Seguntinos, 2018.
- . "El arte como narración. Pedro José Pradillo, un artista conceptual." En *Catálogo de la Exposición 'Con qué objeto. Ensamblajes de Pedro José Pradillo 1975-2019'*, 5-17. Guadalajara: Aegidius; Diputación Provincial de Guadalajara, 2019.
- . *Besos y Caprichos. Iconografía y estilo en 80 cajas-collages de Pedro José Pradillo*. Guadalajara: Aegidius, 2020.
- . "Pedro José Pradillo, un culto artista conceptual. Sobre la exposición 'Con qué objeto'. Guadalajara, septiembre-octubre 2019." *UMÁTICA. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, no. 3 (2021): 113-134. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2020.v2i3.6769>
- Ordóñez Escudero, Olga. "El Collage como método creativo y fundamento de una experimentación plástica." Tesis doctoral, Universidad del País Vasco, 2001.
- Sánchez Oms, Manuel. *El Collage. Historia de un desafío*. Villafranca del Penedés: Erasmus Ediciones, 2013.
- Torre, Alfonso de la, y Pedro José Pradillo. *Catálogo de la Exposición 'Pedro José Pradillo. El sueño de la razón (cajas y ensamblajes)'*, octubre 2022-enero 2023, Fundación Antonio Pérez. Cuenca: Fundación Antonio Pérez, 2022.
- Vilchez de Arribas, Juan Fermín. "Prensa satírica en España: 1970-1980, una década de esplendor." *El Argonauta español, revue bilingue franco-espagnole*, no. 12 (2015): 1-13. <https://doi.org/10.4000/argonauta.2268>

Fuentes digitales

- Sanz Coca, Ángela. "Caprichos y Besos de Goya en JustMad." *Descubrir el Arte*, 28 de febrero de 2016. Consultado el 10 de febrero de 2021. <http://www.descubrirelarte.es/2016/02/28/caprichos-y-besos-de-goya-en-justmad.html>.
- "Pedro José Pradillo. Obra. Collages." Consultado el 20 de diciembre de 2021. <https://www.pedrojosepradillo.com/collages/>.



CGAC

AS PALABRAS DA PINTURA

CGAC

NANCY SPERO

Watching the Heart Against a Feather of Truth

CGAC


Entre lo institucional y la autogestión. Arte y espacio público en Galicia de 1990 al 2010

Between the Institutional and Self-Management. Art and Public Space in Galicia from 1990 to 2010

Jorge Viz González

Universidade de Santiago de Compostela, España

Jorge.viz@rai.usc.es

 0000-0002-7005-3285

Recibido: 27/05/2021 | Aceptado: 02/03/2022

Resumen

Tras la consolidación de las políticas culturales de la Xunta de Galicia en la última década del siglo XX, comenzaba a observarse una dicotomía que oscilaba entre lo institucional, con eventos culturales ambiciosos, ampliamente dotados de financiación económica, y lo autogestionado, nacido de proyectos, que comprendían desde la creación a la difusión, y colectivos independientes, capaces de producir tensión en las instituciones y de generar responsabilidad colectiva. Para comprender las sinergias que alimentaron el tejido de las redes culturales de la comunidad gallega, el presente artículo trata de aproximarse a esta dualidad, esclareciendo las experiencias y proyectos alternativos de las comunidades de creativos independientes, y los proyectos institucionales que tuvieron lugar desde 1990 hasta 2010.

Abstract

After the unification of the cultural policies of the Xunta de Galicia in the last decade of the 20th century, a dichotomy was observed that oscillated between the institutional (with ambitious cultural events that were backed by generous economic funding), self-managed (born of projects ranging from creation to dissemination), and independent groups (capable of causing tension within the institutions and generating collective responsibility). To understand the synergies that fed the fabric of the cultural networks of the Galician Community, this article tries to approach this duality, clarifying the experiences and alternative projects of these communities of independent creatives, as well as the institutional projects that took place from 1990 to 2010.

Palabras clave

Arte
Público
Intervención
Espacio
Autogestión
Colectivo

Keywords

Art
Public
Intervention
Space
Self-Management
Collective

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Viz González, Jorge. "Entre lo institucional y la autogestión. Arte y espacio público en Galicia de 1990 al 2010." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 28 (2022): 334-350. <https://doi.org/10.46661/atRIO.6000>.

© 2022 Jorge Viz González. 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).

Consolidación de las políticas culturales: museos y grandes eventos (1990-2000)

Manuel Fraga Iribarne llega a la presidencia de la Xunta de Galicia en 1989. Durante sus sucesivas mayorías absolutas, cuatro legislaturas hasta el año 2005, se hace notoria una utilización política y turística del arte, con un claro dominio de los partidos estatales y una escasa presencia nacionalista. La del PP de estos años fue una política de centralización de la cultura, ya que se centraba “en reforzar su capacidad de control sobre el resto de actores involucrados en la vida cultural gallega”¹, con una Consejería de Cultura con una gran cantidad de recursos económicos, donde se apostaba por los eventos con visión a nivel internacional.

Las políticas de los grandes eventos, muchos marcados con la etiqueta “atlántica”, comenzaron a ser cuestionadas por el lado turbio que poseían las ayudas y la promoción nacida de las instituciones², comenzando a cuestionarse así la marca atlántica. El papel jugado por la Xunta en las políticas culturales fue abrumador. Esto fue debido a la necesidad política que había de justificar y materializar esa nueva libertad de competencias. Sin embargo, las pautas institucionales marcadas impulsaron el idioma y los símbolos de la comunidad, e incombustiblemente realizaron exposiciones, en consonancia con el afán de modernidad que había en España³.

Siguiendo los textos de Miguel Anxo Rodríguez y Daniel López (2013)⁴, Anxo Rabuñal (2005)⁵ y Lucía Romani (2018)⁶, podremos estudiar las diferentes creaciones de los márgenes del espacio público de finales del XX y principios del XXI en la comunidad gallega⁷.

1. Xesús Lage, Marta Gómez, y Antón Losada, “La política cultural en la comunidad autónoma gallega: de la dependencia a la autonomía,” *RIPS*, no. 11 (2012): 143.
2. Entretanto, el sector de las galerías padece las pérdidas de la Mestre Mateo y la Finisterrae, mientras surge la Galería Gurporzán, fundada por Correa Corredoira, Pepe Galán, Chelín, Xoti de Luis, entre otros, que funcionó desde 1985 y 1989. Ellos declaran la existencia de una cierta continuidad entre La Galga, Atlántica y este espacio, el cual busca asentarse como referente en el campo de la muestra de arte contemporáneo.
3. En la primera década de vida de la comunidad gallega (1983-1993), la Xunta llevó a cabo un programa de promoción de los artistas a través de bolsas para la creación de exposiciones.
4. Daniel López Abel y Miguel Anxo Rodríguez González, eds., *Canales alternativos de creación. Una aproximación histórica* (Santiago de Compostela: Baleiro, Canles de producción, 2013).
5. Anxo Rabuñal, *O lado da sombra. Sedición gráfica e iniciativas ignoradas, raras ou desacreditadas entre 1971 e 1989* (A Coruña: Fundación Luís Seoane, 2005).
6. Lucía Romani, “Mecanismos de transformación de la idea de arte público. Experiencia y experimentación en el contexto gallego” (tesis doctoral, Universidade de Belas Artes de Pontevedra, 2018).
7. Tras la creación de la Facultad de Bellas Artes en Pontevedra y la puesta en marcha del Centro Gallego de Arte Contemporáneo, se revisaría el acontecido para dar forma a un nuevo relato. Concretamente, fue la profesora María Luisa Sobrino Manzanares, en la década

Ya a principios de la década de los noventa, los artistas se comenzaban a reunir en plataformas al margen de las políticas culturales institucionales. Emanó en esta época una voluntad política de cambio, que dio lugar a varios proyectos que trajeron consigo una ocupación real del espacio público. La primera de las plataformas fue *Urxencias* (1990; 1992), en Moaña, en la que se realizaron acciones e intervenciones efímeras en espacios públicos del lugar. Además de estar apoyada por varias asociaciones, fue financiada por el propio Ayuntamiento, por lo que recibió apoyo institucional. Dos años más tarde se crea *Arte pola defensa da ría*, donde los conflictos medioambientales provocados por ENCE, en la ría de Pontevedra, fueron los protagonistas de las intervenciones de varios artistas ocupando la vía pública pontevedresa.

En 1990 culmina la segregación de la Universidad de Santiago creándose la Universidad de Vigo, con los campus de Pontevedra y Ourense. La nueva presencia de la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra⁸ supuso un punto de inflexión en la formación de artistas en la comunidad, ya que por fin existía un centro de formación superior, que no había sido de oficios, lo que permitió que los artistas gallegos no estuvieran obligados a emigrar a otras ciudades como Madrid o Salamanca, para complementar su formación. En estos diez años se fue consolidando el nivel y la importancia de las galerías, pero no una red sólida de coleccionismo y mecenazgo.

Durante la década de los años 90 la mayor parte de las exposiciones en Galicia continuaron con la explotación de los grandes nombres del atlantismo y sus lenguajes individuales. La exposición de *Galicia no Tempo* (1991), promovida por la Xunta de Galicia y realizada en Compostela, sería el ambicioso estreno de esta década en cuanto a grandes eventos de artes plásticas. La muestra provocó que aumentara el "número de turistas y curiosos, y se acentúa la precarización de los trabajadores de la cultura, al apostar por los contratos eventuales frente a los estables"⁹.

de los 90, quien dio forma a las bases teóricas del nuevo relato de las artes plásticas gallegas en: *El proceso abstracto. Artistas gallegos 1950-1979* (Santiago de Compostela: Auditorio de Galicia, 1993) y *De Asorey a los 90. La escultura moderna en Galicia* (Santiago de Compostela: Consorcio da Cidade de Santiago, 1997).

