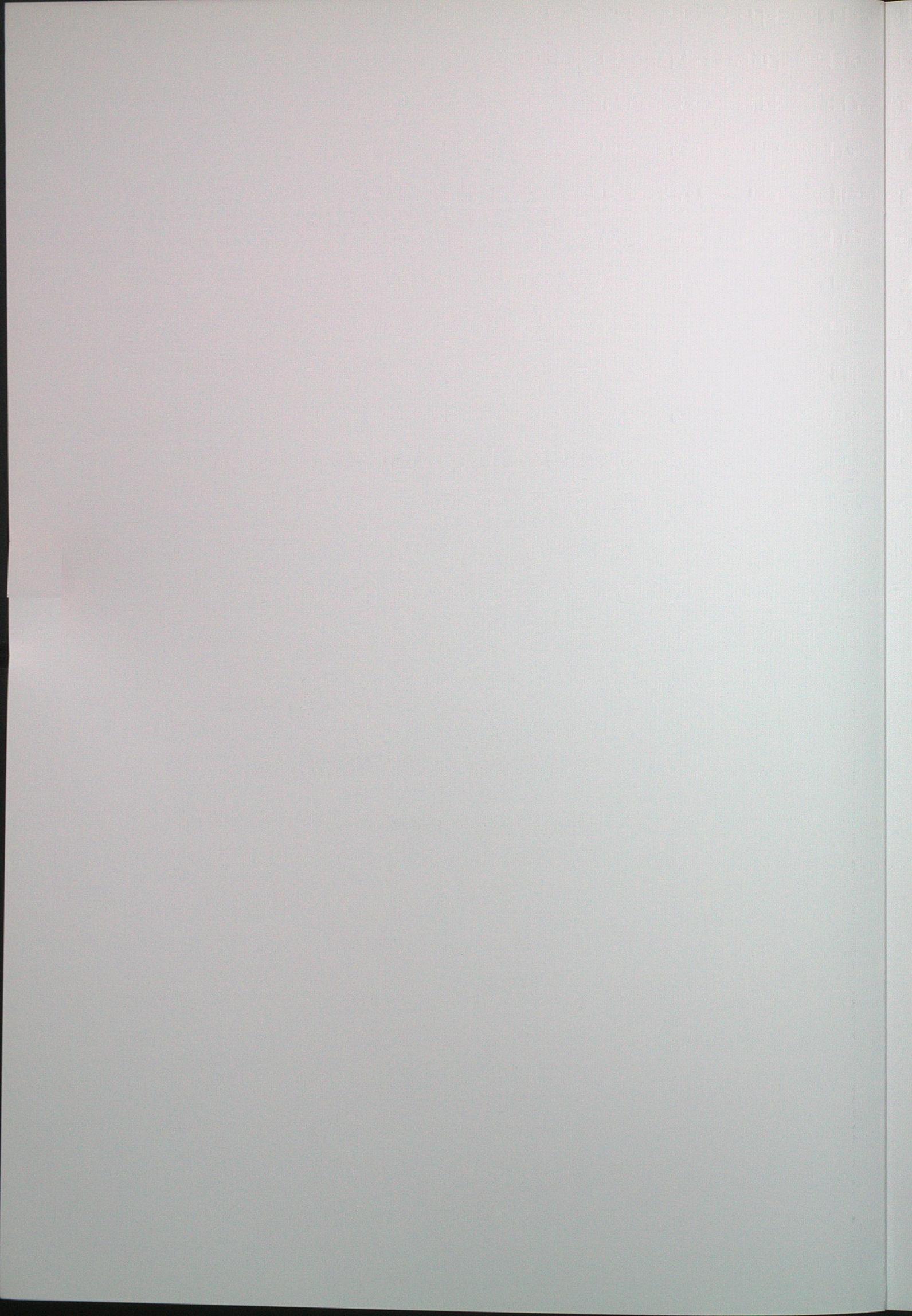


atrio

revista de historia del arte

n° 17, 2011





atrio

revista de historia del arte

n° 17, 2011



atrio

revista de historia del arte

N. 17 (2011)

Directores:

Arsenio Moreno Mendoza y Fernando Quiles García (Universidad Pablo de Olavide)

Secretaria de Redacción:

Ana Aranda Bernal (Universidad Pablo de Olavide)

Consejo de Redacción:

Francisco J. Herrera García (Universidad de Sevilla)

Francisco Ollero Lobato (Universidad Pablo de Olavide)

Graciela Viñuales (CEDODAL. Buenos Aires)

José Manuel Almansa Moreno (Universidad de Jaén)

Juan Manuel Monterroso Montero (Universidad de Santiago de Compostela)

M^a. del Valle Gómez de Terreros Guardiola (Universidad Pablo de Olavide)

Ramón Gutiérrez (CEDODAL. Buenos Aires)

Consejo Asesor:

Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández

Rosario Camacho Martínez (Universidad de Málaga)

Marcela Cristina Cuéllar Sánchez (Ministerio de Cultura, Colombia)

Pedro Galera Andreu (Universidad de Jaén)

David García Cueto (Universidad de Granada)

Rodrigo Gutiérrez Viñuales (Universidad de Granada)

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

Alexandra Kennedy (Universidad de Cuenca. Ecuador)

Vicente Lleó Cañal (Universidad de Sevilla)

María del Pilar López (Ministerio de Cultura, Colombia)

Rafael López Guzmán (Universidad de Granada)

Fernando Marías Franco (Universidad Autónoma de Madrid)

Sandra Negro (Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima)

Alberto Nicolini (Universidad de Tucumán, Argentina)

Víctor Nieto Alcaide (UNED, Madrid)

Víctor Pérez Escolano (Universidad de Sevilla)

Delfín Rodríguez Ruiz (Universidad Complutense de Madrid)

Antonio Salcedo Miliani (Universidad Rovira i Virgili, Tarragona)

Teresa Sauret Guerrero (Universidad de Málaga)

Nelly Sigaut (El Colegio de Michoacán. México)

Antonio Urquizar Herrera (UNED, Madrid)

Edita:

ÁREA DE HISTORIA DEL ARTE

Departamento de Geografía, Historia y Filosofía

UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE

Carretera de Utrera Km 1

41013 Sevilla

Portada:

Yesería de la Casa de Pilatos, Sevilla. Fot. Ana Aranda Bernal

Diseño, maquetación e impresión:

Pinelo, Talleres Gráficos, s.l. Camas-Sevilla

ISSN: 0214-8293

Depósito Legal: SE-10-1989

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

Índice general

<i>Nuevas fuentes grabadas en la obra de Juan de Sevilla y Alonso Cano</i> José Luis Requena Bravo de Laguna	5-16
<i>Transformaciones estéticas, formales y espaciales en las iglesias gótico-mudéjares de Córdoba</i> Antonio Jesús García Ortega	17-30
<i>Virgen de Guadalupe de México: protectora a ambas orillas del Atlántico (siglos XVII-XVIII)</i> María de los Ángeles Fernández Valle	31-46
<i>Buenos Aires y la creación de un corredor cultural. Museos y espacios artísticos.</i> M ^a Luisa Bellido Gant	47-58
<i>Un San José atribuido a La Roldana en el Convento de Santa María la Real de Bormujos, Sevilla.</i> Francisco J. Herrera García y Ana Pérez de Tena	59-68
<i>Uomini illustri a Siviglia e a Saluzzo: modelli umanistici e rinascimentali nella Casa di Pilatos e Casa Cavassa.</i> Natalia Gozzano	69-76
<i>Retratando el microcosmos colonial. Melchor Pérez Holguín y la "Entrada del arzobispo virrey Morcillo a Potosí".</i> Sergio Angeli	77-90
<i>Los espacios públicos de las viviendas acomodadas del siglo XVIII a partir de la documentación notarial de Murcia y Madrid</i> Elena Martínez Alcázar	91-102
<i>Las pinturas de Vicente Alanís en la iglesia conventual de San Jacinto de Sevilla</i> Álvaro Cabezas García	103-118
<i>Las declaraciones de ruina en los edificios históricos desde la óptica de la historia del arte</i> Belén Calderón Roca.	119-132
<i>El origen de la Casa de Pilatos de Sevilla. 1483-1505.</i> Ana Aranda Bernal.	133-172

RECENSIONES / BOOK REVIEWS

La arquitectura inglesa en el Campo de Gibraltar/ English architecture in the country land of Gibraltar. Cádiz: Diputación de Cádiz, 2007. (Sara Núñez Izquierdo)
Ana Aranda Bernal..... 175

Pintura mural del Renacimiento en el Reino de Jaén/ Mural Renaissance painting in the Kingdom of Jaén . Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 2008. (David Granado Hermosín)
José Manuel Almansa Moreno..... 176

El retablo sevillano. Desde sus orígenes a la actualidad/ Sevillian alterpieces. From its origins to the present. Sevilla: Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Obra Social de Cajasol y Diputación de Sevilla, 2009. (Álvaro Cabezas García)
Fátima Halcón, Francisco Herrera y Álvaro Recio..... 178

Apuntes para una biografía artística. Carmen Laffón. Notes for an artistic biography. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2009. (Marine Caron)
Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz. Carmen Laffón..... 180

Normas para la presentación de los originales..... 183

Nuevas fuentes grabadas en la obra de Juan de Sevilla y Alonso Cano¹

JOSÉ LUIS REQUENA BRAVO DE LAGUNA
Universidad de Navarra

Fecha de recepción: 22 de septiembre de 2010

Fecha de aceptación: 17 de febrero de 2011

Resumen: La presente contribución analiza y reflexiona sobre el impacto de cinco nuevas fuentes grabadas en la obra de los pintores granadinos Juan de Sevilla y Alonso Cano. Ambos artistas recurrieron a la misma estampa de Paul Pontius *El Matrimonio místico del venerable Hermann-Joseph* sobre composición de Van Dyck para ingeniar sus respectivas obras pictóricas; Juan de Sevilla para sus *Desposorios de la Virgen* del Convento de San Antón de Granada y el Racionero para su *Visión de San Juan Evangelista* de la Wallace collection de Londres, procedente del desaparecido retablo de Santa Paula de Sevilla.

Palabras clave: Fuentes grabadas, pintura barroca, Juan de Sevilla, Alonso Cano, siglo XVII.

Abstract: This paper explores the impact of five new sources recorded in the work of the painters Juan de Sevilla and Alonso Cano from Granada. Both artists drew on the same engraving by Paul Pontius, *The Mystical Marriage of the Blessed Hermann Joseph*, based on a composition of Van Dyck's, for their own paintings: *The Betrothal of the Virgin* by Juan de Sevilla, from the Convent of St. Anton of Granada, and Cano's *Vision of St John the Evangelist*, from the Wallace Collection in London, part of the now lost altarpiece from the Convent of St Paula in Seville.

Key Word: Engraving sources, baroque painting, Juan de Sevilla, Alonso Cano, XVIIth Century.

El estudio de las fuentes grabadas extranjeras y su impacto en la pintura barroca española se ha visto notablemente incrementado en los últimos años a partir de la publicación en 1998 de la tesis doctoral de Benito Navarrete que lleva por título, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Desde entonces, el número de artículos científicos dedicados a este tema

1. Este artículo se inscribe en el Proyecto de Investigación (I + D) "El arte granadino de la Edad Moderna en el contexto europeo: fuentes, influencias, producción y mecenazgo", código de referencia HAR2009-12798/ARTE.

ha crecido de manera exponencial pero no como estudios monográficos, sino más bien como complemento de otros más amplios. No obstante, la publicación de estos trabajos ha ido desvelando nuevas fuentes visuales que permanecían ocultas esperando a ser descubiertas por los estudiosos.

Como recientemente ha estudiado el profesor Peter Cherry², entre la abundante literatura generada en estos últimos quince años se aprecia una tendencia metodológica que ha sesgado en cierta medida las posibilidades que su estudio merece. El autor se refiere a un análisis puramente formalista que tiene por objeto describir las relaciones establecidas entre fuente-obra sin tener en cuenta las peculiaridades individuales de cada artista. Frente a esta tendencia dominante, sobresalen las novedosas y sugerentes propuestas de Cherry y Portús³. Ambos autores establecen el estudio comparativo entre los grandes nombres de la pintura barroca española –Cano, Murillo, Velázquez y Zurbarán– planteando el modo de proceder de estas cuatro grandes personalidades del barroco español en su particular manera de enfrentarse al grabado.

En el panorama de la pintura barroca andaluza, y en el caso concreto de la escuela granadina ocurre otro tanto, aunque lógicamente la figura preeminente de Alonso Cano ha acaparado toda la atención de los expertos eclipsando otros pintores secundarios de menor relevancia.

Uno de esos artistas es Juan de Sevilla, figura notabilísima en el panorama de la pintura granadina del último tercio del siglo XVII. Su obra pictórica a falta de una necesaria monografía ha sido estudiada por diferentes autores a través de varios artículos con la aportación de nuevos datos que han ido definiendo su personalidad⁴. Justamente en su producción pictórica, la sagaz combinación de elementos formales como el gusto por los modelos flamencos, heredado de un probable aprendizaje con Pedro de Moya, unido a las reminiscencias canescas, y la práctica de una pincelada colorista de filiación veneciana, dotan a este pintor de un original lenguaje pictórico que lo convierten en uno de los exponentes ideales del pleno barroco español.

2. CHERRY, P., “Las fuentes foráneas como impulso para la creación artística de la pintura española”, en *El arte foráneo en España: presencia e influencia. XII Jornadas de Arte*, Madrid, CSIC, 2004, pp. 377-388.

3. PORTÚS PÉREZ, J., “Pinturas y estampas en el Barroco andaluz”, en *La imagen reflejada*, cat. exp., Iglesia de Santa Cruz, Cádiz, 2007, pp. 25-41.

4. Para Juan de Sevilla véase también las aportaciones de OROZCO DÍAZ, E., “Juan de Sevilla y la influencia flamenca en la pintura española”, *Goya*, 27, 1958, pp. 145-150 y del mismo autor “Juan de Sevilla en la Catedral de Granada (Capítulo de un libro inédito sin terminar)”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1, 1, 1998, pp. 5-26; CALVO CASTELLÓN, A.; CRUZ GUZMÁN, A.; OSUNA CERDÁ, I., “Un ‘Crucificado’ de Juan de Sevilla en el Convento albaiciner de Las Tomasas”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 25, 1994, pp. 187-196; RODRÍGUEZ DOMINGO, J.M., “La Inmaculada de Juan de Sevilla, de la Universidad de Granada”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 32, 2001, pp. 305-317; RODA PEÑA, J., “Una Inmaculada de Juan de Sevilla en el Hospital hispalense del Pozo Santo”, en *Alonso Cano y su época. Symposium Internacional*, Granada, 2002, pp. 721-725; CRUZ GARCÍA, R. y MORAL PÉREZ, S., “Aportaciones documentales sobre Juan de Sevilla, pintor granadino del seiscientos”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 35, 2004, pp. 307-316. Más recientemente NAVARRETE PRIETO, B., “Pintura y Pintores en la Catedral de Granada”, en *El Libro de la Catedral de Granada*, Granada, 2005, vol. 1, p. 358; “Pintura barroca en la Universidad”, *Obras maestras del patrimonio de la Universidad de Granada*, cat. exp., Hospital Real, Granada, 2006, vol. I, pp. 101-108.

Sin duda alguna, Juan de Sevilla es uno de los artistas más versátiles de cuantos trabajaron en la Granada del seiscientos en la estela del genial Alonso Cano. Como recientemente apuntara Navarrete⁵, la impronta que el Racionero dejó en el arte del joven pintor, lejos de asimilar de forma directa los modelos del maestro, tal y como lo hiciera su rival Pedro Atanasio Bocanegra, fueron mucho más sutiles. En efecto, para configurar su particular universo iconográfico, Juan de Sevilla raramente copia de forma literal una composición, sino que “reelabora lo visto y admirado”, sometién-dola a profundas transformaciones que ponen de manifiesto su portentosa creatividad.

En el caso de las fuentes grabadas, si atendemos a la ya manida narra-ción que Palomino nos dejó sobre Alonso Cano caeremos en la cuenta de lo mucho que ambos artistas tenían en común, al menos en el modo de *utilizar la estampa a la hora de idear sus composiciones*: “No era melindroso nuestro Cano, en valerse de las estampillas más inútiles, aunque fuesen de unas coplas; porque quitando, y añadiendo, tomaba de allí ocasión, para formar conceptos maravillosos: y motejándole esto algunos pintores por cosa indigna de un inventor eminente, respondía: ‘Hagan ellos otro tanto, que yo se lo perdono’. Y tenía razón, porque esto no es hurtar, sino tomar ocasión”⁶. Aunque el resultado final difiera notablemente de un artista a otro, la noticia proporcionada por el pintor y tratadista cordobés, nos re-vela a la luz de los ejemplos que a continuación estudiaremos, cómo Juan de Sevilla emprendió el mismo camino que su admirado Cano⁷ hasta el punto de compartir una misma fuente grabada pero con resultados tan cercanos como distintos.

El propósito del siguiente artículo⁸ es dar a conocer cinco fuentes grabadas, de las cuales cuatro –*El baño de Venus de Simón Vouet, La Presentación del Niño en el Templo* de Nicolás Poussin, el *Matrimonio místico del Venerable Hermann-Joseph* de Van Dyck y la *Última comunión de San Jerónimo* de Aníbal Carracci– sirvieron a Juan de Sevilla como vehículo para componer los co-rrespondientes lienzos: *La Sagrada Familia de la Alhaja* de la antesacristía de la catedral de Granada, *La Presentación del Niño en el Templo* y los *Desposorios de la Virgen* de la granadina iglesia del convento de San Antón y el *Milagro de San Antonio* de la Facultad de Derecho. Junto a estas aportaciones, habría que añadir una quinta, la mencionada estampa del *Matrimonio místico del Venerable Hermann-Joseph* de Paul Pontius sobre composición de Van Dyck pudo pro-porcionar al Racionero la composición de la *Visión de San Juan Evangelista* de la Wallace collection de Londres.

5. NAVARRETE PRIETO, B., “Integración de la pintura barroca granadina en el contexto cultural europeo”, en *Antigüedad y Excelencias*, cat. exp., Museo de Bellas Artes, Sevilla, 2007, p. 114.

6. PALOMINO, A., *Vidas* (1724), ed. N. Ayala, Madrid, 1986, pp. 249-259.

7. Sobre Alonso Cano y las fuentes grabadas véase: NAVARRETE PRIETO, B., op. cit., 1998; NAVARRETE PRIETO, B. y SALORT PONS, S., “El saber de un artista: fuentes formales y literarias en la obra de Alonso Cano”, en *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*, cat. exp., Hospital Real, Granada, 2001, pp. 129-151 y más recientemente PORTÚS PÉREZ, J., “Pinturas y estampas en el Barroco andaluz”, en *La imagen...* op. cit., pp. 25-41.

8. El autor agradece a Amaya Alzaga Ruiz, profesora del Departamento de Historia del Arte de la UNED por sus generosas apreciaciones en la redacción del mismo. Agradecimiento extensible al historiador José Carlos Madero López por su constante apoyo en la obtención del material fotográfico.



Fig. 1. Sevilla. Juan de Sevilla, *Sagrada Familia de "la Alhaja"*, Antecristía, Catedral de Granada.

El número de obras de Juan de Sevilla respecto a los cuales se ha señalado alguna dependencia de modelos grabados roza la decena⁹. Entre los ejemplos más sobresalientes destacan la desaparecida *Transfiguración* de la iglesia del Salvador de Granada que estaba inspirada en una estampa de Federico Barocci; las figuras de San Simeón y la Virgen con el niño que aparecen en la *Presentación del Niño en el Templo* de colección particular están basadas en el *San Francisco de Paula resucitando a un niño muerto* de Simon Vouet y algunos detalles del *San Pantaleón ante el Procónsul* del Museo de Bellas Artes de Granada se relacionan con el grabado de *José ante el Faraón de Bonasone*. No obstante, en todas ellas al igual que hiciera Alonso Cano el modo de proceder del artista variaba según su capricho. Así, en unas obras la relación entre pintura y fuente grabada es más directa. Tal es el caso de las dos versiones de la *Cena de Emaús* del convento de San Antón y del Hospital del Refugio de Granada tomadas de una obra grabada de Willem Swanenburg a partir de una composición de Rubens. En otras la dependencia respecto al grabado es más sutil quedando el modelo original muy transformado por los cambios efectuados por el artista. Sirva de ejemplo *La comunión de Santa Águeda* inspirada en el *Martirio de Santa Justina de Padua* de Agostino Carracci sobre

9. NAVARRETE PRIETO, B., *op. cit.*, 1988, pp. 202, 292 y 300. El autor recoge y estudia todas las fuentes grabadas conocidas en la obra de Juan de Sevilla hasta la fecha de la publicación.

composición de Veronés, del que procede la actitud del verdugo y la santa del centro, o una estampa de Rousselet a partir de una obra de Stella que representa *La comunión de la Magdalena*.

Es bien sabido que Juan de Sevilla mostró también especial predilección en su lenguaje plástico por las estampas relacionadas con las formas boloñesas del francés Simon Vouet, tal y como se advierte en el primero de los grabados a estudiar que representa el *Baño de Venus*, estampa abierta por Michel Dorigny¹⁰ (Fig. 1) en 1651 que se vincula en su composición con la *Sagrada Familia de "la Alhaja"* de la antesacristía de la Catedral de Granada¹¹ (Fig. 2).

Se trata de un caso excepcional que manifiesta el uso de un grabado mitológico para componer una escena religiosa. En este caso Juan de Sevilla ha invertido por completo la estampa, adaptándola al formato horizontal del lienzo compuesto por medias figuras. Todo el ambiente sensual y ostentoso que se halla en la composición de Vouet ha sido modificado por el pintor granadino y transformado en un ambiente austero y recoleto desprovisto del artificio visto en la composición primigenia.

Para esta obra Juan de Sevilla atendió primero a la figura central de Venus y posteriormente a las dos ninfas que aparecen en el extremo izquierdo de la estampa; la primera de ellas situada en un primer plano aparece arrodillada con el brazo derecho extendido, mientras que la segunda, emplazada en un tercer plano peina los largos cabellos de la joven diosa. Curiosamente ambas féminas han sido transformadas en el Niño Jesús y San José respectivamente, y la portentosa figura de Venus en la Virgen María. Interesa saber que para componer la Virgen y el Niño el pintor granadino pudo haber utilizado una segunda estampa también de Simon Vouet de 1633¹² con la representación de la *Sagrada Familia* (Fig. 3). Por otro lado, advertimos una innegable relación entre los dos ángeles tenantes que aparecen en el extremo izquierdo del lienzo, alzando un hermoso espejo oval, y los que aparecen en idéntica actitud en la estampa de Dorigny. Además el pintor ha sustituido del espejo el rostro de Venus por la enigmática figura de un ángel portando una antorcha encendida, en clara alusión a Cristo-Verdad o Lumen Christi.



Fig. 2. Michel Dorigny, *El baño de Venus*, 1651, grabado sobre composición de Simon Vouet.

10. ROBERT-DUMESNIL, A.P.F., *Le Peintre-Graveur Français*, París, 1835, vol. 4, p. 299, fig. 132. El cuadro original se encuentra en el Carnegie Museum of Art de Pittsburgh.

11. NAVARRETE PRIETO, B., "Pintura... op. cit., vol. 1, p. 358.

12. ROBERT-DUMESNIL, A.P.F., *op. cit.*, vol. 5, p. 72, fig. 1.



Fig. 3. Simon Vouet, Sagrada Familia, 1633, grabado.

No deja de ser interesante apreciar el tono boloñés, tan dependiente de los modelos de Simon Vouet interpretados en el lienzo en clave canesca producto de la sensibilidad de Juan de Sevilla, advirtiéndose incluso la semejanza a la hora de configurar unos tipos con idénticos rostros a los que figuran en su *Sagrada Familia de "la Alhaja"*.

En lo que se refiere al grabado mitológico y el desnudo contamos con un testimonio revelador que demuestra el grado de conflictividad de un tema considerado como "indecoroso" en ciertos ambientes eclesiásticos en los postreros años del reinado de Carlos IV.

Recientemente compareció en subasta pública en Sotheby's una valiosa papelera¹³ de manufactura napolitana, de la segunda mitad siglo XVII, soportada por una mesa, y com-

puesta por ébano, bronce, cristal y varias escenas alegóricas y mitológicas en gouache sobre vitela que siguen fielmente composiciones conocidas de Simon Vouet entre las que figura la que nos ocupa. Pero el interés de este mueble no sólo estriba en su valor artístico, sino también en la fascinante historia que la rodea, hoy conocida gracias a la documentación que la acompaña. Curiosamente, dicho mueble fue objeto de la censura inquisitorial en la ciudad de Pamplona en 1804. En una carta emitida por Salvador Bértiz al Consejo de la Inquisición de Navarra, el propietario del mencionado mueble expresaba su frustrado intento por encontrar un restaurador que ocultara las indecencias de sus pinturas sin por ello arruinarlas. Entretanto el encausado había recibido una segunda misiva del carmelita Serapio Castejo, miembro del Tribunal de la Inquisición, advirtiéndole que no debía manipularlas bajo ningún concepto, y mantenerle puntualmente informado sobre el destino del indecoroso mueble. A la espera de una pronta respuesta el presunto inculpado se despide manifestando su intención de preservar las pinturas ocultas para evitar que sean vistas.

Éste es un ejemplo lo suficientemente elocuente para entender el grado de vigilancia y control de la Inquisición sobre unas imágenes consideradas entonces como deshonestas en al ámbito del coleccionismo privado. Javier Portús¹⁴ en sus interesantes y enriquecedoras apreciaciones sobre el tema, abrevia que estas denuncias, difícilmente



Fig. 4. Juan de Sevilla, La presentación del Niño en el templo, hacia 1670, convento de San Antón, Granada.

13. Esta papelera compareció en subasta pública en Sotheby's, *Important Continental Furniture, Ceramics and Clocks*, Londres, 2 diciembre, 2008, lote 17. En la ficha catalográfica de la pieza se adjunta la transcripción en inglés del referido documento.

14. Sobre el desnudo y su relación con la pintura española del Siglo de Oro véase del mismo autor: "De la condición de la pintura de desnudo en la España del Siglo de Oro", en *La Sala Reservada del Museo del Prado y el coleccionismo de pintura de desnudo en la corte española*, Madrid, 1998, pp. 27-69 e "Indecencia, mortificación y modos de ver", en MORÁN TURINA, M. y PORTÚS PÉREZ, J., *El Arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, 1997, pp. 250 y ss.

comprensibles para la mentalidad contemporánea, se deben a la doble actitud moral que las mencionadas imágenes suscitaba en los sujetos. Por un lado, de la persona recta que rechaza tales imágenes al considerarlas perniciosas para su alma; por otro, la actitud pecaminosa de quién las mira con ánimo libidinoso.

En la iglesia del convento de San Antón de Granada se custodian cinco lienzos monumentales pertenecientes a un ciclo dedicado a la Vida de la Virgen María —*Nacimiento, Desposorios, Visitación, Presentación y Asunción*— realizados por Juan de Sevilla hacia 1670 para el desaparecido convento de capuchinas Jesús y María de Granada.

El primero de los lienzos que centra nuestro interés es la *Presentación del Niño en el Templo* (Fig. 4) que iconográficamente nada tiene que ver con la *Circuncisión*, como desde antiguo se venía identificando en otros trabajos¹⁵, sino con la estampa del mismo asunto de Pietro del Po sobre composición atribuida a Nicolás Poussin¹⁶ (Fig. 5). Lo más interesante de esta estampa es que ofrece ese ambiente teatral y grandioso, con monumentales arquitecturas de fondo, que ha sabido ser captado por Juan de Sevilla fielmente, con excepción del rompimiento de gloria, y alguno de los personajes secundarios que aparecen en penumbra. Quizás, el pintor haya prescindido del rompimiento de gloria para evitarse la molestia de componer un tema que le resultaba incómodo. En efecto, si atendemos a otras composiciones conocidas del pintor, valga de ejemplo el *Triunfo de la Eucaristía adorada por la Virgen, Santo Tomás de Villanueva y San Agustín* de la iglesia de la Magdalena, caeremos en la cuenta de la dificultades por las que pasó Juan de Sevilla a la hora de concebir la visión celestial, caótica y artificiosa, y carente de verosimilitud.

De la misma serie del convento de San Antón de Granada es el lienzo que representa los *Desposorios místicos de la Virgen*¹⁷ (Fig. 6) que sigue en su elegante y reposada figura de la Virgen, la estampa del Key words: sculptoric paradigm, statuary, public place, ornatum, city. de Colonia de Paul Pontius¹⁸ (Fig. 7) sobre composición de Antón Van Dyck.

En esta ocasión Juan de Sevilla ha escogido tan sólo la figura de la Virgen copiando todos sus detalles, y eliminando algunos elementos accesorios



Fig. 5. Pietro del Po, La presentación del Niño en el templo, hacia 1630-1650, grabado sobre composición de Nicolas Poussin.



Fig. 6. Juan de Sevilla, Desposorios místicos de la Virgen, hacia 1670, convento de San Antón, Granada.

15. GÓMEZ-MORENO, A., *Guía de Granada*, Granada, 1892 (1982), t. 1, p. 398; ANTEQUERA GARCÍA, M., *Unos días en Granada*, Granada, 1950 (1987), p. 317; GALLEGO Y BURÍN, A., *Granada: guía artística e histórica de la ciudad*, Granada, 1996 (1961), p. 199.

16. BARTSCH, A., *The Illustrated Bartsch*, t. 45, p. 198.

17. REQUENA BRAVO DE LAGUNA, J. L., Ficha de *Desposorios de la Virgen en Antigüedad...* op. cit., pp. 320-321.

18. *The New Hollstein Dutch & Fleming etchings, engravings and woodcuts*, Rotterdam, 2002, t. VIII, cat. n.º 599 y 600, pp. 85-92. La obra original de Van Dyck fue pintada en 1630 para el Oratorio de la Congregación de bachilleres de los jesuitas de Amberes, y tras la disolución de la Compañía en 1776 pasó a formar parte de la Colección Imperial de Viena, hoy Kunsthistorisches Museum. Sobre este cuadro véase: VEY, H. (y otros autores): *Van Dyck: a complete catalogue of the paintings*, Yale University, 2003, cat. n.º III.49, pp. 283-285.



Fig. 7. Paul Pontius, *Desposorios místicos del Venerable Hermann-Joseph de Colonia*, hacia 1630, grabado sobre composición de Antonio Van Dyck.



Fig. 8. Alonso Cano, *Visión de San Juan Evangelista de Jerusalem*, Walle Collection, Londres, 1635-1638. Reproducido con permiso.

como el pie desnudo que aparece en la estampa. Esta última corrección, de insignificante apariencia, habría que contextualizarla en un momento en el que los preceptos sobre el decoro en las imágenes sagradas alcanzaba su punto más álgido. Sin ir más lejos Pedro de Calatayud en su célebre *Doctrinas prácticas* abogaba por sepultar “*debaxo de tierra qualesquiera imagenes, o estatuas (...) si está profundamente ideada, e inmodesta, v.g. con los pies o brazos al ayre, con rizos, o los pechos descubiertos, como si fuera una comediantes*”¹⁹.

Por otro lado, entre ambas figuras hay una relación evidente, tanto en los plegados del manto, como en la disposición del torso ligeramente inclinado hacia delante, con el brazo derecho extendido y la contraria sujetándose el manto.

Con respecto al modelo de la Virgen y como está tratada su figura, aunque depende totalmente de Van Dyck, está reinterpretada con una exquisita elegancia, así como la rica coloración de sus ropajes de filiación veneciana, la calidad de sus drapeados o el rostro canesco, similar a otras versiones del pintor.

Pero volviendo a Alonso Cano, éste también debió de utilizar esta misma estampa como modelo a la hora de componer el lienzo de la *Visión de San Juan Evangelista de Jerusalem* de la Wallace collection de Londres (Fig. 8) realizado entre 1635-1638 para el desaparecido retablo de San Juan Evangelista de la iglesia del convento de Santa Paula de Sevilla²⁰. Sorprendente es el indudable paralelo entre el gesto del ángel —rostro, torso, y brazo derecho— y la figura arrodillada de San Juan Evangelista. Incluso otros detalles como las vaporosas y dinámicas telas que viste el ángel, o su ondulante cabello han sido traducidos magistralmente por el genial granadino. La intervención de Cano ha consistido en otorgar una mayor concentración y expresividad narrativa a la escena mediante una inteligente simplificación del lenguaje compositivo. Así, mientras que en la estampa el espacio está ocupado por unas figuras que apenas dejan ver la imponente columna del fondo, en el cuadro la perspectiva se abre hacia un amplio celaje, donde ambos personajes se sitúan muy por encima de la línea del horizonte, ganando en grandeza y monumentalidad. Este marcado interés por los espacios austeros y sintéticos²¹ también está presente en otras obras tempranas del granadino preliminares a su marcha a Madrid en 1638, como el *San Juan Evangelista* y el *Santiago Apóstol* del Museo del Louvre, procedentes del mencionado retablo de Santa Paula, y que están muy alejados de sus obras posteriores. Obviamente también se ha producido una importante simplificación en el número de personajes. La estilizada figura de la Virgen ha desaparecido, y el misterioso personaje que asoma detrás también. En cuanto a San Juan y el ángel, los ha centrado, otorgándoles el protagonismo del que carecen en la estampa. Para equilibrar la composición, juega con dos elementos de los cuales uno aparece oculto en la estampa.

19. CALATAYUD, P. de, *Doctrinas prácticas*, Valencia, 1737, I, p. 230.

20. Para un estudio en profundidad sobre este retablo véase: VALDIVIESO GONZÁLEZ, E., “Alonso Cano, en su etapa sevillana”, en *Alonso Cano...* op.cit., pp.49-59 y en el mismo catálogo la ficha de FERNÁNDEZ LÓPEZ, J., Retablo de la iglesia de Santa Paula, Sevilla, pp. 121-124.

21. Ha insistido en los espacios sintéticos de la etapa sevillana: PORTÚS PÉREZ, J., “San Juan Bautista en el desierto y el canon del joven Velázquez”, *Ars Magazine*, 2, 2008, pp. 54-58.

Cano dibuja al ángel con el ala izquierda completamente extendida hacia lo alto, con lo que consigue romper la monotonía del celaje, dando un mayor sentido ascensional a la escena. Por otra parte, también le obliga a mostrar su potente pierna derecha transformando la pintura en una dinámica composición en forma de aspa de gran barroquismo. Otro valor fundamental, el cromático, insufla un verismo y vivacidad al lienzo que son ajenos al mundo monocromo de la estampa. Aquí, el pintor construye las formas a partir de un dibujo sólido y preciso logrando una descripción naturalista en el cuerpo desnudo del ángel que anuncian los umbrales de calidad alcanzados en su inmediata etapa madrileña. En la obra de Van Dyck el foco de luz situado en el margen superior derecho hace que las sombras sean más intensas en el ángulo contrario, fragmentando la composición en dos áreas delimitadas por una diagonal. Sin embargo, en el cuadro de Cano la luz perpendicular que irradia la Jerusalén celestial provoca un sombreado mucho más homogéneo. Pero también el aura de misticismo que inunda la composición de Van Dyck es muy similar a la *Visión de Jerusalén*.

Procedente del convento de San Francisco de Granada, Casa Grande y depositado por el Museo de Bellas Artes, es el *Milagro de San Antonio de Padua*, que se encuentra hoy en la Facultad de Derecho²² (Fig. 9). A pesar de que Navarrete²³ vinculó recientemente esta composición de Juan de Sevilla con una estampa de Gilles Rousselet sobre composición de Jacques Stella que representa la *Última comunión de Santa Águeda*, parece más probable, en virtud del modelo que ahora presentamos, atender al grabado de François Perrier sobre composición de Agostino Carracci representando la *Última comunión de San Jerónimo*²⁴ (Fig. 10). En esta ocasión el artista empleó la estampa para transformar el escenario eliminando el fondo arquitectónico en sustitución de otro más difuso e indefinido. Otro interesante paralelo es el del gesto de San Eusebio dando la comunión a San Jerónimo, pues ésta parece seguir con fidelidad la estampa de Perrier. Un elemento decisivo en este ejemplo, para constatar el uso de la estampa por el artista, es el del anciano barbado situado en el extremo izquierdo y en segundo plano, con



Fig. 9. Juan de Sevilla, *Milagro de San Antonio de Padua*, Facultad de Derecho, Granada.

22. CARO RODRÍGUEZ, E., Ficha del *Milagro de San Antonio de Padua* en *Obras maestras...* op. cit., vol. 2, pp. 66-68.

23. NAVARRETE PRIETO, B., "Pintura barroca en la Universidad", *Obras maestras...* op. cit., vol. I, p. 109, figs. 18 y 19.

24. ROBERT-DUMESNIL, A.P.F., op. cit., vol. 6, p. 171, fig. 18. El cuadro original fue pintado por Agostino Carracci para la iglesia de San Jerónimo alla Certosa de Bolonia hacia 1591, y actualmente se encuentra en la Pinacoteca Nazionale de Bolonia. Para más información sobre esta obra véase: BENTINI, J. (y otros autores): *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo Generale*. 2. Da Raffaello a i Carracci, Bologna, 2006, cat. n.º 196, pp. 296-298.



Fig. 10. François Perrier, La última comunión de San Jerónimo, 1588, grabado sobre composición de Agostino Carracci.

un turbante a la cabeza. Este mismo personaje, con semejante aditamento, se halla magnificado en el lienzo de Juan de Sevilla pero con el brazo izquierdo extendido hacia la Sagrada Forma. Con respecto a la cabeza tonsurada del religioso que se coloca detrás de San Eusebio, encuentra también paralelo en la que se halla justo detrás de San Jerónimo en el grabado atendiendo al santo anacoreta. Esta misma estampa sería también utilizada por Juan de Sevilla en su Última comunión de Santa Águeda del Museo de Bellas Artes de Granada²⁵, tomando sobre todo del grabado de Perrier la actitud de San Eusebio. Como observamos repetidamente un solo elemento, una figura o grupo de ellas, es el que sirve al artista para resolver la composición.

Por último, en la Capilla Real de Granada se encuentra una Lamentación ante Cristo muerto obra atribuida al círculo de Felipe Gómez de Valencia (Fig. 11), y que en nuestra opinión posee una mayor afinidad con el

25. JIMÉNEZ DÍAZ, N., Ficha de la Última comunión de Santa Cecilia en Antigüedad... op. cit., pp. 352-353.



Fig. 11. Seguidor de Juan de Sevilla, *Lamentación sobre el cuerpo de Cristo muerto*, Capilla Real de Granada.

estilo de Juan de Sevilla, especialmente en los rasgos faciales de los distintos personajes. Calvo Castellón²⁶ había relacionado esta obra con la estampa de Schelte a Bolswert sobre composición de Van Dyck del mismo asunto. Sin embargo, advertimos una mayor similitud con el grabado de Lucas Vorsterman sobre composición original de Van Dyck representando La Virgen y



Fig. 12. Lucas Vorsterman, *Lamentación sobre el cuerpo de Cristo muerto*, hacia 1634-1638, grabado sobre composición de Antonio Van Dyck.

26. CALVO CASTELLÓN, A., "Pinturas italianas y españolas", en *El libro de la Capilla Real*, Granada, 1994, pp. 228-229.

ángeles llorando sobre Cristo muerto²⁷ (Fig. 12). Aunque invertida, la posición del Cristo y la Virgen sigue con toda fidelidad la mencionada estampa, no así las figuras del Evangelista, María Magdalena y el ángel que porta el frasco de ungüentos.

Esperamos haber contribuido con este estudio al progresivo conocimiento del impacto de las fuentes grabadas en la pintura de Juan de Sevilla, y sobre todo como testimonio de su ingenio creativo, que si bien dista considerablemente de la excelencia alcanzada por el genial Cano, no deja de ser una de las figuras más atrayentes dentro del panorama de la pintura barroca granadina..

27. LIUJTEN, G., Ficha del *Llanto sobre Cristo muerto* en *Anton van Dyck y el arte del grabado*, cat. exp., Fundación Carlos de Amberes, Madrid, 2003, cat. n.º 36, pp. 263-266. En la Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek de Munich encontramos el cuadro original de Van Dyck, realizado en 1634. Para más información sobre esta obra véase: VEY, H. (y otros autores): *Ván Dyck... op. cit.*, cat. n.º III.31, p. 270.

Transformaciones estéticas, formales y espaciales en las iglesias gótico-mudéjares de Córdoba

ANTONIO JESÚS GARCÍA ORTEGA

Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla, España

Fecha de recepción: 21 de septiembre de 2010

Fecha de aceptación: 17 de febrero de 2011

Resumen: En más de una ocasión la arquitectura tiene que afrontar las necesidades o gustos de otro tiempo, imprevisibles cuando se concibe y materializa. Es el caso de las primeras iglesias medievales de Córdoba, construidas según un modelo arquitectónico sencillo, y con formas que han sido frecuentemente denominadas como gótico-mudéjares. La homogeneidad y número de este colectivo permiten delimitar y tipificar, con inusitada nitidez, las transformaciones funcionales, estéticas, etc. que incidieron en estos edificios, que han demostrado su versatilidad durante siete siglos. Simbolismo, forma, espacialidad, liturgia, música y canto, o todo aquello que siempre rodeó a la muerte, tuvieron mucho que ver.

Palabras clave: Iglesia medieval, Córdoba, tipología parroquial, gótico, mudéjar.

Abstract: The architecture frequently has to confront the needs or preferences of posterior epochs, that are unpredictable at the time of design and construction. This one is the case of the first medieval churches of Córdoba, which were built following a simple architectural model. Its shapes have been frequently classified as Gothic-Mudejar. The architectural set is both homogeneous and numerous, and therefore allows to clearly analyze the buildings' functional and esthetic transformations. These buildings have demonstrated its versatility for seven centuries. These were related to symbolic aspects, the form, the interior space, liturgy, music and singing, or also with everything what concerns the death.

Key words: Medieval church, Córdoba, parochial type, Gothic, Mudejar.

En el *al-Andalus* conquistado por el reino castellano-leonés durante el siglo XIII, sencillos y flexibles esquemas arquitectónicos permitieron levantar un gran número de iglesias parroquiales. Lenta pero inexorablemente, el emerger de sus fábricas, cambiaría la fisonomía urbana de importantes urbes islámicas como Jerez, Sevilla o Córdoba. Muchos de estos templos estuvieron concebidos para resolver unos mínimos iniciales, con soluciones tipificadas, formalmente sencillas, ágiles de ejecución y aprovechando los

materiales del lugar. Unas características, todas ellas, propias de la edificación en territorios de repoblación.

Sin embargo, más pronto que tarde, tuvieron que enfrentarse al cambio de los tiempos, que mudó creencias, ritual, estética... o simplemente necesidades. Ante la imposibilidad de una continua reedificación *ex-novo* de esta arquitectura, se practicaron transformaciones sobre los propios edificios, que así se convirtieron en *memorandum* del paso de tiempo, y también en cierto modo en registro de la religiosidad e inquietudes de la colectividad. La respuesta del modelo arquitectónico será claro síntoma tanto del acierto del diseño inicial, como de la permanencia en el tiempo de los criterios y requerimientos que inspiraron el plan original, cuestiones fundamentales para comprender en su globalidad la creación arquitectónica.

Atendiendo a todo ello, este trabajo se centra en las principales transformaciones experimentadas a lo largo de los siglos por una tipología concreta, la parroquial cordobesa del bajomedioevo, y que pertenece aquellos primeros modelos repobladores puestos en práctica tras la conquista. Aunque las iglesias construidas en Córdoba han sido objeto de importantes estudios histórico-artísticos¹, tanto a nivel individual como colectivo, con el presente trabajo, se pretende profundizar en una cuestión específica: el resultado que con el tiempo tuvo esta arquitectura, evidenciado en el devenir de todos y cada uno de los edificios.

En la antigua capital del Califato se erigió, prácticamente de manera simultánea, un amplio y homogéneo conjunto de iglesias, todavía hoy bien conservado, constituyendo un magnífico y temprano exponente de la primera arquitectura religiosa del valle del Guadalquivir. Y aunque mucha de la edificación andaluza participó de las mismas características y procesos de transformación, el estudio de otros conjuntos arquitectónicos presenta mayores dificultades por su desaparición o heterogeneidad. Así, en Jerez, aunque también tempranos, subsisten pocos templos parroquiales y muy transformados; en Sevilla y su entorno (Carmona, los núcleos del Aljarafe, etc.) el tipo local acabó cuajando algo más tarde, para luego secundarse en un amplio y difuso período; en la ciudad de Jaén poco queda significativo de los primeros tiempos; y en los confines occidental (la serranía onubense) u oriental (Úbeda o Baeza) muchos de los primeros edificios son arcaizantes y dispares.

Además, como señaló Chueca, tras las conquistas andaluzas, fue en la ciudad de Córdoba donde se llevó a cabo uno de los planes de construcción parroquial más sistemático, atendiendo a un esquema arquitectónico caracterizado por: “*tres naves, sin crucero, y tres ábsides, uno para cada nave; ábsides*

1. Los edificios son frecuentemente aludidos en textos generales sobre el panorama andaluz, siendo también objeto de análisis individual en estudios locales. Su valoración como colectivo se ha acentuado en los últimas décadas, fomentado por la aparición de trabajos monográficos sobre la característica arquitectura gótico-mudéjar cordobesa. A título de ejemplo, véanse COMEZ RAMOS, R., *Arquitectura alfonsí*, Sevilla, Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1974; COMEZ RAMOS, R., *Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio*, Sevilla, Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1979, pág. 98. También, JORDANO BARBUDO, M. A., MORENO CUADRO, F y MUDARRA BARRERO, M., *Iglesias de la reconquista. Itinerarios y puesta en valor*, Córdoba, Publicaciones de la Universidad de Córdoba y Obra Social y Cultural Cajasur, 1997. JORDANO BARBUDO, M. A., *El Mudéjar en Córdoba*, Córdoba, Excma. Diputación Provincial de Córdoba, 2003.

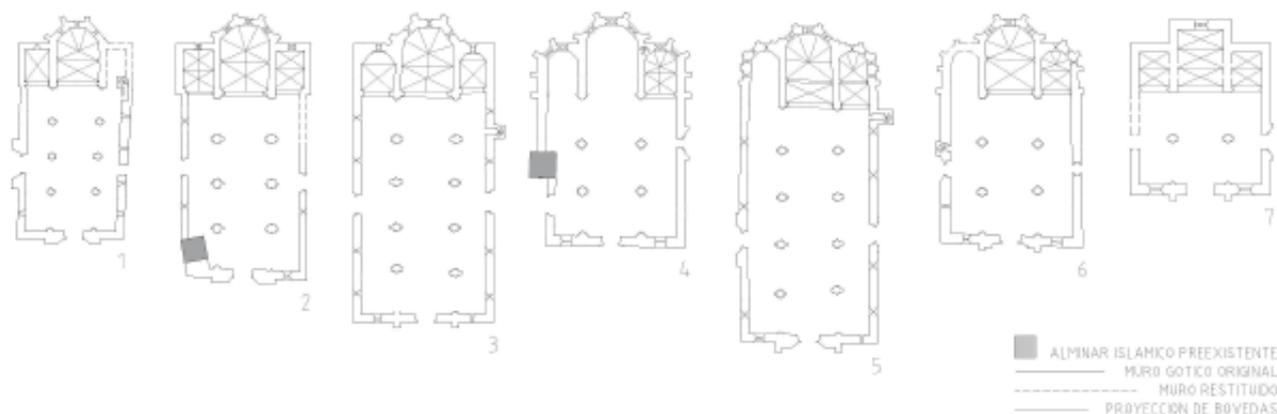


Fig. 1. Plantas de las primeras iglesias parroquiales cordobesas (restitución omitiendo añadidos): 1. La Magdalena, 2. San Lorenzo, 3. San Pedro, 4. Santiago, 5. Santa Marina, 6. San Miguel y 7. San Nicolás.

y primeros tramos abovedados, el resto cubierto en madera”². El resultado fueron unos edificios donde se combinan las formas gótico-cistercienses cristianas de las cabeceras, con las cubiertas de madera de las naves, reflejo de lo mejor de las tradiciones constructivas y estéticas hispanomusulmanas. La organización de todos ellos es basilical, compartiendo también el intento, más o menos afortunado, de orientarse este-oeste según la tradición³. Igualmente, como se ha podido comprobar en estudios específicos⁴, el modelo de referencia llevaría implícito unos mismos criterios para el control formal, trazado y dimensionamiento de cada espacio, redundando en la homogeneidad del conjunto (Fig. 1).

Este modelo arquitectónico siguió vigente durante todo el siglo XIV, aplicado en las importantes iglesias conventuales de S. Hipólito y S. Agustín, y también con algunos ejemplos en otras poblaciones del antiguo reino de Córdoba. Las primeras innovaciones significativas no aparecerán hasta mediados del siglo XV, en la iglesia-santuario de la Fuensanta, que adopta una cabecera de capilla mayor única sensiblemente cuadrada, cubierta con bóveda estrellada⁵. No obstante este templo conservará aún el cuerpo de tres naves, simplificando y actualizando el diseño de las arcadas, algo que pronto se abandonará en la ciudad por el modelo de iglesia de nave única⁶.

2. CHUECA GOITIA, F., *Historia de la arquitectura occidental. vol. IV. Edad Media cristiana en España*, Madrid, 1989, págs. 229-230.

3. A su simbolismo sumaba el ser un criterio sencillo y seguro. Según Krautheimer fue la disposición habitual a partir del siglo V en los territorios bañados por el mediterráneo, influyendo en su abandono las ideas del Concilio de Trento (KRAUTHEIMER, R., *Arquitectura paleocristiana y bizantina*, Madrid, Cátedra, [1965] 1993, pág. 111).

4. Véase el trabajo GARCÍA ORTEGA, A. J., “Mecanismos de proyecto medievales. El caso cordobés a partir de sus parroquias”, *Ra*, 5, 2003, págs. 3-12. Los estudios sobre las proporciones y control formal de los edificios, se ampliaron en GARCÍA ORTEGA, A. J., *Traza de la planta en el modelo parroquial cordobés bajomedieval*. Tesis doctoral inédita, Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica, Universidad de Sevilla, 2008.

5. Esta capilla mayor puede considerarse un precedente de las luego construidas en las iglesias conventuales de Sta. Marta, S. Jerónimo y Sta. Cruz. Se trata de fundaciones del s. XV, aunque las obras se llegaron a adentrar en el s. XVI (JORDANO BARBUDO, M. A., *Arquitectura medieval cristiana en Córdoba (desde la reconquista al inicio del Renacimiento)*, Córdoba, Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba, 1996, págs. 193 y 231).

6. Junto a las tres iglesias conventuales citadas, Sta. Marta, S. Jerónimo y Sta. Cruz, tenemos la también conventual de Jesús Crucificado o la del hospital de S. Sebastián, ambas ya erigidas en el s. XVI.

La homogeneidad arquitectónica de estas primeras iglesias parroquiales cordobesas, junto con la coincidencia en sus coordenadas espacio-temporales, constituyen una plataforma idónea, e infrecuente, para abordar estudios comparativos. En nuestro caso, se persigue la detección, y nítida tipificación, de las dinámicas que incidieron en el modelo arquitectónico, así como éste fue capaz de adaptarse desde su creación hasta nuestros días. No siempre la arquitectura consigue resistir el envite de siete siglos. Para todo ello va a ser útil, junto al conocimiento y perfecta delimitación del tipo original, su encuadre en la arquitectura que por entonces se realizó en la nueva Andalucía cristiana.

El primitivo tipo parroquial cordobés y su contexto

Durante la centuria del doscientos, todo un amplio sector del sur peninsular, vertebrado por el Guadalquivir, pasa a referenciarse al contexto occidental y cristiano que suponía Castilla. Según los criterios imperantes en la metrópoli, en cada ciudad tomará forma una red parroquial, base de la pastoral urbana y la organización administrativa de las respectivas diócesis⁷, y que comenzó alojando muchas de sus sedes en antiguas mezquitas. Esto dió lugar a que, salvo algún caso cordobés y sevillano, y algunas modestas iglesias del Alto Guadalquivir⁸, se retrasara el inicio de muchos edificios hasta finales del s XIII. Incluso importantes núcleos del reino de Sevilla, su campiña, el Aljarafe o la sierra norte, se incorporarían mucho después al proceso edilicio.

En la concreción arquitectónica de los edificios operó cierta actitud depredativa y pragmática, incorporándose cualquier expediente formal y constructivo que viniera bien a la ocasión: junto a arcaicas formas importadas de templos parroquiales o conventuales de la meseta, cistercienses o mendicantes, aparecerán algunos “goticismos” tomados de la fábrica catedralicia más influyente del momento, la burgalesa. En las naves operaron criterios de sencillez constructiva, economía y agilidad de ejecución, recurriéndose, salvo contadas excepciones, a la cubrición con madera. Pese a todo, en el resultado se comprueba que las primeras iglesias andaluzas mantienen vivo recuerdo de aquellos espacios en los que rezaron sus padres —o ellos mismos— no mucho antes, resultando edificios con una identificación claramente cristiana.

Entre los esquemas más sencillos estarán los de nave única y capilla mayor⁹, o los de tres naves con testero plano y cubierta lúnea, sin cabecera

7. La parroquia urbana se generalizó durante el siglo XIII, cuando el crecimiento demográfico de las ciudades episcopales hizo necesario un nuevo sistema pastoral, sectorizando toda la población. La adscripción de los feligreses podía ser similar a la división urbana en circunscripciones civiles o *collaciones*, dando lugar a *parroquias territoriales*; o, menos habitual, optando cada feligrés libremente por alguna (ALONSO DE PORRES, C., *Las parroquias de la ciudad de Burgos*, Burgos, Caja de Ahorros Municipal de Burgos, 1981).

8. En Úbeda y Baeza se debieron realizar algunas de las primeras iglesias andaluzas; esto explicaría sus formas arcaicas, románicas prácticamente, tomando modelos conquenses o sorianos; en algunos casos parecen campestres ermitas trasladadas al interior de una trama urbana (GILA MEDINA, L., *Arquitectura religiosa de la Baja Edad Media en Baeza y Úbeda*, Granada, Universidad de Granada. Servicio de publicaciones, 1994).

9. Lo secundaron S. Pedro en Baeza o su homónima en Úbeda, ó las onubenses de S. Mamés de Aroche, Santa Brígida de Almonaster la Real, Santa Bárbara de Cortegana o Santa Brígida de Galaroz; también la tardía de S. Martín, en Sevilla.

alguna¹⁰. Completando éste tenemos los que añaden una capilla mayor, a eje con la nave central¹¹; así, en el antiguo reino de Sevilla lo habitual será *una Iglesia de tres naues con fu Capilla principal*, como rezan sus ordenanzas medievales¹². Pero en su capital, y antes de la generalización durante el s. XIV del tipo local, se construiría Santa Ana de Triana. Se trata de un contundente edificio de tres naves y sendos ábsides, todo abovedado, una formalización poco secundada en Andalucía por su mayor coste¹³. Los templos de tres naves y cabecera triabsidada se volverán a ver tardíamente en el ámbito sevillano, ya con cubiertas líneas en las naves; también existen algunos en el extremo oriental, Baeza o Úbeda, coexistiendo con tipos más sencillos¹⁴.

Sin embargo fue el característico de Córdoba¹⁵, donde se dotó de algunos aspectos que lo distinguirían, como el mayor desarrollo de los ábsides o la utilización de sillería grande y bien escuadrada para su construcción. En esta ciudad, y aunque existen pocos datos documentales sobre la erección de las fábricas, a finales del siglo XIII ya estarían iniciadas muchas de ellas. La iglesia de La Magdalena es la más temprana, a la que seguirían S. Lorenzo, Santa Marina, Santiago, S. Pedro, San Miguel y S. Nicolás, ésta tardíamente¹⁶. La construcción debió comenzar por sus cabeceras, prolongándose durante todo el siglo XIV, de lo que son prueba el diseño de las tracerías de algunos rosetones, datados ya en el siglo XV. Pese a ello, debieron mantener gran fidelidad al plan inicial, dada la homogeneidad del resultado. Esto es lo que da interés a un estudio de conjunto como el aquí planteado.

Abandonado ya el antiguo rito mozárabe, los primeros templos cordobeses se concibieron para el romano: espacios bastante diáfanos y con una sencilla jerarquización, cualificando arquitectónicamente la cabecera, donde

10. Como la arcaizante Santa María de Montoro (Córdoba), quizás la primera iglesia de nueva planta construida fuera de la capital cordobesa.

11. Es el caso de la iglesia de Santa Cruz de Baeza, aunque se trata de un edificio temprano y poco representativo, claramente referenciado al románico.

12. Texto de la edición facsímil de PEREZ ESCOLANO, V. y VILLANUEVA SANDINO, F., *Ordenanzas de Sevilla. Año de 1632*. Reedición crítica y facsímil, Sevilla, OTAISA, 1975, pág. 150. Se trata de un esquema que pudo ser iniciado por la terna hispalense de Santa Marina, San Julián y Santa Lucía, y de manera señalada por la primera (COMEZ RAMOS, R., *Las empresas artísticas...*, op. cit., pág. 98).

13. Ejemplos destacados serían S. Antón de Trigueros (Huelva) o el templo conventual de las franciscanas de Santa Inés de Sevilla (CÓMEZ RAMOS, R., "La introducción de la arquitectura gótica en Sevilla en el siglo XIII", *Metropolis Totius Hispaniae. 750 Aniversario Incorporación de Sevilla a la Corona castellana*, Sevilla, 1998, págs. 107-117).

14. Tres naves y sendos ábsides tiene S. Juan Bautista, en Baeza, y así también debió ser en su origen la iglesia de S. Pablo de Úbeda. En ésta, aunque pervive sólo la capilla mayor poligonal, existen significativos indicios de los ábsides laterales, como el arco toral del lado de la epístola.

15. Existen también algunos ejemplos en localidades de su alfoz, como la parroquia de Santa María de la Asunción, en Castro del Río, quizás coetánea a los ejemplos de la capital; o ya avanzado el s. XIV la parroquia de S. Andrés en Adamuz.

16. Aunque en la ciudad se constituyeron un total catorce parroquias, el estudio no se puede aplicar al resto: de S. Andrés, coetáneo y similar, quedan escasas subsistencias medievales por una traumática reedificación del s. XVIII; S. Juan y Santo Domingo de Silos son modestos templos de tres naves y testero plano, posteriores y muy reformados; Omnium Sanctorum y El Salvador desaparecieron y sólo se concocen por imprecisas referencias; y, por último, dos casos reaprovecharon dilatadamente las mezquitas en las que se establecieron: la aljama, sede catedralicia y parroquia de Santa María, y S. Nicolás de la Ajerquía, que pervivió durante siglos en un oratorio de barrio.



Fig. 2. Iglesia parroquial de La Magdalena.

se ubicaba Altar, oficiante y clero¹⁷; en la nave, los fieles asistirían, de pie, a las celebraciones¹⁸. Ahora en la liturgia juegan un papel destacado los movimientos procesionales, tanto en las celebraciones ordinarias (entrada y salida, ofertorio, comunión...) como en determinados acontecimientos (encendido del Cirio Pascual, Vía Crucis, etc.); las naves laterales lo acusarán, y como ya venía siendo frecuente en los templos de la época, adquieren entidad y anchura.

Los tres ábsides contiguos de la cabecera son los únicos espacios cubiertos con bóvedas ojivales, ligadas por el característico nervio de espinazo burgales. El ábside central sobresale en planta de los de los laterales. Estamos ante unas profundas y desahogadas capillas, infrecuentes en las parroquias andaluzas¹⁹, y concebidas originariamente al modo cisterciense, sin conexión directa entre ellas²⁰. En estas cabeceras, o cerca de ellas, encontramos frecuentemente un caracol de escalera; una solución de mínimos para prescindir de costosas torres; éstas, salvo algún alminar reutilizado, no estuvieron nunca previstas en el plan original.

Sin mediar transepto o crucero se adosa el cuerpo de tres naves de estructura basilical, la central más ancha y alta, formalizada con arcadas

17. La solución estaba bastante lejos de la rígida compartimentación y jerarquización a que había dado lugar el antiguo rito visigodo, abolido a finales del s. XI: espacios pequeños y oscuros, organizados en retícula y a distintas cotas, cierre del ámbito presbiteral con un iconostasis, etc.

18. Hasta fines del s. XVII no se generalizan los asientos para ellos.

19. Tienen un tramo recto precediendo al fondo poligonal, algo que según Azcárate es característico en muchas de las capillas mayores del gótico andaluz del momento; pero en Córdoba, y esto ya no es tan frecuente, aparece también en los laterales (DE AZCÁRARTE RISTORI, J. M., *Arte gótico en España*, Madrid, Cátedra, 1990, pág. 45).

20. Aunque ya existía en la arquitectura anterior, algunos autores señalan la costumbre cisterciense de dotar a los templos con cinco capillas. Esto posibilitaba que otros tantos monjes, o canónigos (en una catedral) pudieran officiar misa a la vez en sendos altares consagrados. También debió influir la generalización a partir del s. X del culto de los Santos y de sus imágenes, como una reacción contra los iconoclastas (MOYA BLANCO, L., "La liturgia en el planteamiento y composición del templo moderno", en AA.VV. *Conferencias sobre la liturgia en la arquitectura religiosa*, Madrid, Centro de publicaciones. Secretaría General Técnica del Ministerio de Fomento, [1949] 2000, pág. 36-37).

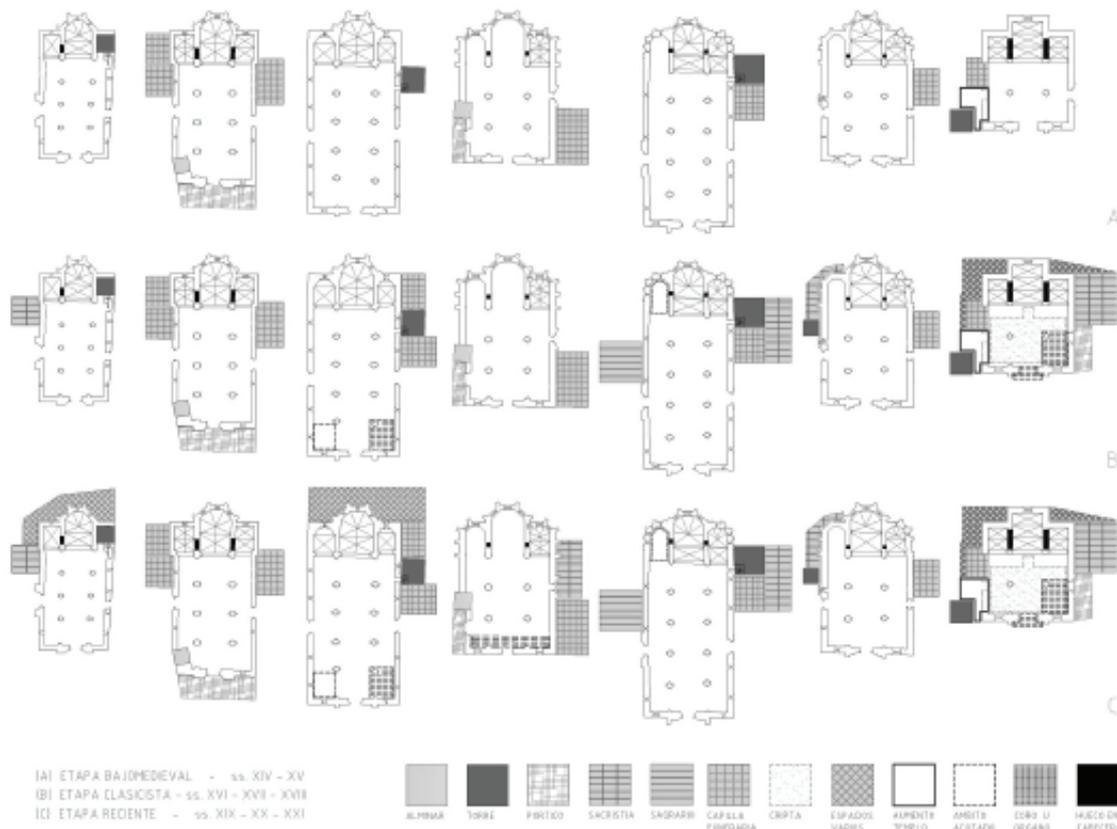
apuntadas que sostienen elegantes armaduras de par y nudillo en la nave central, y de colgadizo a una sola agua en las laterales. Estas cubiertas líneas caracterizan la estética y espacialidad de las naves, perdiendo en parte el acentuado carácter gótico que tenían otras iglesias parroquiales o conventuales coetáneas de la meseta castellana, abovedadas totalmente. Esta solución de cubrición ha otorgado también a los edificios el calificativo de mudéjares, algo reforzado por algunos detalles decorativos, o, singularmente, por las elaboradas tracerías geométricas de algunos rosetones, como el magnífico del hastial principal de S. Lorenzo.

Los accesos de los pies y laterales disponen de portadas abocinadas, y en las que existió cierto entendimiento de “elemento arrimado”; el gesto, como ningún otro, delata una praxis proyectual aditiva para la concreción y composición del edificio (Fig. 2). En una arquitectura así entendida, poco importaba seguir actuando al paso de las demandas de cada época, ¿por qué no adicionar más elementos o espacios, transformar otros, o incluso eliminar alguno?

Tipos de actuaciones sobre los edificios

Muchas y variadas fueron las actuaciones que han experimentado los edificios desde su fundación inicial. Sin embargo la mayoría obedecieron a unas dinámicas comunes y claramente identificables en el análisis de conjunto. Éstas, a su vez, son agrupables según su carácter, como a continuación se expone (Fig. 3).

Fig. 3. Destino primero y cronología de los espacios incorporados a las iglesias (sólo los hoy subsistentes).



Un lugar para la muerte

La preferencia de los poderosos por construir su morada eterna contigua a la casa de Dios provocó la pronta aparición, ya desde época medieval, de capillas funerarias. Será un esfuerzo privado del que se acabarán sirviendo a la larga las parroquias, que con el tiempo las reconvierten a sacristía, sagrario, capilla de culto o improvisado almacén. Se adosarán limpiamente a los templos en zonas cercanas a la cabecera, practicando huecos de comunicación cualificados con portadas; y aunque existieron diferentes modelos, exteriormente todos asumirán con pocos alardes la formalización del caserío, volúmenes sencillos y faldones de teja. A menudo, sólo la escala, los perfectos muros de sillería y algún detalle o vano los delatan.

Una solución habitual será la de rotundos espacios únicos, que recuerdan a una *qubba* islámica, como la de los Orozco en Sta. Marina (s. XV); la otra, modesta a la vez que más occidental, consistirá en desnudos volúmenes góticos, cubiertos con uno o más tramos de bóvedas cuatrimpartitas (la de Villaviciosa, en S. Lorenzo –s. XIV–), o de terceletes (de los Hoces, en Santiago –s. XV–). La capilla de los Santos Mártires (S. Pedro) será un caso peculiar y tardío (1742), construyendo una cuidada cúpula semiesférica en el espacio principal, al que se adosa un camarín para las reliquias aparecidas en el lugar.

También los propios templos serán utilizados, alojándose desde el medioevo en muros y arcosolios, o directamente bajo el pavimento²¹, una solución cualificada en las criptas de S. Nicolás (1771-73) o la ya desaparecida de La Magdalena²². Sin embargo, los más humildes acabarían en el cementerio parroquial, siguiendo una ancestral costumbre cristiana, recogida incluso en la legislación del s. XIII²³. Fue éste un ámbito anexo al templo en posición variable, y cuyo uso empezaría a extinguirse con la llegada de las tesis higienistas a Córdoba, a principios del s. XIX²⁴.

La enmienda del tipo original

Las dos grandes ausencias respecto a los tipos parroquiales castellanos, torres y pórticos, acabarían apareciendo con dispar fortuna. En la arquitectura nortepenínsular, el campanario gozaba de cierta libertad para

21. MARFIL RUIZ, P., *Informe y memoria científica de intervención arqueológica de urgencia en las Iglesias de San Pedro y La Magdalena*, Córdoba, 1996 (documentación inédita perteneciente al archivo de la Delegación de Cultura en Córdoba, de la Junta de Andalucía –autorización de consulta y uso de 28/8/2000, ref. DPI/jvv/tv–).

22. La cripta de esta iglesia, ya en desuso en 1873, presentaba el ámbito bajo rasante adosado exteriormente en el costado norte, pero con acceso desde el interior del templo.

23. El corpus legislativo de Las Partidas, promovido por Alfonso X, establece que “... fue ordenado por los padres santos, que hubiesen sepulturas los cuerpos cerca de sus iglesias, e no en los lugares yermos e apartados de ellas” (Part. I, Tit. XIII, Proem.); Además se regulan numerosos aspectos, como el tamaño que deben de tener, dependiendo de la importancia del templo al que van anejos (parroquial, conventual o catedralicio) (Part. I, Tit. XIII, L. IV).

24. En 1809 se dicta el Decreto de Jose I Bonaparte, relativo a la creación del Cementerio de la Salud, en unos terrenos frente a la Puerta de Sevilla, empezándose a erradicar los cementerios intramuros. En S. Nicolás estuvo en el costado sur, siendo *allanado* en 1842; S. Lorenzo lo tuvo en el opuesto, dejando el nombre a la calle “*cementerio viejo*”; el de Santa Marina desapareció en 1865 y estaba alrededor de todo el templo (salvo la cabecera); el de Santiago, por último, se encontraba tras los ábsides.

insertarse en la planta²⁵, una característica aprovechada para añadir fácilmente este elemento a la gran mayoría de parroquias de Córdoba. En algunos casos, como Santa Marina y S. Pedro, pudo facilitar su aparición el aprovechamiento del cuerpo inferior como capilla funeraria privada, pero la unánime incorporación en las demás iglesias delata una clara y temprana intencionalidad.

S. Lorenzo y Santiago se adelantaron integrando antiguos alminares, luego recreados y reestructurados en distintos momentos. En el resto se realizó una característica operación de adosado que aprovecha o incluso incluye el primitivo husillo en un nuevo fuste, lo que les llevará a asumir su errática posición: S. Pedro y Santa Marina son ejemplos característicos de este proceso, adoptado también por La Magdalena aun a costa de destruir su ábside de la epístola. En S. Miguel también se da en el costado norte, aunque dejando al caracol medieval fuera. Sólo en la nueva torre de S. Nicolás carecemos del antecedente, quizás por la destrucción de un amplio sector del antiguo muro norte para ampliar el propio espacio de la iglesia.

En ésta se acaba en 1496 una esbelta torre octogonal y de aire militar. También La Magdalena tuvo su torre medieval, sólo conocida por el dibujo de Wyngaerde²⁶, y luego sustituida por la actual de 1796. En S. Pedro y Sta. Marina se pudieron iniciar en el s. XIV, pero la primera se completaría con una espadaña en el diecinueve, y la segunda, mediando el s. XVI, con un cuerpo de campanas renacentista de Hernán Ruiz *el joven*. A éste se debe también el magnífico campanario de S. Lorenzo, donde el alminar se recrece con obra cristiana medieval, para luego añadirle en 1555 un remate de tres volúmenes girados entre sí (Fig. 4). Sólo en S. Miguel parece producirse una incorporación tardía, ya que torre y remate pudieran ser de 1749.

El pórtico costanero castellano, frecuentemente al sur, no existe en el primigenio modelo de iglesia local. Cuando con el tiempo aparece adopta una posición variable, siendo “remiendo” de situaciones formalmente deficientes. En Santiago, la nave del evangelio sufre un estrechamiento para integrar al antiguo alminar y darle acceso desde el interior del templo; el extraño retranqueo de la fachada norte lo ocupará un pórtico de principios del s. XIX, posible sustitución del aludido en documentos de 1431. San Lorenzo tiene un hastial mal compuesto por la irrupción prácticamente en fachada, y girado, del alminar; aquí a poniente se añadirá en la segunda mitad del s. XIV un pórtico de tres arcos desiguales y planta trapezoidal, haciéndose así partícipe del estrechamiento que experimentan los pies del templo parroquial. En S. Nicolás sólo ocupa una parte del costado sur, cobijando el reducido ámbito que queda contiguo a la sacristía, obras todas del s. XVI.

La necesidad de espacios de apoyo al funcionamiento parroquial tampoco fue bien contemplada en las primeras iglesias, lo que frecuentemente lleva a servirse de los ábsides laterales o de alguna antigua capilla funeraria. También, cuando es posible, se añaden nuevos volúmenes para sacristía, sagrario, despachos parroquiales o incluso vivienda. La capilla del Sagrario

25. Véase el sistemático análisis de VIDAURRE JOFRE, J., *Ciudad y arquitectura medievales. Morfologías imaginarias en Castilla y León 1050-1450*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1990, págs. 139-145.

26. El conocido dibujante de ciudades, Anton Van den Wyngaerde, realizó su vista general de Córdoba en 1567. Es un dibujo a plumilla y aguada, que se conserva en el *Victoria and Albert Museum* de Londres (Ref. 95.H.54; 8455.6).