8. Según Miguel Ángel Rodríguez, el texto: *Piensa, habita, construye*, publicado por la Diputación Provincial de Pontevedra en 1993, incluye las diferentes posiciones y reflexiones teóricas de los profesores y artistas de la recién inaugurada Facultad de Bellas Artes de Pontevedra. Muestra los diferentes caminos artísticos que los profesores emprendieron, ya sea realismo escultórico, instalaciones de obras conceptuales, donde normalmente predominaba una posición moderna y contemporánea a diferencia de otros discursos más conservadores, como los de las escuelas de artes.
9. Miguel Anxo Rodríguez González, "Del espectáculo cultural y sus efectos: arte y políticas culturales en Santiago de Compostela," *Espacio, tiempo y forma*, no. 3 (2015): 383.



Fig. 1. Álvaro Siza, *Centro Galego de Arte Contemporáneo*, 1994. Santiago de Compostela. © Fotografía de dominio público.

1993 sería la fecha del primer año Xacobeo de la era Fraga. A partir de este momento, cambia el panorama. Además de llevar a cabo grandes exposiciones en centros culturales, se invierte en la construcción de arquitectura *ex novo*, como el Centro Gallego de Arte Contemporáneo¹⁰, diferentes auditorios municipales y espacios para cajas de

10. "Entre 1995 y 1998 (...) se pudieron ver exposiciones de artistas gallegos, españoles y extranjeros con obra realizada en el último tercio del siglo XX. En general, se podía apreciar la preferencia por exposiciones de figuras fundamentales en el relato de la historia del arte contemporánea, con especial énfasis en los nuevos comportamientos de los años sesenta y setenta: Giovanni Anselmo (1995), Christian Boltanski (1995-1996), Vito Acconci (1996), Ana Mendieta (1996), Arnulf Rainer (1996-1997), Dan Graham (1997), Marcel Broodthaers (1997-1998). El CGAG estaba sustituyendo al Auditorio como epicentro de la actividad expositiva, en el que se refiere a las artes plásticas (...) Pero al tiempo que se forjaba ese respeto entre especialistas y un sector del mundo cultural gallego fiel,

ahorros¹¹. El edificio del CGAG (Fig. 1) fue proyectado por el arquitecto portugués Álvaro Siza Vieira entre 1988 y 1993, y emplazado en los lindes de la zona monumental de Compostela, a un lado del convento de San Domingos de Bonaval, cerca del camino francés. Nace con la voluntad de ser un centro de divulgación cultural y de arte contemporáneo por medio de una colección permanente y diferentes exposiciones temporales, en muchas ocasiones colaborando con otros centros de fuera de Galicia. Es un reflejo del panorama artístico actual, mas no potencia la creación local.

Podemos apreciar cómo en esta última década del siglo XX, se comenzaban a asentar dos instituciones especializadas en exposición de artes plásticas: el Auditorio de Galicia y el CGAG, ambas en Compostela. El auditorio desarrolló en la primera mitad de la década un programa serio de exposiciones, colectivas en su mayoría, que se centraron en la nueva figuración, el arte gallego de vanguardia, y los artistas de arte abstracto e informalista español.

El CGAG, que “en un primer momento despertó una expectativa formidable y creó unas fidelidades bastante generalizadas entre los más modernos, pasó en pocos años a ser sometido a un escrutinio y crítica diversos y más abiertos a la polémica”¹². Se apunta hacia el aumento de las vías formativas que existían ya a finales de los 90, y hacia un distanciamiento, una falta de diálogo entre el propio centro y las nuevas comunidades de artistas relacionadas con la Facultad de Bellas Artes. Se generó así una concepción de este centro como un salón de exposiciones ambiciosas, concebidas desde los grandes presupuestos que destinaban las instituciones, pero carente de comunicación alguna con los proyectos comunitarios reales.

Se acusó a la administración gallega de falta de criterio y falta de diálogo con los agentes a la hora de concretar proyectos culturales. La conciencia de que no existía una relación fluida entre artistas y gestores autonómicos era fuerte por entonces entre los trabajadores de la cultura local. Los agentes sociales y culturales se veían obligados a escoger entre el clientelismo del público y las incertidumbres del comprado. La llegada de la democracia y la instauración de los gobiernos regionales no habían

crecía el descontento en otros círculos, que acusaban al proyecto de descuidar a los creadores y a la cultura local”. Rodríguez González, 388.

11. Concretamente, Santiago de Compostela fue la ciudad más consentida desde la Xunta. “La década de los 90 fue escenario de iniciativas culturales de gran calado en la ciudad, en una operación destinada a reorientar la economía de la ciudad, atraer turistas y cambiar la imagen de esta vieja y pequeña ciudad de la periferia peninsulares. Sin duda, el hecho de ser elegida capital de la comunidad autónoma de Galicia, en 1981, supuso el momento de inflexión, y durante la segunda mitad de los años 80, ayuntamiento y gobierno autonómico entendieron la oportunidad que se les ofrecía para transformar, modernizar y construir una nueva capital cultural de dimensión europea (...) La creación del Consorcio en 1992, como organismo ejecutivo del Real Patronato, encargado de gestionar las inversión realizadas en la ciudad en materia cultural, fue decisiva”. Rodríguez González, 378.
12. Miguel Anxo Rodríguez González, “Artistas, institucións culturais e narrativas: na procura dun novo relato,” *Grial: revista galega de cultura*, no. 53 (2015): 27.

propiciado un mayor diálogo entre los creadores y la administración, y se mantuvo la visión paternalista a la hora de gobernar¹³.

En la ciudad compostelana, otros espacios que comenzaron a funcionar en la época fueron el Auditorio de Galicia, la Fundación Granell o la Casa da Parra, ahora cerrada. En las otras grandes ciudades gallegas aparecen el Kiosko Alfonso, el Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, o la Estación Marítima, en la ciudad herculina, y en Vigo la Casa de las Artes. En 1995, se funda el museo privado MACUF en Coruña, luego conocido como MAC de la Fundación Naturgy, que activaría las artes hasta el año 2018. Fue “en torno a las decisiones y recursos manejados por (...) la administración central [gallega], las Diputaciones Provinciales y las Cajas de Ahorros, se articulan las estrategias y movimientos de los restantes actores presentes en la política cultural (...) asociaciones y fundaciones culturales, creadores, asociaciones profesionales, ayuntamientos, instituciones como el Consejo da Cultura Galega o la Real Academia Galega o entidades como AGADIC”¹⁴.

Una selección de las organizaciones más representativas e influyentes de la segunda mitad del siglo XX para la exhibición y promoción de obras de arte sería: “Fundación Pedro Barrié de la Maza (1966), Museo de Arte Contemporánea Carlos Maside (1970), Auditorio de Galicia (1989), Centro Gallego de Arte Contemporáneo (1993), Fundación Granell (1995), Museo de Arte Contemporánea Unión Fenosa (1995), Museo de Bellas Artes de A Coruña (1995)”¹⁵.

Si nos movemos por el espacio público, en este período se realizaron intervenciones, siempre bajo los preceptos de la idea de museo al aire libre. Destacan las encargadas por Manuel Soto, adscritas a un programa escultórico de revitalización de la ciudad viguesa, teniendo como estandartes la *Porta do Atlántico*, en 1991¹⁶, de Silverio Rivas, o el *Sireno*, en el mismo año, de Francisco Leiro. Ambas actualmente convertidas en iconos de la ciudad por su marcada significación urbana. Se debe destacar la desigual acogida de las mismas por parte de la ciudadanía y su estética heterogénea. No sería

13. Rodríguez González, “Del espectáculo cultural y sus efectos: arte y políticas culturales en Santiago de Compostela,” 392.

14. Lage, Gómez, y Losada, “La política cultural en la comunidad autónoma gallega: de la dependencia a la autonomía,” 134.

15. Miguel Anxo Rodríguez González, “Os materiais: procesos e formas na escultura galega contemporánea” (tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, 2004), 91.

16. “Durante estos años se aplica la ley del 1% cultural del 84, que se modifica el 14 de noviembre de 1991, con la Ley 12/91 aumentando al 2% del presupuesto de obras públicas destinado para favorecer las obras del Camino de Santiago (un 1% dedicado a la financiación de los eventos xacobeos, un 0.5% a la restauración del patrimonio de los tramos gallegos del camino y el 0,5% restante al arte contemporáneo) y que posteriormente deja de aplicarse”. Romani, “Mecanismos de transformación de la idea de arte público. Experiencia y experimentación en el contexto gallego,” 135.



Fig. 2. Fernando Casás, *Os 36 Xustos*, 1999. Illa das Esculturas, Pontevedra.
© Fotografía de dominio público.

hasta 1999 cuando Galicia cuenta con un parque de esculturas, la *Illa das Esculturas*¹⁷ (Fig. 2) en Pontevedra, con obra de autores como Richard Long, Ian Hamilton Finlay, Jenny Holzer, Giovanni Anselmo, Robert Morris, Ulrich Rückriem, Anne y Patrick Poirier, José Pedro Croft o Fernando Casás.

Al margen de este modelo paisajístico de intervención del espacio público, además de las asociaciones mencionadas, nos encontramos obras como las del evento Kaldarte, ideado desde la Facultad de Bellas Artes en 1998, surgido de una colaboración entre artistas vinculados a la Facultad y el Ayuntamiento de Caldas de Reis, dentro del marco del Festival Cultura Quente. “Un proyecto pionero en cuanto a objetivos y contenidos, que tiene lugar en el núcleo habitacional que sintetiza a la perfección la complementariedad y mezcla de conceptos como el rural y el urbano en Galicia. De entre las condiciones de producción es necesario destacar la gestión de la precariedad desde la que la organización del certamen lleva sorteando la debacle económica todos estos años; el voluntarismo, la autogestión y los procesos colectivos han definido el espíritu del proyecto”¹⁸.