Fig. 4. Torres parroquiales de S. Lorenzo (izqda.) y de Sta Marina (dcha.), con los campanarios añadidos por Hernán Ruiz *el joven* (h. 1555-6).

de Santa Marina (1647) se cubrirá con cúpula, o la sacristía de S. Nicolás (s. XVI) con un bello artesonado, a la de La Magdalena (1520) se le hará incluso una pequeña linterna; otras, como las dependencias parroquiales de S. Pedro (1864), compondrán fachadas con cuidado lenguaje clasicista; pero muchas de estas construcciones, modestas, se vuelven a confundir con las de la ciudad, y como ella, se debieron renovar reiteradamente²⁷.

La manipulación del contenedor gótico

El ámbito específico para el culto y la liturgia, el templo, sólo en S. Nicolás experimentó una ampliación significativa, contigua a la nave del evangelio; sería el único desahogo a una iglesia con tan sólo dos tramos en las naves. Más frecuente fue la operación inversa, la que segrega un sector como panteón familiar o para alguna cofradía; así ocurrirá en las capillas absidiales, que se limitan con una simple reja, como la que aún vemos en

27. Por ejemplo, adosada a la cabecera de S. Nicolás todavía existe la vivienda del sacristán. Los restos más antiguos datan del dieciocho, pero que ya es aludida en documentos del siglo anterior. También a la antigua sacristía y dependencias parroquiales de Santa Marina se le añadiría una segunda planta en 1734.

el ábside norte de Sta. Marina²⁸. El caso más invasivo se produjo a los pies de la nave norte de S. Pedro, donde se construye a principios del dieciséis, para la Cofradía del Santísimo Sacramento, todo un templete rematado con bovedita semiesférica; pero aún así, las rejas siguen dejando ver el interior.

Acomodar un lugar para la música y el canto religioso provocó la irrupción del coro en los templos. En Santiago lo encontramos en alto y a los pies, aunque el espacio inferior se aprovechó para capilla bautismal y dependencias varias²⁹. Pero más a menudo debió instalarse en el centro de la nave mayor, como los de S. Pedro y S. Lorenzo, modestamente reubicados luego en el presbiterio; también en La Magdalena, que a fines del s. XVIII se va a los pies, aun a costa de cerrar y tabicar el acceso principal. S. Nicolás, con las sucesivas reformas del setecientos, hace una de las operaciones más completas: construye una tribuna alta para órgano en el último tramo de la nave de la epístola, y ciega también la portada de los pies, adelantándola de paso unos metros para dar entidad al ámbito específico del coro.

A estas transformaciones, reversibles muchas, se anticipará otra más modesta pero duradera, y que afectaba sustancialmente al entendimiento de la cabecera: la intercomunicación de los ábsides practicando huecos. Esto desvirtuaba su concepción de entes espaciales y funcionales autónomos, pero a cambio se ganaban unos espacios complementarios de la capilla mayor (como sagrario, por ejemplo). Casi siempre serán exiguas y toscas perforaciones de los muros absidiales, desnudas, sin cualificación ni molduraje; en La Magdalena se datan ya en el s. XIV, y las más tardías parecen ser las de S. Nicolás de la Villa (s. XV). Aquí, excepcionalmente, son elaboradas y amplias, permitiendo una novedosa visibilidad del altar mayor y la acomodación de fieles en los ábsides laterales; una mejora sustancial al templo más pequeño de la ciudad.

Secuencia y cronología en las transformaciones de la forma y el espacio

Los procesos experimentados por los edificios tuvieron lugar, según la época, con diferente carácter e intensidad; muchos, además, fueron de “ida y vuelta”. El uso y el propio tiempo decanta las intervenciones que perduran. Es significativo que los cambios o añadidos más importantes se produzcan antes de expirar la propia etapa bajomedieval: pronto se interconectaron las capillas absidiales o comenzaron a levantarse torres, tampoco parece que los escasos pórticos se hicieran esperar, y la mayoría de las capillas funerarias son también de este momento (Fig. 3a).

Aunque esto delata la modestia o insuficiencia del modelo arquitectónico adoptado, a la postre es inequívoca prueba de la vitalidad de los edificios en aquel tiempo. Además, durante estos primeros siglos aún

28. El ábside fue reformado para Sagrario en 1632, pasando pronto a panteón familiar de los Benavides.

29. El coro alto a los pies, pero dejando libre el ámbito inferior, se dará también en los dos grandes templos conventuales de la ciudad que fueron coetáneos a las parroquias, S. Pablo y S. Pedro el Real. Aquí como en Santiago se trata de adiciones posteriores, que vienen a secundar un modelo operante ya a fines del s. XV (recuérdese S. Juan de los Reyes, en Toledo).

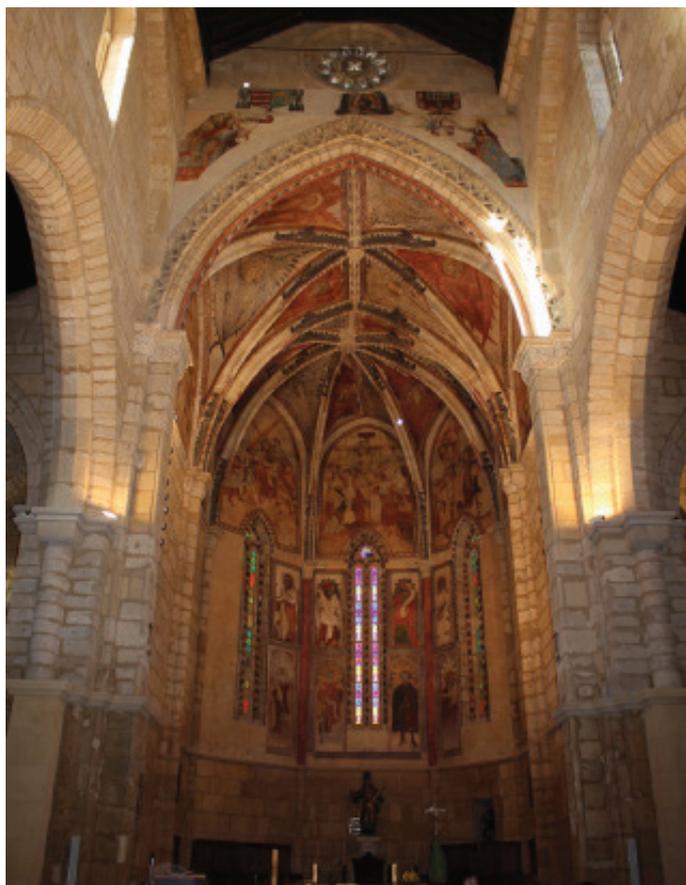


Fig. 5. Capilla mayor de S. Lorenzo.

existe aceptación y respeto a la espacialidad original. Todo lo más, el edificio se enriquece con pinturas en los ámbitos más señalados, como los presbiterios. En la capilla mayor de S. Lorenzo se realizaron en estilo italogótico durante el s. XV³⁰, perviviendo hasta nuestros días bajo enlucidos y el antiguo retablo barroco (Fig. 5).

Los siglos siguientes tuvieron que ocuparse de culminar más de una obra, principalmente torres, a la par que ya se imponían importantes refuerzos y consolidaciones en algunas iglesias. En este contexto, muchas actuaciones se aprovecharon para introducir la nueva estética renacentista, y de la que la Iglesia cordobesa fue uno de sus principales valedores en la ciudad³¹. Si en el siglo XVI se plantean acotadas reestructuraciones de portadas, basas o capiteles, la posterior etapa barroca buscará decididamente una nueva espacialidad: con ocasión de incendios o reformas, se ocultará el espontáneo y austero organismo gótico con falsas bóvedas de arista, monumentales retablos, pilastras y cornisas, etc.³²; y aun quedó impulso para alguna capilla, sacristía o sagrario. También, a partir el s. XVIII, los coros se empiezan a reubicar desde el centro de las naves, buscando el presbiterio o, más frecuentemente,

los pies, donde se realizan tribunas altas para órganos (Fig. 3b).

Posteriormente las dinámicas parecen frenarse o incluso invertirse. El ochocientos comenzó con la transformación neoclásica de Santiago, que hasta el momento se había librado de las operaciones generales de remozado; pero el siglo también se llevó consigo alguna parroquia y otras se deterioran o abandonan hasta no hace tanto (Fig. 6)³³. De los dos últimos siglos tendremos *ex-novo* poco más que algunas dependencias parroquiales, como las adicionadas en 1864 tras los ábsides de S. Pedro. Sin embargo, en paralelo a la degradación de los edificios nacerá una creciente conciencia que llevará a impedir algunas demoliciones, como la pretendida de S. Nicolás por parte

30. SERRANO OVIN, V., "La iglesia parroquial de S. Lorenzo", *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 97, 1977, págs. 74-90.

31. VILLAR MOVELLÁN, A., "Esquemas urbanos de la Córdoba Renacentista", *Laboratorio de Arte*, 10, 1996, pág. 104.

32. Con el s. XVIII debió llegar a la ciudad una acentuada inquietud barroquizante. Durante el primer tercio se redefinió con bóvedas encamonadas la espacialidad de La Magdalena, siguiéndole S. Pedro, S. Nicolás (1739), S. Miguel (1743), S. Lorenzo (1750) y Sta. Marina (1751). En Santiago, excepcionalmente, durante este período sólo se reformará para capilla funeraria el ábside del evangelio.

33. Archivo Delegación de Cultura (Córdoba), Junta de Andalucía (autorización 28/8/00, ref. DPI/jvv/tv).

de la municipalidad en 1895³⁴. Ya en los albores del s. XX, incluso, se abordará la consolidación y recuperación de algún edificio³⁵ (Fig. 3c).

Éste es un proceso acentuado en las últimas décadas, con restauraciones que frecuentemente “desnudarán” al edificio hasta encontrar el primitivo contenedor gótico, consolidando sólo las reformas o añadidos de valor; entre ellos, señaladamente, los espacios para la música, coros u órganos. A veces, el restaurador, meticuloso, se esforzará en dejar rastro de la historia arquitectónica del edificio: si en algunas zonas asoma la osamenta medieval, en otras queda una bóveda barroca o la estudiada composición del paramento, a menudo manteniendo la nueva formalización en medio punto de las que fueron apuntadas arquerías; en los presbiterios se dejarán, o no, los retablos barrocos, pudiéndose también recolocarse en los testeros de las naves. El edificio, sin perder su uso primero, consigue así en nuestra época, paradójicamente, convertirse en museo de sí mismo.



Conclusiones

Las iglesias estudiadas son un buen ejemplo de la voluntad de los primeros pobladores de construir espacios de oración al *gusto cristiano*, amortizando las antiguas mezquitas que en muchos casos alojaron inicialmente al culto. Para ello, no obstante, no tienen reparo en aprovechar, junto a las técnicas y formas góticas, algunas soluciones de ascendencia islámica o hispanomusulmana. Sin embargo en la tipología y organización del edificio no queda duda, adoptándose un modelo al uso en la época y experimentado largamente en el norte peninsular: cuerpo de naves basilical y cabecera triabsidiada, omitiéndose inicialmente pórticos y costosas torres.

El tipo religioso pronto se debió revelar como “escaso”, y atendiendo a lo divino y humano, tuvo que afrontar una actualización constante. Los edificios se redefinirían en la medida de sus posibilidades, demostrando la validez y polivalencia de los distintos espacios arquitectónicos, originales o añadidos: ábsides que de sagrario pasan a enterramiento privado de una saga nobiliaria; inversamente, capillas funerarias que luego sirven para sacristía o a alguna cofradía; torres que en su primer cuerpo acogen a un panteón; coros que se van acomodando en distintas ubicaciones...

34. ROMERO BARROS, R.,: “Córdoba y sus monumentos”, *Diario de Córdoba*, 30 de agosto de 1895. También, JORDANO BARBUDO, M. A., MORENO CUADRO, F. y MUDARRA BARRERO, M., *Iglesias de la reconquista...* op. cit., págs. 152-154.

35. Es de destacar la del antiguo templo dominico de S. Pablo, coetáneo a las primeras parroquias, y que se restaura en los años del cambio de centuria (RAMÍREZ DE ARELLANO, R., “La restauración del templo de San Pablo”, *Diario de Córdoba*, 9 de Julio de 1901).

Fig. 6. Derrumbe de Santiago, en 1981. Véase el coro alto de los pies, el antiguo alminar (dcha.), los restos de bóvedas de arista y la redefinición formal del rosetón gótico y la del óculo lateral (Archivo Junta de Andalucía).

Dar cobijo a la muerte fue una demanda constante, algo para lo que no siempre fue bastante el contiguo cementerio parroquial, convirtiendo a todo el pavimento del templo en improvisado camposanto; los más ilustres, incluso, tuvieron un lugar en la cabecera, o construyeron sus propias capillas funerarias. A éstas, seguirían sacristías, espacios para cofradías, reliquias, camarines, despachos parroquiales o algún que otro pórtico, innovación ésta que no acabó cuajando generalizadamente en los edificios. El porcentaje de superficie incorporada llegará a ser significativo; en S. Nicolás, casi tanto como el propio edificio inicial, aumentando incluso el ámbito interior dedicado al culto. Es una dinámica “aditiva” que no hace otra cosa que secundar la del magma urbano, en constante tensión y cambio; al igual que el caserío, las sedes parroquiales crecen a partir de su célula primera, en este caso un contenido volumen basilical.

Las torres, omnipresentes, son la principal enmienda a la modestia del plan primero, que se conformó al modo cisterciense con pequeños husillos de caracol. A menudo se servirán de éstos como primer tramo de ascenso, lo que les hará asumir su posición en la planta, un tanto errática. Debió ser una empresa constructiva ambiciosa y costosa, sólo equivalente al impulso inicial de sustituir las mezquitas por nuevas iglesias, un esfuerzo nítidamente consciente e intencionado. No en vano, la torre, visible a escala territorial, era hito e identificador de la ciudad cristiana.

Interiormente las reformas fueron menores o, al menos, reversibles. Los cambios formales y decorativos, que lejos de mimetismos historicistas vistieron al edificio según los gustos de cada época (retablos y altares, redefinición de huecos, falsas bóvedas de arista...), fueron operaciones formales que luego el s. XX deshizo en gran número. También, cuando se compartimenta o privatiza el espacio suele ser con la liviandad de una reja; sabemos que fue frecuente en las capillas absidiales, quedándonos todavía alguna.

Más significativas son las aperturas para intercomunicar ábsides, una clara reforma funcional que, pese a discreta, cambia sustancialmente el entendimiento de la cabecera como células espaciales contiguas pero autónomas. En las naves la mayor incidencia la produjeron los coros, que tras la inicial invasión de la nave central, acabaron mudándose al presbiterio o a acotados sectores de los pies, sobreelevados o no; sólo cuando para ello se ciega el acceso y portada principal, habría una repercusión sustancial en el uso del templo.

Muchos edificios sobrevivieron a esto y más, demostrando la gran capacidad de respuesta a los avatares de la historia de aquel primer modelo parroquial, compacto y muy coherente arquitectónicamente. Aunque modestos en tamaño y programa funcional, su sencillez de planteamiento le otorgaba capacidad de adaptación; mientras, su escala o la rotundidad y contundencia de su materialización pétreo, implicaban garantías de pervivencia, cualificación de arquitectura monumental, levantada para generaciones. Aún hoy sus ocres volúmenes, destacando entre un indiferenciado caserío, caracterizan el paisaje urbano cordobés.

Virgen de Guadalupe de México: protectora a ambas orillas del Atlántico (siglos XVII-XVIII)

MARÍA DE LOS ÁNGELES FERNÁNDEZ VALLE
Universidad Pablo de Olavide

Fecha de recepción: 13 de septiembre de 2010

Fecha de aceptación: 17 de febrero de 2011

*El intento de Maria Santisima,
quando se apareció en Mexico,
no se limitó á la proteccion de las Indias:
pretendió también ampliar su patrocinio
á la Europa, á la Asia, y al Orbe todo.*
Teobaldo Antonio de Ribera, 1785

Resumen: En España se conservan numerosas obras, copias fieles al original en algunos casos, de la Virgen de Guadalupe de México. Presencia artística y cultural que refleja el culto popular y a gran escala desarrollado durante los siglos XVII y XVIII. El poder milagroso y protector fueron los principales motivos que fomentaron e impulsaron la piedad y devoción de los ciudadanos de la Península, además de la difusión fomentada por los americanos residentes a este lado del Atlántico.

Palabras clave: Virgen de Guadalupe, Taumatúrgico, Indulgencias, Americanos, Atlántico, México, España.

Abstract: In Spain you will find many works, faithful to the original copies in some cases, the Virgin of Guadalupe in Mexico. Artistic and cultural presence that reflects the large-scale popular cult developed during the seventeenth and eighteenth centuries. The miraculous power and shield were the main reasons that encouraged and promoted piety and devotion of the citizens of the Peninsula, as well as the dissemination encouraged by american residents on this side of the Atlantic.

Keywords: Virgin of Guadalupe, Thaumaturgic, Indulgences, American, Atlantic, Mexico, Spain.

Durante el periodo barroco las devociones americanas incidieron en diferentes ciudades españolas, destacándose la presencia de muchas de sus imágenes en los territorios andaluces. En este sentido, el jesuita Francisco de Florencia ya se refirió, a finales del siglo XVII, a la extensión que tuvo la



Fig. 1. Grabado de la Virgen de Guadalupe. La Estrella del Norte de México, México, 1688.



Fig. 2. Virgen de Guadalupe. Iglesia de Santa Cruz, Écija, Sevilla.

Virgen de Guadalupe de México (Fig. 1). Pese al elevado número de obras que se conservaban hubo que esperar a las investigaciones de Genaro Estrada¹ y Joaquín González Moreno², para conocer el impacto que tuvieron las representaciones de la Virgen mexicana en la Península, además de otros estudios en las últimas décadas³. En general, estas imágenes se han asociado a los españoles que retornaron del nuevo continente⁴. Sin embargo, la presencia de americanos en España y el poder taumatúrgico⁵ de la Guadalupe también incidieron en la difusión del culto de la devoción novohispana.

La mayoría de las obras que conservamos datan de finales del siglo XVII y de la centuria siguiente⁶; dentro del primer periodo se conservan copias realizadas por Juan Correa⁷. En 1666 se hizo un examen al ayate, momento en el que ejecutaron varias obras siguiendo el modelo original. Estas imágenes, “tocadas al original” (Fig. 2), tenían como objetivo propagar el culto y devoción, tanto en el Virreinato de la Nueva España como en los centros europeos. Precisamente, en estos años, el Padre Florencia fue un importante impulsor del carácter taumatúrgico de la virgen mexicana. Con posteridad, en 1751, se hizo un segundo examen para analizar nuevamente las características milagrosas del ayate y como consecuencia se nombrase a la Virgen de Guadalupe Patrona de Nueva España. En este trabajo técnico intervinieron los mejores artistas mexicanos junto a Miguel Cabrera. Este último, además

1. Estrada, Genaro. *El arte mexicano en España*. México, Porrúa, 1937.

2. González Moreno, Joaquín. *Iconografía y catálogo guadalupanos: Clasificación cronológica y estudio artístico de las más notables reproducciones de la Virgen de Guadalupe de Méjico conservadas en las provincias españolas*. México, Editorial Jus, 1959-74; *Iconografía Guadalupana en Andalucía*. Sevilla, Consejería de Cultura y Medio Ambiente. Junta de Andalucía, 1991.

3. Desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días se han realizado numerosos estudios sobre las obras americanas conservadas en España, destacando la presencia de la Virgen de Guadalupe —además de los trabajos de Estrada y González Moreno—, por los investigadores Concepción García Sáiz, Santiago Sebastián, Jaime Cuadriello, José Garcidueñas, Patricia Barea Azcón, Patricia Andrés González, Francisco Montes González, Domingo Martínez de la Peña, entre otros investigadores.

4. En general los investigadores se refieren al indiano como el español que retornaba del otro lado del Atlántico. Sin embargo, en el periodo barroco el indiano tenía connotaciones más amplias al incluir también al natural de las Indias. Sobre este tema véanse los estudios de Daisy Rípodas Ardanaz: *El indiano en el teatro menor español del setecientos*. Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1986, págs. XX-XI; *Lo indiano en el teatro menor español de los siglos XVI y XVII*. Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1991, págs. LXIV-LXV, entre otros trabajos de esta investigadora.

5. Respecto al poder milagroso de las imágenes, especialmente las copiadas y tocadas al original, véanse los trabajos del investigador Jaime Cuadriello: *Maravilla americana: variantes de la iconografía guadalupana, siglos XVII-XIX*. México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 1989, págs. 35-43; “La propagación de las devociones novohispanas: las guadalupanas y otras imágenes preferentes”, *México en el mundo de las colecciones de Arte. Nueva España*. México, Azabache, 1994, págs. 261-263. El investigador Francisco Montes González se refirió al carácter taumatúrgico en Andalucía, véase: “Cultos y devociones americanas en la religiosidad andaluza de los siglos XVII y XVIII”, *Actas del Congreso Internacional Andalucía Barroca*. Sevilla, Junta de Andalucía y Consejería de Cultura, 2009, págs. 257-265.

6. García Sáiz, Concepción. “Arte colonial mexicano en España”, *Revista de Artes de México*, núm. 22, 1993, pág. 36; “Pintura mexicana en España”, *Revista de Artes de México*, núm. 22, 1993, pág. 61.

7. Sebastián, Santiago. “El tema de la Virgen de Guadalupe en Juan Correa”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 46, 1976, pág. 65.

de examinar el ayate y realizar copias del mismo, escribió la obra *Maravilla Americana*⁸, texto que defendía la pertenencia de la imagen al mundo divino.

Curiosamente se conserva un número importante de obras pertenecientes a este período, hecho que podría encontrar su razón de ser en la propaganda política y religiosa de los dirigentes del virreinato novohispano. Pero este no sería el único motivo que explicase la extensión de la devoción. A partir del siglo XVII se conoce de la existencia y residencia de americanos en la Península, en algunos casos vinculados a las órdenes religiosas, actores protagonistas que ayudarían a propagar las virtudes y actos piadosos de sus vírgenes. Sin duda, los mexicanos serían los mayores impulsores de la Guadalupana aunque nos encontramos también con naturales de otros virreinos americanos. Pudieron afectar creencias personales, más allá del lugar de origen de los devotos, que alentarían a orar ante la imagen⁹. Asimismo, el carácter taumatúrgico también tuvo sus efectos para quienes no habían tenido contacto directo con el nuevo continente pero que recurrirían a la madre mexicana para proteger a los suyos que se encontraban del otro lado del Atlántico. También hubo quienes quisieron beneficiarse directamente de los dones que otorgaba, como el caso del andaluz, que tras escuchar los milagros que intercedían gracias a la *vera efigie*, decidió viajar a México para solicitar su ayuda y curación en la Basílica de Guadalupe¹⁰. Sin olvidar los constantes agradecimientos de quienes fueron ayudados en situaciones malversas. El investigador Francisco Montes González analizando la devoción en la capital hispalense resaltó el carácter protector, de “amuleto”, durante la

8. Cabrera, Miguel. *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas observadas. Con la dirección de las Reglas del Arte de la Pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Señora de Guadalupe de México [1756]*. Prólogo de Eduardo Enrique Ríos. México, Editorial Jus, 1977. En esta obra refleja el carácter milagroso del ayate. Miguel Cabrera tras el examen técnico realizó tres copias, una se envió a Roma, otra al monarca y la tercera estuvo en su poder, copia que le serviría para realizar otros lienzos.

9. La mayoría de las imágenes son replicas, en algunos casos fieles al original y tocadas al mismo, en óleo sobre lienzo, además de los grabados que se difundieron en los impresos, aunque también se conservan en España pequeñas esculturas de marfil realizadas por el escuela hispano-filipina, y otras de mayores dimensiones como la de la iglesia de Santa Úrsula, en Adeje, Canarias. Esta última ha sido estudiada por Margarita Rodríguez González: *Arte hispanoamericano en Canarias*. Santa Cruz de Tenerife, Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias, 1992, pág. 23.

10. El jesuita Francisco de Florencia describió el acontecimiento así: “A un hombre de cierta Ciudad de la Andalucía de algun caudal, y porte, maltrataba vn Demonio, que estaba apoderado del. Para librarse de tan cruel, y perverso huésped, se habia valido de los conjuros Santos de N. Madre de la Iglesia, de las Oraciones de muchos buenos, y de la intercession, y Reliquias de varios Santos: remedios siempre saludables, aunque no siempre eficazes, por altos fines de Dios. Habiendo oydo á caso, aunque no sin consejo Divino, á un conocido suyo, que habia estado en aqueste Reyno; que las regiones del y muy en particular la Ciudad de Mexico, gozaban de inmunidad contra los Espiritus infernales, por beneficio de la milagrosa Imagen de N. Señora de Guadalupe [...] se persuadió este espiritual enfermo, que en la Santa Imagen de Guadalupe de Mexico havia de hallar la curación de su dolencia [...] A este fin, sin decir nada à nadie, porque no le estorvasen el embarque, se vino à Cadiz, y con algunos generos mercantiles[para dissimular el viage] se embarcó, y vino à la Veracruz [...] Subió á Mexico, visitó el Santuario, adoró la devotíssima Imagen; de que quedó controlado, y en su esperanza satisfecho, de que havia asegurado por ella el total remedio, à que havia venido”; véase: *La estrella del Norte de México*. México, por Doña María de Benavides, viuda de Juan de Ribera, 1688, págs. 228-229. Este milagro también aparece descrito en un impreso valenciano con motivo de la festividad a la Guadalupe en dicha ciudad, véase: *Relación breve de la prodigiosa aparición de María Santísima de Guadalupe en Méjico*. Valencia, en la Imprenta de D. Benito Monfort, 1829, págs. 32-33. También fue recogido por Francisco Montes González. Op. Cit, pág. 260.



Fig. 3. Altar con la imagen de la Virgen de Guadalupe. Iglesia parroquial, Algar, Cádiz.

travesía marítima¹¹. Estos fueron, en parte, quienes operaron en la fundación de numerosas capillas, altares, e incluso en una villa en su honor en la campiña gaditana (Fig. 3)¹².

Por tanto, la devoción a la madre mexicana no se reduciría a los españoles que habían retornado del virreinato sino que su extensión tuvo mayor repercusión en el culto popular peninsular. En este sentido, el investigador Jesús Urrea Fernández matizó: “*parece como si hubiera existido el ferviente deseo de que su imagen calase en los sentimientos religiosos de la metrópoli*”¹³.

Frente al apogeo económico que se vivió en la Nueva España, paralelamente en la metrópoli se sucedieron varias crisis, durante la segunda mitad del siglo XVII, afectando sobre todo a la región andaluza, prosiguiendo en la Guerra de Sucesión española. Esta situación indujo a que muchos españoles buscaran oportunidades en territorio americano, pese a que las coyunturas de la época no permitirían el regreso de muchos de ellos. Sin embargo, estos no cayeron en el olvido de sus familiares, quienes se consagraron a las vírgenes americanas con la esperanza de proteger a sus seres queridos. Este es uno de los motivos que explica la extensión y culto de la Virgen de Guadalupe, como veremos a continuación, entre otras devociones americanas, a lo largo y ancho de la Península.

Fiestas dedicadas a la Virgen de Guadalupe de México

Paralelo al viaje de los españoles, también existieron traslados en sentido inverso, es decir, de americanos a España. Se trató de viajes realizados por civiles y religiosos que influyeron también en la propagación y culto de los festejos celebrados a la virgen mexicana. En Santiago de Compostela (Fig.4), Antonio de Monroy¹⁴, natural de Querétaro, fue arzobispo entre 1685 y

11. Montes González, Francisco. “Sevilla y la Virgen de Guadalupe”, *Caminos encontrados. Itinerarios históricos, culturales y comerciales en América Latina*. Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2009, pág. 198.

12. Domingo López de Carvajal tras ser milagrosamente salvado de un naufragio, por intermediación de la Virgen de Guadalupe, prometió fundar una villa en su honor, cometido que cumplió, y que actualmente es conocida por Algar, localidad que sigue teniendo a la Guadalupe como patrona. Respecto a la fundación de la villa, véase: Pérez-Blanco Sánchez, Lydia. *Domingo López de Carvajal y la fundación de Algar: la consecución de un ansiado y difícil proyecto*. Cádiz, Diputación de Cádiz, 1999.

13. Urrea Fernández, Jesús. “Pintura mejicana en Castilla”, *Miscelánea de arte. Homenaje a don Diego Angulo*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1982, pág. 197.

14. La investigadora María Teresa Ríos Miramontes realizó un estudio sobre las importantes aportaciones artísticas del dominico Antonio de Monroy durante su cargo de arzobispo de Santiago de Compostela. En su obra da a conocer las pinturas de la Virgen de

1715, quien en la sede catedralicia hizo varias fiestas en su honor, “de las más lucidas que suele haber”, celebración descrita así en 1778: “Celébrase con Proceſſión Mitrada, en que se lleva bajo el Palio una Imagen de plata sobredorada de la Virgen de Guadalupe, que donó SSI. Vístense seis Niños, seis Niñas, un hombre, una muger con una criatura de pecho en los brazos. Todos con velas van en la Proceſſion, y asisten á la Misa mayor, Sermón en la capilla del Santo Apóstol. Es en la Octava de la purissima Concepción, cuyo Myſterio representaba la Soberana Imagen, según se ve en la que colocó SSI en el centro del Retablo mayor que labró en la Iglesia de Santo Domingo de Santiago. Tanto era el deseo que tenía este devoto y noble Mexicano de que su Guadalupeana fuese conocida y venerada de todos”¹⁵.

Es también ejemplo el caso de la religiosa Beatriz de Arrúe, nacida en Quito, quien financió gran parte del convento de la Purísima Concepción de Segura, donde se conservan dos pinturas de la Virgen de Guadalupe de Miguel Cabrera¹⁶. También en Llerana, Cantabria, se encontraba Antonio de Obregón y Ecevedo, natural de Pénjamo, México, quien profesó devoción en dicha ciudad a la Virgen de Guadalupe¹⁷.

En el pueblo de Ea, Vizcaya, se celebraron fiestas a la Virgen de Guadalupe y al Cristo de Zacatecas. Lázaro Olaeta, natural de dicha población, financió una capilla en la iglesia de Santa María de Jesús para que se hiciesen las festividades el 12 de diciembre, día de aparición de la Virgen mexicana, y otra el 26 de enero para el Cristo de Zacatecas¹⁸.

En la Corte también se disfrutó de una gran aceptación siendo uno de los impulsores Pedro de Gálvez, del consejo de su majestad, quien llevó



Fig. 4. Virgen de Guadalupe. Juan Patricio Morlete Ruiz. 1770. Catedral de Santiago de Compostela.

Guadalupe donadas por el arzobispo en diferentes centros gallegos, véase: *Aportaciones al barroco gallego. Un gran mecenazgo*. Santiago de Compostela, Obradoiro de Encuadernación, 1986.

15. González Lopo, Domingo L. “Devociones marianas de origen americano en Galicia”, *De ida y vuelta. América y España: los caminos de la cultura*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2007, pág. 139.

16. Astiazarain, M^a Isabel. “La iconografía de la Virgen de Guadalupe. Dos cuadros de Miguel Cabrera en Guipúzcoa”, *Cuadernos de Arte Colonial*, núm. 7, 1991, pág. 141.

17. Fue nieto de Agustín de Obregón y de la Puebla, natural de Llerana, quien residió en la Nueva España. Con el tiempo Antonio de Obregón y Ecevedo viajó a la localidad de su abuelo, y en 1780 fue nombrado Conde de la Valenciana y siete años después recibió la Cruz de la Orden por Carlos III. Véase: González Echegaray, Carmen. *La patrona de México en las montañas de Santander*. México, Jus, 1973, págs. 36-37. En el siglo XX también tenemos constancia de hijos –de emigrantes burgaleses en este caso– que trajeron la imagen; en el muro de la epístola de la iglesia parroquial de Noceco, Burgos, se localiza un mosaico con la representación de la Guadalupe con una inscripción: “Como recuerdo al Solar Familiar, los hijos de Jovita López, 1982”, véase: Ibáñez Pérez, Alberto. “Relaciones artísticas entre Burgos y América. La Virgen de Guadalupe en Burgos”, *Relaciones artísticas entre la Península Ibérica y América. Actas del V Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte [11-13 de mayo de 1989]*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1990, págs. 140, 143.

18. Zorrozuía Santisteban, Julen. “Representaciones de la Virgen de Guadalupe en Vizcaya”, *Letras de Deusto*, núm. 73, vol. 26, 1996, pág. 140.

una tela mexicana a la iglesia de San Agustín y se la encomendó al fraile Miguel de Aguirre. Este religioso, natural de Lima, fue un impulsor de la devoción de la Copacabana y de la Guadalupe en la Corte¹⁹. En la iglesia de San Felipe Neri, en Madrid, también se celebraban fiestas públicas, para las que el doctor Teobaldo Antonio de Ribera dispuso: “*donde se estipularon Entierro y Honra para los Congregantes, y donde se ilumina frecuentemente el Altar de la Sagrada Imagen, y se ha establecido Rosario cantado por las calles con bastantes Indulgencias á quantos le rezasen delante de la misma Imagen, además de concederse trescientos días de Indulgencia por cada Ave Maria que se rece ante qualquier Estampa, Medalla, Pinturas, y qualquier genero de Efigie de esta Soberana Princesa, y cien días solo solo por decir ante las mismas estas palabras: Ave Maria; con todo lo qual se ha solicitado el auge de los propuestos Cultos*”²⁰.

Paralelamente al culto en San Felipe Neri, se creó la *Real Congregación de Nuestra Señora de Guadalupe de México* por iniciativa de un grupo de mexicanos residentes en Madrid. En 1742 Felipe V asumió por Real Cédula el cargo de Hermano Mayor y de que también lo fueran a perpetuidad sus sucesores²¹. En la cuarta utilidad de las ordenanzas se detalla la asistencia y protección para aquellas personas que pasasen de los reinos de Indias a España, indefensos en muchos casos y de ahí la necesidad de crear un hospicio para: “*amparar el honor en las desgracias, en las enfermedades, en los frangentes todos, á los Patricios Americanos, á los habitantes en las Americas, y á los Congregantes y dependientes de las Indias. Pretende el culto de la Soberana Imagen de Maria aparecida en Mexico. Pretende el acreditar á ésta en Europa, y fomentar su devoción*”²².

En territorio andaluz sabemos de la fiesta que se celebraba en el santuario de la Cinta en Huelva. A mediados del siglo XVIII el onubense Francisco Martín Olivares agradecido por la protección de la Guadalupe en México dispuso un altar en su ciudad natal junto a la Virgen de Cinta, y otorgó un poder para que se celebrasen fiestas por ambas patronas, que expresaba lo siguiente:

“*Sean cuantos esta carta vieren cómo yo, D. Andrés Valiente, Cura Presbítero de esta villa, en nombre de D. Francisco Martín Olivares [...] digo que por cuanto el nominado [...] como fervoroso afecto e inclinado a la devoción de nuestra Madre y Señora de Cinta [...] ha determinado fundar una memoria para que en cada año, y en el día 8 de septiembre en que se celebra la fiesta de dicha milagrosa imagen, se solemnice este acto con primera y segunda víspera, misa cantada con sermón y procesión; y asimismo se agregue otra memoria a Nuestra Señora de Guadalupe*”²³.

19. Florencia, Francisco de. Op. Cit, pág. 90.

20. Ribera, Teobaldo Antonio de. “Relación y estado del culto, lustre, progresos y utilidad de la Real Congregación sita en Madrid”, *Colección de obras y opúsculos pertenecientes a la milagrosa aparición de la bellísima imagen de Nuestra Señora de Guadalupe que se venera en su santuario extramuros de México*. Madrid, en la Imprenta de Lorenzo de San Martín, Impresor de la Secretaría de Estado y del Despacho Universal de Indias, y de otras varias oficinas de S.M, 1785, pág. 733.

21. Mariluz Urquijo, José M. “El indiano en la Corte. La Real Congregación de Nuestra Señora de Guadalupe”, *Tres estudios novohispanos*. Buenos Aires, Libros de Hispanoamérica, 1983, págs. 9-44.

22. Ribera, Teobaldo Antonio de. Op. Cit, págs. 90-91.

23. González Moreno, Joaquín. *Iconografía Guadalupana...* Op. Cit, págs. 69-70.

Este culto se multiplicó en otros templos onubenses, en la capilla del Hospital de la Caridad, en la parroquia de la Concepción e iglesia de las Agustinas, “siendo muy abundantes las referencias populares a este culto”²⁴. Asimismo, en Rubielos Altos, Cuenca, se conocen por fuentes documentales de la devoción a la Guadalupe, en una villa donde la patrona es la Virgen de Copacabana²⁵.

Por consiguiente, debemos destacar y reconocer que las imágenes de la Guadalupe disfrutaban de un elevado culto popular, como veremos en otras ciudades del norte de España.

Devoción popular: oración e indulgencias

Pese al alto porcentaje de obras localizadas en iglesias y conventos, las investigaciones se han orientado a analizar el carácter devocional privado por parte de los españoles que retornaban a la Península²⁶. Paralelamente, esta devoción tuvo una difusión popular a mayor escala²⁷, ya que fue el estandarte religioso y protector que medió entre los dos mundos. El jesuita Francisco de Florencia plasmó la difusión que lograron las copias de la *vera efigie* a finales del siglo XVII, y dice así: “*En Cadiz, en Sevilla, en Madrid y en todas partes de Catholicos, que tiene comercio la Nueva España, es tan conocida, tan venerada y aplaudida esta Santa Imagen, que apenas ay casa, en que no la tengan*”²⁸.

El intercambio comercial y global que se estaba viviendo en aquellos años facilitó el acceso no sólo de mercancías sino también de devociones, creencias, y leyendas de los milagros que acontecían en otras partes del mundo. Estas informaciones se transmitieron por diferentes vías y poco a poco irían adentrándose e integrándose en el sentir de la sociedad.

La dimensión pública que adquiere la devoción a la Virgen de Guadalupe se demuestra en algunas de las leyendas que se conservan en las copias

24. Gozávez Escobar, José Luis. “Huelva y América. La emigración onubense en las fuentes locales. SS. XVI-XVIII”, *Actas de las I Jornadas de Andalucía y América*, Huelva, Instituto de Estudios Onubenses, 1981, Vol. 1, pág. 318.

25. Luján López, Francisco B. “Nuestra Señora de Copacabana, una devoción andina patrona de Rubielos Altos (Cuenca)”, *Revista Murciana de Antropología*, n°8, 2002, págs. 194, 221-222.

26. Barea Azcón, Patricia. “Pintura guadalupana en Cádiz”, *Atrio*, núm. 13-14, 2007/2008, pág. 42; véanse otros estudios de esta investigadora: “Pintura guadalupana en Cádiz”, *Anales del Museo de América*, núm. 16, 2009, págs.173-188; “Los legados de pintura novohispana a instituciones religiosas españolas” *Tiempos de América. Revista de Historia, Cultura y Territorio*, núm. 13, 2006, págs. 29-40; “La iconografía de la Virgen de Guadalupe de México en España” *Archivo Español de Arte*, núm. 318, 2007, págs.177-206; “Localización de pinturas novohispanas en España” *Revista Complutense de Historia de América*, núm. 32, 2006, págs.251-268; “Iconografía de la Virgen de Guadalupe de México en Granada” *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, núm. 38, 2007, págs. 317-332; “La iconografía guadalupana en Málaga”, *Boletín de Arte*, núm.29,2008,págs. 69-84; “Iconografía guadalupana en España”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo 17, núm. 34, 2008, págs. 441- 465; “Pintura virreinal mexicana en Andalucía” *Alonso Cano. Revista Andaluza de Arte*, núm. 7, 2005.

27. El doctor Teobaldo Antonio de Ribera expuso: “*Venerase en Santiago de Galicia, Valladolid, Guadalajara, Alcalá, Barcelona, Sevilla, Cadiz, Salamanca, en la Rioja, en las Provincias de Guipuzcoa, Alava, en el Señorío de Vizcaya, y en otro lugares, Ciudades, Provincias y Reynos de esta Pensinsula de España. Solo en Madrid tiene tres Capillas, ocho Altares, y se hallan colocadas las Imágenes en mas de cinqüentas Iglesias*”, véase: Op. Cit, pág. 727.

28. Florencia, Francisco de. Op. Cit, pág. 181.



Fig. 5. Capilla de la Virgen de Guadalupe. H. 1725. Palacio de Cuesta-Mercadillo o de la Rañada, Liérganes, Cantabria.

que se hicieron del ayate, indulgencias que la Iglesia concede a los fieles para facilitar al alma un pronto ingreso al Reino de los Cielos. Estas indulgencias impulsaron a los fieles a orar por sus difuntos y por su devenir con la esperanza de que sus plegarías fuesen escuchadas por la madre mexicana.

Llama la atención el carácter público que se concede a los fieles que rezasen ante la imagen de la Guadalupe.; por ejemplo, en la Catedral de Segovia se conserva una pintura con la siguiente inscripción: “*El Ex.mo S.or D.n Baltazar de Mendoza y Sandobal, del Consejo de Su Mag^a y Obispo de esta Santa Yg^a concede quarenta días de indulgencia á todos los Fieles que rezaren vna Salve delante de esta S.ta Ymagen dla Concepcion de la Ciudad de Mexico, de la nueva España*”. Además de la apertura a que todos los fieles orasen, es también destacable que el obispo Baltazar de Mendoza y Sandoval no hubiese viajado al virreinato de Nueva España. Sin embargo queda patente su piedad y su interés por promover y fomentar la religiosidad a los ciudadanos.

En la iglesia de Santo Domingo, en Jerez de la Frontera, se localiza otra pintura con la siguiente inscripción: “*El Excmo. e lltmo. Sr. Don Alonso Núñez de Haro y Peralta, Arzobispo de Méjico, concede 80 días de indulgencias por cada Ave María que se rezase ante esta soberana Virgen*” “*Se tocó al original en el mes de Julio del año 1790*”²⁹. Si bien se desconoce en qué momento llegó la obra lo que no cabe duda es que las indulgencias se daban a todos aquellos que rezasen ante el lienzo. De la misma forma en la iglesia de Vidania, Guipúzcoa, se conserva una pintura de la Guadalupe con la siguiente cartela: “*El Ilmo. Sr. Arzobispo de Mexico concedió 40 ds. de indulgencia, a los que rezasen una salve a ella SSt.a. Imagen*”³⁰.

Además de la difusión a gran escala de las plegarías a la madre mexicana promovida por parte de los obispos y arzobispos, como los casos citados, existen testimonios de ciudadanos que fundaron capillas y ermitas con el

29. Barea Azcón, Patricia. “Pintura guadalupana en Cádiz”, *Atrio*, núm. 13-14, 2007/2008, págs. 46-47.

30. Astiazarain, M^a Isabel. Op. Cit, pág. 144.

cometido de que sus vecinos participasen también en las celebraciones y así lograsen la protección de Nuestra Señora de Guadalupe. En el norte de España existió un extenso culto popular como demuestra la investigadora Carmen González Echegaray. En 1725 en Liérganes, Cantabria, se edificó una capilla adosada al Palacio de Cuesta –Mercadillo o de la Rañada (Fig. 5), ubicándose en la hornacina exterior una imagen en piedra de la virgen (Fig. 6)³¹ y en el dintel una inscripción que dice así: “*Ganan 200 indulgencias todas las personas que hicieren devotamente un acto de contrición delante de esta imagen de Nuestra Señora de Guadalupe, concedidas por el Señor Arzobispo de Zaragoza, con facultad de Benedicto XIII*”³². Esta inscripción es quizás una de las más elocuentes en cuanto a la confirmación del culto público que se desarrollaba y a la participación por importantes representantes de la alta jerarquía eclesiástica de la zona como fue la del arzobispo de Zaragoza José Crespo Agüero.



Fig. 6. Detalle de la Capilla de la Virgen de Guadalupe. H. 1725. Palacio de Cuesta-Mercadillo o de la Rañada, Liérganes, Cantabria.

Poco tiempo después, concretamente en 1744, Alejandro Antonio, residente en México, antes de retornar a su localidad natal Saro quiso crear una capilla para sus familiares y vecinos como reflejó ante notario:

“*Teniendo yo especial devoción con la Milagrosa Imagen de Nuestra Señora de Guadalupe de Méjico, deseo labrarle capilla y colocarla en este lugar [se refiere a Saro], para que tenga en él, culto y reverencia, y logren mis vecinos y parientes su protección soberana en sus necesidades, y que las misas se celebren en la capilla que yo labrase para colocar por Patrona a esta señora, en conformidad a que mi ánimo e intención es que dichas misas se celebren en paraje a donde los vecinos puedan oírlas con igual alivio, sin distinción de personas*”³³.

Es de recordar que las indulgencias ganadas constituían un perdón otorgado en vida pero también servían para los difuntos. En este sentido, es posible que muchos españoles que nunca viajaron a América, pero sí sus familiares, se consagrasen a las devociones americanas de la zona donde se encontraban los suyos para protegerles.

En la ciudad de Carmona, en la provincia de Cantabria, perdura una leyenda sobre la construcción de una ermita dedicada a la imagen mexicana. La tradición cuenta que los fundadores de dicha ermita tenían tres hijos radicados en los reinos de Indias, quienes en el viaje de regreso a su patria pecieron al hundirse el navío. Poco tiempo después, llegó el equipaje en otro barco con una copia de la *vera efigie*, motivo que indujo a los padres a fundar una ermita para poder dedicar el resto de sus días a la oración, impetrando

31. Agradezco a Pedro José Oslé Cantolla, vecino del municipio de Liérganes, y a Ana María Fomperosa Herrero, administrativa del Ayuntamiento, la cesión de la imagen.

32. Campuzano Ruiz, Enrique y M^a Concepción García Saíz. *Los indianos. El arte colonial en Cantabria 2. Catálogo de la exposición*. Santander, Centro Cultural de Caja Cantabria, 1992, pág. 57. González Echegaray, Carmen. Op. Cit, pág. 24.

33. *Ibidem*, pág. 28.

Fig. 7. Retablo de la Virgen de Guadalupe. Iglesia de San Salvador, Guetaria, Guipúzcoa.



de la Señora de Guadalupe la gloria eterna para aquellos tres hijos que tanta devoción demostraron tener a la madre mexicana³⁴.

Otro caso similar ocurrió en Puente de San Miguel, Cantabria, donde Antonio Pérez Bustamante en 1742 encargó misas en una capilla localizada en su casa para orar por la salud y bienestar de sus dos hijos que se encontraban en la Nueva España³⁵. Asimismo, en San Vicente en Murielas, Cantabria³⁶, se mandó edificar una capilla a la Virgen de Guadalupe y otra a San José con la particularidad de que ambas fuesen públicas para los fieles que profesasen piedad y devoción³⁷.

En Prádanos de Bureba, Burgos, se dio un proceso similar pero en este caso un padre emigrado a Nueva España y su hijo, cura de la parroquia de la citada población, operan en favor de la incorporación de la imagen novohispana³⁸. Ambos serían, en este caso, protagonistas de la continuidad devocional por razones de tradición y creencias familiares.

Estas capillas y ermitas contenían pinturas de la mexicana y piezas litúrgicas que ayudaban a las celebraciones de las misas. En algunos recintos se localizaban amplios retablos conformados con cuatro o cinco lienzos con la imagen de la Guadalupe y las apariciones a Juan Diego. Al respecto, es destacable el retablo de la iglesia de San Salvador, en Guetaria,



Fig. 8. Retablo de la Virgen de Guadalupe. Iglesia de San Salvador, Guetaria, Guipúzcoa.

34. *Ibidem*, págs. 48-49.

35. Sus hijos ocuparon importantes cargos en los reinos americanos. Francisco Antonio fue abogado de la Real Chancillería de México y Alcalde Mayor de la ciudad de los Ángeles de la Nueva España, Juan Domingo gobernador de Nuevo México y José, presbítero y Vicario General del Obispado de Durango. *Ibidem*, pág. 35.

36. En otras poblaciones de Cantabria existieron más ermitas y capillas: Francisco Banzález Bedoya fundó una ermita en Obeso, donde se celebraban 78 misas anuales, en la parroquia de San Andrés de Luena existió una capilla, y la antigua ermita a la Guadalupe en Tagle, entre otros muchos lugares peninsulares. *Ibidem*, págs. 43-46.

37. *Ibidem*, pág. 22.

38. Felipe López de Themiño trajo de México una pintura de la Virgen de Guadalupe, la cual donó a la iglesia de Prádanos de Bureba, y posteriormente su hijo José López Temiño costeó el retablo que albergaría la imagen como consta en la inscripción del banco, fechada en 1799, véase: Ibáñez Pérez, Alberto, *Op. Cit.*, págs. 141-142.

Guipúzcoa (Figs.7-8)³⁹, conjunto único tanto por sus dimensiones como por el protagonismo dada la ubicación de las imágenes.

También se encuentran otros retablos en las iglesias de Jesús en Conil de la Frontera, Cádiz, San Andrés de Morentin, Navarra;⁴⁰ en la iglesia de la Concepción en Ágreda, Soria⁴¹; e incluso podemos identificar lienzos que probablemente formaban parte de conjuntos más amplios, tal es el caso de la pintura con una de las apariciones de la Virgen de Guadalupe a Juan Diego en la iglesia de San Miguel en Jerez de la Frontera, o el conservado en el Palacio de los Medina Sidonia en Sanlúcar de Barrameda (Fig. 9), ambas en la provincia de Cádiz.

Estas telas son huellas de la devoción que suscitó la guadalupana a los peninsulares y que incentivó, de alguna forma, la llegada de obras de los artistas novohispanos más afamados, tales como Juan Correa, Miguel Cabrera, José de Páez, etc. Al respecto, el investigador Julen Zorrozúa Santisteban se refirió a la diversidad de los envíos, desde los legados testamentarios hasta las peticiones solicitadas a los residentes de Indias por familiares o por alguna institución local⁴². Se trata de obras que entran en el ámbito cotidiano frente a lo que había sido el coleccionismo de los ídolos de oro durante el siglo XVI⁴³.

Por consiguiente, el reconocimiento de la Virgen de Guadalupe se expresó en las fiestas, plegarias, y oraciones, además de las fundaciones de numerosas capillas⁴⁴ y ermitas en su honor, recintos que prueban el culto público que ésta adquirió durante los siglos XVII y XVIII.



Fig. 9. Virgen de Guadalupe y Juan Diego. Palacio de los Medina Sidonia, Sanlúcar de Barrameda, Cádiz.

39. En la actualidad se conservan dos pinturas de las siete que componían el retablo. El historiador Xabier Alberdi nos ha informado que tras el Concilio Vaticano II se quitaron las pinturas y se guardaron en el coro, desconociendo el paradero final de las mismas. Agradecemos la información facilitada, así como la atención y la cesión de la imagen del retablo a Erkunde Albizu Unamunzaga y a Erun Ortiz. La fotografía en blanco y negro se muestra en la publicación de Genaro Estrada de 1937.

40. Barea Azcón, Patricia. "La iconografía de la Virgen de Guadalupe de México en España" op.cit, pág. 196.

41. González, Patricia Andrés. "Un temprano cuadro de la Virgen de Guadalupe, con el ciclo aparicionista, en las Concepcionistas de Ágreda (Soria)", *Anales del Museo de América*, núm. 7, págs. 1999, págs. 237-247.

42. Zorrozúa Santisteban, Julen. "Representaciones de la Virgen de Guadalupe en Vizcaya", *Letras de Deusto*, núm. 73, vol. 26, 1996, pág. 144.

43. Aguiló Alonso, María Paz. "El coleccionismo de objetos procedentes de Ultramar a través de los inventarios de los siglos XVI y XVII", *Relaciones artísticas entre España y América*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Estéticas, 1990, pág. 117.

44. En 1757 se construyó en la iglesia de la Virgen de Natividad de Castañares, en la Rioja, una Capilla dedicada a la Virgen de Guadalupe por Manuel Silvestre Pérez de Camino, Contador Mayor del Tribunal y Audiencia de Cuentas de Nueva España, véase: Sánchez Trujillano, María Teresa. "Los Envíos de Indias. El Arte Colonial en la Rioja", *Anales del Museo de América*, núm. 9, 2001, pág. 259; Macías, Rafael y José María Sánchez. "El patronazgo artístico de Manuel Silvestre Pérez de Camino en la Rioja", *Atrio*, núm. 15-16, págs. 85-108.

¿Copias realizadas por artistas españoles?

En general la historiografía ha dado por hecho que las obras anónimas, sobre la Virgen de Guadalupe, localizadas en la Península fueron realizadas en la Nueva España. Se basan en la similitud que tienen el conjunto de las obras con el ayate, tanto en la composición como en los rasgos indígenas de su rostro. Por el contrario, imágenes de otras devociones americanas, cuya autoría también se desconoce, se han catalogado como realizadas por escuelas españolas como las que tienen como tema a Santa Rosa de Lima. Es posible que en ésta última haya incidido el conocimiento de la producción de lienzos de artistas tan afamados como Bartolomé Esteban Murillo o Claudio Coello, además de las obras de artistas locales. Frente al objetivo de los dominicos de dar a conocer diferentes momentos de la santa, sin un original único que al menos prevaleciese en la producción artística, el proceso de la Virgen de Guadalupe fue distinto puesto que, precisamente, adquiriría especial protagonismo la copia literal del original. Sin embargo, consideramos que este hecho no contradice la posibilidad de que hubiera artistas españoles o que residiesen en la Península, dada la complejidad cultural de la época, que se sirviesen de las imágenes que llegaron del virreinato novohispano para realizar sus propias pinturas a reflejo y semejanza de la *vera efigie*.

Al respecto, ya el investigador Joaquín González Moreno se refirió a la producción de copias de la imagen guadalupana en la ciudad de Sevilla: “*siendo algunos tan atrevidos de agregar la engañosa frase, para hacerla más comercial en la península, de Tocada a su sagrado original*”⁴⁵. Según este investigador en las gradas de la Catedral de Sevilla, en la calle Alemanes 2, existía un taller que realizaba copias en papel aceitado de la Virgen de Guadalupe⁴⁶. Pese a que no hemos localizado este documento, a mediados del siglo XVIII el pintor mexicano José de Ibarra era conocedor de las copias realizadas en Europa:

“[...]y fuera de los contornos, que tiene nuestra Señora, que se conoce que quisieron imitarla; mas no se consiguió, hasta que se le tomó perfil á la misma Imagen original, el que tenía mi Maestro Juan Correa, que lo vi, y tuve en mis manos, en papel aceitado del tamaño de la misma Señora obras anónimas [...]y así no me admiro ya de que en la Europa toda no hayan podido hazer la Imagen de nuestra Señora de Guadalupe; y si han hecho alguna, de que puedo dar fee, ha sido como las que antiguamente se hacían aca (y luego mas adelante dice) prueba, de que es tan única y tan extraña, que no es invención de humano Artífice, sino de el Todo Poderoso”⁴⁷.

El investigador Francisco Montes González ha dado a conocer la referencia que hizo Antonio Palomino sobre el ornato realizado en una imagen de

45. González Moreno, Joaquín. “Presencia cuatrisecular de México en España”, *Catálogo de la exposición de Imágenes guadalupanas. Cuatro siglos*. México, Fundación Cultural Televisa, 1987, pág. 11. En la obra *Arte Hispanoamericano en Navarra* se plantea la difusión y multiplicación de obras de la Virgen de Guadalupe en la Península desde los talleres sevillanos planteados por González Moreno. Véase: Heredia Moreno, María del Carmen, Mercedes de Orbe Sivatte y Asunción de Orbe Sivatte. *Arte hispanoamericano en Navarra. Plata, pintura y escultura*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 1992, pág. 33. Este planteamiento también ha sido destacado por el investigador Francisco Montes González, véase: “Sevilla y la Virgen... Op. Cit, pág. 199.

46. González Moreno, Joaquín. Op. Cit, pág. 11.

47. Cabrera, Miguel. Op. Cit

la Guadalupe por el artista sevillano Lorenzo Montero, a finales del siglo XVII, obra para el convento de San Francisco el Grande de Madrid⁴⁸.

Además de estas noticias, algunos investigadores han visto la posible intervención e incluso creación de obras por artistas españoles. Santiago Sebastián analizó cuatro pinturas que se conservaban en Palma de Mallorca, señalando la procedencia mexicana de uno de los lienzos mientras que consideró la posibilidad de que las restantes telas fuesen realizadas en la misma ciudad de Palma⁴⁹. Por otro lado, el investigador Rafael Martínez González señala que la pintura con la Guadalupe, de mediados del siglo XVIII, localizada en el Monasterio de Santa Clara de Palencia, pudo haberse creado por un artista español⁵⁰. Curiosamente de finales del siglo XVIII e incluso de principios del XIX en la iglesia parroquial de Santoña, Cantabria, existe un lienzo de la Virgen de Guadalupe (Fig. 10), con la particularidad de sustituir el rostro y la tez de la mexicana por el de una “mujer mediterránea”⁵¹.

Por otro lado, en el convento de San Francisco de Viana, Navarra, se conserva un retablo dedicado a la Virgen de Guadalupe y que se ha atribuido al pintor aragonés Francisco del Plano, datado entre 1710-1720⁵²; también debemos recordar la atribución al pintor local Simón Petti de una pintura del convento salmantino de las Madres Carmelitas de Alba de Tormes⁵³. Con cambios iconográficos, el pintor compostelano Vicente Cardama a finales del siglo XVIII o principios del siglo XIX, realizó una obra de la Virgen de Guadalupe. Como ha indicado el investigador Juan M. Monterroso Montero⁵⁴ no realiza una copia literal de la imagen del Tepeyac, sino que reinterpreta la obra, con mayor o menor fortuna.

Asimismo, el investigador Alberto Ibáñez Pérez apunta que no son mexicanas dos pinturas, datadas en el siglo XVIII, conservadas en Covarrubias y



Fig. 10. Virgen de Guadalupe. Siglos XVIII-XIX. Iglesia parroquial de Santoña, Cantabria.

48. Montes González, Francisco. “Sevilla y la Virgen... Op. Cit, pág. 199.

49. Sebastián, Santiago. “Iconografía guadalupana en Palma de Mallorca”, *AIIE*, núm. 44, 1975, pág. 137.

50. Martínez González, Rafael. “Virgen de Guadalupe”, *Catálogo de la exposición de Arte americanista en Castilla y León*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1992, pág. 97.

51. González Echegaray, Carmen. Op. Cit, pág. 56.

52. Jover Hernando, Mercedes. “Un conjunto de pintura mural ilusionista en la iglesia de San Francisco de Viana”, *Príncipe de Viana*, núm. 11, 1988, págs. 262-263.

53. Montaner López, Emilia. *La pintura barroca en Salamanca*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1987, citado por Antonio Casaseca Casaseca. “Arte colonial en Salamanca”, *Relaciones artísticas entre la Península Ibérica y América. Actas del V Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte [11-13 de mayo de 1989]*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1990, pág. 60; Nieto González, José Ramón y Eduardo Azofra Agustín. *Inventario artístico de bienes muebles de la Universidad de Salamanca*. Salamanca, Universidad de Salamanca, pág. 35.

54. Monterroso Montero, Juan M. “La Imagen de América en Galicia. Un viaje de ida y vuelta. Encuentros y recepciones” (en prensa). Agradezco al investigador el haberme facilitado el artículo y la imagen de la Virgen de Guadalupe conservada en la Catedral de Santiago, que presentamos en el artículo, así como su amabilidad y consejos.

Santo Domingo de Silos⁵⁵, a lo cual habría que preguntarse sobre el origen español e incluso de otras zonas de América.

Por último, referirnos a la presencia de pinturas mexicanas en el taller de un pintor sevillano. La investigadora Ana Aranda Bernal dio a conocer el inventario de bienes del pintor Domingo Martínez, realizado por su viuda Mariana de Espinosa en 1751, en el cual aparecía: “*una lamina dorada y tallada con cañas negras de la Virgen de Guadalupe en lienzo de México*”⁵⁶. Si bien desconocemos si este artista, como los citados de la calle Alemanes por González Moreno, hizo copias de la Virgen del Tepeyac, lo que no cabe duda es la aceptación que tuvo en diferentes grupos sociales.

Tasación de las obras mexicanas

El valor económico que adquirieron las copias realizadas en la ciudad de México pudo ser una de las razones por la que los artistas españoles viesan una veta comercial y de ahí la posible falsificación con los epígrafes “tocadas al original”⁵⁷ o “copiadas al original”, ya que estas referencias establecían una vinculación directa con la *vera efigie*.

En 1785 el doctor Teobaldo Antonio de Ribera destacaba la exclusividad y valor que tenían las pinturas que llegaban del Virreinato de la Nueva España: “*El difundido conocimiento de la Soberana Imagen motiva una suma ansia por Historias, Devocionarios, Estampas y Pinturas, lo que aumenta el valor y estimación à las que vienen de Mexico*”⁵⁸. ¿Fray Teobaldo quiso decir que se copiaban en España las pinturas que llegaban de México? o bien, ¿qué tenían mayor éxito que las obras de la Virgen de Guadalupe extremeña? Cualquiera de las dos ideas podrían ser ciertas, e incluso ambas, a lo cual no debemos olvidar la reflexión del pintor novohispano José Ibarra.

La investigadora Concepción García Sáiz expone las elevadas cifras que alcanzaron algunas obras que tenían como tema a la Virgen de Guadalupe. En 1734 el octavo Duque de Veragua recibió por una imagen de la mexicana 400 reales, frente a una obra de Andrés de la Calleja con características similares pero sólo tasada en 100 reales en 1748. Posteriormente, ocho años

55. Ibáñez Pérez, Alberto. Op. Cit, pág. 143.

56. Aranda Bernal, Ana. “Apéndice documental”, *Catálogo de la exposición: Domingo Martínez. En la estela de Murillo*. Sevilla, Fundación el Monte, 2004, pág. 144. Sobre este inventario véase también de dicha investigadora: “La biblioteca de Domingo Martínez. El saber de un pintor sevillano del siglo XVIII”, *Atrio*, núm. 6, 1993, págs. 63-98.

57. Las imágenes que estaban tocadas a la *vera efigie* adquirirían un especial poder milagroso. El pintor Miguel Cabrera describió el proceso: “*El mismo fragil hilo ha resistido a los embates, que padece todo el Lienzo en las innumerables Pinturas, y otras alhajas piadosas, que se tocan, y han tocado á la Sagrada Imagen en las ocasiones, que se abre la vidriera: que aunque esto no se executa todos los días; no puede menos, que aver sido muchas al cabo de mas de doscientos años. En una sola ocasion por los años de mil setecientos y cincuenta y tres, que estando yo presente, se abrió la vidriera, fuera de innumerables Rosarios, y otras alhajas de devoción, pasaron, á mi vér de quinientas las Imagenes, que se tocaron á el Lienzo; pues gastaron en este piadoso exercicio varias personas Ecclesiasticas de distincion, mas de dos horas; con lo que confirmè en el dictamen, que tenia formado, de parecer essento este Lienzo, y su celestial Pintura de las comunes leyes de la naturaleza*”: Cabrera, Miguel. Op. Cit, págs. 2-3.

58. Ribera, Teobaldo Antonio de. Op.Cit, págs. 731-732.

después, se valoró otra imagen de la Guadalupe, propiedad del comerciante Martín de Echenique, en 500 reales⁵⁹.

Pese a que hasta la fecha no conocemos documentos que certifiquen el mercado en sentido inverso, es decir, de Nueva España a España, el investigador Fernando Quiles enfatiza la importante labor que tuvieron los capitanes de Indias y los yangüeses en la distribución de obras americanas en el ámbito hispano⁶⁰.

El investigador Agustín Clavijo García analizó dos pinturas de la Virgen de Guadalupe firmadas por Juan de San Pedro Flores, una conservada en el Museo de América y la otra en una colección particular malagueña, señalando de ésta última: “En realidad, es una obra idéntica a la mencionada del Museo de América, por lo que podemos pensar en una producción seriada por parte del pintor con destino a un bien organizado mercado de exportación”⁶¹.

La investigadora M^a Isabel Astiazarain también planteó el comercio artístico de los artistas novohispanos, concretamente del taller de Miguel Cabrera, dada la fuerte demanda⁶². Con anterioridad, Xavier Moysén señaló la red comercial que tuvo este artista y el también novohispano José de Páez en otras ciudades americanas y españolas⁶³. Por consiguiente, es muy posible que los talleres prestigiosos de la época tuviesen encargos de este lado del Atlántico. En este sentido, es importante destacar al artista Miguel Cabrera dado el éxito del que disfrutó, acrecentado aún más por la publicación de su obra: *Maravilla Americana*, impresa en México en 1756 y en Madrid en 1785⁶⁴.

Así pues, el poder taumátúrgico de la Virgen de Guadalupe, difundido a través de numerosas obras impresas y de imágenes en diferentes soportes (Fig. 11) se adentraría en la sociedad hispánica. En el estudio *Iconografía Guadalupana en Andalucía* se citaron la presencia de “tres mil pico de imágenes de Santa María de Guadalupe de México”⁶⁵, número que podría aproximarse al proceso devocional que se vivió durante los siglos XVII y XVIII, aún cambiando la posibilidad de que fuera más elevado dadas las noticias de la época.



Fig. 11. Virgen de Guadalupe. Escuela guatemalteca. Siglo XVIII. Iglesia de Santa Úrsula, Ageje, Santa Cruz de Tenerife.

59. García Sáiz, Concepción. “Arte colonial...”, Op. Cit, pág. 36.

60. Quiles García, Fernando. “Los yangüeses y la `conducta de plata` de América”, *Actas del III Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano*, vol. I. Sevilla, 2001, págs. 175-190; “El arte en un emporio mercantil, la Sevilla barroca”, *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas*, n° 43, 2006, págs. 67-90.

61. Clavijo García, Agustín. “La pintura colonial en Málaga y su provincia”, *Andalucía y América en el siglo XVIII*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1985, págs. 90-91.

62. Astiazarain, M^a Isabel. Op. Cit, pág. 145.

63. Toussaint, Manuel. *Pintura Colonial en México*. México, Universidad Autónoma de México, 1982. Edición de Xavier Moysén, pág. 269.

64. El texto *Maravilla Americana* se incluye en la obra: *Colección de obras...* Op. Cit, págs. 613-721.

65. González Moreno, Joaquín. Op. Cit, pág. 9. Prólogo de Luis Martínez Camberos.



Fig. 12. Función solemne del 12 de diciembre de 2010 dedicada a María Santísima de Guadalupe de México, en la Capilla de Nuestra Señora del Rosario, en Sevilla, a cargo del Director Espiritual Monseñor Giovanni Lanzafame di Bartolo.

En 1937 Genaro Estrado en un estudio pionero sobre la localización de obras artísticas mexicanas en España, expone la presencia de pinturas en diferentes partes de España:

*“No es raro encontrar en el comercio de antigüedades de Madrid y de provincias, pequeños cuadros guadalupanos-mexicanos, casi todos anteriores al siglo XIX. Tuvimos ocasión de ver ejemplares de estas pinturas en Sevilla, Burgos, San Sebastián y Vitoria y en los establecimientos madrileños de los señores Chávez, Fabriciano, Ferreres, Linares, López (Pedro), López (Santiago) y Siravegne. Es del todo probable que en busca por templos, conventos y colecciones privadas, aparezcan no pocos ejemplares más”*⁶⁶.

Este comentario confirma, de alguna forma, la magnitud que tuvo la Guadalupe en el periodo barroco y añade el interés comercial adquirido en tiempos de la Guerra Civil española, momento que posiblemente facilitó la salida de muchas obras hacia México y otros centros americanos. Lienzos que tras convivir con los peninsulares, durante los siglos XVII y XVIII, con posteridad se trasladaron cerca de la única Madre, la *vera efigie* de la Basílica de Guadalupe de México. Aquellas imágenes que se quedaron y protegieron a este lado del Atlántico durante el barroco, estuvieron dormidas durante el siglo pasado con la esperanza de despertar de nuevo en nuestro tiempo (Fig. 12)⁶⁷.

66. Estrada, Genaro. Op.Cit, págs. 20-21. Por otro lado, el investigador Francisco Montes González señaló la importancia que tuvieron los catálogos de Joaquín González Moreno para la adquisición de obras, que se localizaban en Andalucía, por el comercio internacional. Véase: “Pintura virreinal americana en Sevilla. Contextos, historiografía y nuevas aportaciones”, *Archivo Hispalense*, núm. 276-278, 2008, pág. 376.

67. En los últimos años se ha reactivado el culto a la Virgen de Guadalupe, junto a otras devociones americanas, gracias fundamentalmente a la comunidad mexicana que vive en España. En Madrid, Barcelona, Cantabria, Sevilla, Sanlúcar de Barrameda, entre otras muchas ciudades, el día 12 de diciembre se celebran misas por civiles y religiosos, dando a conocer a los españoles una vez más el amor y devoción a la *vera efigie*.

Buenos Aires y la creación de un corredor cultural. Museos y espacios artísticos.

M^a LUISA BELLIDO GANT
Universidad de Granada

Fecha de recepción: 28 de septiembre de 2010

Fecha de aceptación: 17 de febrero de 2011

Resumen: El presente ensayo pretende acercarnos a la realidad cultural y museística de la ciudad de Buenos Aires incidiendo en las relaciones entre dichas instituciones y la creación de barrios artísticos dentro de la ciudad. Para ello analizamos distintos barrios artísticos de la ciudad contextualizándolos con otros ejemplos similares de Europa. Entre las instituciones analizadas destacamos el Museo Nacional de Bellas Artes, el Centro Cultural Recoleta, el Palais de Glace, el Barrio de La Boca, el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) y el Museo Fortabat en Puerto Madero.

Palabras claves: Museo. Desarrollo urbano. Planificación urbana. Arquitectura de museos.

Abstract: The present test tries to approach us the cultural and museum's reality of the city of Buenos Aires affecting the relations between these institutions and the urban and social regeneration of the city. For it we analyzed different artistic districts from the city contextualising them with other similar examples of Europe. Between the analyzed institutions we emphasized the Museo Nacional de Bellas Artes, Centro Cultural Recoleta, Palais de Glace, el La Boca's district, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) and the Museo Fortabat in Puerto Madero.

Keywords: Museums. Urban development. Urban planning. Museum architecture.

1. Introducción

El papel de los museos ha ido variando a lo largo del siglo XX y los cambios ocurridos se están consolidando a lo largo de la presente centuria. De "templo del arte", "casa de las musas" o "lugar de sacralización del poder" hemos pasado a instituciones abiertas, dinámicas, democratizadoras y vinculadas a las transformaciones sociales. Este camino no ha sido fácil y ha estado marcado por importantes cambios sociales, políticos y económicos que han influido en el museo, como institución permeable que es.

En este cambio de paradigma del museo es imprescindible referirnos a la década de los sesenta. En esa década surge la nueva museología como resultado de las discusiones sobre la función social del museo. En 1971 se celebra en Grenoble (Francia) la IX Conferencia del ICOM y en 1972, en Santiago de Chile, una mesa redonda sobre “La función del museo en América Latina”, ambos acontecimientos dan a conocer nuevos conceptos como ecomuseo y museo integral. En dichos encuentros se establece que en lugar de hablar de edificio-colección-público se debía hablar de territorio-patrimonio-comunidad. En Europa la Revolución del Mayo del 68 francés vino a modificar los cauces tradicionales del arte, y por ende de los museos, y a plantearse una renovación total de estas instituciones ancladas en el tiempo. A la premisa de “Bajemos la Gioconda al Metro” se crea una nueva forma de entender la institución museo mucho más cercana a la sociedad civil y más abierta a la sociedad poliédrica que se estaba formando. Será en este contexto socio-político cuando se inaugure en 1977 –el mismo año que se crea el ICOFOM o Comité de Museología–, el Centro Georges Pompidou en París, obra de Renzo Piano y Richard Rogers, que supuso una nueva forma de entender el museo siguiendo los planteamientos de la nueva museología. Para su ubicación se eligió un emplazamiento ciertamente problemático dentro del entramado urbanístico de la ciudad de París, alejado de los circuitos artísticos habituales y en una zona con problemas de degradación social, falta de infraestructuras y dificultades en el acceso. Para paliar dicha situación se decidió construir un museo que fuera capaz de convertirse en el catalizador del cambio. Sin duda una apuesta arriesgada que sin embargo, con el tiempo, se vió que fue capaz de modificar el aspecto urbano y social del barrio. La llegada de turistas provocó el adecentamiento de las calles, la aparición de otras instituciones culturales y comerciales como galerías de arte, tiendas de diseño, restaurantes, cafeterías... que alteró y mejoró el aspecto de la ciudad.

Lo iniciado por el Centro Georges Pompidou ha servido de base para otras operaciones similares en distintos lugares del mundo. Citaremos sólo por su importancia la Tate Modern de Londres¹ y de Liverpool que han permitido reutilizar edificios de carácter industrial y a la vez han regenerado zonas degradadas de ambas ciudades. En Sudamérica destacamos el Centro de Arte Lía Bermúdez de Maracaibo (Venezuela) ubicado en un antiguo mercado de estructuras metálicas que se trasladó desde Londres en 1928².