17. Como primer precedente, no como referencia, estaría el Museo Kröller-Müller, inaugurado en Otterlo (Países Bajos) en 1938, en el parque nacional *Hoge Veluwe*, de propiedad del hombre de negocios Anton Kröller y la mecenas Helene Müller. Fue pionero en la realización de un jardín escultórico, desde 1961, uno de los mayores de Europa, donde arte moderno (obras de Auguste Rodin, Henry Moore, Jean Dubuffet, Oldenburg o Sol LeWitt, entre otros...), arquitectura y naturaleza se encuentran en plena simbiosis.

18. Afirmación de Ania González y Víctor E. Pérez Viqueira. López Abel y Rodríguez González, *Canales alternativos de creación. Una aproximación histórica*, 187.

En 1997 nace la Asociación Gallega de Artistas Visuales (AGAV) para contestar a las ineficaces políticas culturales. Pretende interceder en la política cultural haciendo posible el contacto directo entre el gobierno, las instituciones y los colectivos de artistas, para poder dar lugar a cambios en la realidad artística¹⁹. Tal y como apunta Miguel Ángel Rodríguez González, en la comunidad coexistían dos modelos de promoción cultural: “uno dependiente de las administraciones (el Estado como “redistribuidor de la riqueza cultural” que deriva en la noción de formación de audiencias); y otro, de carácter neoliberal, que traspasa el protagonismo a entidades privadas. En las propuestas de actuación de la ponencia sobre creación y difusión cultural, promovida por la revista *Tempos novos* en el año 2000, se evidenciaba el deseo de que las administraciones e instituciones mantuvieran un diálogo efectivo con los agentes culturales y las asociaciones. Preservar la independencia real de gestión en las instituciones culturales (evitar interferencias políticas), era otra reclamación importante”²⁰.

Ya a finales de la década, aparecieron iniciativas institucionales como los ciclos de performance *Chámalle X*, realizados en la Sala X de la Facultad de Bellas Artes, desde el 2004, y *Arte no Parque*, en el CGAG, desde el 2007. También, de la mano del proyecto *Fardel de dissidências* (1999), en A Coruña, tiene lugar la implantación institucional de muestras de carácter efímero. Se aprecia cómo la formación artística universitaria comienza a calar en las intervenciones llevadas a cabo en la calle, donde las nuevas generaciones de artistas, aprehenden gracias a las clases, seminarios, talleres o simposios, diferentes formas de poner en relación al ciudadano con su contexto. Con esa misma esencia efímera, aparecerán en la década posterior proyectos como *Corpos de producción*, en el 2002-2003, o *A Cidade Interpretada*, en el 2006 y 2010.

19. Aun así, años después, tal y como apunta Paula Cabaleiro: “Los artistas siguen siendo el escalón más débil de la cadena, estando en una situación de desamparo y precariedad que solo se puede salvar y superar con el compromiso de instituciones, entidades, profesionales de la gestión, programadores/as, comisarios/as y gestores/as. Algunas asociaciones como la AGPXC (Asociación Gallega de Profesionales de la Gestión Cultural) o La Colectiva (Asociación Profesional de Artistas de Galicia) llevan trabajado mucho en la elaboración de manuales de buenas prácticas y en la visibilización de aquellos proyectos responsables que cumplen con los parámetros establecidos por el sector”. Paula Cabaleiro, “O estado da cuestión: As artes plásticas en Galicia na actualidade,” *Praza*, 19 de enero, 2019, consultado el 15 de marzo de 2021, <https://praza.gal/cultura/o-estado-da-cuestion-as-artes-plasticas-en-galicia-na-actualidade>.

20. Rodríguez González, “Del espectáculo cultural y sus efectos: arte y políticas culturales en Santiago de Compostela,” 392.

Arte y espacio público, entre lo institucional y la independencia (2000-2015)

A finales de los años 90, en el contexto gallego surgen diversos grupos que llevan a cabo instalaciones o performances multimedia, como el colectivo LUDD34560²¹. A comienzos del nuevo milenio²², el panorama se vinculará a artistas que trabajan el *street art* u otras prácticas de las culturas urbanas.

Los nuevos proyectos colectivos²³ como: Flexo, FAC Peregrina²⁴, Alg-a, Ergosfera, Amalgama²⁵, Baleiro o Escoitar.org, desarrollados desde espacios marginales, autogestionados y ajenos al campo institucional, demandaron un nuevo relato impulsado desde la esfera política, para cambiar las prácticas de creación institucionales. Tal y como afirma Miguel Ángel Rodríguez (2015), existían dos vías de relato en el contexto gallego: la institucional-museística, la de calidad, donde se elige el “mejor” (más exitoso) proyecto con lenguajes actuales, y la independiente-colectiva, donde se presta atención al grupo social, a hacer cultura en comunidad. A la hora de teorizar sobre ambos, se produjeron numerosas tensiones. Unos le concedieron mayor importancia al arte con voluntad de transformación social, advirtiendo de los peligros de la primacía

21. “Formado por artistas visuales y sonoros, se dedica a intervenir en núcleos rurales cortocircuitando espacios, así mismo, genera situaciones muy específicas que el grupo denomina microatentados. Para este colectivo, el microatentado es una acción que, sin causar daño físico, provoca una conmoción sensitiva e intelectual”. Romani, “Mecanismos de transformación de la idea de arte público. Experiencia y experimentación en el contexto gallego,” 53.
22. En palabras de Ania González y Víctor E. Pérez Viqueira, a comienzos de esta década, tuvo lugar la “formación de un grupo con unas inquietudes artísticas y vitales que trascenderían los espacios marginales para constituir un espacio creativo contemporáneo con pleno derecho: Nano4814, Liqen, Pelucas, Tayone, Paulovich, artistas que en buena medida compartieron estudios en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, lugar de donde proviene cada uno de los colectivos más significativos del arte urbano en Galicia: Los Especialitos (...) Desarrollaron muchas de sus acciones aprovechando vacíos legales y físicos (preferentemente en espacios cerrados que permiten resguardarse de las inclemencias meteorológicas y policiales) en ciudades del sur de Galicia”. López Abel y Rodríguez González, *Canales alternativos de creación. Una aproximación histórica*, 188.
23. “La dinámica de trabajo y la voluntad de intervención en el ecosistema cultural hacen recordar esos impulsos colaborativos de los años setenta en Galicia: Ao Carón, Sisga, A Galga, las exposiciones en la plaza de la Princesa en Vigo o el Gruporzán en A Coruña, ya en los ochenta”. Rodríguez González, “Artistas, institucións culturais e narrativas: na procura dun novo relato,” 28.
24. Según Ania González y Víctor E. Pérez Viqueira: “FAC Peregrina, Furancho de Arte Contemporánea, un ‘espacio proyecto artístico autogestionado’ puesto en marcha en el galpón de bloque y uralita adyacente a la vivienda-taller (...) El galpón del FAC se convirtió en un espacio de total libertad para la exposición, el despliegue y la puesta a prueba de trabajos artísticos profesionalizados en contacto directo con el público. El espacio expositivo, compuesto por un galpón central, un gallinero a modo de white cube y un remolque frigorífico como espacio anexo, acogió una treintena de exposiciones de artistas locales e internacionales, conciertos, performances y un laboratorio de sonido conducido por los artistas Pablo Orza y Lúa Gándara”. López Abel y Rodríguez González, *Canales alternativos de creación. Una aproximación histórica*, 191.
25. Ania González y Víctor E. Pérez Viqueira informan de que “nació con la intención programática de crear relaciones entre los múltiples agentes culturales del entramado cultural gallego. De ahí su nombre y su estructura organizativa, que catalizó un esfuerzo comunitario por integrar un universo mucho más amplio que las tendencias urbanas entendidas como simple graffitti. Gracias a una cesión desinteresada de un local de 200 metros cuadrados, Amalgama se convirtió en su corta vida en un espacio multidisciplinar (galería, taller de serigrafía, laboratorio de fotografía, biblioteca, cantina) donde se realizaban periódicamente conciertos, talleres, exposiciones o encuentros como las Jornadas de autoedición & DIY que tuvieron lugar en septiembre de 2010 junto con colectivos del mundo del cómic como Polaquía y Carne líquida”. López Abel y Rodríguez González, 188.

de lo estético frente a la implicación comunitaria, y otros descuidaron los proyectos de denuncia social. No se trata de distanciar los dos relatos, si no “de la lógica de la selección y los protocolos de trabajo, de la profesionalización y división de tareas de las instituciones, frente al trabajo en común, solidario, abierto y activista, de los colectivos y agentes independientes”²⁶. Las instituciones culturales debían reaccionar, integrar las críticas para atender las nuevas demandas. Absorber sus carencias para atraer a todas las minorías excluidas y construir un solo relato democrático y efectivo.

Con la apertura del MARCO de Vigo (2002) y la Fundación Luis Seoane de la Coruña (2003), se abrió tímidamente el panorama museístico, que hasta el momento estaba concentrado en Santiago de Compostela. Al margen de las nuevas instituciones²⁷, acabando con la centralización neutralizadora y homogeneizadora del CGAG, aparecieron numerosos colectivos y asociaciones²⁸ de diversa naturaleza, autogestionados, de carácter local y de fronteras líquidas. Estos lanzaron “propuestas que cuestionan el sistema, producen tensión en las instituciones, dividen a la opinión pública, buscan nuevas vías lícitas o no para llevar a cabo sus objetivos. Estos grupos parecen promover una cultura viva representándola no solo en todas las fases del ciclo creativo, desde la creación a la difusión, sino también en la formación en ámbitos meta-artísticos, como el educativo, sociopolítico o medioambiental, y su mayor importancia consiste en proponer proyectos de responsabilidad compartida, es decir, colectiva”²⁹.

26. Rodríguez González, “Artistas, institucións culturais e narrativas: na procura dun novo relato,” 33.

27. Según Víctor E. Pérez Viqueira, “[MARCO (2002)] Fundación Luis Seoane (2003), el Museo Centro Gaiás de la Cidade da Cultura (2012) o el Sexto Edificio del Museo de Pontevedra (2013). Junto a estos espacios (...) otros, que configuran programaciones contemporáneas en las que las artes plásticas tienen cierto protagonismo. De carácter municipal, provincial o autonómico: Pazo de la Cultura (Pontevedra), Casa de las Artes (Vigo), Museo del Mar (Vigo), Fundación Laxeiro (Vigo), Museo Municipal de Ourense, Fundación Eugenio Granell, la recién desaparecida Casa de la Parra, Sala de Exposiciones del Auditorio de Galicia y Zon C (Santiago), Kiosko Alfonso y Pallexco (Coruña), Museo MIHL o Centro Cultural La Vieja Cárcel (Lugo), Centro Torrente Ballester (Ferrol) o Museo del Grabado (Ribeira). Entre los espacios de fundaciones privadas dedicadas a las artes plásticas contemporáneas destacan Fundación RAC (Pontevedra), Fundación María José Jove (Coruña), Fundación CIEC (Betanzos), Fundación Manolo Paz (Cambados) o Fundación DIDAC (Santiago). Y nuestras universidades también apostaron por emprender espacios propios de exhibición como la Sala X (Pontevedra), Sala Alterarte (Ourense), Iglesia de la Universidad o Colegio Fonseca (Santiago) o la innovadora Sala Normal (Coruña)”. López Abel y Rodríguez González, *Canales alternativos de creación. Una aproximación histórica*, 160.

28. Víctor E. Pérez Viqueira enuncia que “en estos últimos quince años, el proceso de normalización de la creación alternativa en Galicia ha chocado una y otra vez con el gran handicap asociado al contexto local: la falta de conexión y colaboración entre agentes y la inexistencia de espacios independientes para el intercambio y la producción. En línea con estas cuestiones, el colectivo de artistas, comisarios, críticos y profesores universitarios siempre mantuvo entre sus demandas históricas la consolidación de un contexto que propiciara la colaboración, así como el desarrollo de una infraestructura inmaterial que posibilitase su conexión. A principios de los años 2000 se dieron algunos intentos de creación de centros de producción artística en Galicia. Aunque inspirados en ejemplos exitosos como los de Arteleku (San Sebastián) o Hangar (Barcelona), estos proyectos no llegaron nunca a realizarse”. López Abel y Rodríguez González, 164-165.

29. Romani, “Mecanismos de transformación de la idea de arte público. Experiencia y experimentación en el contexto gallego,” 194.

De forma complementaria al surgimiento de nuevos colectivos, aparece en Galicia un movimiento que busca expandir el espacio público, un movimiento de empoderación de la mujer, “la marcha mundial de las mujeres (Movimiento internacional de acciones feministas) que reúne desde el año 2000 en Galicia a distintos grupos para trabajar contra la desigualdad y la discriminación sexista; apoyada por más de 36 colectivos feministas (Mujeres Nacionalistas y Mujeres Transgrediendo, Asamblea de Mujeres del Condado, Colectivo Violeta,...) implica nuevas formas de activismo y de organización social. Este movimiento socialmente comprometido reivindica además el derecho de las ciudadanas a tomar decisiones que eviten la marginalidad, a preservar el territorio que ocupan y a valorar la importancia de su identidad en el espacio público, entre otras cuestiones”³⁰.

En el 2001 tuvieron lugar varias protestas estudiantiles en todo el Estado contra la Ley Orgánica de Universidades. Los estudiantes de Bellas Artes de Pontevedra, junto al profesor Juan Luis Moraza, crean el Partido Privado, a través del cual realizan varias performances en el espacio público:

Un gesto de hiperprivatización pensado como una crítica al texto legislativo. El proyecto de performance representaba a un partido político real que realizaba mítines, propaganda electoral y cualquier otra actividad divulgativa. Sus seguidores abrieron la primera manifestación en Pontevedra vestidos con camisetas negras al tiempo que declaraban privatizadas las calles. Se colocaron sistemas de cobro en plazas, árboles y todo tipo de mobiliario urbano. Tras el tremendo éxito de la iniciativa, la idea fue compartida por la comunidad universitaria de Compostela, que se propuso repetir la acción poniendo en marcha todo el complejo y sofisticado ejercicio de mimesis de un partido político. Escénicamente resultó una acción novedosa y atractiva, en sintonía con las tácticas de la “guerrilla de la comunicación” y con una carga simbólica rupturista, incluso violenta³¹.

Las universidades gallegas se vieron paralizadas por causa de las protestas de las asambleas estudiantiles contra la Ley Orgánica de Universidades (LOU), quienes ya poseían una estructura organizativa capaz de movilizar varias protestas performativas. Estas, se continuaron tras la desastrosa gestión de la tragedia del Prestige, en noviembre de 2002, y a las organizadas tras la decisión del presidente del gobierno español, J. M. Aznar, de apoyar la guerra de Irak en el 2003. No hay que olvidar que la crisis del Prestige no solo supuso una catástrofe ecológica y social, sino que fue uno de los pilares en los que se apoyarían las manifestaciones antiglobalización. Así lo sintetizaba Carlos Santiago: “la crisis del Prestige, (un petrolero propiedad de un libio

30. Romani, 224.

31. Afirmación de Ania González y Victor E. Pérez Viqueira. López Abel y Rodríguez González, *Canales alternativos de creación. Una aproximación histórica*, 169.

que capitaneaba un griego: Apostolos Mangouras, estaba asegurado por una compañía británica que lo abanderó en las Bahamas y llevaba una carga fletada por una firma gibraltareña, vinculado una corporación petrolera ruso-suiza) fue fruto de los imperativos del credo neoliberal globalizador: Estado mínimo y, por tanto, disminuido en su capacidad para afrontar los riesgos ecológicos de un mercado en manos de multinacionales, sin legalidad ni responsabilidad social alguna³².

Tras los acontecimientos, se formaron colectivos y plataformas, como la Plataforma contra la Burla Negra, que dieron salida a las demandas sociales de protesta hacia las acciones institucionales (Fig. 3). Así, el nuevo siglo comenzaría marcado por la dicotomía del día 13 de noviembre de 2002, en el que se inauguró el museo MARCO de Vigo mientras se protestaba por la amenaza de la marea negra del Prestige, el cual justo esa mañana había vertido sus tanques al litoral gallego. Un inicio simbólico, al marcar el contraste entre la realidad de la catástrofe y el aislamiento y desconexión institucional con respecto al pueblo. Gracias a estas movilizaciones, promovidas desde la cultura de base, y a la labor de otras como *Aduaneiros sem fronteiras* (2003)³³ o *Hai que botalos*, se fortalecieron ciertas actitudes críticas contra el poder establecido, con la pretensión de contribuir a que el PP de Galicia perdiera las elecciones del 2005, estableciendo nuevas iconografías, renovando la crítica popular.

Del colectivo Flexo, activo entre 1999 y el 2004, y SINSALaudio, más la delegación de alumnos de la Facultad de Bellas Artes, surge el Festival IFI de Novas Tendencias de Pontevedra (2002-2004)³⁴, un gran incentivo para otros proyectos culturales colectivos, alternativos e independientes. Las sinergias generadas por el Festival IFI fueron el caldo de cultivo para la creación de la comunidad de arte y acción Alg-la (Artistas Libres de Galicia), que nació como una plataforma digital que congregó diversos colectivos,

32. López Abel y Rodríguez González, 160.

33. Ania González y Víctor E. Pérez Viqueira afirman que fue "un weblog dedicado a la revisión iconográfica de Galicia con humor y un claro objetivo: socavar el poder simbólico de las representaciones identitarias. Dirigido por los diseñadores Pancho Lapeña y Berto Yáñez, pocas veces una estrategia estética daría tan buen resultado en la consecución de sus objetivos de transformación social". López Abel y Rodríguez González, 170.

34. Según Ania González y Víctor E. Pérez Viqueira, "como ya hemos comentado, la aparición del IFI en el panorama artístico gallego supuso un fuerte revulsivo para las iniciativas culturales colectivas de carácter independiente. Una serie de agentes artísticos que habían entrado en contacto previamente a través del LOU Parade, del portal web MediaTeletipos, o del colectivo Ludd, encontraron en las propuestas tecnológicas y transdisciplinares del IFI la formalización de un deseo y de una aspiración largamente reclamada por el sector artístico gallego: desarrollar y compartir inquietudes creativas a través del tiempo y el espacio. Con esta intención nace en 2003 la comunidad de arte y acción Alg-la (Artistas Libres de Galicia). Tratándose de una comunidad creativa, fueron muchos los artistas gallegos que publicaron, colaboraron e impulsaron Alg-la en algún momento. Entre estos se encontraba el colectivo Ludd34560, una agrupación formada por videocreadores y músicos que experimentaban con la formas teatrales y las nueva tecnologías". López Abel y Rodríguez González, 173-174.



Fig. 3. Voluntarios recogiendo chapapote, 2002. Muxía. © Fotografía: Javier Casares.

hasta el momento independientes y dispersos por toda Galicia, para aunar fuerzas. “Estos colectivos contribuyeron enormemente a la normalización de la cuestión aural en los ámbitos artísticos y expositivos. Con su presencia, con su carácter aperturista y ciertamente alternativo –al menos, con respecto a los regímenes escópicos– introdujeron una serie de debates fundamentales para la creación contemporánea que hasta ese momento no se habían producido en Galicia; a saber: conocimiento colectivo y trabajo en red, tecnologías libres y transdisciplinariedad”³⁵.