1. La Tate Modern de Londres se ubica en una antigua central eléctrica diseñada por Sir Giles Gilbert Scott y readaptado a uso museístico por los arquitectos suizos Herzog y De Meuron. La adaptación del edificio se completó con una pasarela peatonal realizada por Norman Foster que une la Catedral de San Paul con el museo. Se crea así un eje simbólico entre la catedral religiosa y la nueva catedral del siglo XXI.

2. Este edificio llegó desde Londres en 1928 para ubicarlo en el terreno que ocupaba desde 1816 el anterior Mercado de los Ventorrillos que había sido devastado por un incendio en 1927. Tras una licitación pública, se cerró la negociación con la empresa inglesa Richter & Pickis quienes desarrollarían el proyecto, una estructura audaz para la época, que contribuiría a demostrar el desarrollo económico y cultural que esta importante ciudad comenzaba a adquirir. Con este nuevo edificio, también vino un ingeniero belga, León Gerónimo Höet, quien no se limitó a la construcción de éste edificio, sino que decidió quedarse a vivir en esta ciudad construyendo otros nuevos proyectos, que hoy en día también son símbolos de la ciudad: el Teatro Baralt, el Pasaje Colón, la Plaza del Buen Maestro, entre otros muchos.

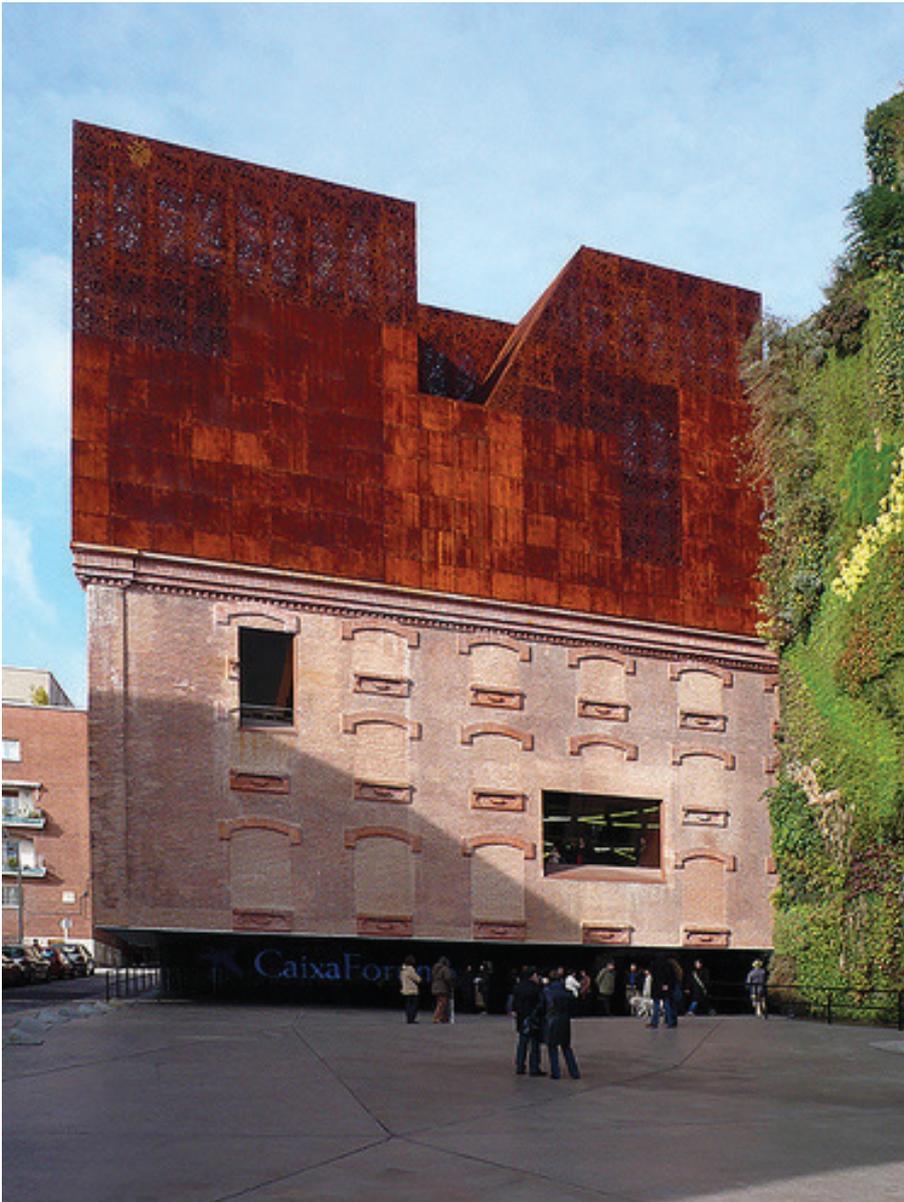


Fig. 1. Fachada principal de CaixaForum-Madrid

Estas operaciones de regeneración urbana a partir de instituciones museísticas han tenido una variante muy interesante con la creación de barrios artísticos. Para Jesús-Pedro Lorente un barrio artístico “es aquel en el que hay una alta concentración de presencia artística, en la cual yo distinguiría, para explicarlo mejor, tres factores: la afluencia de artistas —en la calle, en talleres o residencias, en cafés y locales de ocio—, la abundancia de arte en el espacio público —murales, esculturas y monumentos, arquitecturas de mérito, mobiliario urbano de diseño, instalaciones multimedia, performances, etc.—, y la profusión en dicho sector de establecimientos artísticos —academias o escuelas de arte, museos, galerías de marchantes o fundaciones—. Podemos hablar de barrio artístico aunque sólo aparezca uno de estos tres factores, con tal de que se dé en altas proporciones, cosa para la que no existe una medida clara, pues todo depende de la percepción del visitante; pero sin duda los ejemplos mejores y más atractivos son aquellos en los que se combinan dos factores o los tres. Además, estoy convencido de que existe una interrelación creciente entre este trío de elementos, de manera que hoy en día una alta densidad de artistas acaba en

seguida produciendo una importante presencia de arte público y de establecimientos de arte, o viceversa” (Lorente, 2009, p. 15)

Ejemplos de barrios artísticos los encontramos en Viena con el Barrio de los Museos junto al Palacio Imperial, formado por los museos Leopold, Museo de Arte Moderno/Fundación Ludwig Wien, el Kunsthalle, pabellones para festivales Hallen E y G, Centro de Arquitectura de Viena, el Museo infantil, el Designforum MQ, Teatro para niños, la isla de los museos en Berlín integrado por el Altes Museum, Neues Museum, Alte Nationalgalerie, Museo Bode, Museo de Pérgamo y Galería James Simon. En España destacamos la milla de oro en Madrid formada por el Museo del Prado recientemente ampliado por Rafael Moneo, el Museo Reina Sofía ampliado por Jean Nouvel, el Museo Thyssen-Bornemisza, en edificio adaptado por el ya citado Rafael Moneo, al que se ha dotado de una sala de exhibiciones temporales realizada por el equipo de arquitectos Manuel Baquero, Robert Brufau y el estudio BOPBAA (Josep Bohigas, Francesc Pla e Iñaki Baquero), y CaixaForum-Madrid, obra de los arquitectos suizos Herzog y De Meuron, que han rehabilitado una antigua central eléctrica para convertirla en un espacio de muestras de primer nivel.

2. Buenos Aires: instituciones culturales y barrios artísticos

Dentro del contexto especificado en los apartados precedentes, debemos señalar que Buenos Aires no se ha sustraído a los importantes cambios que la museología ha ido experimentando en estos últimos cincuenta años y ha ido dotando a la ciudad de una notable infraestructura cultural a un punto que alcanzan pocas urbes sudamericanas, con la excepción quizá de São Paulo. En la capital argentina se han venido creando y consolidando verdaderos “barrios artísticos” a partir de la concentración de museos e instituciones culturales, conformando una nueva imagen urbana a la que acompañaron importantes operaciones de regeneración social.

Esta concentración de emplazamientos culturales en las ciudades hay que entenderlas también dentro del importante papel que el turismo cultural ha experimentado en las últimas décadas. Los términos museo y turismo se han ido entrelazando y hoy en día es normal encontrar ambos aspectos relacionados. En Buenos Aires encontramos pues varios “barrios artísticos”, en los que el componente de regeneración urbana y social está teniendo distinta importancia según los casos.

3. El “triángulo del arte”: Museo Nacional de Bellas Artes, el Centro Cultural Recoleta y el Palais de Glace

En primer lugar podemos citar el llamado “triángulo del arte”, formado por el Museo Nacional de Bellas Artes, el Centro Cultural Recoleta y el Palais de Glace. El primero de ellos es sin duda la pinacoteca más importante del país, con una colección que se estima actualmente en unas 11.000 obras. Como afirma Rodrigo Gutiérrez “*El MNBA tiene detrás una historia significativa, caracterizada por claroscuros según las épocas que le tocó vivir, con cambios de sedes en las primeras décadas de su existencia hasta 1933 en que quedó fijado en su*



Fig. 2. Localización de sectores culturales referidos en el ensayo

lugar actual, con gestiones muchas veces inoperantes que le significaron largos períodos de transición, con otros momentos en que llevaron la batuta directores de marcados rasgos personalistas sobre los que pesaron conceptos como el de “dictador” como fueron Jorge Romero Brest o Jorge Glusberg, cuyas gestiones no fueron (ni son, en el caso del último de los citados) para nada indiferentes” (Gutiérrez Viñuales, 2003, p. 157). Aun con los vaivenes propios de las economías en vías de fortalecimiento, el Museo goza de buena salud, renovada en fechas recientes la puesta en escena de su colección permanente con un discurso más pluralizado (no se limita a pinturas y esculturas, sino que se incluyen fotografía, estampa, dibujo e inclusive vitrinas con documentación pertinente). A ello se suma un continuado programa de exposiciones temporales que vivifica las propuestas y permite mantener un elevado ritmo de visitantes.

Muy cerca de este museo encontramos el Centro Cultural Recoleta ubicado en un antiguo edificio conventual³, que fue reabierto en 1981 con el nombre de Centro Cultural de Buenos Aires y en 1990 recibió la denominación actual de Centro Cultural Recoleta. Dentro de su trayectoria hay que destacar el periodo dirigido por Teresa Anchorena, quien consiguió atraer capitales, muy por encima del propio presupuesto asignado por el Gobierno. Durante su gestión, el Recoleta potenció la integración de las artes de las provincias y propició el conocimiento y la difusión de lo que se producía en el interior del país. En tal sentido, una de las mayores realizaciones, con continuidad en el tiempo, es la serie de exposiciones que fueron comisariadas por el arquitecto Alberto Petrina, *Arte del NOA. Noroeste argentino* (1998) y *Arte de Cuyo* (1999), y que fueron seguidas por *Arte del NEA. Nordeste argentino* (2000), dividida entre el Teatro Argentino (La Plata) y el Museo Sívori (Buenos Aires), entre otras.

3. El Centro Cultural Recoleta está ubicado en las edificaciones que conformaron el convento de los Franciscanos Recoletos (concluidas en 1732) e integrado al grupo de la Iglesia del Pilar. La comunidad religiosa dio origen al nombre de “Recoleta” para el barrio, y para el cementerio contiguo a la iglesia, creado por Rivadavia tras la desamortización de los bienes de la iglesia (1822), notable muestrario de arquitectura y escultura funeraria. El Convento pasó entonces al poder público, siendo uno de los primeros usos que se le dio el de sede del Asilo de Mendigos (1859), añadiéndose durante esta etapa nuevas construcciones, hoy también ocupadas por el Centro Cultural Recoleta.



Fig. 3 . Fachada principal del Museo Nacional de Bellas Artes

Tras cumplir su veinte aniversario, la institución se ha consolidado como un importante centro cultural con una media de 100.000 visitantes al mes, y una amplia agenda de actividades que comprende exposiciones de arte, conciertos, representaciones teatrales, danza, presentación de libros, recitales poéticos y dramáticos, performances, música electroacústica, informática y expresiones videográficas⁴.

En este triángulo hay que destacar el antiguo Palais de Glace (Salas Nacionales de Exposición) que funciona como una gran espacio de muestras temporales todo el año aunque destacamos las megaexposiciones de artistas argentinos que anualmente, desde 1990, se realizaban durante la segunda mitad de año con un número de visitantes que solía superar en muchos casos, el medio millón de espectadores⁵ (Gutiérrez Viñuales, 1997).

Estas tres instituciones forman un “triángulo artístico” que ha convertido al barrio de la Recoleta en uno de los circuitos más importantes de la ciudad, sobre todo los fines de semana, en donde a la oferta de las tres instituciones se suma la posible visita al Cementerio de la Recoleta,

4. Las dieciséis salas de exposiciones de la planta baja y las once del primer piso albergan permanentemente distintas muestras (Véase la web del “Centro Cultural Recoleta”, <http://www.artesur.com/links/recoleta.htm>).

5. 504.000 visitantes, la dedicada al pintor Benito Quinquela Martín en el Palais de Glace en el año 2000



el atractivo de los artistas callejeros, la feria de artesanos, la oferta gastronómica, y la agradable visita a Buenos Aires Design, un shopping center de alta categoría.

Fig. 4. Vista general del Barrio de La Boca

3.a. El barrio de La Boca

En otra zona de la ciudad encontramos otro entramado cultural que se encuentra en fase de consolidación: nos referimos a La Boca, de inevitable interés turístico y donde encontramos de forma más clara aspectos de regeneración urbana vinculada con el desarrollo cultural. Este barrio, uno de los más marginales y deteriorados de la ciudad, ha experimentado desde el último lustro labores de rehabilitación de la zona conocida como Riachuelo, limpieza del puerto, mejora de infraestructuras sanitarias, adecentamiento de fachadas, inclusión de servicios de ocio. Empezamos por destacar el Museo de Bellas Artes de la Boca, organizado por el pintor Benito Quinquela Martín (1890-1977), el máximo exponente de la llamada “Escuela de la Boca” que se reinauguró en 2000, tras ingentes trabajos de remodelación. En este proceso se restauraron muchas obras que estaban en alto estado de deterioro, y se reordenaron las salas, que exhibían obras en un marcado desconcierto discursivo. Además se habilitó una sala de exposiciones temporales para complementar la visión de las obras que conforman la muestra permanente.

Junto a este museo encontramos la Fundación Proa, uno de los centros de arte contemporáneo más importantes en la oferta cultural de la ciudad. Está ubicada en una típica casa italiana de finales del XIX que fue reciclada en 1996 para ser destinada a su actual función. El espacio, de tres plantas, alberga exposiciones, videoteca y lugar para conciertos. El edificio ha experimentado una importante ampliación en 2008 a cargo del estudio de Giuseppe Caruso y Agata Torricella que anexó dos lotes laterales al edificio original de la Fundación, triplicando su superficie hasta los 2.300 m². La Fundación destaca por su vertiente internacionalista y por la calidad de las muestras que presenta.

Podemos mencionar una serie de exposiciones “mexicanas”, que fueron desde la inaugural, con obras de Rufino Tamayo, hasta la retrospectiva de Julio Galán (septiembre de 1997), la de Diego Rivera con obras pertenecientes al Estado de Veracruz (septiembre de 2001) y, sobre todo, la titulada “Pintores mexicanos” (mayo-junio de 1999) con 41 obras pertenecientes a la colección de Jacques y Natasha Gelman, destacando 10 obras de Frida Kahlo y 9 del mismo Rivera. Tras su ampliación se reinauguró el espacio con la exposición “Marcel Duchamp: una obra que no es una obra de arte”, la primera exposición antológica del creador francés en la ciudad.

Estas dos instituciones, junto con el atractivo turístico de Caminito, están sirviendo de aliciente para la regeneración urbana de la zona, a lo que ayudarían sin duda otros dos proyectos en marcha, el Museo de Arte Construido, promovido por el empresario Lipa Burd y sustentado en su colección vinculada a la abstracción geométrica, y la recuperación total del emblemático puente transbordador. La llegada masiva de turistas los fines de semana ha potenciado la apertura de espacios de ocio, galerías de arte, tiendas y restaurantes que contribuyen a la mejora tanto de la estética como de la calidad de vida de sus habitantes. Muchos de ellos siguen viviendo en casas de principios de siglo realizadas con planchas de hojalata y destinadas en su origen a los inmigrantes, sobre todo italianos, que llegaban a la ciudad en busca de mejores condiciones de vida.

3.b. El Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA)

Otro sector artístico que destacamos en la ciudad tiene como eje al Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) considerado por sus propulsores como el “primer museo argentino del siglo XXI” debido a su intencionada modernidad. El MALBA tiene su origen, desarrollo y concreción, en la colección que en 1971 comenzó a formar el empresario Eduardo F. Costantini, y que tuvo sus puntos culminantes en los noventa, a partir de una serie de adquisiciones por él realizadas, que provocaron un gran efecto mediático. Pero Costantini no sólo alcanzó entonces pública fama como coleccionista, sino también por la creación, en 1995, de la Fundación que lleva su nombre, dedicada a promover el arte y la cultura argentinas⁶,

6. En forma paralela instituyó el certamen anual “Premios Colección Costantini”, con cinco ediciones a sus espaldas, realizadas hasta ahora en el MNBA. A partir de la inauguración del MALBA las obras pasarán a exponerse allí, dejando de lado el carácter anual para convertirse en Bienal.



Fig. 5. Fachada principal del MALBA

mostrando una actitud de apertura respecto de su colección, exhibiéndola y propiciando en forma gradual la posibilidad de que creciera para dar lugar a un gran museo. Justamente, un museo que, para decidir el edificio que lo albergaría, originó la convocatoria de un concurso internacional, organizado por la UIA (Unión Internacional de Arquitectos) y que fue presentado durante la VII Bienal de Arquitectura de Buenos Aires (1997); los miembros del jurado, entre los que se encontraban nombres como Norman Foster, Enric Miralles, César Pelli o el propio Costantini, otorgaron el Primer Premio a tres jóvenes arquitectos cordobeses: Gastón Atelman, Martín Fourcade y Alfredo Tapia. Habían sido estudiados un total de 430 trabajos provenientes de 45 países del mundo.

Los arquitectos ganadores comenzaron a construir el Museo en una de las mejores zonas de Buenos Aires, levemente alejada de los principales circuitos artísticos de la ciudad, pero muy fácilmente accesible a través del transporte urbano, y con la atracción añadida de encontrarse a escasos metros del shopping Paseo Alcorta, lugar muy frecuentado por el habitante porteño. El edificio del MALBA está compuesto por 6.000 m² cubiertos, que albergan hall de entrada, sala de exposiciones permanentes, sala de exposiciones temporales, auditorio para 270 personas, confitería, librería, áreas de despacho y oficinas, talleres de conservadores y de mantenimiento, almacén de obras de arte, depósito general, sala de máquinas, central de inteligencia y estacionamiento cubierto. La discusión acerca del posible impacto ambiental que habría de producir la apertura del museo, entablada entre los

promotores del mismo y personas abiertamente contrarias a su instalación, entre ellos varios vecinos del lugar, postergó la fecha de inauguración hasta septiembre de 2001.

3.c. Puerto Madero

En forma paralela al MALBA, surgió otra iniciativa privada cuya apertura se concretó en 2008, relacionada con una de las fortunas más importantes del continente americano: la empresaria, coleccionista y embajadora itinerante Amalia Lacroze de Fortabat. El proyecto, obra del arquitecto Rafael Vignoly, tuvo que enfrentar inconvenientes durante su construcción, sobre todo en cuanto a la cimentación del mismo debido a su localización en el propio Río de la Plata. La existencia de estos problemas requirió una importante inversión para hacer trabajos de cimentación más efectivos, paliando así la situación. En cuanto a la colección, la Fundación Fortabat presume de ser bastante “ecléctica” y desde luego es amplísima desde hace tiempo, pues ya a principios de los años noventa la señora Fortabat figuraba entre los doscientos coleccionistas más importantes del mundo, lista en la que sólo figuraban seis latinoamericanos, según la revista norteamericana *Artnews*. Desafortunadamente una excelente colección, sita en un espléndido edificio, presenta una pésima museografía que no se pone al servicio de la exposición sino que le resta calidad a la muestra.

Este museo se ha ubicado en Puerto Madero, uno de los emprendimientos de regeneración urbana más importantes y polémicos desarrollado en Buenos Aires, cuya ubicación estratégica ha permitido conformar una suerte de corredor cultural que enlaza de sur a norte, y sucesivamente, al Barrio de la Boca, Puerto Madero, Recoleta y al MALBA. El proyecto consistía en la recuperación de los galpones que conformaban el decimonónico puerto, aprobado por el Presidente de la Nación Julio Argentino Roca en 1882 y finalizado en 1897. El mismo quedó obsoleto diez años después de su inauguración debido al aumento del tamaño de los buques lo que provocó la construcción de otro con dársenas dentiformes. Una vez abandonado se entró en un periodo de decadencia hasta 1989 cuando el Ministerio de Obras y Servicios Públicos, el Ministerio del Interior y la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires firmaron el acta de constitución de una sociedad anónima denominada “Corporación Antiguo Puerto Madero” para la urbanización y recuperación de las antiguas infraestructuras.

Pero este proyecto no sólo se ha encargado de rehabilitar los antiguos galpones ahora utilizados para restaurantes, cafeterías, sede de la Universidad Católica de Argentina (que cuenta también con sala propia de exposición, dedicada fundamentalmente a muestras retrospectivas de arte argentino) y tiendas, sino que ha conllevado la creación de numerosas torres de viviendas, muchas de ellas sin habitar, que está alterando la fisonomía y el carácter de ese sector de la ciudad. Se trata de un proyecto de regeneración urbana pero con importantes aspectos de especulación urbanística y problemas medio ambientales pues afecta también a la Reserva Ecológica Costanera Sur ubicada en el lado este del distrito de Puerto Madero y que presenta un muestrario de los distintos ecosistemas nativos de la llanura chacopampeana.



4. Epílogo: otras manifestaciones

Fig. 6. Vista general del Museo Fortabat

Finalmente, creemos necesario reseñar dos experiencias más, cuya feliz concreción ha potenciado aun más el interés por las manifestaciones artísticas en la ciudad, y que cuentan con manifestaciones similares en otras ciudades del mundo: en primer lugar, la celebración de la noche de los museos, que se realiza en Buenos Aires desde 2004. No se trata de un proyecto de regeneración urbana aunque indirectamente se dan a conocer zonas menos “habituales” de la ciudad que se ven favorecidas por la ampliación del horario de los museos para facilitar el acceso de los visitantes. En la edición de 2009 participaron 120 museos y espacios de arte —estatales y privados— que abrieron sus puertas gratuitamente desde las 20 h. hasta las 2 h. de la madrugada recibiendo la visita de 500 mil asistentes.

Junto con la noche de los museos, debemos mencionar la celebración, todos los últimos viernes de cada mes, de Gallery Nights un circuito organizado por la editorial Arte al Día junto a AdnCultura, revista perteneciente al prestigioso diario La Nación, y el Ministerio de Cultura, que convoca un recorrido por galerías de arte, anticuarios, museos y centros culturales de diversas zonas de la ciudad, entre ellas Retiro, Barrio Norte y Palermo. Sumado ello a las iniciativas privadas, desde galerías de arte hasta ferias como ArteBA y Expotrastienas, además de la tarea de otros muchos museos e instituciones situados en sectores urbanos fuera de los circuitos sobre los que hemos centrado nuestra atención, muestra a Buenos Aires como una ciudad de vitalidad cultural y artística, no solamente limitada a la repercusión puntual de dichas actividades, sino determinante en cuanto a su implicación social.

Bibliografía

- Bellido Gant, M^a Luisa (coord) (2007): *Aprendiendo de Latinoamérica. El museo como protagonista*. Gijón:Trea.
- Fernández Quesada, Blanca, Lorente, Jesús-Pedro (ed.) (2009). *Arte en el espacio público: barrios artísticos y revitalización urbana*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Gutiérrez Viñuales,Rodrigo (2003).“Museos y espacios para el arte contemporáneo en Buenos Aires. Notas de actualidad”. En: *Museología crítica y Arte Contemporáneo*, de Jesús Pedro Lorente (dir.) y David Almazán (coord.). Zaragoza: Prensas Universitarias, 351-373.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (1997). “Megaexposiciones en la Argentina. La consolidación de un producto cultural diferente”, *Revista de Museología*, Madrid, nº 10, 48-53.
- Layuno,M^a Á.(2007).“El museo más allá de sus límites.Procesos de musealización en el marco urbano y territorial”, *Oppidum. Cuadernos de investigación*. Segovia: Universidad Sek, n. 3.
- Lorente, Jesús-Pedro (2007). “Otra visión sobre el papel social de los museos en Latinoamérica: de las utopías soñadas hace treinta años a la apuesta de hoy por la revitalización urbana”, en Bellido Gant (coord.). *Aprendiendo de Latinoamérica. El museo como protagonista*. Gijón:Trea, 145-166.
- Lorente,Jesús-Pedro (2009).“¿Qué es y cómo evoluciona un barrio artístico? Modelos internacionales en los procesos de regeneración urbana impulsados por las artes”, en Fernández Quesada, Blanca, Lorente, Jesús-Pedro (ed.). *Arte en el espacio público: barrios artísticos y revitalización urbana*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 15-38.

Un San José atribuido a *La Roldana* en el Convento de Santa María la Real de Bormujos, Sevilla.

FRANCISCO J. HERRERA GARCÍA Y
ANA PÉREZ DE TENA
*Universidad de Sevilla. España y
Universidad Pablo de Olavide. Sevilla, España*

Fecha de recepción: 22 de septiembre de 2010

Fecha de aceptación: 17 de febrero de 2011

Resumen: La artista Luisa Roldán, escultora de Cámara de Carlos II y Felipe V, hija del gran maestro escultórico Pedro Roldán, es una de las artistas de finales del barroco sevillano que despiertan más interés por la proliferación de sus obras en un periodo relativamente corto y fecundo a caballo entre su etapa andaluza de Sevilla (1671-1683), Cádiz (1687-1689) y la etapa cortesana de Madrid (1692-1706). La obra que presentamos es una aportación basada principalmente en un estudio comparativo con otras obras de la autora. Por sus similitudes nos han llevado a pensar en la atribución a su mano.

Palabras claves: Luisa Roldán, Pedro Roldán, escultura, barroco, Luis Antonio de los Arcos, escultora de Cámara en la Corte de Madrid.

Abstract : The artist Luisa Roldán, sculptor of House of Carlos II and Felipe V, daughter of the great sculptural master Pedro Roldán, is one of the last of the Sevillian baroque artists that arouse more interest in the proliferation of their works in a relatively short and fruitful period between his Andalusian stage of Seville (1671-1683), Cádiz (1684-1687) and the courtly stage of Madrid (1692-1706). The study of the work we present, is a contribution based primarily on a comparative study with other works of the author that, by their similarities, have led us to think about possible attribution to her hand.

Keywords: Luisa Roldán, Pedro Roldán, sculpture, baroque, Luis Antonio de los Arcos, Chamber's sculptor of the Court of Madrid.

En la clausura del convento de Santa María la Real de Bormujos, Sevilla, se encuentra esta obra escultórica a la que dedicamos nuestra atención, ante la evidencia de reunir caracteres estilísticos e iconográficos suficientes para contemplarla entre las creaciones de la escultora barroca sevillana, Luisa



Fig. 1. Luisa Roldán San José. Convento de Madres Dominicas (Bormujos)

Ignacia Roldán, más conocida como “La Roldana” (Sevilla 1652 – Madrid 1706).

Esta pieza procede del convento de Santa Catalina Virgen y Mártir de Osuna, perteneciente a la Orden Dominicana. Después de abandonar el convento en 1992, figura en la nueva comunidad donde se han acogido las hermanas, en la citada localidad aljarafeña.

La escultura se encontraba ubicada en la iglesia del convento, más concretamente en el muro de la epístola en un retablo fechado en el primer tercio del siglo XVIII, cronología que también se barajaba para la imagen, según los autores del *Inventario artístico de Sevilla y su provincia*.¹ Carecemos de documentación que pueda orientar sobre sus orígenes, fecha de ejecución, patrocinio o donación, etc.

Los datos que conocemos de la actividad artística de la escultora Luisa Roldán², nos indican que en 1687 salió de Sevilla y se instaló en la ciudad de Cádiz, donde estuvo trabajando unos meses para el Cabildo Catedral de aquella urbe, realizando las esculturas de los Santos Patronos, San Germán y San Servando, el Ecce Homo, así como otras intervenciones relativas al monumento eucarístico de la primitiva Catedral gaditana³ y para comitentes privados y hermandades. Posteriormente, en

1689, en unión de su esposo el también escultor Luis Antonio de los Arcos, se trasladó a Madrid, donde fue distinguida con el nombramiento de escultora de cámara del Rey Carlos II, desarrollando en la Corte la mayor parte de su actividad artística, y ganando notable fama en aquel entorno. Allí falleció, en 1706.⁴

La bibliografía reciente ha insistido sobradamente en lo poco documentada que figura su obra, circunstancia siempre atribuida a su condición de mujer, lo cual le impedía establecer contratos notariales. Esto es una verdad a medias, pues, por un lado, cualquier investigador familiarizado con la documentación notarial habrá observado la existencia de numerosos instrumentos contractuales de distinta categoría, rubricados por mujeres. En el panorama artístico también tenemos datos al respecto como es el caso de la viuda del escultor Jerónimo Hernández, Luisa Ordóñez, quien constituyó una compañía laboral con Andrés de Ocampo, en 1586, con objeto de dar cumplimiento a los compromisos que había otorgado su marido y

1. AA.VV, *Inventario artístico de Sevilla y su provincia*, tomo I, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, pág. 474.

2. Las obras generales sobre *La Roldana*, son las siguientes; GARCÍA OLLOQUI, M. Victoria, *La Roldana*. Escultora de Cámara, nº 19 de la colección “Arte Hispalense”, Sevilla, Diputación Provincial, 1977. Id, Luisa Roldán, *La Roldana*, Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 2000. AA.VV, *Roldana*, Madrid, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2007.

3. Para la actividad gaditana de La Roldana véase ALONSO DE LA SIERRA, Lorenzo y ESPINOSA DE LOS MONTEROS, Francisco, “Cádiz y *La Roldana*”, *Roldana*, *op. cit.*, págs. 105-125, en particular las páginas 111-123.

4. HALLVAN DEN ELSEN, Catherine, “Luisa Roldán, *La Roldana*: aportaciones documentales y artísticas”, *Roldana*, *op. cit.*, págs. 19-31.

continuaban inconclusos⁵. Por otra parte, en la época de Luisa Roldán son muy escasos los contratos para realizar esculturas aisladas o desvinculadas de retablos, tal como nos muestra su propio padre y otros renombrados escultores. En cambio, son los arquitectos de retablos quienes abordan la ejecución del marco retablístico y subcontratan la escultura, la mayoría de las veces sin necesidad de fedatario público. Según la cada vez más extendida práctica de prescindir de contrato para asumir esculturas individualizadas, es lógica la inexistencia de contratos firmados por la brillante escultora sevillana.

Como ha explicado García Olloqui, las obras de producción segura que se han documentado se debe a referencias indirectas, relaciones de contabilidad, papeles firmados localizados en su interior, como es el caso del soberbio Ecce Homo de la Catedral gaditana o a la firma dispuesta en numerosas obras de barro de pequeño formato⁶. Ante la escasez de fuentes documentales directas, la práctica de la atribución sigue demostrándose como instrumento indispensable que continúa dando importantes resultados, tal como se puso de manifiesto en la exposición dedicada a la autora, celebrada en el Real Alcázar sevillano, en 2007⁷ y hace poco ha vuelto a evidenciarse por Alfonso Pleguezuelo⁸. Siguiendo las pautas marcadas por los autores que nos han precedido, proponemos la atribución a Luisa Roldán de esta escultura, en virtud de los paralelos formales que mantiene con otras obras de la autora y su taller. Carece de firmas o fechas visibles, así como de documentación.

En 1992 el convento de Santa Catalina de Osuna fue abandonado por la comunidad y todas las religiosas y los bienes artísticos que pudieron trasladar al nuevo cenobio pasaron a formar parte de la comunidad de dominicas de Bormujos. Desde ese momento la imagen se dispuso en el interior de la clausura donde actualmente se halla, en uno de los pasillos anexo a la sacristía, alejada de las miradas de los fieles.

Según nos informan en la comunidad, en 1996 coincidiendo con un programa de restauración que alcanzó a numerosas obras escultóricas y pictóricas del convento, el San José fue intervenido, siendo sometido a una



Fig. 2. Luisa Roldán San José. Convento de Madres Dominicas (Bormujos). Detalle

5. PALOMERO PÁRAMO, Jesús M, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, Sevilla, Diputación Provincial, 1983, págs. 275-277.

6. GARCÍA OLLOQUI, M. Victoria, "La iconografía de San José con el niño en dos obras de seguras atribución a la Roldana", *Espacio y Tiempo, Revista de Ciencias Humanas*, nº 19- 2005, págs. 91- 109.

7. Comisariada por José Luis Romero y Antonio Torrejón, de la que resultó un renovado catálogo y nuevas visiones sobre su obra. AA.VV., *Roldana, op. cit.*

8. PLEGUEZUELO, Alfonso, "Cuatro belenes inéditos de La Roldana", *Ars Magazine*, nº 4, Enero-Marzo 2011, págs. 80-93.



Fig. 3. Luisa Roldán San José.
Convento de Madres Dominicas
(Bormujos). Detalle

limpieza, manteniéndose los groseros repintes de finales del XVIII, que siguen afeándolo y restándole valor estético.⁹

Al margen de estas circunstancias, la talla escultórica es de notable calidad y, sobre todo, la marcada impronta roldaniana se hace presente en cuanto la apreciamos detenidamente. Sin duda alguna, era una escultura pensada para ser ubicada en un retablo, con visión frontal, tal como indica el hecho de que la cabellera no fuera perfeccionada en la parte trasera, ni estuviera adecuadamente trabajada la túnica en este sector oculto a la vista.

Se trata de una imagen itinerante de San José con el Niño Jesús recostado en sus brazos, realizada en madera, de 150 cms. de altura. La sensación de movimiento se percibe a través de los pliegues de la túnica, que descienden adhiriéndose a la pierna que adelanta. Estos muestran talla valiente, de gubiazos amplios e impresión abocetada, sin llegar al nivel magistral que define a las esculturas gaditanas o al San Miguel escurialense. Más minuciosos y plásticos son los pliegues del pañal sobre el que figura recostado el Niño, acercándose a la concepción que observamos en los mismos pañales de la Sagrada Familia de La Piedad, o el San Antonio de Santa Cruz, ambos de Cádiz. El manto, recogido

con el brazo derecho, muestra profundos pliegues curvilíneos, muy próximos también a los del San José del citado grupo de La Piedad gaditana.

La iconografía josefina, representando al Santo Patriarca con el Niño desnudo en brazos, es característica de la escuela de Pedro Roldán, constituyendo un buen ejemplo el de la Catedral de Sevilla que sigue modelos de Alonso Cano y Pedro de Mena¹⁰.

La forma de representar al Niño es típica de Luisa Roldán, la suavidad y delicadeza con que San José lo toma entre sus brazos y la manera de agarrarse el pequeño a la túnica del Santo es tratado en otras ocasiones por esta artista de forma muy similar, así tenemos el San José de la Iglesia de San Antonio en Cádiz y el ya citado San Antonio (1687-1688) de la misma ciudad,¹¹ cuyos Niños advierten notables coincidencias, visibles en la redondez de las formas, actitud, o en el trazo del cabello, tan característico del manejo de la gubia de la Roldana, con la habituales ondulaciones terminadas en caracol sobresaliendo a los lados de la cabeza. Esta forma de concebir la cabellera alcanza máximas cotas en el Ángel Pasionario de la Hermandad de

9. Aconsejados por D. Antonio Gómez del Castillo, experto en arte y amigo personal de las religiosas del convento, durante unos cuantos meses una restauradora, M^a del Carmen Fernández, se dedicó a restaurar las obras del convento in situ. Algunas fueron restauradas en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

10. BERNALES BALLESTEROS, Jorge, *Pedro Roldán. Maestro de Escultura (1624-1699)*, colección Arte Hispalense, Sevilla, Diputación Provincial, 1973, pág. 102.

11. GARCÍA OLLOQUI, M^a Victoria. *La Roldana...* *op. cit.*, pág. 90. ALONSO DE LA SIERRA, Lorenzo y ESPINOSA DE LOS MONTEROS, Francisco, *op. cit.*, págs. 112-115.

la Exaltación en el templo de Santa Catalina de Sevilla, realizado en el periodo sevillano (1683-1684). También guarda relación con los Niños citados ya.

La cabeza de San José, inclinada hacia un lado, parece dirigirse al fiel, a quien presenta al Niño. La mirada del Patriarca se corresponde con los numerosos rostros de La Roldana que transmiten acentuado asombro, con los ojos concentrados y la boca entreabierta, como vemos en los trabajos gaditanos, San Francisco de Asís de Sanlúcar de Barrameda o el San Francisco de Paula de Puerto Real. La cabellera y barbas vuelven a ponernos en relación con muchas de las obras citadas, estando dotadas de esa impresión blanda y pastosa



que recuerdan el modelado en barro o cera. Especialmente la barba, bífida y espesa, nos trae a la mente obras como el *Ecce Homo* de la Catedral gaditana o el *Yacente* de Puerto Real.

A pesar de los repintes, las manos permiten entrever las señas de identidad que mostró la hija de Roldán a la hora de tallar esta parte de la anatomía, como es la impresión ósea de las falanges, así como las venas que discurren a lo largo de la cara externa.

El Niño, recostado sobre los pañales, se exhibe de una forma muy característica de La Roldana. Tiene mucha similitud con el grupo escultórico *Virgen con el Niño y San Juanito*¹² (c. 1692) que se halla actualmente en una colección de Chicago. El aspecto rollizo del niño, con ese movimiento tanto en brazos como en las piernas aluden a los primeros meses de vida.

Como hemos citado anteriormente, San José y San Antonio de Padua de las iglesias de San Antonio y Santa Cruz, respectivamente, de Cádiz (c. 1687), son las imágenes más próximas a la obra que estudiamos, sobre todo respecto al tratamiento naturalista del desnudo del Niño que anticipa el protagonismo que recibirá en los pequeños grupos escultóricos de los belenes de barro cocido, que realiza La Roldana en su etapa madrileña.¹³

Entre las producciones josefinas, vinculables al catálogo de Luisa Roldán, todas siguiendo el mismo esquema del ahora analizado de Bormujos, venimos refiriéndonos al San José de Cádiz, de 97 cms. de altura y actitud más resuelta y dinámica y con el Niño recostado en dirección contraria, pero desarrollando idénticas actitudes. En el Convento de Carmelitas Descalzas en Antequera, se conserva un San José atribuido a la Roldana¹⁴. Sin embargo, según se sabe documentalmente, en 1759 su cabeza resultó destruzada por lo que hubo de ser repuesta, tarea que corrió a cargo del escultor

Fig. 4. Luisa Roldán San José. Convento de Madres Dominicas (Bormujos). Detalle

12. HALL-VAN DEN ELSEN, Catherine, "Una nueva obra de Luisa Roldana", *Archivo Hispalense*, n° 221, 1989, págs. 205-207.

13. AA.VV., Roldana, op. cit., pág. 184.

14. ROMERO TORRES, José L., "La escultora Luisa Roldán. Del arte sevillano al ambiente cortesano", en *Roldana*, op. cit., pág. 139.



Fig. 5. ¿Pedro Roldán? San José. Parroquia de El Sagrario (Sevilla).

Andrés Carvajal.¹⁵ Un segundo San José ha sido atribuido en la misma localidad malagueña, en el convento de las Clarisas (c. 1689-1706)¹⁶, efigie de 61 cms. de alto que iconográficamente vuelve a coincidir con el ejemplo que analizamos, no obstante su finura y delicadeza expresiva, se aproxima más a las obras de barro de la etapa madrileña.

Ya anticipamos cómo el punto de partida iconográfico y estilístico de este San José figura en la obra de Pedro Roldán. El de la Catedral Hispalense, realizado en 1664, puede ser tenido como antecedente. En particular la postura del Niño y del propio Santo guarda estrecha relación con el de las dominicas de Bormujos y el citado de la parroquia gaditana de San Antonio, si bien en este último el Niño se recuesta en sentido inverso. Otro San José, el situado en la primera capilla del evangelio de la iglesia sevillana del Sagrario, sobre el que ya Antonio Torrejón llamó la atención¹⁷, observa los mismos caracteres iconográficos, con el Niño recostado en la misma dirección que el San José de Cádiz. La figura infantil podría vincularse con el quehacer de nuestra escultura, por las evidentes similitudes con los del San Antonio y San José de Cádiz. Sin embargo, la fisonomía algo dura del Santo, los cabellos compuestos

por mechones más individualizados que los frecuentados por La Roldana, aconsejan vincular el de la Sacramental con la labor de Pedro Roldán.

No debemos pasar por alto un dato muy próximo a nuestra autora, como es el contrato que su esposo Luis Antonio de los Arcos rubrica en Enero de 1683, en virtud del cual se obliga a ...*hazer quatro hechuras de madera de zedro la una de Sor. San Joseph con el niño Jesús en los brazos y la otra de Sor. San Luis y otra de Sor. San Franco. Y la otra de Sor. San Nicolás de Tolentino, todas de la altura q. requieren los quatro nichos del segundo cuerpo del altar mayor de la yglesia de San Miguel*¹⁸. Estas esculturas estarían pensadas para introducir en las hornacinas del retablo que en 1675 había concertado Francisco Dionisio de Ribas para llenar la cabecera del, por desgracia, hoy desaparecido templo¹⁹. Si, tal como consta en el contrato, en un principio fue estipulado

15. ROMERO Benítez, Jesús, *Guía artística de Antequera*, Antequera, Excmo. Ayuntamiento, 1981, pág. 54.

16. J.R.B. "Luisa Roldán. San José, c. 1689-1706" (ficha catalográfica), en *Roldana, op. cit.*, pág. 222.

17. A.T.D. "Luisa Roldán. San José, c. 1687" (ficha catalográfica), en *Roldana, op. cit.*, pág. 186.

18. HALL-VAN DEN ELSEN, Catherine, *op. cit.*, pág. 21. El contrato fue otorgado el 17 de Enero de 1683. Actúan en nombre de la parroquia Francisco de Morales, mercader de sedas, y Lucas de la Piedra, sochantre de la misma iglesia. El precio quedó establecido en 200 ducados de vellón que comprendían la madera y la manufactura, de los que recibe por anticipado 100. Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Secc. Protocolos Notariales, leg. n° 2754, of° 4, año 1683, libro 1°, fol. 160 r.-v.

19. SANCHO CORBACHO, Heliodoro, "Artífices sevillanos del siglo XVII", en *Homenaje al prof. Dr. Hernández Díaz*, t. I, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1982, págs. 617-695, de la cita, págs. 659-660.

que no se pongan santos de talla sino tablas para pintura ni tampoco en el nicho alto de la Asunzión de Nuestra Señora ni en el remate del la caída de Luzbel, sino en lugar de todas las figuras de escultura se han de poner de pintura...²⁰, posteriormente se consideraría más apropiado disponer dos esculturas superpuestas en cada una de las calles laterales, del que debió ser un monumental retablo salomónico²¹, según demuestra el compromiso referido rubricado por Luis Antonio de los Arcos. Precisamente, en esos mismos instantes, el 21 de Enero de 1683, tenemos un fehaciente testimonio que nos informa de estar asentado ya el cuerpo central del retablo, siempre referido en este y otros muchos documentos de numerosos retablos como “segundo cuerpo”, y no es otro que la obligación que establecen Laura de Rojas y Trujillo, viuda de Francisco Dionisio de Ribas, y su hijo Juan de Ribas, para finalizar el remate del mismo y que no estaría definitivamente concluido hasta 1688²².

El retablo de Ribas con esculturas de Luis Antonio de los Arcos, subsistió hasta su destrucción en 1829, para ser sustituido por otro de gramática neoclásica debido a Juan de Astorga²³. En un inventario de la extinta parroquia, fechado en 1803, se alude al mismo en los siguientes términos: *primeramente un retablo de madera antiguo en última vida, que contiene la Ymagen de la Purísima Concepción de bulto, en el trono superior, con dos ángeles a los lados e grande estatura, dos Stos. al lado del trono que son Sn. Hermenegildo y Sn. Ferndo. Y más avajo un Sn. Migl. En el centro, y a los lados el Patriarca Sor. Sn. Joseph y Sn. Franco. ensima de Sn. Migl. un manifestador de plata con colgadura de terciopelo carmesí, y galón de oro, al pie de dho. Arcángel está un retablo con un Niño Jesús, ensima del Sagrario, y a los lados de este Sn. Rafael y Sn. Gabriel de bulto e tres quartas de alto*²⁴. Se puede intuir el avanzado estado de deterioro en el que se encontraba el retablo, todavía provisto de dos de las imágenes contratadas por el esposo de Luisa Roldán, San Francisco y San José. Faltan el San Luis y San Nicolás de Tolentino²⁵. Este último pasaría en fecha indeterminada al retablo colateral de la derecha, dedicado a Ntra. Sra. de la Esperanza, en cuyo cuerpo superior es consignado, junto a un San Fernando²⁶. Después de 1829, las dos esculturas confeccionadas por Luis Antonio de los Arcos que continuaban en el retablo mayor, fueron desplazadas. Del San José no volvemos a tener noticia y del San Francisco sabemos, por un inventario posterior, de

20. *Ibidem*, págs. 659-660.

21. Sobre este retablo abunda DABRIO GONZÁLEZ, M. Teresa, *Los Ribas. Un taller andaluz de escultura del siglo XVII*, Córdoba, Caja de Ahorros y M. de P., 1985, págs. 454-548.

22. SANCHO CORBACHO, Heliodoro, *op. cit.*, págs. 660-661.

23. GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix, *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta Muy Noble, Muy Leal, Muy Heroica e Invicta Ciudad de Sevilla, y de muchas casas particulares*, Sevilla, Imprenta de José Hidalgo, 1844, págs. 31-32.

24. Institución Capitular y Colombina (I.C.C.), Archivo General del Arzobispado de Sevilla (A.G.A.S.), Justicia-ordinarios, leg. n.º 82. Inventario de la Parroquia de San Miguel, 1803 s/f.

25. En el mismo inventario se da cuenta de que *la imagen de Sor. Sn. Joseph tiene diadema y vara de plata y el Niño tres potencia todo ello por indecente no tiene uno y sólo existe en custodia para lo qe. Se determine*. I.C.C., A.G.A.S. Justicia-ordinarios, leg. n.º 82. Inventario de la parroquia de San Miguel, 1803, s/f.

26. I.C.C., A.G.A.S. Justicia-ordinarios, leg. n.º 82. Inventario de la parroquia de San Miguel, 1803, s/f. En el mismo inventario consta, en este retablo colateral, dedicado a Ntra. Sra. de la Esperanza: *yt. Debajo de los pies de Ntra. Sra. de la Esperanza se halla un nicho oculto donde está un Nacimiento primoroso*=, indudable alusión al grupo escultórico de pequeño formato que hoy figura en posesión de la Hermandad de Pasión de la Colegial del Salvador, obra de Cristóbal Ramos.

1834 *que en el día está sin uso*²⁷. Quizás el San José fuera retirado de culto pues desde 1781, en capilla propia, la parroquia disponía de un nuevo simulacro del padre putativo de Cristo, debido a las gubias de Blas Molner²⁸.

En el inicial compromiso de Ribas, este se obligaba a realizar *el Santo Arcángel de estatura del natural de escultura*²⁹ pieza que debió estar finalizada al tiempo que el cuerpo principal del retablo. De no haber sido así, su realización hubiera estado comprendida en la partida que asume Luis Antonio de los Arcos en 1683. Hoy en día subsiste, afortunadamente, en dependencias de la Hermandad del Silencio de San Antonio Abad³⁰. Sin duda, es una obra asignable a Francisco Dionisio de Ribas que, curiosamente, en el inventario de 1834, es señalada como *escultura del famoso Montañés*³¹. Sin embargo, no debemos olvidar que en la Sevilla de principios del XIX esta imagen se tuvo también por obra de Luisa Roldán, tal como expresa González de León afirmando que *esta obra singular es hechura de la heroína del arte en esta ciudad, Luisa Roldán, hija del escultor Roldán, aunque algunos la atribuyen al padre*³². Cuando González de León escribe, ya se había sustituido el anterior retablo mayor, del que manifiesta *era todo de cedro, del gusto plateresco, muy bien trabajado y dorado*, para en su lugar disponer el citado retablo neoclásico debido a Juan de Astorga³³. El término “plateresco”, que en diferentes ocasiones citan autores de finales del XVIII y principios del XIX como Ceán o Ponz, era entonces sinónimo de barroquismo ornamental. Las esculturas que señala procedían del anterior, no coinciden con las concertadas por Luis Antonio de los Arcos en 1683 pues habla de un San Fernando, San Hermenegildo *...de muy buena escultura...*, además del Niño Jesús pasionario con cruz de carey ocupando la parte alta del tabernáculo, *...de preciosa y muy bien dibujada escultura a la manera de Roldán* según cuenta el mismo autor decimonónico³⁴.

Las noticias de González de León no dejan de tener interés, pues evidencian la notable fama que gozaba *La Roldana* en aquellos momentos.

27. I.C.C., A.G.A.S. Justicia-ordinarios, leg. n° 82. Inventario de la parroquia de San Miguel, 1834, s/f.

28. En el referido inventario de 1803 figura una capilla dedicada a San José con retablo *todo nuevo y dorado*. Posteriormente en 1834 se inventaría el altar de San José en su capilla que *es de madera jaspeada y en el está el Sto. Patriarca de escultura sre. Nuves con bara y diadema de plata y un Niño en los brazos; a los lados Sn. Blas y Sn. Cayetano y arriba una Sta. Catalina de Sena, todo de escultura* I.C.C., A.G.A.S. Justicia-ordinarios, leg. n° 82. Inventarios de la parroquia de San Miguel, 1803 y 1804, s/f. RODA PEÑA, José, “A propósito de una escultura dieciochesca de San José”, *Laboratorio de Arte*, n° 5, 1993, págs. 369-378.

29. SANCHO CORBACHO, Heliodoro, *op. cit.*, pág. 659.

30. Dabrio realiza un profundo análisis de esta obra escultórica, DABRIO GONZÁLEZ, M. Teresa, *op. cit.*, págs. 458-459.

31. I.C.C., A.G.A.S. Justicia-ordinarios, leg. n° 82. Inventario de la parroquia de San Miguel, 1834, s/f.

32. *...en el nicho principal, está colocada la bella imagen del Arcángel titular. Pocas veces se habrán aplicado las gubias de los escultores para cortar la madera, con más acierto y felicidad. La gallardía y franqueza del dibujo, la hermosura del joven rostro, en que a la vez se expresan el valor de un guerrero en la pelea, y las dulzuras de un Angel, y la exacta conclusión de carnes y ropaje es encantadora.* GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix, *op. cit.*, pág. 32. Tassara recoge la noticia de González de León, dándola por válida e indicando que después de la Revolución de 1868, la escultura de San Miguel, pasó a la iglesia de San Antonio Abad. TASSARA Y GONZÁLEZ, José M., *Apuntes para la historia de la revolución de septiembre del año 1868 en la ciudad de Sevilla : noticia de los templos y monumentos derribados*, Sevilla, Gironés, 1919, pág. 70-71.

33. GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix, *op. cit.*, págs. 31-32.

34. *Ibidem*, pág. 32.

Quizás se daría por segura su autoría sobre el San Miguel, a partir de la constancia de la intervención de la hija de Roldán en otras esculturas del mismo retablo, colaborando con su esposo. No sería extraña una confusión a partir de desvanecidos datos provenientes de muchas décadas atrás que pudiera servir para, hoy en día, apuntalar la idea de trabajo conjunto de Luisa con Luis Antonio en las inexistentes esculturas del templo de San Miguel.

Se ha insistido en la frecuencia del trabajo compartido por ambos esposos, sobresaliendo progresivamente la genialidad de Luisa³⁵. No podemos aventurar hipótesis sobre que el San José citado en el contrato fuera el que, después de distintos avatares ocurridos en el XIX, pasara al convento ur-saonense³⁶. Sin embargo, la falta de genialidad que vemos en la escultura de Bormujos, si la comparamos con tantas obras mencionadas ya, las evidentes limitaciones técnicas en la resolución de los paños, cierta parálisis y falta de soltura en cabellos, quizás indique la intervención de Luis Antonio de los Arcos u otro colaborador del taller. Además, según anticipamos, el ahora analizado demuestra con claridad su concepción para un retablo. Es una obra que, en los rasgos fisonómicos, cabellera y barbas, compostura del cuerpo recubierto por la túnica, parece anticipar los trabajos que se le han asignado en Cádiz entre 1684 y 1688, y resulta más evolucionada que las realizaciones que se contemplan en la nebulosa del taller que comparte con su marido, como las esculturas de la Hermandad de la Carretería (1677) y Hermandad de la Exaltación (1678). Quizás pueda situarse su ejecución entre 1680 y 1684. De lo que no cabe la menor duda es que una profunda restauración podría servir para recuperar gran parte de sus valores artísticos y proporcionarnos nuevos datos sobre este taller, en su etapa sevillana.

35. TORREJÓN DÍAZ, Antonio, “El entorno familiar y artístico de *La Roldana*: el taller de Pedro Roldán”, *Roldana*, *op. cit.*, págs. 53-77, de la cita págs. 64-67.

36. Los retablos que todavía subsisten en la abandonada iglesia de las Catalinas de Osuna, son del segundo tercio del XVIII, caracterizándose por su articulación mediante estípites. HALCÓN, Fátima; HERRERA, Francisco y RECIO, Álvaro, *El retablo barroco sevillano*, Sevilla, Fundación El Monte, Universidad de Sevilla, 2000, pág. 481.

Uomini illustri a Siviglia e a Saluzzo: modelli umanistici e rinascimentali nella Casa di Pilatos e Casa Cavassa.

NATALIA GOZZANO

Fecha de recepción: 20 de septiembre de 2010

Fecha de aceptación: 17 de febrero de 2011

Resumen: Un interesante testimonio del paralelismo de la floritura de la cultura humanística y renacentista italiana y española, lo constituyen la Casa Cavassa de Saluzzo, en el Piemonte suroccidental, y la Casa de Pilatos de Sevilla. En ambos casos hay dos promotores, don Fadrique Enríquez de Ribera, marqués de Tarifa, y Francesco Cavassa, vicario general del marquesado de Saluzzo, quien patrocinó la compleja decoración de su palacio, claramente inspirada en los modelos de la cultura humanística y del arte renacentista italiano, concretamente la decoración escultórica de la Cartuja de Pavía, en Lombardía. También en los dos recintos se destaca la decoración pictórica, dedicada al tema humanístico de los *Uomini illustri*, de acuerdo a una iconografía muy similar. El estilo renaciente reflejado en los dos palacios contrasta con lo que en Sevilla es la tradición mudéjar, aún imperante, y con el gótico aún perviviente en Saluzzo.

Como Vicente Lleó Cañal ha demostrado, el marqués de Tarifa encargó la decoración escultórica de su palacio a la vuelta del viaje a Tierra Santa, realizado entre 1518 y 1520, durante el cual tuvo la oportunidad de conocer la ciudad de Génova y la Cartuja de Pavía. Por lo que encargó a escultores genoveses los sepulcros de sus antepasados, en tanto que la decoración pictórica de la galería de su palacio fue realizada por pintores españoles, aunque el tema, los *Uomini illustri* (se pueden ver Cicerone, Crespo, Tito Livio, Orazio, Cornelio Nepote y Quinto Curzio) está basado en el *topos* de la cultura humanística italiana. La composición de estas figuras está próxima a los *Uomini illustri* de la Casa Cavassa, con cada personaje sentado dentro de un nicho y con una inscripción, constituyendo un *unicum* iconográfico, aunque la decoración plástica encargada por Francesco Cavassa fue realizada por un artista, Matteo Sanmicheli, que muestra un estilo derivado de la Cartuja de Pavia. Ambos palacios, en los que sus respectivos comitentes tratan de ofrecer a las ciudades en que se encuentran un ejemplo de renovación cultural y artístico, inspirado en el clasicismo, a través de modelos actualizados del arte renacentista italiano.

Palabras clave: Francesco Cavassa, Clasicismo, don Fadrique Enriquez de Ribera, marquese of Tarifa, Certosa de Pavia, Genoa, Umanismo, Pilatos, Renacimiento, Saluzzo, Sevilla, Uomini illustri (?), Margherita di Foix, Matteo Sanmicheli, Vivaldo, Hans Clemer, Antonio Maria Aprile da Carona, Benedetto Briosco, Andrés Martìn, Alonso Hernández, Diego Rodríguez.



Fig. 1. Matteo Sanmicheli,
Portale di Casa Cavassa, Saluzzo

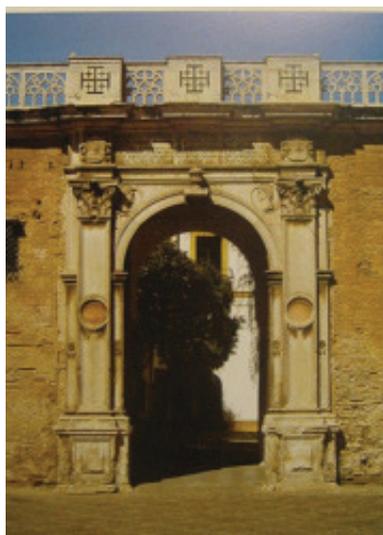


Fig. 2. Antonio María
Aprile da Carona, Portale di
Casa de Pilatos, Sevilla

Abstract: In the first mid of 16th century the Casa de Pilatos in Seville and the Casa Cavassa in Saluzzo, in north Italy, reveal a similar artistic and cultural patronage. In both cases, the commitments of the two buildings, don Fadrique Enriquez de Ribera, Marquis of Tarifa, and Francesco Cavassa, main functionary of the Marquisate of Saluzzo, promote a whole decoration of their palaces clearly inspired by models drawn from Humanistic culture and Italian Renaissance art, more precisely the sculpture decoration of the Certosa of Pavia in Lombardy. In particular, in both the palaces one of the most important painted decoration is devoted to the humanistic theme of the *Uomini illustri* (Wase or Famous Men), following a very similar iconography. The renaissance style showed by the two palaces is dramatically in contrast, on one hand, with that of Seville still dominated by the Arabic culture and, on the other hand, that of Saluzzo at that time characterized by the Gothic art.

As Vicente Lleò Cañal has demonstrated, the Marquis of Tarifa committed the plastic and painted decoration of his palace after coming back of a journey in the Holy Land, made between 1518 and 1520, during which he visited many cities and was fascinated above all by the Certosa of Pavia and Genoa. Therefore he committed to Genoan sculptores the graves for his parents whereas the painted decoration of the *Galleria* of his palace was realized by Spanish painters but the subject, the *Uomini illustri* – Cicerone, Creso, Tito Livio, Orazio, Cornelio Nepote e Quinto Curzio are still visible – is based on a *topos* of the Italian Humanistic culture. The composition of these figures reminds closely that of the *Uomini illustri* in Casa Cavassa, with each figure seating in a nich accompanied by an inscription drawn by his own work, which is a very unique solution (in Italy, where this subject was common, usually the inscription was by an author different from the personage represented). Also the plastic decoration committed by Francesco Cavassa was made by an artist, Matteo Sanmicheli, who reveal a style derived from the Certosa of Pavia. Both the palaces, therefore, demonstrate the intention of the patrons to provide the city with an example of cultural and artistic renewer inspired to Classics, throw models uptodate with the Italian Renaissance art.

Key words english: Cavassa House, Francesco Cavassa, Classics, don Fadrique Enriquez de Ribera, marquis of Tarifa, Certosa of Pavia, Genoa, Humanism, Pilatos, Renaissance, Saluzzo, Sevilla, Wase men (?) *Uomini illustri*, Margherita di Foix, Matteo Sanmicheli, Vivaldo, Hans Clemer, Antonio Maria Aprile da Carona, Benedetto Briosco, Andrès Martìn, Alonso Hernández, Diego Rodriguez,

Un'interessante testimonianza di parallelismo tra la fioritura della cultura umanistica e rinascimentale italiana e spagnola è costituito dalla Casa Cavassa di Saluzzo (Fig. 1), nel Piemonte sudoccidentale, e la Casa de Pilatos di Siviglia (Fig. 2). In entrambi i casi ci troviamo davanti a un complesso monumentale imponente, in cui l'impianto architettonico, la decorazione scultorea e quella pittorica vengono rinnovate secondo un unitario disegno di ispirazione rinascimentale. La Casa de Pilatos di Siviglia – dalla sua tipologia di casa privata ma particolarmente rappresentativa per l'alto profilo sociale del proprietario, alla sontuosità degli elementi esterni dallo spiccato linguaggio rinascimentale come il portale ma, soprattutto, l'iconografia della serie di *Uomini illustri* di-pinta sulle pareti della galleria del piano superiore, mi hanno immediatamente richiamato alla mente la Casa Cavassa di Saluzzo, da me studiata anni fa¹. Anche in quest'ultimo edificio infatti,

1. L'insieme della decorazione artistica della Casa Cavassa, studiata alla luce del contesto culturale del suo committente, era stato oggetto della mia tesi di laurea in "Iconologia

il portale d'ingresso ha un carattere imponente e una decorazione plastica raffinata, risalente al Rinascimento lombardo. E' proprio l'aderenza che entrambe le Case dimostrano al modello artistico lombardo l'elemento a mio avviso più interessante. Il richiamo alla cultura figurativa rinascimentale si sostanzia infatti in un preciso *milieu*, quello della Certosa di Pavia e del Rinascimento lombardo (Figg. 3).

Come hanno dimostrato gli studi di Vicente Lleó Cañal (a cui si rimanda per l'analisi puntuale del monumento sivigliano), la decorazione promossa dal proprietario della Casa de Pilatos, don Fadrique Enriquez de Ribera, marchese di Tarifa, si colloca alla fine degli anni Trenta del XVI secolo e in essa confluiscono le suggestioni riportate dal marchese durante la visita di numerose città e centri artistici italiani, tappe del suo viaggio in Terrasanta compiuto tra il 1518 e il 1520². Dal diario che don Fadrique scrisse durante il suo viaggio sappiamo che, di tutte le città e i monumenti visitati, quelli che lo colpirono maggiormente furono Genova e la Certosa di Pavia³. Al suo ritorno a Siviglia il marchese dunque commissionò a scultori genovesi la realizzazione dei sepolcri marmorei per i suoi genitori, il cui stile rivela il predominio del modello pavese. Per la decorazione pittorica invece, si rivolse ad artisti spagnoli ma l'iconografia prescelta per le decorazioni più impegnative – quelle con *Uomini illustri* della galleria alta del patio e quella delle *Stagioni* nella cosiddetta Sala de las vidrieras, rimandano anch'essi al Rinascimento italiano. In particolare, proprio la tipologia compositiva della serie degli *Uomini illustri* (Figg. 4-5) presenta caratteri fortemente analoghi a quelli della stessa serie affrescata nella Casa Cavassa di Saluzzo (Figg. 6-7-8). L'iconografia delle pitture sivigliane, come riferisce Lleó Cañal, sarebbe basata su alcuni disegni di "paños de la fama" illustrati in un quaderno che – come recitano i contratti del 1538-1539 con i pittori Andrés Martìn e poi Alonso Hernández e infine Diego Rodríguez –, avrebbe servito da modello; l'ispirazione di fondo era riconducibile ai Trionfi petrarcheschi, fonte del tema nei vari cicli pittorici ad essa dedicati nell'Italia del Rinascimento; secondo altri studiosi invece, l'iconografia dei personaggi affrescati a Siviglia deriverebbe dalle incisioni dello *Speculum historiale* fatto venire appositamente da Bologna⁴.

A Siviglia la scelta del marchese, volta a istituire un'identità culturale della città contemporanea come *Nueva Roma*, cade su personaggi emblema della classicità: si riconoscono ancora Cicerone, Creso, Tito Livio, Orazio,

Iconografia", sintetizzata in un articolo apparso su Ricerche di Storia dell'Arte a cui si rimanda per una più dettagliata analisi del monumento e della committenza (N. Gozzano, *La committenza Cavassa a Saluzzo tra Quattrocento e Cinquecento*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», n.34, 1988, pp. 73-85. Si fa presente che per un errore tipografico il testo dell'articolo presenta uno scambio di paragrafi, per cui si rimanda all'*errata corrige* apparsa sul numero successivo della rivista.

2. Lleó Cañal, Vicente, *La casa de Pilatos*, Madrid, Electa España, 1998. Id., *La casa de Pilatos*, in *Architecture et vie sociale : l'organisation intérieure des grandes demeures à la fin du Moyen Age et à la Renaissance*, a cura di Jean Guillaume, Paris, Picard, 1994, pp. 181-192. Ringrazio vivamente Vicente Lleó Cañal per aver letto il mio articolo e per le sue preziose osservazioni.

3. La più recente edizione del diario, basata sulla trascrizione del manoscritto originale, si trova in P. García Martín, *Paisajes de la Tierra Prometida*, Madrid 2001; quella precedente risale al 1974: J. González Moren, *Desde Sevilla a Jerusalem*, Sevilla, 1974. Per la importante colonia di genovesi a Siviglia vedi *Genova e Siviglia, l'avventura dell'occidente*, catalogo della mostra a cura di G. Airaldi, J. Palomero Peramo, P. Stringa, C. Varela, G. N. Zazzu, Genova, Loggia della Mercanzia, 20 Maggio/19 Giugno 1988.

4. Lleó Cañal, cit., p. 29, 35; *Genova e Siviglia...*, p. 63.



Fig. 3. Certosa di Pavia, facciata



Fig. 4. Cicero, patio alto, Casa de Pilatos, Sevilla

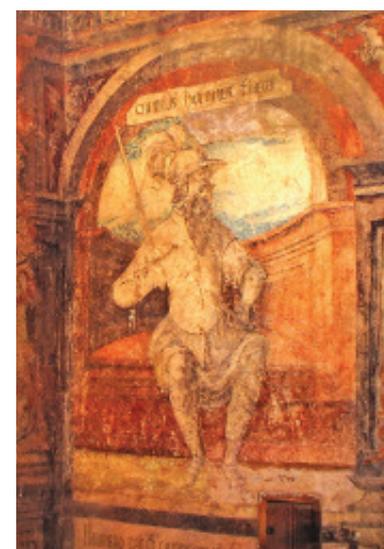


Fig. 5. Orazio, patio alto, Casa de Pilatos, Sevilla



Fig. 6. Uomini illustri, Sala della Giustizia, Casa Cavassa, Saluzzo

Cornelio Nepote e Quinto Curzio⁵; mentre a Saluzzo il committente Francesco Cavassa, vicario generale del Marchesato di Saluzzo dal 1504, riunisce nella Sala della Giustizia dove esercitava le sue funzioni pubbliche, gli *exempla* della saggezza e della giustizia in un sincretismo classicocristiano che accosta filosofi, letterati, santi e le nove Muse. Francesco Cavassa era infatti dottore in *utriusque legis*, cioè in diritto civile ed ecclesiastico. Anche qui il cattivo stato di

conservazione permette di riconoscere solo alcune figure: San Gregorio Magno, Sant'Agostino, Sant'Ambrogio, San Girolamo, Aristotele, Sallustio, Seneca, Lattanzio, David.

La decorazione pittorica della Sala della Giustizia di Casa Cavassa consiste in una successione di lunette (all'interno delle quali sono le figure sedute degli Uomini illustri e le nove Muse), separate da vele ornate con motivi a grottesche e strumenti musicali, collocate sopra una fascia dove si scorgono paesaggi dietro un finto loggiato: si riconoscono il porto di Genova e la lupa capitolina. Sulla volta, una balaustra da cui si affacciano alcune figure incornicia un grande sole raggiato circondato da nubi.

L'analogia con il ciclo di Siviglia non riguarda l'identità dei personaggi bensì, oltre alla comune aspirazione alla classicità e all'umanesimo, il modo in cui sono presentati. Sebbene entrambi i cicli siano oggi scarsamente leggibili (e nel caso di Saluzzo, mancando contratti, è pressochè impossibile avanzare ipotesi attributive date le vaste ridipinture subite⁶), la struttura architettonica delle nicchie all'interno delle quali i singoli personaggi sono collocati, la monumentalità delle figure, la classicità dei loro abiti, sono tutti fattori che riportano gli *Uomini illustri* sivigliani e saluzzesi in una dimensione prettamente rinascimentale⁷. Ma le similitudini non si fermano qua: l'iscrizione alla base di uno dei personaggi effigiati nella Casa de Pilatos, Orazio (Fig. 9), è accomunabile a quelle saluzzesi in quanto derivata da un testo dello stesso poeta:

Humano capiti cervicem pictor equinam
iungere si velit et varias inducere plumas
undique collatis membris, ut turpiter atrum
desinat in piscem mulier formosa superne,
spectatum admissi risum teneatis, amici?⁸



Fig. 7. S. Agostino, Sala della Giustizia, Casa Cavassa, Saluzzo

5. E' ancora da Lleó Cañal, (op. cit.) che traggio tutte le notizie sulla Casa de Pilatos. Sulla Casa e la cultura classicista nella Siviglia del tempo si veda inoltre Markus Trunk, *Die 'Casa de Pilatos' in Sevilla: Studien zu Sammlung, Aufstellung und Rezeption antiker Skulpturen im Spanien des 16. Jhs.*, Mainz am Rhein: P. von Zabern, 2002.

6. Tuttavia, per motivi stilistici e compositivi, Noemi Gabrielli intravedeva un linguaggio assimilabile alla cultura veneta con influenze ferraresi. N. Gabrielli, *Arte nell'antico marchesato di Saluzzo*, Torino 1973, p. 91.

7. Per una disamina sul tema degli Uomini illustri si rimanda all'ottimo saggio di M. M. Donato, *Gli eroi romani tra storia ed "exemplum": i primi cicli umanistici di Uomini Famosi*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, Torino, 1985, pp. 97-152.

8. Orazio, *Ars poetica*, vv. 3-4. Con questi versi Orazio esprime la sua avversione nei confronti di rappresentazioni non naturalistiche, in cui elementi reali venivano mescolati con altri fantastici.

Le iscrizioni di Saluzzo, ancora parzialmente conservate, sono anch'esse tratte dalle opere scritte dai personaggi a cui si accompagnano e proprio questo ne fa un *unicum*⁹ Nei vari cicli pittorici di *Uomini illustri* disseminati in molti centri italiani nel corso del XV secolo infatti, le iscrizioni associate alle singole figure sono frasi compilate dall'autore del programma iconografico per esaltarne le virtù, e non brani tratti da testi di quegli stessi personaggi. La singolarità iconografica che caratterizza la Sala della Giustizia di Casa Cavassa trova dunque un parallelo nella Galleria della Casa di Pilatos: in entrambi i casi il progetto decorativo dell'intero complesso rivela una chiara scelta culturale e artistica da parte del loro proprietario, impegnato a fare della propria dimora l'*exemplum* del rinnovamento ispirato alla classicità.

I concetti a cui le sentenze associate a questi *Uomini illustri* rimandano si legano direttamente alla funzione pubblica che in quella sala il committente svolgeva, enunciando così l'autorevolezza dei suoi modelli: l'amministrazione della giustizia ispirata all'integrità morale e alla misericordia. La presenza delle Muse (Fig. 10) inoltre veniva a suggellare l'ispirazione umanistica del programma: nella cultura di radice classica infatti, le Muse – personificazioni delle scienze e delle arti – si accompagnano ai filosofi e ai Padri della Chiesa per indicare il percorso di elevazione spirituale che l'animo umano deve compiere per raggiungere saggezza e armonia. Tale era il programma iconografico del perduto Studiolo di Lionello d'Este a Belfiore, vicino Verona, il cui significato, come veniva precisato in una lettera che il suo ideatore Guarino Veronese aveva indirizzato al principe nel 1447, verteva proprio sull'esaltazione delle virtù di saggezza politica di quest'ultimo¹⁰.

Le scelte artistiche operate da Cavassa per il rimodernamento della sua dimora si legano infatti alla sua committenza del monumento funebre di famiglia, ed entrambe manifestano un omogeneo progetto di adesione alla coeva e raffinata cultura artistica lombarda, progetto in cui si mette in atto anche una significativa volontà di ammodernamento culturale ispirato a modelli italiani e non più francesi, nella cui area di influenza aveva fino a quel momento gravitato la locale tradizione figurativa.

Anche sotto questo aspetto, dunque, è possibile cogliere un parallelismo fra la committenza di don Fadrique e quella di Francesco Cavassa: proprio come aveva fatto quest'ultimo, anche le scelte artistiche operate dal marchese sivigliano per il rinnovamento del suo palazzo assumono un valore politico e culturale, oltre che strettamente artistico. La Casa di Pilatos infatti costituisce il primo esempio di residenza umanista nella ancora arabeggiante Siviglia, così come Casa Cavassa offre un modello di residenza civile improntata al



Fig. 8. S. Gregorio magno, Sala della Giustizia, Casa Cavassa, Saluzzo



Fig. 9. Iscrizione sotto la figura di Orazio, patio alto, Casa de Pilatos, Sevilla

9. Per l'identificazione dei personaggi, dei testi e la loro trascrizione: Gozzano, *La committenza Cavassa...* cit., pp. 78-80.