Ya durante el bipartito (PSdeG-PSOE y Bloque Nacionalista Galego) (2005-2009), los recursos presupuestarios disponibles fueron limitados, a causa del dinero otorgado al turismo y a los costes de la Ciudad de la Cultura. Frente a la opacidad de la concesión de las ayudas y subvenciones en materia de política cultural de la época de Fraga, el bipartito aprobó en 2007 la primera ley de Subvenciones de Galicia, para poder así regularizarlas y otorgarlas con criterios objetivos. Además, las diputaciones concederían bolsas para la promoción de la creación artística, mediante exposiciones como las de:

35. Según Ania González y Víctor E. Pérez Viqueira. López Abel y Rodríguez González, 176.

El Museo de Pontevedra (y el Sexto Edificio), el Centro Cultural Marcos Valcárcel de Ourense, la Red Museística, la Capilla de Santa María y la Sala de Exposiciones del Pazo San Marcos en Lugo, son algunos ejemplos claros. Entre los grandes proyectos promovidos por las Diputaciones, sobresale la histórica "Bienal de Pontevedra" [...]. Y alguno de sus certámenes como "Novos Valores" de Diputación de Pontevedra, "Certamen de Arte Plásticas" de Diputación de Ourense, "Certamen Jesús Núñez de Arte Gráfico" de Diputación de Coruña o los "Premios Luis Ksado" de Diputación de Lugo, siguen suponiendo un importante aliento para artistas emergentes³⁶.

También hay que destacar la pretérita presencia de ferias como *Puro Arte* (2006-2009) y *Espacio Atlántico* (2010-2011), o proyectos como *Cuarto Público* (2013-2016). Por las deficiencias observadas a la hora de conectar las empresas del mundo audiovisual con el sector cultural industrial durante el bipartito, se aprueba la creación de la AGADIC, a Axencia Galega das Industrias Culturais, mediante la ley 4/2008. El bipartito decidió "apostar por la coordinación programática y la descentralización en la toma de decisiones (...) Se centró en la producción cultural y en la protección de la cultura y lengua gallega y su industria frente a la competencia exterior (...) su gestión estuvo más centrada en la consolidación de un verdadero sistema gallego de producción cultural que avanzara en el camino de la profesionalización de la producción, la gestión y la promoción"³⁷.

En el 2005 fue anunciado el proyecto para convertir la Facultad de Bellas Artes en el foco del arte gallego, Edificio de las Artes, donde iban a ofrecer nuevas titulaciones, pero el proyecto no llegó a realizarse. Así, la sala de exposiciones de la misma pasaría a convertirse en la Sala X, que contaría con una programación estable, teniendo como coordinador a X. M. Buxán hasta el 2011. También, a mediados de la primera década del nuevo milenio, tuvieron lugar en el espacio público diferentes exposiciones itinerantes, a nivel internacional, como la de Igor Mitoraj en el año 2006, o la *Cow Parade* en el 2007, que funcionaron como revulsivos turísticos. Piezas completamente ajenas al contexto, pero que pusieron en valor su destino a nivel internacional, por lo que, a nivel político, funcionaron a la perfección, mas no a nivel social y comunitario.

La crisis económica del 2008 produjo una recesión en la evolución hacia la autonomía de la gestión cultural. "En el primer gobierno de Alberto Nuñez Feijóo, Cultura se mantiene como cartera autónoma y recupera las competencias de turismo, perdiendo la de deporte e iniciando un proceso de revisión de los ejes centrales de acción del gobierno Bipartito. En noviembre de 2011, el departamento de Cultura desaparece como

36. Cabaleiro, "O estado da cuestión: As artes plásticas en Galicia na actualidade."

37. Lage, Gómez, y Losada, "La política cultural en la comunidad autónoma gallega: de la dependencia a la autonomía," 142.

Consejería para ser integrado en el área de Educación y se abre un período marcado por la incertidumbre y la falta de decisiones en materia cultural³⁸.

Muchas de las nuevas propuestas e iniciativas de creadores del 2008 al 2013 fueron concebidas desde la periferia. Surgieron nuevos colectivos relacionados con el urbanismo y la arquitectura como Ergosfera o Pescadería 2.0³⁹, que fomentaron la importancia de este tipo de prácticas a la hora de ejemplificar la socioeconomía de nuestro entorno, con iniciativas como *Yo sí quiero feísmo*, generando nuevos debates sobre lo rururbano y el poder del urbano sobre los territorios marginales y periféricos.

Nació el Liceo Mutante de Pontevedra en el 2011, convirtiéndose en heredero de los ya desaparecidos espacios autogestionados como Vacío, Amalgama, Fac Peregrina, Alg-a Lab, Casa Tomada, Halcón Milenario..., que habían proporcionado oportunidades para la creación a muchos estudiantes y profesionales de las Bellas Artes, fuera del campo institucional. Desde las experiencias alternativas, desde la comunidad, se estaba contribuyendo a un cambio macro, a través de todos los proyectos de investigación, de colectivos y de editoriales. Todas estas acciones y espacios experimentales se caracterizan por ser buenos aglutinadores sociales, por crear nuevas redes y sinergias, las cuales dan lugar a numerosos proyectos afines que enriquecen el tejido cultural de la comunidad gallega.

Conclusiones

La consolidación de las políticas culturales dominadas por el centralismo de los partidos estatales durante el gobierno de Manuel Fraga determinó una dicotomía en los modelos de promoción cultural, entre el dependiente de las administraciones estatales y el de los agentes privados. El tejido cultural de la comunidad autónoma gallega se nutrió de esta dualidad desde comienzos de los años 90, cuando surgieron las primeras plataformas al margen de las políticas culturales institucionales. A lo largo del artículo, se observa cómo de la periferia institucional pública emanaron numerosas

38. Lage, Gómez, y Losada, "La política cultural en la comunidad autónoma gallega: de la dependencia a la autonomía," 143.

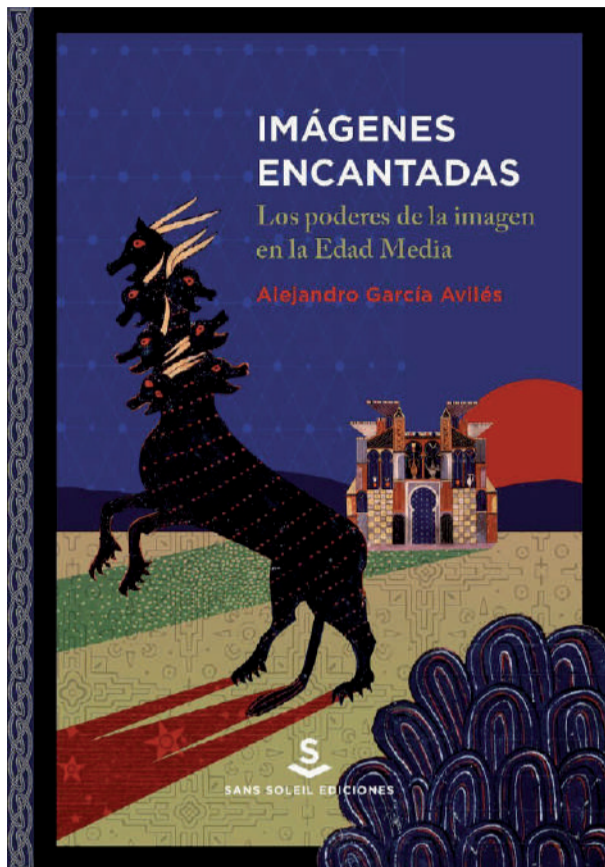
39. Según Ania González y Víctor E. Pérez Viqueira, "también destaca la labor del estudio de diseño Describir o la cooperativa de trabajo asociado Hábitat Social. Estas nuevas instancias de intervención urbana, vinculadas entre sí por sus colaboraciones en torno a proyectos más amplios como *A Cidade dos Barrios* (2009), pretenden articular los posicionamientos críticos nacidos del contexto universitario con la apertura de nuevos foros de discusión ciudadana sobre la construcción colectiva del entorno". López Abel y Rodríguez González, *Canales alternativos de creación. Una aproximación histórica*, 181-182.

propuestas independientes-colectivas, activas socialmente, que contrastaban con la vía institucional-museística, donde se potenciaba lo exitoso a nivel comercial o de marca, en detrimento de lo necesario para la comunidad o de la consolidación de los cimientos culturales de la zona.

Referencias

- Cabaleiro, Paula. "O estado da cuestión: As artes plásticas en Galicia na actualidade." *Praza*, 19 de enero, 2019. Consultado el 15 de marzo de 2021. <https://praza.gal/cultura/o-estado-da-cuestion-as-artes-plasticas-en-galicia-na-actualidade>.
- Lage, Xesús, Marta Gómez, y Antón Losada. "La política cultural en la comunidad autónoma gallega: de la dependencia a la autonomía." *RIPS*, no. 11 (2012): 115-148.
- López Abel, Daniel, y Miguel Anxo Rodríguez González, eds. *Canales alternativos de creación. Una aproximación histórica*. Santiago de Compostela: Baleiro. Canles de producción, 2013.
- Rabuñal, Anxo. *O lado da sombra. Sedición gráfica e iniciativas ignoradas, raras ou desacreditadas entre 1971 e 1989*. A Coruña: Fundación Luis Seoane, 2005.
- Rodríguez González, Miguel Anxo. "Os materiais: procesos e formas na escultura galega contemporánea." Tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, 2004.
- . "Artistas, institucións culturais e narrativas: na procura dun novo relato." *Grial: revista galega de cultura*, no. 53 (2015): 24-33.
- . "Del espectáculo cultural y sus efectos: arte y política culturales en Santiago de Compostela." *Espacio, tiempo y forma*, no. 3 (2015): 377-402. <https://doi.org/10.5944/etfvii.3.2015.13833>
- Romaní, Lucía. "Mecanismos de transformación de la idea de arte público. Experiencia y experimentación en el contexto gallego." Tesis doctoral, Universidade de Belas Artes de Pontevedra, 2018.
- Sobrino Manzanares, María Luisa. *De Asorey a los noventa. Escultura moderna de Galicia*. Auditorio de Galicia: Santiago de Compostela, 1997.
- . *El proceso abstracto. Artistas gallegos 1950-1979*. Santiago de Compostela: Consorcio da Cidade de Santiago, 1993.