10. A. K. Eorsi, *Lo studiolo di Lionello d'Este e il programma di Guarino da Verona*, «Acta Historiae Artium», n. 21, 1975, pp. 15-52.



Fig. 10. Musa, Sala della Giustizia, Casa Cavassa, Saluzzo

Rinascimento italiano nella compagine ancora goticizzante del marchesato di Saluzzo¹¹.

La decorazione di Casa Cavassa –databile fra il primo decennio del XVI secolo e il 1528, anno dell'assassinio di Francesco Cavassa¹²– si inserisce in una fase di profonda trasformazione della cultura saluzzese: i modelli e gli artisti borgognoni scelti dal marchese Ludovico II (1475-1504) per le sculture della Cappella marchionale verranno sostituiti, nelle opere promosse dalla sua vedova, Margherita di Foix, da modelli e artisti italiani. In particolare, il mausoleo dedicato al marito Ludovico (Fig. 11), verrà affidato al lombardo Benedetto Briosco, uno degli scultori della Certosa di Pavia; quello per i genitori, Margherita lo commissiona a maestranze liguri, il cui linguaggio è anch'esso improntato all'esempio pavese¹³. Le strette relazioni fra questi

due centri, negli anni a cavallo fra Quattrocento e Cinquecento, trovano una significativa testimonianza nei legami con alcuni letterati di origine lombarda impegnati nella Scuola locale o in rapporto con la corte saluzzese: da Pavia proveniva Visconte de Claris, professore di medicina, chiamato dal marchese Ludovico II come medico di famiglia; il frate agostiniano Gabriele Bucci, priore di S. Agostino di Pavia dal 1479, scrisse l'orazione funebre per il marchese Ludovico I; il poeta milanese Piattino Piatti tenne frequenti contatti tra la famiglia marchionale e la corte degli Este a Ferrara. All'Università di Pavia si erano formati alcuni saluzzesi, fra cui lo stesso Cavassa.

Altra importante testimonianza di un'attività legata alla cultura dell'Umanesimo è la tipografia dei fratelli Le Signerre, trasferita da Milano a Saluzzo su invito del marchese Ludovico. I Le Signerre si distinsero per aver introdotto le illustrazioni, a xilografia, nei loro libri. Proprio Francesco



Fig. 11. Monumento a Ludovico II, Cappella marchionale, Chiesa di S. Giovanni, Saluzzo

11. Sulla trasformazione di Siviglia nel corso del XVI secolo, che da periferia si ritrovava al centro del nuovo universo conosciuto e percorso dalle rotte commerciali con le Americhe, vedi Vicente Lleó Cañal, *Siviglia e il suo doppio*, in *Le città dei cartografi: studi e ricerche di storia urbana*, a cura di Cesare de Seta e Brigitte Marin con la collab. di Marco Iuliano, Napoli, Electa 2008; sul rinnovamento artistico e culturale della città: V. Lleó Cañal, *Nueva Roma: mitología y umanesimo en el Renacimiento sevillano*, Sevilla 1979.

Per un inquadramento generale dell'arte a Saluzzo resta valido il volume di N. Gabrielli, *Arte nell'antico marchesato di Saluzzo*, Torino 1973.

12. La datazione ha trovato un plausibile termine post quem nel 1505, anno in cui Francesco Cavassa diventa unico proprietario dell'edificio avendone acquistato dai fratelli le loro porzioni, come emerge da un documento da me ritrovato nell'archivio della congregazione della Carità e dell'Ospedale di Saluzzo (Gozzano, cit., p. 77); mentre il termine ante quem è necessariamente l'anno dell'assassinio del Cavassa, avvenuto nel 1528. Per quest'ultima data vedi G. Bertero in *Il Museo Civico di Casa Cavassa a Saluzzo*, a cura di G. Bertero e G. Carità, Savigliano, p. 16.

13. Le relazioni fra Saluzzo e Pavia si materializzano anche nell'utilizzo di marmo saluzzese per la facciata della Certosa di Pavia: C. R. Morscheck, *Relief Sculpture for the façade of Certosa di Pavia 1473-1499*, London-New York 1978. M. Caldera, *La città dipinta: decorazioni a Saluzzo tra Quattrocento e Cinquecento*, in *Intorno a Macrino d'Alba: aspetti e problemi di cultura figurativa del Rinascimento in Piemonte*, atti della giornata di studi, venerdì 30 novembre 2001, Auditorium Fondazione Ferrero, Alba, Savigliano (Cuneo), Editrice Artistica Piemontese, 2002, pp. 117-129.

Cavassa fu uno dei committenti di quest'arte, facendo stampare nel 1503 un testo di Giovan Ludovico Vivaldo, l'*Aureum opus de veritate contritione* (Fig. 12), considerato fra i più antichi esempi di libro a stampa illustrato in Italia¹⁴.

Francesco Cavassa chiamò per la decorazione scultorea del suo palazzo e della Cappella di famiglia lo scultore di Porlezza Matteo Sanmicheli. Per il palazzo realizzò – fra il 1515 e 1518 – un imponente portale marmoreo (Fig. 1) adorno di una raffinata decorazione a grottesche, mentre per la Cappella funeraria della famiglia lo scultore lombardo eseguì il monumentale sepolcro di Galeazzo Cavassa (Figg. 13-14), padre di Francesco, anch'esso ornato di preziosi bassorilievi a candelabre e grottesche, dal marcato stile classicheggiante¹⁵. Anche nella Cappella funeraria il Cavassa, attraverso la decorazione scultorea del monumento al padre, manifesta la sua adesione al credo giuridico già espresso nel ciclo degli *Uomini illustri*, e la sua aderenza alla fede domenicana: mentre la presenza dei Padri della Chiesa affrescati da un anonimo artista sulle pareti della cappella rimandano alla dottrina domenicana – la più importante professata nel marchesato – la presenza del volume delle *Decretali* sotto la testa della statua di Galeazzo conferma il valore che il Cavassa riconosceva alla Giustizia come professione di fede familiare¹⁶.

Per la decorazione di una delle pareti del cortile interno del palazzo, il Cavassa si rivolse a quello che all'epoca era il pittore della corte saluzzese, Hans Clemer, che realizzò gli affreschi a *grisaille* con *Storie di David*¹⁷. Per quanto



Fig. 12. Giovan Ludovico Vivaldo, l'*Aureum opus de veritate contritione*

14. Su Vivaldo (o Vivaldi) vedi F. Banfi, *Giovanni Lodovico Vivaldi da Mondovì umanista domenicano nell'arte della stampa e dell'incisione di Saluzzo*, in Maso Finiguerra, 3.1938,3, p. 269-288; sulle committenze di Francesco Cavassa ai tipografi Le Signerre e la diffusione dell'umanesimo a Saluzzo vedi Gozzano, cit., pp. 75-76 e bibliografia precedente.

15. Su Matteo Sanmicheli e la sua presenza a Saluzzo, Antonella Perin, *Un contributo per Matteo Sanmicheli*, in «Arte lombarda», 2000, 2, pp. 26-31; si veda inoltre *Dizionario Biografico degli Italiani, ad vocem*; Anche Galeazzo Cavassa aveva ricoperto la carica di vicario generale del marchesato, dal 1464 al 1463.

16. La raffigurazione del volume delle *Decretali* è stata notata da Elena Pianea, *Tra Rinascimento e tardo-Ottocento: Casa Cavassa a Saluzzo*, in *Casa museo ed allestimenti d'epoca: interventi di recupero museografico a confronto*, a cura di Gianluca Kannès, Torino, Centro Studi Piemontesi, 2003, p. 143. Probabilmente questo testo era fra quelli della Biblioteca del Cavassa, dispersa insieme a tutti gli altri suoi beni dopo la sua morte, ma di cui Bertero ha rintracciato l'inventario, datato 1531. Bertero., cit.

17. L'opera di Hans Clemer – già noto come Maestro d'Elva – è stata notevolmente ricostruita negli ultimi decenni, a partire dai lavori di Gaglia, a cui sono seguiti quelli di chi scrive e gli importanti ritrovamenti documentari di Mangione. P. L. Gaglia, *Il Maestro d'Elva*, in *Elva un paese che era*, a cura di E. Dao, Savigliano, 1985; N. Gozzano, *La fortuna critica di Hans Clemer e i suoi riferimenti a Josse Lieferinx*, in «Bollettino della Società per gli studi storici, archeologici ed artistici della provincia di Cuneo», n. 113, pp. 135-151; ead., *Per la definizione della cultura figurativa di Hans Clemer. Un confronto con l'arte tedesca*, in «Annales d'Histoire de l'Art & d'Archéologie», XVII, 1995, pp. 67-80; ead., *L'opera di Hans Clemer nel Saluzzese*, in *Il Museo Civico di Casa Cavassa a Saluzzo*, a cura di G. Bertero e G. Carità,



Fig. 13. Monumento a Galeazzo Cavassa, Cappella Cavassa, Chiesa di S. Giovanni, Saluzzo

riguarda il resto dell'edificio, purtroppo lo stato di conservazione dell'intero complesso non è buono: nel corso del XIX secolo venne operato un radicale "restauro" ricostruttivo "in stile" che ha alterato in gran parte l'assetto architettonico, mentre le pitture che ricoprono la parete del cortile e soprattutto quelle all'interno dei vari ambienti hanno subito pesanti ridipinture che ne hanno fortemente compromesso l'aspetto originario e la loro leggibilità.

Le altre stanze di Casa Cavassa recano, nella parte alta delle pareti, fregi con decorazioni a grottesche molto ridi-pinte e, in una sala al piano nobile, una serie di tondi con figure di dodici Sibille. Ognuna reca un cartiglio su cui è scritta la profezia, secondo il testo della grandiosa Sacra Rappresentazione nota come *La Passione di Revello* svoltasi nell'ultimo decennio del Quattrocento nella cittadina nei pressi di Saluzzo, sede del castello marchionale¹⁸.

Ancora un comune rimando alla cultura figurativa classica nella sua rielaborazione alla Certosa di Pavia è, in entrambe le Case, la presenza di medaglioni marmorei con i profili di imperatori romani: a Siviglia sul portale di ingresso, opera dello scultore genovese Antonio Maria Aprile da Carona; a Saluzzo, in una sala, detta appunto "degli imperatori", dove quattro tondi marmorei con le effigi di profilo di Nerva, Augusto, Galba e Traiano (Fig.15), sono incassati al centro delle pareti, all'interno di una fascia decorata con motivi a

finto graffito raffiguranti putti vendemmianti.

La presenza della colonia di mercanti genovesi a Siviglia dovette certo favorire l'attività di artisti liguri nella città andalusa, dando così modo al nuovo empito di rinnovamento artistico, culturale e politico della aristocrazia locale di promuovere opere ispirate alle novità del Rinascimento italiano. Un Rinascimento che, negli stessi anni, parla un linguaggio del tutto simile, ricorrendo agli stessi modelli culturali e artistici, nel piccolo marchesato di Saluzzo impegnato, come la Siviglia di primo Cinquecento, a proporsi come moderno interprete della classicità.

Torino, pp. 151-157; T. Mangione, *Hans Clemer a Saluzzo: frammenti di un'esistenza*, in «Bollettino della Società per gli studi storici, archeologici ed artistici della provincia di Cuneo», n. 114, pp. 165-183. Per un riesame complessivo si veda *Hans Clemer. Il Maestro d'Elva*, a cura di G. Galante Garrone e E. Ragusa, Savigliano 2002; più recente, ma privo di sostanziali novità, è M. Caldera, *L'affermarsi del Classicismo a Saluzzo: momenti e figure della pittura da Ludovico II a Margherita di Foix*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», N.S. 54/55.2003/2004(2005), p. 115-139.

18. *La Passione di Revello: sacra rappresentazione quattrocentesca di ignoto piemontese*, a cura di A. Cornagliotti, Centro studi piemontesi, Torino 1976; V. Promis, *La Passione di Gesù Cristo rappresentazione sacra in Piemonte nel secolo XV*, Torino 1888.

Retratando el microcosmos colonial. Melchor Pérez Holguín y la “Entrada del arzobispo virrey Morcillo a Potosí”.

SERGIO ANGELI
CONICET-UBA-PROHAL. Buenos Aires, Argentina

Fecha de recepción: 8 de septiembre de 2010

Fecha de aceptación: 17 de febrero de 2011

Resumen: Este trabajo utilizará la obra pictórica de Melchor Pérez Holguín como marco de referencia para comprender el mundo social del Potosí del siglo XVIII. Se analizarán las múltiples alegorías, la utilización de la fiesta como refuerzo de la autoridad de las elites y del poder virreinal, las divergencias jurisdiccionales y el mundo corporativo de la ciudad indiana colonial. El cuadro de Melchor Pérez Holguín constituye, sin dudas, un valioso documento pictórico que nos acerca a descubrir la vida social y política del mundo colonial americano

Palabras clave: Recibimiento – Virreyes – Lima – Pérez Holguín

Abstract: This article will use the painting of Melchor Pérez Holguín as a framework for understanding the social world of eighteenth-century Potosí. We will analyze the many allegories, using the party as a reinforcement of the authority of the elites and the colonial power, jurisdictional differences and the corporate world of the colonial Indian city. Melchor Pérez Holguín painting is undoubtedly a valuable pictorial document that leads us to discover the social and political life of American colonial world

Keywords: Reception – Viceroyes – Lima – Pérez Holguín

“Estando en la sexta dominica de Cuaresma este año (1716) llegó un propio de la ciudad de La Plata a esta Villa (Potosí), remitido a don Francisco Gambarte, alcalde ordinario y justicia mayor en ella (...) con quién le avisaron cómo don José Sarmiento de Sotomayor, conde del Portillo, vino por embajador de la ciudad de Los Reyes con la cédula del rey nuestro señor para el bastón de virrey de estos reinos al ilustrísimo, reverendísimo y excelentísimo señor don fray Diego Morcillo Rubio de Muñón, arzobispo de La Plata”¹

1. Arzáns de Orsúa y Vela, B.; *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, Brown University Press, 1965, T. III, Primera parte, Libro X, Capítulo 41, págs. 45 y 46.



Fig. 1. Entrada del Virrey Morcillo.

Un nuevo virrey, en este caso el número vigésimo sexto, había sido nombrado para el Perú. Se trataba de fray Diego Morcillo Rubio de Auñón, nacido en la villa de Robledo de la Mancha en 1642 y de noble familia. El nuevo mandatario virreinal pertenecía a la orden trinitaria y ocupó los cargos de Provincial, predicador del rey y teólogo de la Junta de la Concepción antes de ser comisionado hacia las Indias. En la ciudad de La Paz (actual Bolivia) se desempeñó como arzobispo entre 1709 y 1711. Ese mismo año fue trasladado a Charcas y en 1716 fue nombrado virrey del Perú.

El legado del virrey Morcillo, más allá de su obra al frente del virreinato peruano, quedó immortalizado en un cuadro del pintor potosino Melchor Pérez Holguín. Un lienzo de cuatro metros de ancho por dos de alto retrató la entrada a la ciudad imperial de Potosí del religioso devenido en autoridad máxima del Perú. El lienzo, uno de los de mayor tamaño en América del sur, conmemora una de las más notables fiestas profanas coloniales: el recibimiento de un nuevo virrey. El trabajo de Holguín es un verdadero documento pictórico que nos permite observar, no solo la fiesta de recibimiento del arzobispo Morcillo, sino al mismo tiempo el microcosmos social colonial².

El eje argumental de la obra que pintó Holguín es el recorrido realizado por el cortejo del virrey Morcillo delante de la parroquia de San Martín, en la actual calle de Hoyos de Potosí (Bolivia). Dentro del lienzo se pueden observar tres espacios bien diferenciados. En el centro de la escena se ubican los participantes del cortejo virreinal y los espectadores de dicho recibimiento. En la parte izquierda superior de la obra hay dos pequeños recuadros que representan otros momentos de la fiesta. En uno se immortalizó la recepción del virrey en la catedral de Potosí y en el otro se representó la mascarada que ofrecieron por la noche los azogeros en honor del nuevo mandatario. Ambos recuadros funcionan como “cuadros dentro del cuadro, entablando

2. El cuadro de Melchor Pérez Holguín se encuentra actualmente en el Museo de América, Madrid, España.

un curioso contrapuesto ilusionista respecto de los lienzos verdaderos, más pequeños, colocados sobre las fachadas de las casas”³.

Este trabajo utilizará la obra pictórica de Holguín como marco de referencia para comprender el mundo social del Potosí del siglo XVIII. Se analizarán las múltiples alegorías, la utilización de la fiesta como refuerzo de la autoridad de las elites y del poder virreinal, las divergencias jurisdiccionales y el mundo corporativo de la ciudad indiana colonial. El cuadro de Melchor Pérez Holguín constituye, sin dudas, un valioso documento pictórico que nos acerca a descubrir la vida social y política del mundo colonial americano.

El recibimiento como representación

De la gran gama de fiestas coloniales, ninguna adquirió más solemnidad y fausto que la del recibimiento y entrada pública de un nuevo virrey. El brillo de la entrada del flamante mandatario sobresalía sobre otros acontecimientos, porque el virrey era el “*alter ego*” del rey⁴. Representaba al monarca católico en los dominios coloniales y le correspondían las mismas dignidades que a la persona real. Al mismo tiempo era una ocasión más que propicia para que la nobleza y las autoridades residentes en América hicieran ostentación de sus poderes y del lugar superior que ocupaban en la jerarquía social colonial. Los cabildantes, quienes organizaban la ceremonia, tenían una clara finalidad política: por un lado que el pueblo afirmara el respeto y el acatamiento hacia la nueva autoridad virreinal, pero al mismo tiempo buscaban como corporación afianzar su dominio y jurisdicción local. Además era un momento propicio para hacer presente al “*rey ausente*” mediante un cúmulo de figuras y retratos del soberano español.

En su descripción de la América dieciochesca, los científicos y viajeros Jorge Juan y Antonio Ulloa, escribieron.

“En todas las de las Indias (las ciudades de México y Lima) es uno de los mayores actos, en que manifiestan su opulencia, la entrada del que gobierna, y este mismo es que descubre en Lima, su mayoría, pues saliendo en él a brillar carrozas y coches y a lucir galas, llega a tanto el porte de la nobleza que hace componer libreas de aquellas telas más ricas y costosas para ostentar en el adorno de los criados el poder de sus señores, que no hallando en sus personas competente desahogo a la generosidad, procura explicarse en las de sus dependientes”⁵



Fig. 2. Entrada del Vierrey Morcillo. Arco Triunfal.

3. Wuffarden, L., “Entrada del virrey arzobispo Morcillo en Potosí”, en *Los Siglos de Oro en los Virreinos de América, 1500-1700*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, pág. 149

4. “Mandamos y encargamos a nuestras Reales Audiencias (...) y a todos los gobernadores, Justicias, súbditos y vasallos nuestros, Eclesiásticos y Seculares (...) que los obedezcan y respeten como a personas, que representan la nuestra, guarden cumplan y executen sus ordenes y mandatos por escrito, o de palabra, y a sus cartas, ordenes y mandatos no pongan excusas ni dilación alguna (...) ni esperen otro mandamiento, como si por nuestra persona, o cartas firmadas de nuestra Real mano lo mandásemos (...) condenando a los que lo contrario hicieren”, *Recopilación de Leyes de Indias*, Ley ii, Título III, Libro III

5. citado por Bromley, J., “Recibimiento de virreyes en Lima”, *Revista Histórica*, Lima, 1953, T. XX, pág. 5



Fig. 4. Entrada del Virrey Morcillo. Azogueros.

comenzaba a fabricar el arco triunfal por donde pasaría el vicesoberano y realizaría el juramento de rigor. También les competía a los cabildantes buscar el caballo, la montura, los trajes, la comida y las colaciones necesarias para la fiesta.

Próximo a destino, el nuevo virrey enviaba a su embajador, el cual era recibido por los alcaldes ordinarios de Lima. El delegado virreinal enunciaba un prólogo “que consistía en presentar el saludo del nuevo virrey y en narrar las prolizas circunstancias de su vida pública, los títulos nobiliarios que poseía y los ilustres entroncamientos de que tan justamente se gloriaba”⁷. Antes de entrar en la ciudad, el nuevo mandatario descansaba en una casa-huerta a las afueras de la capital limeña. Al día siguiente se dirigía a Lima en caballo y, pasando debajo del arco triunfal ubicado en la actual calle “del Arco”, realizaba el juramento correspondiente. El virrey se comprometía a guardar los fueros y honras de la ciudad, y de esta manera se le entregaban las llaves de la capital y el bastón de mando.

El paseo, o la entrada pública, comenzaba luego del juramento. El desfile lo encabezaban las compañías de infantería de indios y de españoles, seguidos por estricto orden de precedencia la compañía de arcabuceros, las compañías de a caballo, los colegios Real y de San Martín, el tribunal del Consulado, el cabildo de la ciudad, el tribunal de cuentas y la Real Audiencia. Detrás de estos, a caballo y bajo el palio, iba el virrey. Este último era acompañado por su antiguo sucesor o en su defecto por el oidor decano de la Real Audiencia. La guardia del virrey la realizaban los alabarderos y cerraban el desfile los nobles y los caballeros cruzados de Lima. Durante todo este recorrido, el nuevo mandatario era galanteado desde los balcones y ventanas por las nobles damas de la ciudad.

En las principales esquinas de la urbe, el cortejo era congratulado por la música de trompetas y otros instrumentos en son de algarabía. La procesión

7. Bromley, “Recibimiento de virreyes en Lima”, pág. 11

terminaba en la Plaza Mayor. De allí se dirigía al atrio de la Catedral, donde el virrey saludaba al arzobispo y a las demás dignidades eclesiásticas. En la Iglesia mayor se pronunciaba un *Te Deum* en su honor. Finalizada la ceremonia religiosa, el nuevo mandatario montado en su caballo ingresaba en el palacio de gobierno. Los escuadrones militares lo despedían con el disparo de artillería y mosquetería. Durante esa noche se realizarían los festejos correspondientes por su arribo y toma de posesión.

La fiesta: manifestación cultural y trasfondo político

La fiesta, tanto en América como en España, se constituyó en una manifestación cultural “que implicaba a una serie de artistas e intelectuales de renombre local”⁸. La urbe de festejo se transformaba en una ciudad utópica donde, tanto lo lúdico como lo luctuoso, desvirtuaban la fisonomía típica de la capital. Todos los festejos que se realizaban en la época colonial encerraban un fuerte trasfondo político, al ser promovidos por la corona, las corporaciones o la Iglesia. La fiesta se entendía como un instrumento fundamental a la hora de hacer visible el poder de los estamentos superiores a toda la sociedad en su conjunto. En nuestro estudio particular, la entrada del arzobispo virrey Morcillo fue un elemento sustancial en la persuasión y la publicidad de la figura real, pero al mismo tiempo del poder ejercido por las grandes corporaciones potosinas.

La representación pública del poder se convirtió en un instrumento fundamental de dominación y control por parte de las elites locales, afirmando de esta manera el criterio de las jerarquías sociales existentes. Estos espacios regionales operaron como un lugar propicio para la manifestación del poder municipal, refrendado por medio de imágenes y símbolos reales. Dichas alegorías se difundieron en la vida social mediante las artes visuales y teatrales. De esta forma, la producción de imágenes, la manipulación de ciertos símbolos y el ordenamiento ceremonial, “se aplicaron a los modelos políticos de presentación de la sociedad, en lo que se ha dado en llamar la *teatralización del poder, espectacularización o el efímero de Estado, un discurso metafórico continuado del poder*, lo que permitió calificar a la sociedad americana colonial como una sociedad del espectáculo”⁹.

Mientras más alejados de la corte real estuvieran los lugares donde se realizaban las ceremonias, más importante aún sería la presencia simbólica. Las autoridades reales y eclesiásticas “hacían presente” al rey ausente. La entrada del virrey era uno de los rituales más acabados de dicha concepción, puesto que todos los elementos de la sociedad jerarquizada del Antiguo Régimen se hacían allí presentes. El dialogo simbólico entre el monarca y sus vasallos se ponía de manifiesto en dicha celebración pública.

8. Estrabidis Cárdenas, R., *El grabado en Lima virreinal. Documento histórico y artístico (siglos XVI al XIX)*, Fondo Editorial UNMSM, Lima, 2002, pág. 218

9. Bridikina, *Theatrum Mundi. Entramados del poder en Charcas Colonial*, pág. 136 (subrayado en el original)

Una entrada particular: elementos formales en un lienzo documental

A partir del cuadro que nos legara Melchor Pérez Holguín, trataremos de identificar algunos elementos particulares que permiten visualizar el entramado metafórico del poder que se estableció por medio de dicha procesión. Durante los casi trescientos años de dominio colonial español en América, poco cambio tuvieron aquellas ceremonias. Volvemos a enfatizar la manipulación, tanto visual como auditiva, del espacio urbano a las necesidades ideológicas del poder colonial. Es por ello que la entrada se transformó en un ritual, “que incluía todas las instituciones y cuerpos de la sociedad”¹⁰. La puesta en escena de dicha *teatralización* hacía visibles y tangibles, la condición social, los privilegios y las jerarquías de la sociedad colonial. De esta manera, el mundo corporativo de la colonia se reforzaba y las diferencias de sus miembros quedaban plasmadas y legitimadas ante toda la comunidad. Era una exhibición tangible del poder real, pero al mismo tiempo, de las bases del dominio social que ejercían las corporaciones municipales. La entrada de la autoridad virreinal era exaltada como un verdadero triunfo, analogía de la época romana, pero con el doble interés de exaltar tanto al poder regio como al corporativo.

Las celebraciones coloniales utilizaron elementos formales que perduraron a través de los años. Entre muchos estuvieron presentes los arcos triunfales, altares o tablados, carros triunfales, disfraces, bailarines, representaciones teatrales breves, luminarias varias y fuegos artificiales. También tuvieron una presencia estable los desfiles o procesiones, las mascaradas, las corridas de toros, los juegos de cañas y de sortija¹¹.

Para analizar la pintura de Melchor Pérez Holguín, contamos con una fuente histórica fundamental. Nos referimos al trabajo del historiador potosino Bartolomé Arzans de Orsúa y Vela del siglo XVIII¹². Según Teresa Gisbert, en su clásico trabajo sobre el maestro Holguín y la pintura virreinal en Bolivia, no sería extraño que ambos personajes (pintor e historiador) estuvieran presentes en aquel hecho trascendental que vivió la villa imperial potosina¹³.

Como marcamos anteriormente, el desfile o procesión fue uno de los elementos constitutivos de la fiesta colonial. El lienzo que retrata la entrada del arzobispo virrey Morcillo sigue los lineamientos de las entradas a la ciudad de Lima. El cortejo militar que antecede al vicesoberano lo estaba aguardando. Se puede observar en la parte inferior izquierda del lienzo a sus participantes:

“un escuadrón de 300 hombres compuestos de la nobleza de varias naciones de las Europa y peruanos hijos suyos, a la noticia de que se acercaba su excelencia tornaron a sus filas y a formar su campo cuyo capitán (...) era don Fernando de Almanza, nombrado gobernador para el Tucumán y señalado

10. Bridikina, *Theatrum Mundi. Entramados del poder en Charcas Colonial*, pág. 148

11. Extraído de Gisbert, Teresa, “La fiesta y la alegoría en el virreinato peruano” en AA.VV., *El arte efímero en el mundo hispánico*, UNAM, México, 1993, pág. 151

12. Arzans de Orsúa y Vela, B.; *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, Brown University Press, 1965, T. III, Primera parte, Libro X, Capítulo 41

13. Gisbert, T., *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia*, pág. 186

capitán para la guarda de su excelencia ilustrísima en esta villa, y su cuñado don Bernardo Fernández Ponce de León, su alférez (...), y por sargento mayor el general don Silvestre de Briñas, del hábito de Santiago, y el maestre de campo Antonio Díaz Jordán, en gallardos caballos”¹⁴.

El capitán Fernando de Almanza, al que hace referencia Arzáns, encabezaba el desfile mirando a su escuadrón (extremo izquierdo parte inferior del cuadro). Uno de sus pajes le sostiene el escudo y la espada, mientras que los demás nobles caballeros lo rodeaban con lujosos vestidos. Uno de dichos nobles sostiene con su mano derecha una bandera. En la misma escena observamos un trompetero (con un guión) y dos tamboreros. El desfile es continuado por los arcabuceros, también vistiendo sus uniformes de gala, y detrás de la compañía militar aparece un alabardero. Este último se ubica atrás de la procesión militar y está escoltado por dos arcabuceros.

Los trajes que representa Holguín en su pintura son de suma exquisitez. Realizados para dicho acontecimiento no se utilizaban en el día a día de la vida citadina. Para la ceremonia se confeccionaban los mejores ropajes con las mejores telas de los mercados locales. Así apreciamos un boato riquísimo en cada uno de los participantes de esta entrada. Si observamos con detalle podemos ver que los arcabuceros poseen sus casacas con las mangas acuchilladas, típico de la moda de los Austrias. Sin embargo, la moda de los Borbones (en el trono español desde el año 1700 con la llegada de Felipe V) introdujo la moda de las mangas cerradas, que solo se observan en los caballeros veinticuatro que llevan el palio. Esta moda es, al parecer, poco conocida en la villa imperial. Arzáns corrobora el dato:

“Los caballeros veinticuatro (...) estaban vestidos a lo cortesano y encima las rozagantes ropas y gorras, que *por ser todo esto cosa nueva en esta Villa* pareció muy bien”¹⁵

Como segundo elemento de la entrada, tenemos los arcos triunfales. En el lienzo de Holguín se puede apreciar solamente uno de ellos. En general los arcos se confeccionaban con listones de madera pintados, adornados ricamente y con ciertas figuras que los decoraban. Además del arco principal, que realizaba el cabildo, se fabricaban otros costeados por los principales gremios de las ciudades.

En Potosí, para recibir al arzobispo virrey Morcillo, se construyeron dos arcos. El más importante de ellos quedó inmortalizado en la obra de Holguín. Se lo puede apreciar en la parte media del extremo derecho de la obra. A simple vista distinguimos sus múltiples columnas de variados estilos, espejos, dos pequeñas imágenes de bulto y ricas pinturas. Arzáns lo describe ampliamente:

“Teníanle hechos dos arcos triunfales (...) el primero y principal una cuadra más arriba de la Parroquia de San Martín (...) de orden y obra compósita pues se vieron en ella las otras cuatro juntas, como son corintia, jónica, dórica y toscaza, aunque las cuatro columnas principales eran salomónicas (...) De tres naves era la fábrica (...) y otros tantos cuerpos, mayor el principal, mediano el

14. Arzáns, B., *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, pág. 48

15. Arzáns, B., *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, pág. 48 (el subrayado es nuestro)

segundo y menor el tercero, teniendo todo la altura de 25 varas y la anchura de 10, rematando el ultimo cuerpo un hermoso trono en forma de peña de cedro, todo tallado y con curiosas molduras, resplandeciendo en la altura lo dorado de lo que estaba cubierto, sobre la cual, de la medida de un hombre estaba de pie la Fama, con hermosísimo rostro, un estandarte en la mano y vestida con túnica de esplendor sembrada de flores y ceñida con una banda ricamente bordada”¹⁶

Según muestra la descripción de Arzáns, el arte efímero no era subestimado en la época virreinal. Pese al poco tiempo que tuvieron para realizarlo, el arco triunfal fue de un esplendor exuberante. Ello se debía a que era utilizado como una “arquitectura parlante”¹⁷. Este arte buscaba entablar una comunicación directa y ejercer una contundente propaganda visual sobre el pueblo que observaba el desfile. Los cuadros alegóricos que se exponían transmitían ideas claras del poder colonial. El mensaje visual era una de las formas más directas de mantener el dominio sobre los súbditos. Había un fuerte mensaje político en el arco a través de la utilización de la metáfora. Pero dichos arcos también le recordaban al nuevo mandatario los fueros y libertas que tenía obligación de respetar:

“A un lado (que fue el derecho) de una de las naves colaterales estaba la silla y cojín para descanso de su excelencia, y al otro lado dos niños con vestiduras a propósito que significaban la Urbanidad y Libertad, virtudes muy propias de esta Imperial Villa”¹⁸

Las dos pequeñas estatuas de bulto del arco triunfal merecen cierta atención. Su significado pertenece a la “*simbología jurídica*”, que remarca en el arte efímero aquellos preceptos escritos en la ley o afianzados por la costumbre local. Es un tipo de lenguaje no discursivo, sino simbólico, alegórico, pero muy influyente en la transmisión del derecho colonial. El metamensaje de las estatuas de bulto era comprendido, tanto por la nueva autoridad virreinal como por el público presente. Fue un “arte combinatoria, con el que expresaban el orden jurídico y político por medio del lenguaje artístico, a la par que el rey y los consejos lo hacían por medio de las leyes en los términos del lenguaje formal”¹⁹.

Desde la Baja Edad Media, las ciudades castellanas obtuvieron amplias libertades bajo la denominación de “*fueros*”, un privilegio que se les entregó para ser ejercido por el señor o los ciudadanos en forma colectiva. Por ser una concesión de tipo urbana tuvieron licencias de tipo particular como “la formación del consejo, la elección de sus jueces, la elevación de la condición social de sus pobladores, etc.”²⁰.

Aquella fue una “sociedad que se sigue estructurando a partir de una red de cuerpos interrelacionados” en donde “el desarrollo y expansión por parte de la Monarquía (...) no se articulará mediante la eliminación de esa

16. Arzáns, B., *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, pág. 47

17. Bridikina, E., *Theatrum Mundi, Entramados de poder en Charcas colonial*, pág. 150

18. Arzáns, B., *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, pág.47

19. Cárdenas Gutiérrez, Salvador, “Ius Triumphandi: La primera entrada de los virreyes, una institución de derecho público en Nueva España”, en *Actas del XV Congreso del Instituto Internacional de Historia del Derecho Indiana*, Córdoba, España, 2005, pág. 1387

20. Levaggi, A., *Manual de historia del derecho argentino*, Buenos Aires, Depalma, 1986, T. I, pág. 54

red de cuerpos intermedios, sino precisamente a través de ellos”²¹. Las ciudades, por tanto, desarrollaron su propio derecho, basado en las costumbres y las decisiones judiciales locales. Así quedó establecido en Las Partidas cuando dice “nace del tiempo uso, y del uso costumbre, y de la costumbre fuero”²². Como resultado se obtiene la dispersión del poder real en manos de la comunidad (señores y ciudades). Al mismo tiempo, la teoría pactista establecía que Dios entregó el poder del gobierno a la comunidad, y esta se la delegó al rey por medio del pacto. Uno de los más destacados promotores de ella fue Francisco de Vitoria, quién expresó:

“Por constitución divina tiene la república esta potestad. Y la causa material en la que tal potestad reside, por Derecho Natural y divino, es la misma república, a la que compete gobernarse y administrarse a sí misma, y dirigir todas sus potestades al bien común. Lo que se prueba así: puesto que de derecho natural y divino es la potestad de gobernar la república y, quitado el Derecho común positivo y humano, no hay mayor razón para que la potestad esté más en uno que en otro, es necesario que la comunidad misma se baste a sí misma y tenga potestad para gobernarse. Pues si antes que los hombres convinieran en la ciudad ninguno era superior a otro, no hay ninguna razón para que en esta reunión o congregación civil alguno reclame potestad sobre los otros, máxime cuando cualquier hombre por derecho natural tiene potestad y derecho para defenderse (...) pero no pudiendo ejercerse esta potestad por la multitud misma (pues no podría cómodamente dar leyes y proponer edictos, dirimir pleitos y castigar a los trasgresores), fue entonces necesario que la potestad de administración se encomendara a alguno o algunos (...) aunque se constituya por la república (pues la república crea al rey), no le transfiere al rey la potestad, sino la propia autoridad; pues no hay dos potestades, una real y otra de la comunidad. Por tanto, así como decimos que la potestad de la república está constituida por Dios y por el Derecho natural, así es necesario que lo digamos de la potestad real”²³.