RESEÑAS



García Avilés, Alejandro

Imágenes encantadas. Los poderes de la imagen en la Edad Media

Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil ediciones, 2021,
205 págs.
ISBN 978-84-120097-5-0

El libro *Imágenes encantadas. Los poderes de la imagen de la Edad Media* es una recopilación de las investigaciones llevadas a cabo por Alejandro García Avilés durante los últimos años sobre la imagen medieval y sus facultades mágicas relacionadas con su presencia.

Desde la presentación del temario, su intención es aclarar y definir los valores sagrados y de culto que residen en las imágenes cristianas medievales. A lo largo de los seis capítulos con los que cuenta el libro, se mantiene un diálogo entre paganismo-idolatría-pleitesía-magia-devoción-cristianismo, donde se explican y justifican sus diferencias y semejanzas. Así mismo, se analiza la relación simbiótica que pudo haber existido entre imágenes mágicas y de culto a lo largo de la Edad Media.

Los apartados que componen la columna vertebral del libro surgieron a partir de las investigaciones realizadas por García Avilés para los seminarios del *Groupe d'anthropologie historique de l'Occident médiéval* (2005) y para la *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (2007), reunidas en este libro bajo el sello editorial Sans Soleil en el año 2021.

El libro se compone por los siguientes apartados: "Presentación", "Imágenes sangradas, Imagen y ritual", "Imágenes milagrosas", "Falsas estatuas", "Estatuas poseídas" y "Notas". Desde el inicio de las investigaciones y a lo largo de todos los capítulos se explica y analiza la maquinaria dialéctica que hay detrás de las "imágenes sagradas" y el temor que existía sobre ellas en los primeros años del cristianismo. Este temor se debía principalmente a la estrecha relación entre las imágenes de culto (cristianas) y las imágenes mágicas (paganas), debido a que en la Edad Media no existía un término específico para diferenciarlas, lo cual podía llevar a confundirlas o relacionarlas.

Para poder explicar el poder, como también la problemática en torno a la imagen y su uso, García Avilés recurre a fuentes bibliográficas primarias como el *Libri Carolini* o el II Concilio de Nicea. De igual manera, incluye las observaciones sobre la imagen de san Agustín, Gregorio Magno, Juan Damasceno y Rábano Mauro para completar el espectro.

Se incide en el concepto de la imagen cristiana desde tres pilares fundamentales: la reliquia, la eucaristía y la imagen figurativa. Todas ellas cumplían un rol de representación, aunque durante la alta Edad Media el peso consustancial se centraba en la eucaristía y las reliquias. Es a partir del año 1000 cuando se genera "la conversión de la imagen", momento en que las reliquias se mezclan con otro tipo de soportes visuales, como las esculturas. El ejemplo que sale a luz es el de Santa Fe de Conques y el cambio radical de postura de Bernardo de Angers sobre las imágenes. A esto se le suma el sínodo de Arras de 1025 emprendido por Gerardo Cambrai, que no aprueba la adoración de imágenes, pero sí reconoce su poder visual, dado que permitía a los iletrados conocer y adorar a Cristo. El milagro será uno de los elementos fundamentales para la legitimación de las imágenes, las cuales tomarán especial fuerza a través de las traducciones de Juan Damasceno al latín en el siglo XII. Sin embargo, no será hasta Tomás de Aquino y Alberto Magno donde se abrirá "un nuevo camino en la teología de la imagen", según afirma García Avilés.

Sobre "Imagen y ritual" el análisis se centra en el concepto de talismán y cómo su tamaño está relacionado con el desplazamiento de las religiones que quedaron rezagadas tras las victorias de Alejandro Magno. Victoria que obligó a minimizar cultos e imágenes cargadas de *virtus* pagana, lo que conllevó a pensarlas como talismanes o *imago*. Estos objetos visuales serán perseguidos y reprendidos por el cristianismo, como también sus esculturas, puesto que era el lugar donde los paganos creían que se resguardaban sus dioses. Por este motivo, tenía una acepción demoníaca de estos talismanes vistos desde la fe cristiana. García Avilés lo explica a través de la *Ciudad de Dios* de san

Agustín, puesto que el teólogo retoma el *Aslepio* para reflexionar sobre la posesión de imágenes. Uno de los tantos ejemplos propuestos en el texto para visualizar la lucha contra los ídolos es el mosaico del año 1200 d. C. realizado en San Marcos, donde san Simón y san Judas bendicen estatuas de los templos de Persia para exorcizarlos. Además de los escritos de Cecco de Ascoli, Guillermo de Auvernia y el libro de *Astromagia* de Alfonso X que ampliarán los ejemplos y la acepción en torno a la imagen y su poder.

En el apartado "Imágenes milagrosas" se analiza la plena aceptación de la imagen y su florecimiento a partir del siglo XIII, debido a que es en esta centuria cuando se aúna la teoría escolástica sobre las imágenes sagradas, las prácticas culturales y sociales, que confieren a la imagen definitivamente su papel de privilegiada mediadora con lo sagrado. Los ejemplos se centran en las ilustraciones de los episodios que atestiguan su poder a través de las *Cantigas* de Alfonso X como ejemplo. A través de dicho manuscrito se busca demostrar cómo las imágenes cobraban vida para exhibir sus milagros, y cómo también la imagen narrativa se convierte en imagen de devoción. Su relevancia visual dentro del mundo cristiano será tal, que también poseerá un valor identitario convirtiéndose en una señal distintiva del cristianismo contra el aniconismo judío. Se explica además la diferencia entre la *virtus magica-virtus sancta* y la confrontación de la imagen digna de veneración y de exorcización.

"Falsas Estatuas" es el penúltimo apartado teórico, donde se amplía la tensión en torno al término *imago*, que en tiempos de Cicerón comenzó a utilizarse junto con *statua*, para identificar a los dioses, a los cuales se los explicaba antes terminológicamente con los vocablos *simulacrum* y *signum*. A partir de la Edad Media se la revestirá de nuevos significados ligados a ídolo, efigie, estatua o talismán. Este último concepto ganará especial fuerza entre los siglos XII-XIII, donde su significado se relacionará con un sentido profiláctico y apotropaico de la imagen. Esta "contaminación" del término *imago* será analizada desde varias fuentes, especialmente desde *Del legibus* de Guillermo de Auvernia para explicar cómo existían tres tipos de estatuas paganas sagradas: los ídolos que representaban a una persona, los simulacros, y los dioses hechos por manos humanas, a los cuales se les insuflaba vida a través de ritos y la especial importancia del cristianismo por el exorcismo de estas imágenes.

Finalmente, en "Estatuas poseídas" se mantiene una continuidad sobre la lucha cristiana contra las imágenes paganas, pero la investigación estará centrada en el análisis de los relatos apócrifos y compilaciones hagiográficas que crearon *topos* sobre representantes emblemáticos del cristianismo, tales como padres de la iglesia, mártires o

apóstoles. Representantes como: Gregorio Magno, san Román, san Dionisio, san Martín, san Bartolomé, san Judas, san Mateo o santo Tomás, se convertirán en destructores y exorcistas de imágenes utilizando como armas la bendición y el bautismo. Se hará especial hincapié en este tema a partir del siglo XII-XIII.

En pocas palabras, García Avilés explica en *Imágenes encantadas* la conexión visual y conceptual medieval entre ídolo-talismán-*imago-virtus-numen-transitus*-imagen mágica-imagen de culto-paganismo-cristianismo, analizando cómo la imagen en la Edad Media pasa de estar rezagada y desplazada como símbolo pagano, a convertirse en un elemento central en el seno del cristianismo bajomedieval.

Pablo Joel Mendoza-Ormeño
Universidad de Salamanca, España
 0000-0002-3820-3028



González Tornell, Pablo, dir., Irene Domingo Mollá, coord., Benito Navarrete Prieto, José Gómez Frenchina, José Riello, Javier Portús, y Pablo González Tornell, aut. text.

Creure a través dels ulls / Creer a través de los ojos / Believing through the eyes

Publicado en conjunto con una exposición, organizada y presentada en el Museu de Belles Arts de València, 21 de octubre de 2021-6 de febrero de 2022

Gijón: Ediciones Trea, Generalitat Valenciana, Museu de Belles Arts de València, 2021, 269 págs.

ISBN 978-84-189321-4-4

Creure a través dels ulls. Pintura i veritat a la València del segle XVII es la exposición comisariada por Pablo González Tornell, que ha materializado en 2021-2022 el nuevo plan museográfico del Museu de Belles Arts de València. La muestra, de 44 piezas de fondos propios –alguna restaurada y publicada por primera vez–, configuró un espacio estético y argumental diseñado para tratar de “mirar el arte del siglo XVII como lo hacían los habitantes de esa centuria”, enfrentándose a la producción mayoritariamente religiosa de una época en que, en los estados católicos, se fijaba un tipo de pintura concebida para “hacer creer con los ojos”. El discurso de la exposición se compone de cinco secciones, organizadas en las grandes páginas del catálogo, editado por Trea. Las ilustraciones permiten apreciar las pinturas a color y con detalle, y contrastar las cuestiones planteadas en los textos, traducidos al valenciano, inglés y castellano. Su cualificado elenco de autores desglosa el discurso en tres ámbitos, uno dedicado a características estilísticas del realismo barroco, y los otros a exponer y cuestionar sus bases históricas y filosóficas.

El texto inicial de Benito Navarrete Prieto familiariza al lector/espectador con las ideas, usos y formas del realismo y el naturalismo, para dar paso a la sección *Creure a través*

dels ulls, donde el trampantojo barroco, en los “límites entre realidad sensible y ficción visual” de naturalezas vivas y muertas, ejemplifica el realismo pictórico que, tras Zurbarán o Velázquez, perduró en Valencia, lejos de la corte. La mirada italiana de las copias de Caravaggio o Ribera introdujeron el realismo italiano en el reino y, a partir de ellas, se plantea la evolución naturalista “de la contramaniera al realismo caravaggiesco”, de una historia de la pintura en Valencia.

Gómez Frechina aborda la estética y formación de pintores como Joan de Joanes, Onofre Falcó, o los Requena; el manierista Juan Sariñena; la inflexión de los Ribalta y la impronta de su obrador; el naturalismo de Orrente y los March, para terminar el recorrido en el barroco de Jacinto de Espinosa. No se olvidan, ni del mecenazgo de figuras clave en las relaciones artísticas de la localidad con la capital romana, ni del arzobispado de Juan de Ribera, escenario de transición de la estética joanesca hacia el naturalismo valenciano, o los representantes de la religiosidad exacerbada que movió esta historia de la pintura, culminada en una evolución “de la contramaniera al tenebrismo” persistente.

José Riello expone y critica las bases conceptuales del realismo en la pintura testimonial de la fe católica, en *Reliquias e imágenes y viceversa*. Profundiza en las funciones signíca e icónica del arte visual a partir del análisis de los escuetos preceptos tridentinos sobre las imágenes, y su desarrollo posterior en la tratadística, no solo de los famosos contrarreformistas, Borromeo y Paleotti sino que profundiza en Jaime Prades, Johannes Molanus, Roberto Berlamino, Louis Richehome, Martín de Roa, Sancho Dávila y Toledo, Juan Acuña del Adarve y otros defensores de una doctrina incapaz de dar razón de la separación teórica, ni paliar la igualdad en la práctica ritual, entre reliquias e imágenes, aunque su culto se impulsó en las localidades donde esta doctrina postridentina legitimaba las veneraciones, o idolatrías, del catolicismo, especialmente a través de festejos y disposiciones sinodales. Un catálogo de pinturas de culto entre reliquia e imagen ejemplifica el poder carismático de estos artefactos, basados en “significar aquello que representan”: crucificados y otros tipos de retratos de la divinidad, diseminados por una tierra llena de iconos, cuyo culto se intenta justificar en aquellos tratados, e imponer a base de la invención de leyendas de su origen milagroso.

Portús Pérez cuestiona la problemática equivalencia contrarreformista entre retrato y verdad a través de la *vera effigies*, término que designa la representación del natural y sus copias, y persuade de que ambas comparten atributos milagrosos en base a una “ semejanza espiritual”. Precedentes medievales de una teoría del retrato sagrado des-


embocan en una modalidad regional de pintura, ligada a la cultura festiva y editorial valenciana, en un marco fecundo de verdaderos retratos, cuyas tipologías (imágenes de Cristo y la Virgen, imágenes originadas en visiones milagrosas, y retratos “del natural”) llevan del concepto de semejanza espiritual, al factor del parecido fisionómico. Santos de reciente canonización investidos del poder de la imagen de culto, personajes bíblicos y ángeles con apariencia humana subrayan en estas pinturas el valor naturalista de la semejanza, en el debate de una imagen barroca a caballo entre la reliquia y el icono.

El propio director del Museu suscribe la conclusión de este proceso pictórico y político bajo el epígrafe *Pintura y verdad en la Valencia del siglo XVII*, para ayudar a comprender la imagen artística como presencia, según la epistemología de la época, y el problema de la atemporalidad que hoy dificulta la periodización estilística de imágenes utilizadas como prueba de fe. La Virgen del Puig y otros retratos marianos góticos, que inciden en la configuración del culto local, fijaron un modo de representar, al ser imágenes impermeables a las modas estilísticas, pese a sus diferentes copias y cambios de escenario y tipología en el siglo XVII y en adelante, debido a que su valor testimonial se hizo residir en su semejanza con el prototipo. También se pondera la incidencia, en este modo de representar, de los retratos de canonizados en el arzobispado de Ribera, el “naturalismo descarnado” de las efigies de Tomás de Villanueva, Luis Beltrán, o el propio patriarca: una “crudeza realista” que alcanzó otros géneros hasta convertirse en el estilo dominante de los pintores valencianos.

En fin, la publicación excede el propósito de fijar en el papel la exposición temporal; cuidadosamente editada y crítica, explora nexos entre filosofía, historia y arte, verdad y naturaleza, realidad y ficción, nociones fundamentales de la dogmática medieval, retomadas por teóricos, autores y mecenas del arte barroco que siguieron utilizando las pinturas como propaganda católica más allá del siglo XVII. De este modo, la edición trasciende el marco geográfico y cronológico de la Valencia contrarreformista, al aquí y ahora en que las imágenes testimoniales inundan las pantallas de los medios de difusión de otras ideologías, mientras siguen ocultando que, su naturalismo y realismo, son opciones estilísticas y políticas, para hacer creer que representan la verdad.

Elena Muñoz Gómez

Universidad de Salamanca, España

 0000-0002-4869-1790



Oliveira Serrano, César, dir.

El libro de los bienhechores del monasterio de san Benito el Real de Valladolid: Estudio y Edición

Madrid: Dykinson, 2021, 265 págs.
ISBN 978-84-1377-668-2

Un recorrido por los repositorios bibliográficos denota la paulatina ruptura con la sistematización jerárquica entre disciplinas académicas. El desvanecimiento de las divisiones ficticias comienza a vislumbrar una concepción cada vez más ajustada a la verdadera realidad de las Humanidades, que no puede ser otra, que una visión multidisciplinar y transversal entre enfoques plurales.

Los ecos del estudio interdisciplinar resuenan en esta monografía dedicada al análisis y estudio editorial del libro de los bienhechores del monasterio de San Benito el Real de Valladolid, dirigida al cuidado del editor César Oliveira Serrano. En efecto, en esta publicación converge un triple abordaje donde se recogen las tintas de un grupo de investigación formado por: el editor a la vez que integrante César Oliveira Serrano (CSIC), Elisa Ruiz García (UCM) y Josefina Planas Badenas (Universitat de Lleida). Todos ellos, conjugan un ramillete de diversos prismas disciplinarios que colaboran para delinear un completo discurso que abarca el contexto histórico, el análisis formal, la óptica codicológica y paleográfica y, finalmente, el estudio editorial.

La existencia de libros que se dediquen a exponer la nómina de bienhechores no es exclusiva del monasterio benedictino vallisoletano, por tanto, su excepcionalidad no radica en su singularidad tipológica, sino que la pertinencia de la creación de este volumen viene determinada por ciertas notas de verdadera originalidad. El ser considerado el único ejemplar procedente de la Corona de Castilla, la particularidad de albergar imágenes miniadas de calidad, el suntuoso formato que abriga la edición original, y la amplia relación de bienhechores en un extenso transcurso de tiempo que abarca más de un siglo y que conlleva una diversidad de manos amanuenses y distintos tipos de escritura, son las grandes fortalezas que hacen que este códice merezca una especial consideración y, de ahí, la cristalización de este estudio coral.

Estructurada en cuatro capítulos, las tintas de Oliveira Serrano conforman el primer bloque dedicado al conocimiento del contexto histórico general. Su discurso se articula a través de una relación cronológica de los priores perpetuos del citado monasterio benedictino. A tenor de este marco temporal, el autor investiga la distribución de bienhechores en cada uno de esos periodos permitiendo no solo conocer la simple enumeración de benefactores, sino que su estudio arroja información socio-política verdaderamente interesante. Sus tintas vislumbran tanto la itinerancia de la corte hasta finales del siglo XVI, como la preponderancia de reyes y nobles como principales benefactores, proyectando de esta manera una verdadera alianza entre realeza y centro monástico. Asimismo, este análisis cronológico permite sondear el paulatino aumento de bienhechores hasta los tiempos de los Reyes Católicos y su descenso considerable conforme se afianza la congregación de benedictinos a principios del siglo XVI.

De forma paralela a este breve análisis contextual el autor dedica un amplio espacio a la elaboración de un catálogo biográfico del libro de los bienhechores. Enumera a modo de listado cada uno de los benefactores tal como aparecen en el códice original, y esta relación se ve provista de un acompañamiento reflexivo que el mismo autor modestamente define como "complementario", pero pienso que oficiosamente habría que definirlo como esencial, pues añade al relato pormenorizado tanto los argumentos del historiador fray Mancio de Torres como diversas fuentes archivísticas y una extensa bibliografía.

El segundo bloque de la monografía versa sobre el estudio de los aspectos codicológicos y paleográficos del manuscrito. La aportación de la especialista Elisa Ruiz García es un sugerente ejercicio por conocer aspectos que suelen pasar inadvertidos. La motivación del ejemplar, su proceso de elaboración, un profundo estudio paleográfico que intuye las posibles manos que compusieron el texto, y el intrincado historial del códice

desde su última entrada escrita hasta su deposición final en el Fitzwilliam Museum de la University of Cambridge, componen un variado espectro que muestra al lector la traza anatómica del ejemplar.

Si se continúa con el desarrollo que sugiere el índice, la mirada artística se desarrolla en el tercer capítulo. En este, Josefina Plas Badenas profundiza en la riqueza de las ilustraciones abordándolas desde el estudio unitario. Investiga tanto la imagen como su relación con el texto que acompaña, conformado un perfecto binomio que considera inseparable.


Se debe aclarar que, al no existir cohesión entre todo el programa iconográfico, la autora analiza las miniaturas en función de una sistematización cronológica –a todas luces imaginaria– que le sirve para ordenar lo que considera las tres etapas fundamentales: una primera etapa de sobriedad ilustrativa quizás por las dificultades económicas de la comunidad de religiosos, seguida del periodo de brillantez con la asimilación del lenguaje figurativo del sur de los Países Bajos en un segundo periodo, y un ocaso temporal en el cual se adscriben los retratos reales de los reyes Felipe III y Felipe IV, inspirados en el estilo del siglo XVII. A pesar de la gran dificultad de no conocer a los autores de estos materiales, la autora ofrece las primeras herramientas para poder desentrañar la excesiva cantidad de producción miniada en Castilla, que como señala, aún está pendiente de un desarrollo sistemático.

En la búsqueda de finalizar el estudio y a modo de coda que corone esta triada de autores, el cuarto capítulo incluye la transcripción del texto que hiciera en el año 1963 García M. Colombás con ciertas correcciones en relación a las erratas y omisiones.

Este meritorio trabajo consigue desvelar tanto las formas como el contenido, y a su vez coadyuva a estas aportaciones la inclusión de la edición transcrita de la obra proporcionando sin lugar a dudas, un amplio camino de investigación en ciernes que incentiva el interés del lector línea tras línea. A pesar del buen hacer, se echa en falta un profundo estudio en conjunto, pues las tintas denotan un trabajo independiente por las reiteraciones excesivas que se realizan tanto a nivel contextual, como relacionado con la fortuna intrincada que sufrió el códice. Efectivamente, es una verdadera muestra multidisciplinar que pienso que acaba obligando al lector a coser esos indudables nexos entre disciplinas que tanto se abogan.

Javier Herrera Vicente

Universidad de Salamanca, España

 0000-0002-2465-7301



El mejor y el peor de los tiempos

50 películas sobre la Revolución francesa

TERESA SOROLLA ROMERO Y VÍCTOR MÍNQUEZ



Sorolla Romero, Teresa, y Víctor Mínguez

El mejor y el peor de los tiempos. 50 películas sobre la Revolución Francesa

Barcelona: Editorial UOC, 2021, 214 págs.
ISBN 978-84-918079-8-8

El mejor y el peor de los tiempos. 50 películas sobre la Revolución Francesa es una obra que presenta el estudio de una amplia muestra de filmes sobre esta época, sus protagonistas y sus principales acontecimientos. El libro pertenece a la colección Filmografías Esenciales de la Editorial UOC, serie de publicaciones sobre filmografías básicas en torno a movimientos y géneros cinematográficos, con un tono divulgativo pero riguroso. Sus autores son los doctores Teresa Sorolla Romero y Víctor Mínguez, profesores de la Universitat Jaume I de Castellón.

El volumen que nos ocupa se centra en el que es probablemente uno de los periodos de la historia que mayor interés suscitó en el medio cinematográfico desde sus comienzos: la Revolución Francesa. Un periodo que no dio origen a un género propio, ni siquiera a un subgénero dentro del cine histórico. El tratamiento que se da a los sucesos narrados en estas películas transita entre los diversos géneros cinematográficos, predominando el drama y el melodrama, aunque con incursiones significativas en el cine de capa y espada, en el terror gótico o incluso en la comedia o en el musical, entre otros. El rigor histórico de las adaptaciones cinematográficas varía de forma notable,

siendo habituales los lugares comunes en la representación de ciertos tipos, espacios, conductas y situaciones, como señalan los autores de este trabajo.

El título del libro es una referencia al comienzo de *Historia de dos ciudades* (Charles Dickens, 1859), novela que plasmaba de manera sugerente el ambiente en el París de los años de la Revolución. Los autores del texto utilizan la cita completa para mostrar al lector, desde el mismo título, una época a la vez fascinante y terrible, que alumbró ideas y personajes trascendentales para el devenir futuro de la sociedad, pero también el Terror, y que se convirtió por todo ello en tema predilecto para el cine.

El contenido está estructurado en un capítulo introductorio y, a continuación, el análisis de cada una de las cincuenta películas que integran la muestra objeto de estudio. El primer capítulo –“La Revolución francesa en el cine”– constituye el marco histórico introductorio. En él se presenta de forma sucinta la época de la Revolución, reflexionando los autores del trabajo sobre los temas que más han interesado a los cineastas. En concreto, el amor, los protagonistas, los escenarios de la Revolución e, incluso, un sugerente, aunque breve apartado: el dedicado a la propia guillotina como personaje cuya presencia se hace notar a lo largo de buena parte de la filmografía sobre la Revolución. Este elemento común, ya sea ubicado en los primeros planos o en los últimos, en contrapicado o con panorámicas verticales, se yergue amenazante sobre el pueblo. Sirva de ejemplo la guillotina que se muestra en *Danton*, que no oculta la sangre. En este capítulo, los doctores Sorolla y Mínguez ponen de relieve el conocimiento que los cineastas tenían de la época, merced no solo a la literatura, sino también al trabajo de los pintores coetáneos de la Revolución.

A continuación, se analizan las cincuenta películas que integran este estudio –cuyo número responde a las especificaciones de la colección *Filmografías Esenciales*, a la que pertenece–. De cada filme se ofrece una ficha técnica y artística –concisa a la par que rigurosa–, seguida de un estudio sobre varios aspectos. A pesar de la necesaria brevedad de los análisis –impuesta por el formato de la colección–, los autores se detienen en la caracterización de los personajes, el enfoque de la historia, la focalización y el diseño de vestuario y de decorados. Asimismo, son abordadas determinadas cuestiones del montaje en momentos que se consideran especialmente significativos, así como el ritmo visual y otros elementos formales del texto fílmico. También se pone de relieve el mayor o menor interés por los matices políticos de la historia, la presentación de la violencia en campo o fuera de campo, etc.

Cabe destacar el acierto de los autores a la hora de seleccionar las películas que integran el elenco. Junto a la elección de filmes bien conocidos por el gran público, como *La Pimpinela Escarlata*, figuran otros de menor repercusión mediática y de difícil acceso en la actualidad. A través de este libro se entiende la relevancia que tuvo la Revolución Francesa para el mundo del cine desde sus mismos orígenes, cuando encontramos la recreación de las muertes de Marat y Robespierre conviviendo con las vistas de los Lumière en formato, cuadro y duración. En estos dos cortos, realizados en 1897, ya se empieza a plantear una posibilidad de ficción más allá del registro de la realidad. La Revolución fue plasmada en el cine silente, tanto en Europa como en Estados Unidos –véanse, por ejemplo, el *Napoleón* de Abel Gance o *Las dos huérfanas*, de David Wark Griffith–, pero va a ser con la llegada del sonoro cuando se acrecienta el interés por la época. Películas tan diferentes como *La Marsellesa* de Jean Renoir, *Scaramouche* de George Sidney o *Cagliostro* de Gregory Ratoff son muestra de la variedad de enfoques y géneros con que se abordó la Revolución Francesa. La llegada de la Modernidad y la Postmodernidad no terminó con el interés por el tema. Como demuestra este volumen, la Revolución Francesa sigue siendo en la actualidad objeto de especial atención por parte de la industria del cine. De hecho, las dos últimas películas analizadas, *Un pueblo y su rey* y *Un violento deseo de felicidad*, datan de 2018. El análisis de los filmes seleccionados muestra cómo estas interpretaciones fueron sensibles a las diferentes circunstancias histórico-políticas de cada época y país en los que se produjeron las películas.

En una muestra significativa de las películas analizadas por los autores de este libro, se asiste a la caída de los grandes protagonistas de la Revolución, especialmente durante el Terror. Como dice Danton en su juicio representado en una secuencia de la película homónima de Andrzej Wajda (1983), “la Revolución es como Saturno. Devora uno a uno a sus hijos”. Solo Fouché y Talleyrand se salvarán de la muerte. Y serán todos protagonistas individuales –reales o ficticios– pues, como indican los autores, los cineastas se encontraron con la imposibilidad narrativa de concebir al pueblo parisino, en tanto que masa, como protagonista individual del relato.

Concluye el libro con una actualizada bibliografía sobre la Revolución Francesa en el cine, y dos útiles anexos: el índice de películas estudiadas –que no son todas las filmadas sobre la Revolución, debido al número impuesto por la colección, pero sí las más significativas– y una lista de series de televisión y telefilmes que quedan fuera de los límites del estudio, pero que se ofrecen al lector interesado por el tema de este libro. Esta publicación, de amena e instructiva lectura, es de interés tanto para el público general como para los estudiantes y profesores de cine, así como para aquellos interesados en

la historia de Europa, y concretamente en el periodo al que se refiere el volumen. Todos ellos contarán con una filmografía sobre el tema especialmente relevante, analizada con rigor, en un trabajo que revela un profundo conocimiento del cine y de la época.

Ángel Justo-Estebanz
Universidad de Sevilla, España
 0000-0002-0837-8855

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, 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. Deberán indicar todas las referencias que tengan DOI. Puede comprobarse en la siguiente página web: <https://doi.crossref.org/simpleTextQuery>. Para ello, copie y pegue el listado de referencias bibliográficas del final de su artículo en la caja en blanco de DOI Crossref (recuerde que tiene que sustituir las tres rayas por el nombre completo cuando aparecen varias referencias de un mismo/a autor/a). A continuación, pulse en "Submit" para que aparezcan los DOI.
- 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 Gienenses*, 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 28 · 2022