A partir de esta concepción corporativa, y de amplias libertades forales otorgadas a las ciudades (tanto castellanas como indianas), se pone de manifiesto la primacía de la urbe y su “*orgullo cívico*”, estando representadas en este caso particular en las dos pequeñas imágenes de bulto del arco triunfal. El arzobispo Morcillo, antes de pasar por debajo del mismo, sabía que toda la fiesta se “iniciaba con un juramento de respeto a los fueros de la ciudad”²⁴. La villa imperial de Potosí reforzó sus libertades y privilegios en el ámbito colonial. Por todo ello, asistimos al desfile de un microcosmos corporativo en donde “toda la sociedad potosina tal y como la conocían: el virrey bajo el palio (...) los miembros del cabildo, los oidores (...) corregidores, la nobleza,

21. Agüero Alejandro, “Ciudad y poder político en el Antiguo Régimen. La tradición Castellana”, en *Cuadernos de Historia*, Academia Nacional de Derecho y Ciencias Sociales – Instituto de Historia del Derecho y las Ideas Políticas Roberto I. Peña, Córdoba – Argentina, 15, 2005, págs. 237-310,

22. *Las Siete Partidas*, I, II, proemio

23. Francisco de Vitoria, *De la potestad civil*, citado en Levaggi, *Manual de historia del derecho argentino*, pág. 11, T. III

24. Cárdenas Gutiérrez, Salvador, “Ius Triumphandi: La primera entrada de los virreyes”, pág. 1374

los milicianos, el clero (...) y el tercer estado”²⁵ estaba representada ocupando cada cual su lugar de preeminencia y poder jurisdiccional.

Otra estrategia visual que utilizó el maestro Holguín es la exhibición de las vestimentas y adornos exteriores de los participantes. Según Bartolomé Bennassar esto se transformaba en “ilusiones voluntarias del desfile suntuario”²⁶. Se trataba de una conquista de la mirada por parte de las elites, para demostrar durante el desfile público su lugar de preeminencia y poder. Era una ocasión más que propicia para reafirmar su prestigio social y corporativo. La legitimidad de los sectores nobles dependía “de estas expresiones exteriores de riqueza y poder, de su capacidad para impresionar a sus pares, alimentar la admiración del conjunto de la población espectadora y hacer creer que se vivía bajo las formas dignas de la excelencia de un caballero hidalgo”²⁷.

Esta es la razón principal por la cual se representaron tan fielmente las vestimentas y los adornos de los sectores del poder colonial. Al hacer visibles sus brocados y sedas, los nobles y los funcionarios representaban su posición social de superioridad con respecto a la gente del común. En este sentido, Fernand Braudel sentenciaba con agudeza:

“Allí donde la sociedad basada en el dinero tarda en introducirse, el lujo ostentoso, vieja política se impone a la clase dominante (...) la ostentación puede insinuarse en todas partes, y no está nunca totalmente ausente allí donde los hombres tienen el tiempo y las ganas de mirarse, de calibrarse, de compararse, de determinar sus posiciones respectivas según un detalle, una forma de vestir, de comer, y aún de presentarse o de hablar”²⁸

Aquella puesta en escena de adornos y bellos ropajes “se traducían en un apoyo fundamental a la estrategia persuasiva de las litúrgicas públicas, conjugándose armónicamente con el resto de los elementos desplegados en esas ocasiones”²⁹.

Una de las más importantes corporaciones coloniales, aparte del cabildo, fue la Real Audiencia. Sus miembros fueron también modelo o espejo de la sociedad colonial. Durante la época de los Habsburgo, sobre todo a partir de Felipe II (1556-1598), predominó en las vestimentas de sus magistrados los paños oscuros, el jubón ajustado, las calzas amplias, la capa corta y el cuello muy alto. Luego, los magistrados se apartaron de dicha regla en el vestir y fue recién con Felipe IV (1621-1665), cuando se volvió a la sobriedad que impusiera su abuelo. Se intentaba erradicar de los letrados la moda francesa, mucho más lujosa y colorida que la opaca prenda castellana. Los miembros del tribunal de justicia utilizaban una vestimenta denominada garnacha. Ella consistía en una toga de tafetán negro, con mangas y un sobrecuello llamado golilla. Este vestido era un indicador de prestigio y status, que simbolizaba la traslación del poder del rey hacia sus ministros de justicia³⁰.

25. Bridikina, E., *Theatrum Mundi, Entramados de poder en Charcas colonial*, pág. 157

26. Bennassar, B., *La España del siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 2001, pág. 57

27. Valenzuela Márquez, G., *Las liturgias del poder. Celebraciones públicas y estrategias persuasivas en Chile colonial (1609-1709)*, Santiago de Chile, DIBAM, 2001, pág. 342

28. Braudel, F., *Civilización material, economía y capitalismo. Siglo XVI-XVIII*, T. 2, pág. 438

29. Valenzuela Márquez, G., *Las liturgias del poder*, pág. 344

30. Herzog, Tamar, *La administración como un fenómeno social. La justicia penal en la ciudad de Quito 1650-1750*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, pág. 32

Pero la sobria tradición castellana del vestido, se contradecía con la heredada de Flandes. Esta nueva costumbre comenzó a introducirse en la Península a partir de Carlos V, nacido en Gante y educado en los Países Bajos. El principio básico de la novedad flamenca estaba puesto en la ostentación exterior como deber político de la autoridad, y nada mejor para ello que las procesiones o fiestas públicas. Los miembros del cabildo capitular usufructuaron la moda de la elite de Flandes utilizando en sus trajes colores y votivos cortesanos muy variados. Podemos apreciar la diferencia del ropaje entre las corporaciones que participaron en la ceremonia pública del arzobispo virrey, mostrando entonces las distintas identidades sociales e institucionales de ambos. Sin embargo, ambas corporaciones (cabildo y Audiencia) estaban dando un “mensaje de unidad que debía proyectarlos como integrantes inconfundibles de la esfera del poder (...) que además utilizaba el mensaje metafórico desarrollado en el campo cromático, a través del uso y la relación de determinados colores”³¹. En el lienzo de Holguín se observa lo antes dicho en el inconfundible paño carmesí que vestían los cabildantes (tomado en este caso específico de la moda francesa) y que la crónica de Arzáns describe como, “los caballeros veinticuatro del ilustre senado a quienes le cupo llevar el palio estaban vestido a lo cortesano y encima las rozagantes ropas y gorras”³². Todo un espectáculo visual que reafirmaba poderes y posiciones sociales al interior de aquella sociedad colonial.

Los momentos culminantes de la celebración

Luego de pasar por el arco triunfal y recorrer parte de la ciudad, el *alter ego* real llegó a la Iglesia mayor. Dicho momento se observa en el cuadro superior izquierdo del lienzo, y el historiador Arzáns nos relata que, “lo recibieron el clero con su vicario y curas y todas las sagradas religiones en comunidad, y la capilla entonó el Te Deum laudamus. Las suspendidas campanas de toda la villa con sus tiples, tenores y contraltos en discordante armonía la atronaron con varios sonos, y lo mismo ejecutaban los atabales, tambores, chirimías, clarines y otros”³³. Este recibimiento, por parte de los dignatarios eclesiásticos, demuestra el lugar privilegiado que ocupaba la religión y sus autoridades dentro del mundo colonial americano.

A nivel espacial, la Iglesia Matriz estaba ubicada en la Plaza Mayor de la ciudad. Era (y aún continúa siéndolo) un gran espacio abierto donde se realizaba parte de la fiesta colonial. Allí se disponían balcones y miradores, convirtiéndola en una gran “edificación teatral”³⁴. Esta doble función, lugar de la vida diaria y de la fiesta ocasional, realzaron la preeminencia de dicho espacio. El corazón de la existencia colonial (y también peninsular) transitó en derredor de las plazas mayores. Pérez Holguín la representó muy fielmente, pudiendo observarse (empezando desde la izquierda) la antigua Casa de la Moneda, la casa del corregidor, la cárcel, el cabildo y las casas de los más

31. Valenzuela Márquez, G., *Las liturgias del poder*, pág. 348

32. Arzáns, *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, pág. 48

33. Arzáns, *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, pág. 49

34. Bonet Correa, A., “La fiesta barroca como práctica del poder”, en *El arte efímero en el mundo hispánico*, pág. 65

encumbrados miembros de la elite potosina. Este pequeño recuadro, dentro del cuadro, es un verdadero documento pictórico que nos permite apreciar también la arquitectura colonial de principios del siglo XVIII.

Luego de la procesión pública por las calles de la urbe potosina, y después del Te Deum correspondiente en la catedral, el virrey asistió por la noche a la mascarada que le realizaron en su honor. Esta típica fiesta colonial muestra la pervivencia del espíritu pagano renacentista en toda la época moderna. Fueron inspiradas, al parecer, en los festejos de los emperadores romanos. La mascarada realizada en honor del arzobispo virrey Morcillo fue organizada por los azogueros. Nuevamente la plaza principal de la ciudad fue el escenario de la celebración.

La mascarada de los azogueros es el segundo recuadro que se encuentra en el lienzo de Holguín, en la parte superior a la derecha del anterior. Al honrar al virrey con esta fiesta, los potosinos expresaban su sumisión ante el Rey ausente. Pero al mismo tiempo la utilizaron para recordarle al mandatario virreinal los derechos particulares que ostentaba la villa imperial. En uno de los cuadros vivientes “debajo del dosel estaba un hermoso niño que hacía a su excelencia con vestiduras preciosas, sentado en silla con bastón en las manos. En el carro a sus pies estaba el cerro de Potosí con sus propios colores, y en el resto seis niños vestido de ángeles y otro en figura de niña indiana”³⁵. Esta alegoría representa, “la súplica, ruego, petición y subordinación de la Villa Imperial”, necesitada de la mano de obra indígena para continuar con su tarea de explotación y obtención del excedente minero³⁶. Los azogueros tenían la clara intención de influir sobre el nuevo virrey para que mantuviera, e incrementara de ser posible, la cuota mitaya de mano de obra. Según narra Arzans, se gastaron en la máscara cerca de cien mil pesos (cuando lo acostumbrado era solo doce mil). El arzobispo virrey entendió perfectamente el gasto realizado en su honor y durante los “banquetes y demás festejos (...) dijo: *Harto me ha dado Potosí, y yo me acordaré de su liberalidad*”³⁷.

Conclusiones

La sociedad americana, unida a la corona de Castilla por el vínculo colonial, tenía que justificar, tanto la ausencia del monarca castellano como la jerarquía social de las elites locales. Para ello utilizó una serie de símbolos, tanto materiales como lingüísticos, para afirmar dicho poder. Fue así como se estructuró una propaganda política y religiosa que moldeó a la sociedad en todo sentido y la representó en las fiestas públicas que se realizaron durante la época colonial. Ese aparato simbólico estaba destinado principalmente a los súbditos americanos. Ante la ausencia real del monarca el virrey se convirtió en su “alter ego” en el Nuevo Mundo. Se logró así formar y

35. Arzans, *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, pág. 50

36. Bridikina, E., *Theatrum Mundi. Entramados del poder en Charcas colonial*, pág. 159

37. Arzans, *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, p. 49 el subrayado es nuestro. El virrey Morcillo cumplió con las demandas de los mineros potosinos extendiendo la mita a las cuatro provincias que hasta ese momento estaban libres de ella y ubicó en cargos de importancia a los más destacados azogueros de Potosí.

unificar a la comunidad política colonial, que reforzó mediante las fiestas y ceremonias públicas su lealtad a los emperadores Austrias y luego Borbones.

Al mismo tiempo, el desfile realizado y retratado en Potosí, tenía como función principal sostener el aparato ideológico del control social. La legitimación de las autoridades coloniales era parte intrínseca de aquella fiesta pública. Los gestos, los ropajes, las procesiones, la teatralización, etc., cumplían la función de ser fuertes argumentos subjetivos en donde se afincaba el poder del Antiguo Régimen. Los espectáculos públicos eran una instancia más de la exteriorización del poder local y virreinal en el mundo hispanoamericano. El historiador español Maravall sostuvo la importancia de la fiesta como “herramienta de control hegemónico y de legitimación institucional”³⁸.

El maestro Holguín demostró cabalmente en su lienzo todos estos aspectos del microcosmos social potosino del siglo XVIII. Una mirada profunda nos muestra, no solo la imagen de una procesión civil de entrada de un virrey, sino también la jerarquía social, la trama de poderes locales y las influencias sociales que se tejieron por debajo de dicha ceremonia pública. El mismo pintor, quién aparece retratado en medio de la procesión, dejó inscripto en su lienzo una reflexión interesante. En la parte baja del cuadro está representado un anciano que dialoga con una mestiza. El hombre le dice a la muchacha: “hija pilonga as bisto junto tal maravilla”. Ella le responde: “Alucho en ciento y tantos años no e visto grandeza tamaña”. El control social colonial había triunfado. Parafraseando dicho diálogo imaginario, la grandeza tamaña del Antiguo Régimen había sido que el pueblo se maravillara y acatara dicho poder por ciento y tantos años.

38. Maravall, A., *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1990, p. 85

Los espacios públicos de las viviendas acomodadas del siglo XVIII a partir de la documentación notarial de Murcia y Madrid¹

ELENA MARTÍNEZ ALCÁZAR
Universidad de Murcia. España

Fecha de recepción: 25 de septiembre de 2010

Fecha de aceptación: 17 de febrero de 2011

Resumen: Este artículo pretende analizar el modo en que se amueblaban y decoraban las estancias destinadas a las relaciones sociales de las casas aristocráticas en la segunda mitad del siglo XVIII. Para ello se han consultado inventarios de bienes de personajes del estamento nobiliario de Murcia y Madrid y se ha cotejado con ciertas fuentes literarias de la época.

Palabras clave: siglo XVIII, mobiliario, decoración, sociabilidad, influencia extranjera.

Abstract: This article pretends to analyze the way in which the stays used for social relations were furnished and decorated in the aristocratic houses of the second half of the XVIIIth century. To do this, there have been consulted good inventories of noble estate characters from Murcia and Madrid and it's been compared to certain literary sources from that time.

Keywords: XVIIIth century, furniture, decoration, sociability, foreign influency.

Introducción

Durante el Setecientos penetraron en España maneras de proceder, costumbres y gustos novedosos que entroncaban con otros países y con los cambios de mentalidad de algunos pensadores que apostaban por civilizar y ordenar la vida de los individuos. El contacto con otras cortes, propiciado por

1. Este trabajo es resultado de la ayuda concedida por la Fundación Séneca, en el marco del PCTRM 2007-2010, con financiación del INFO y del FEDER de hasta un 80 % y del proyecto de investigación *Imagen y Apariencia* (08723/PHCS/08) financiado con cargo al Programa de Generación de Conocimiento Científico de Excelencia de la Fundación Séneca-Agencia de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia en el marco del II PCTRM 2007-10.

la nueva dinastía regia, las relaciones comerciales y la divulgación de teorías centradas en la evolución del modo de vida de los ciudadanos favorecieron variaciones en el transcurrir diario de la población. Dichos acontecimientos dieron lugar a la internacionalización de las modas, el deleite obtenido en las nuevas formas de sociabilidad y la búsqueda de una mayor comodidad e intimidad en la vida doméstica. Estas ideas otorgaban a quien las adquiría el prestigio de ser considerados ante los demás como firmes representantes de los nuevos tiempos.

Superado el pesimismo de años anteriores, las clases nobiliarias comenzaron a practicar actividades que dulcificaran su ocio. La sociabilidad y el trato entre sexos alcanzaron nuevos cauces de desarrollo que se vivían tanto en los espacios públicos como en los privados. No hacía falta acudir al paseo o al café para relacionarse con otras personas, puesto que las tertulias, las visitas y los refrescos, celebrados en casas particulares, gozaban de numerosos adeptos. Estar en contacto con los demás requería que se cuidaran las maneras de presentarse convenientemente y más si cabe por el hecho de que la burguesía emergente absorbía los usos de la clase dirigente, invadiendo sus espacios, imitando su imagen o accediendo al mercado de las artes suntuarias. En aquella sociedad las críticas a los nuevos ricos que abusaban de los aires franceses reiteraban la falsedad de las apariencias, es decir, mostrar a través del semblante lo que en realidad no se era². Como indica Hontanilla, conceptos abstractos antaño primordiales como el valor o el honor iban en menoscabo a favor de los criterios tangibles que aportaba el aspecto exterior³. Si bien, también hay que tener en consideración que muchos de los ataques que se producían a los petimetres o afrancesados provenían de sectores tradicionalistas, que veían con malos ojos los intentos de modernización y el cosmopolitismo de que estos personajes hacían gala. Se temía que pusieran en entredicho las costumbres definidoras de la nación y que el orden establecido pudiera mudarse con medios como la prosperidad en los negocios o un talante europeizado⁴.

Factores configuradores del espacio doméstico de la élite

El desarrollo y los cambios producidos en la decoración de interiores y en el traje fueron dos caballos de batalla en el Setecientos, en tanto que eran los aspectos primordiales en los que podía o no detentarse el lujo. Numerosos eruditos teorizaron sobre el grado de conveniencia o degradación del lujo para los diferentes países europeos, ya que, en los nuevos tiempos, enraizaba con la idea de modernidad que implicaba el seguimiento de las modas.

2. Además de esta cuestión, el hecho de aparentar más de lo que se era entraba en conflicto con los rasgos del carácter español, estos eran: moralidad férrea, sinceridad y naturalidad. Los modos adquiridos de otras naciones, a través de los manuales de educación, y la liviandad con que se manifestaban las relaciones personales ponían en entredicho estas señas definidoras de la esencia de ser español. ÁLVAREZ BARRIENTOS, J., "La civilización como modelo de vida en el Madrid del siglo XVIII", *Revista de dialectología y tradiciones populares*, LVI, 1, 2001, pág. 149.

3. HONTANILLA, A., "Diseción anatómica de la imaginación y de la moda en el sueño satírico 54 de *El Censor*", *Revista Hispánica Moderna*, Vol. 62, 1, 2009, pág. 63.

4. GONZÁLEZ TROYANO, A., "El petimetre: una singularidad literaria dieciochesca", *Ínsula*, 574, pág. 21.

Había quienes (Jovellanos, Arroyal, Forner, etc.) denostaban sus consecuencias porque lo vinculaban exclusivamente a la nobleza, considerando que las demandas de este tipo de productos eran fiel reflejo de su ostentación e inactividad ociosa. Los excesos cometidos por este sector contrastaban con la pobreza y la austeridad reinante en el resto de estratos sociales. Estas personas estaban ocupadas en sus quehaceres cotidianos y no contaban con el tiempo y el dinero necesario para ocuparse en esas bagatelas, pues únicamente disponían de lo estrictamente necesario para vivir sin comodidades o lujos superfluos.

Aquellos que sí lo consideraban un aliado para el desarrollo social lo defendían en términos económicos, con planteamientos que intentaban otorgar un papel importante a la mejora del bienestar del hombre y remarcando los beneficios psicológicos y morales del lujo burgués en contraposición al aristocrático. El primero, ayudado con una política correcta, aportaría a la población, mediante el trabajo y el talento, la satisfacción de un “lujo que genera y que motiva el trabajo productivo, las ocupaciones útiles, el lujo de la sociedad ocupada⁵”. Esta consideración entronca con lo que pensaba Sempere y Guarinos, ya que sólo admitía un lujo moderado como una especie de premio consistente en el confort y el bienestar, obtenido gracias “al esfuerzo civilizador del hombre⁶”.

Al igual que la imagen personal, la decoración de la casa aportaba noticias a los visitantes sobre el gusto, el estatus y el grado de conocimiento o implicación en las modas que venían de fuera. Esta última cuestión otorgaba más valor al mobiliario y se basaba en que la tipología o los acabados casaran con los modelos extranjeros, por encima de la calidad que tuvieran los materiales o la dificultad en la técnica empleada. Por tanto, se estimaba más el aspecto que la durabilidad de los muebles: “Si los muebles antes eran más costosos, también eran de mayor duración, y después de haber servido mucho años, se podía todavía aprovechar la materia de que se fabricasen, lo que no sucede con los papeles pintados, canapés y otros muebles que se usan en el día⁷”.

En esta época la adquisición de objetos mobiliarios y suntuarios por parte de los acaudalados experimentó un notable auge debido a varios motivos. Por un lado, el gusto coleccionista había derivado con respecto a etapas precedentes en las que se prefería adquirir pinturas, objetos de plata labrada o aderezos, en una atención al mobiliario. En parte, esto se debió al esmero que estaban poniendo los monarcas en la redecoración de los Sitios Reales,

5. Se trata de una de las consideraciones que la publicación periódica *El Censor* puso de manifiesto en su intento por justificar el lujo y que argumentó junto a otras premisas, como su conciliación con la religión: “Más yo no sé qué idea tan sombría se forman muchos de la Religión. Concíbenla como una madrastra que mira con pesar nuestras alegrías y les parece que lleva consigo una privación absoluta de todos los bienes terrenos y que para obtener la Bienaventuranza que nos ofrece en la otra vida, es menester que seamos en ésta verdaderamente infelices” *Censor*, CXXIV, 1087-88. Citado por DÍEZ, F., “La apología ilustrada del lujo en España. Sobre la configuración del hombre consumidor”, *Historia Social*, 37, 200, págs. 19 y 21.

6. RICO JIMÉNEZ, J., “Estudio preliminar” en SEMPERE Y GUARINOS, J., *Historia del lujo y de las leyes suntuarias de España*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2000, pág. 59.

7. SEMPERE Y GUARINOS, J., *Historia del lujo y de las leyes suntuarias de España*, Madrid, Imprenta real, 1788, pág. 178.

contratando a artífices extranjeros, y la protección que, a su vez, tuvieron con las manufacturas nacionales suntuarias⁸. La idea de lujo que por entonces se relacionaba con los productos exógenos impulsó también a los maestros del mueble españoles que comenzaron a imitar los tipos que llegaban de fuera, desarrollando técnicas de fabricación que abarataban el coste, imitación de piezas exóticas o falsificación de algunos materiales.

Por otro lado, la rápida sucesión de las modas hizo que las piezas se renovaran contantemente, bien encargando nuevos productos, bien redecorando los ya existentes con tapicerías, pinturas o lacados. A tal punto llegó esta aceleración de cambios que una pieza nueva podía quedar obsoleta en pocos días. De hecho, *El Censor* creó el término “anticuación” para informar de las obras pasadas de moda, aunque hubieran salido al mercado hacía un tiempo relativamente reciente⁹. Estar al tanto de todos estos aspectos era la representación tangible de que el propietario pertenecía a un nivel social y económico elitista, que estaba implicado en modernizar su ritmo de vida al son de otras cortes europeas y que, aparte de ser componente de un estado privilegiado, también lo parecía y debía parecerlo. Todos estos factores llevaron implícito un aumento considerable en el encargo de objetos suntuarios.

Así mismo, hay que tener en cuenta el cambio que se produjo en el uso de las diferentes dependencias de la casa. Hasta mediados del siglo XVIII las estancias eran polivalentes, no tenían especialización y en ellas se realizaban diferentes actividades, lo que significaba que las habitaciones se iban adaptando y transformando según las necesidades de sus moradores. Sin embargo, las casas comenzaron a disponer de espacios claramente delimitados y funcionales debido a ciertos cambios en la construcción de viviendas en aras de un mayor orden y comodidad. A esto se unió la ideología de raigambre burguesa de considerar el hogar como refugio adaptado al descanso, al margen de las tareas laborales ejercidas en el exterior. Como indica Franco Rubio, los espacios se independizaron del individuo, dotándose de reglas en las que los habitantes se sometían a las actividades propias de su función y no a la inversa como ocurría tradicionalmente¹⁰. Esto originó toda una demanda de nuevas tipologías mobiliarias que satisfacían el uso a que se dedicaba cada estancia, las cuales experimentaron una notable diferenciación entre los espacios íntimos —en los que el concepto de comodidad cobraba fuerza— y públicos. En estos últimos los acaudalados colocaban sus muebles más ostentosos para evidenciar su estatus.

La decoración de las estancias públicas

El espectro de las relaciones sociales se amplió en este siglo. Se puede distinguir entre una sociabilidad pública que se vivía en los paseos o en los cafés y otra privada que tenía lugar en las viviendas, tales como las visitas,

8. LÓPEZ CASTÁN, A., “La colección de bienes muebles del marqués de Yranda y la renovación del gusto en el Madrid ilustrado”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, XLV, 1991, págs. 131-132.

9. ÁLVAREZ BARRIENTOS, J., Ob. Cit., pág. 152.

10. FRANCO RUBIO, G., “La vivienda en la España Ilustrada: habitabilidad, domesticidad y sociabilidad” en REY CASTELAO, O., y LÓPEZ, R. J., eds., *El mundo urbano en el siglo de la Ilustración*, II, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2009, pág. 127.

los refrescos o las tertulias. En ambas, la clase dirigente mostraba su poderío mediante su porte, sus maneras, su indumentaria y aderezos. Pero en su propia casa contaba con más aliados para representar la ostentación de su rango, ya que los muebles, la decoración de las paredes o las obras de arte informaban al visitante sobre el gusto, el grado de civilización o formación del anfitrión. Los invitados se reunían en salones o gabinetes, donde a menudo tomaban dulces, chocolate y refrescos varios: “Para el gusto habrá ricas bebidas, en cristalinos vasos dirigidas; ramilletes suaves con primores, habrá de dulces secos, no de flores, agua clara y fría, que es de corte, aunque traiga carámbanos del Norte, chocolate en xicara de á vara, (...) Y para concluir este agasajo habrá lo regular, que es el cascajo de bollos, de vizcochos, de tostadas, y otros melindres, con roscas regaladas¹¹”. En estos lugares solían colocarse los objetos más suntuosos del propietario. Los escaparates eran muy comunes en estas salas, puesto que, a través de sus cristales, quedaban en exhibición elementos ricos para la mesa como cuberterías o vajillas de plata, relicarios, obras de porcelana o “china”, pequeñas esculturas religiosas y otras menudencias. En los inventarios de bienes suelen anotarse el número de vidrios que lo componían y es habitual que reposen sobre un bufete: “Dos escaparates grandes con cerradura y llaves y dos bufetes todos de pino dados de charol negro y dorado con tres cristales grandes cada uno” en 1200 reales, “Dos escaparates pequeños de peral, con cerradura y llaves con doce cristales cada uno y de ellos algunos quebrados”, valorados en 71 reales¹². De origen renacentista, los bufetes siguieron teniendo protagonismo en el siglo XVIII puesto que era un tipo de mesa estable que permitía colocar sobre su tablero relojes¹³, urnas con esculturas y papeleras, entre otros. Además, por influencia italiana, fueron desarrollando desde el siglo XVII su función como elementos decorativos, no tanto como sustentantes, al presentar tableros jaspeados, marmóreos y lacados, con hábiles decoraciones en marquetería¹⁴.

Otra mesa arrimadera característica de esta época fue la consola, un mueble suntuoso a la moda en que se reflejaban las diferentes corrientes estilísticas en su factura y que contribuía a ornar los gabinetes de las estirpes más acomodadas. Generalmente hacía juego con un espejo, estaba provista de un tablero de mármol con travesaños ornamentados entre las soportes y era uno de los ejes vertebrados de la sala. El modelo más común de consola presentaba las patas curvadas hacia dentro y ricos detalles dorados en rocalla

11. *El ceremonial de estrados y crítica de visitas*, Antonio Espinosa, Madrid, 1789. Recogido por VÁZQUEZ MARTÍN, J., *El Madrid de Carlos III*, Madrid, Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 1989, pág. 20.

12. Partición de los bienes de Francisco Riquelme Robles y Galtero. (Archivo Histórico Provincial de Murcia (A.H.P.M.U), ante Alejandro López Mesas. Protocolo 3345, 11 de junio de 1766, f. 200v).

13. Sostenían ejemplares como los que poseyó María Teresa Pacheco y Jirón, condesa de Miranda: “dos relojes de sobremesa hechos en Inglaterra, su autor Nicolás Lambert con sus oras y cuartos en seis campanas, días, meses y luna, meses del año y días de la semana con sus cajas de charol azul y ocho días de cuerda, que valen ambos ochenta doblones que hacen quatromil y ochocientos reales de vellón”. (Archivo Histórico Provincial de Madrid. (A.H.P.M.) ante Lorenzo de Terreros. Prot. 18.777, 3 de mayo de 1755, f. 212v-213r).

14. RODRÍGUEZ BERNIS, S., *Diccionario de mobiliario*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2006, pág. 69.

y motivos vegetales, difundido por toda Europa desde la corte de Luis XIV¹⁵. Cuando la estética cambió a finales de siglo, debido a las teorías ilustradas que criticaban los excesos del rococó y que abogaban por una vuelta a la sencillez y a la naturalidad clasicista, las líneas sinuosas y coloristas de los muebles se fueron desechando en aras de las formas rectas y sobrias. Por tanto, en el neoclasicismo, fueron comunes las consolas “de sobre de media luna o rectangulares¹⁶”.

Muchos de estos muebles –aunque también se observa en tocadores, biombos, papeleras, cofres, cajas, camas, sillas o marcos de espejos– tenían acabados en charol¹⁷, término con que se denominaba a las lacas de procedencia oriental, pero que pronto empezaron a imitar diversos países europeos como Inglaterra¹⁸, Alemania, Italia y España. Aguiló data el periodo de 1680 a 1750 como el momento en que se produjo el auge de los lacados japoneses y chinos. Los primeros eran negros o dorados, los chinos, por su parte, tenían más colorido y menor dimensión. Monarcas como Carlos II ya contaban con alguna pieza de charol oriental entre sus bienes. Sin embargo, fue Isabel de Farnesio la que consolidó esta fascinación decorativa, pues disponía de varios paneles de lacas en su gabinete y dormitorio y otros muebles charolados realizados por maestros andaluces o mejicanos, entre otros¹⁹. Esta inclinación por lo exótico se constata también al analizar el elevado número de piezas “de China” (porcelanas), los juegos de chocolate (júcaras, platillos, mancerinas y tazas), café y té, algunos objetos extravagantes venidos de Oriente o América y géneros de telas y abanicos de los inventarios.

En la *Óptica del cortejo* se describe “un salón hermoso ricamente adornado de pinturas, bellos espejos, hermosas cornucopias iluminadas²⁰”, y es que en las paredes se produjo también un despliegue decorativo de gran riqueza y variedad que enriquecía el esplendor de los elementos arquitectónicos y que contribuía a la ostentación del gusto del propietario ante sus familiares y amigos. La temática predominante en los cuadros y estampas (siempre descritos y tasados con sus marcos en los inventarios de bienes) era la religiosa²¹, con predominancia de las distintas advocaciones marianas.

15. BARRERA, J., y ESCÁRZAGA, A., *Muebles, alfombras y tapices*, Madrid, Antiquaria, 1994, pág. 126.

16. RODRÍGUEZ BERNIS, S., Ob. Cit., pág. 120.

17. En Murcia es frecuente la denominación “china” como sinónimo de “charol”: “dos medios bufetes dados de china”. Partición de los bienes de Nicolás Serrano y Abadía, Procurador de causas del Número de Murcia. (A.H.P.M.U. ante Juan Mateo Atienza. Prot. 2383, 29 de junio de 1798, f. 32r-63v).

18. Se considera que esta técnica decorativa se introdujo en España gracias a las piezas que importaba el comerciante inglés Giles Grendley, destacando unos muebles de laca roja que adquirieron los duques del Infantado en la década de los años treinta. (AGUILÓ ALONSO, M.P., “Notas sobre la ebanistería madrileña en el siglo XVIII”, *Revista de dialectología y tradiciones populares*, LVI, “, 2001, pág. 246).

19. AGUILÓ ALONSO, M.P., “Vía orientalis’1500-1900. La repercusión del arte del Extremo Oriente en España en mobiliario y decoración”, *Actas de las XII Jornadas Internacionales de Historia del Arte. El arte foráneo en España. Presencia e influencia* (Madrid, 22-26 de noviembre de 2004), Madrid, CSIC, 2005, págs. 529- 530.

20. CADALSO, J., *Óptica del cortejo. Espejo claro en que con demostraciones prácticas del entendimiento se manifiesta lo insubstancial de semejante empleo*, Barcelona, Viuda Piferrer, Impresora de S.M., 1790, pág. 19.

21. Aunque los individuos mostraran sus devociones en estas salas, la piedad más íntima se vivía en los oratorios privados. Normalmente se componían de un armario-retablo

Pero, como apuntó Sureda Berná, entre la aristocracia también era común la presencia de representaciones históricas, retratos de monarcas y mapas que revelaban el interés cultural de sus poseedores²². Además, según cuentan algunos escritores de la época, la demanda de temas profanos fue en auge a lo largo de todo el siglo. El predicador José María Antonio López Cotilla relató el desasosiego que sentía la gente piadosa al entrar en estos gabinetes “tan de moda, que llenos todos de fábulas gentilicias, medallas, y países de mentidas deidades, no hallando entre ellos, ni una imagen de Cristo, ni una efigie de María²³”. Las imágenes de bulto no son muy abundantes si se comparan con las escenas pictóricas habidas en la documentación de archivo de distintas zonas del país. Solían colocarse en urnas contenidas en escaparates, bufetes o rinconeras: “rinconera con una urna y dentro una efigie de San Antonio de Padua²⁴”, “Mando que el niño Jesús, que está en la alcoba del cuarto principal en una urnita clavada en la pared se restituya al Monasterio de las Madres Bernardas de Valladolid²⁵”. Además estaban de moda las hechuras que imitaban la estética naturalista y luminosa napolitana, como se observa en los anuncios de venta de los periódicos de la época: “figuras sueltas de todos géneros y tamaños para adornos de oratorios y gabinetes, su hechura y colorido no es menos primoroso y de gusto que las fábricas en Roma o Nápoles²⁶”.

La suntuosidad de estos espacios se completaba con las colgaduras textiles y los papeles pintados, como comentaba Ramón de la Cruz en *El petímetro*: “(...) y ya ven los españoles/ que el papel y las indianas/ para vestir las paredes/ les hacen muchas ventajas/ a los cuadros de Velázquez, / Cano, Ribera, que llaman/ el Españolito, y otros/ pintorcillos de esa laya²⁷”. Los frisos aparecen con asiduidad en los inventarios del estamento nobiliario y se colocaban en la parte baja de la pared. Aunque inicialmente eran de estera, progresivamente se realizaron en sedas o pinturas y era común que decoraran los estrados de las señoras: “friso para estrado con diferentes pinturas y media caña dorada²⁸”, tasado en ciento cincuenta y seis reales de vellón.

en el que se veneraba una pintura o escultura, aunque los más pudientes le destinaban una dependencia de la casa donde se celebraba misa y que albergaba una mesa de altar con sus manteles y útiles correspondientes como cálices, sacras o candeleros, un armario-escaparate con relicarios e imágenes y cuadros sacros, principalmente.

22. SUREDA BERNÁ, M.J., “Una aproximación al estudio del consumo artístico en la Barcelona de finales del siglo XVIII”, *Pedralbes: Revista de Historia Moderna*, 5, 1985, pág. 142.

23. Citado por VEGA, J., “Transformación del espacio doméstico en el Madrid del siglo XVIII: del oratorio y el estrado al gabinete”, *Revista de dialectología y tradiciones populares*, LX, 2, 2005, pág. 195.

24. Partición de los bienes de Francisco David, Presbítero y fabriquero de Murcia, de la parroquial de san Bartolomé (A.H.P.M.U. ante Juan Mateo Atienza. Prot. 2383, 18 de julio de 1798, 127r-142v).

25. Testamento de Bernarda Sarmiento de Valladares y Guzmán, Duquesa y Señora de Atrisco, Marquesa de Valladares, Vizcondesa de Neyra y Dama de la Reina. (A.H.P.M. ante Pedro Martínez Colmenar. Prot. 15.426, 31 de diciembre de 1744, s/f).

26. *Diario de Madrid*, 13 de diciembre de 1758. Citado por VEGA, J., Ob. Cit., pág. 214.

27. Recogido por GATTI, E.J., *Doce sáinetes*, Barcelona, Labor, 1972, págs. 66-67. Véase PÉREZ SÁNCHEZ, M., “Algunos aspectos del arte textil de ostentación en Murcia: alfombras, colgaduras y tapices de los siglos XVII y XVIII”, *Imafronte*, 12-13, 1998, págs. 271-292.

28. Partición de los bienes de José Monteagudo, Jurado del Ayuntamiento de Murcia. (A.H.P.M.U. ante Pedro Juan de Visedo. Prot. 4045, 24 de octubre de 1769, s/f).

Las nuevas maneras de comportarse, como síntoma de una mayor desinhibición y cercanía en las relaciones sociales, se reflejaron en la forma de realizar los asientos. Además, las modas indumentarias femeninas, con aquellos trajes mullidos y elevados peinados, requerían lugares de reposo acordes con su aspecto. Tradicionalmente, las sillas de los grandes salones se situaban arrimadas a las paredes y estaban concebidas como un ornato más de estas estancias. No estaban pensadas para propiciar la comodidad de los individuos, antes bien conferían una postura rígida y altiva por la disposición recta de los espaldares. Sin embargo, a medida que las formas curvilíneas fueron impregnando el modo en que se elaboraban muebles y decoraciones, cuando se hicieron frecuentes las tertulias o reuniones y las formas de relacionarse se distendieron, los asientos comenzaron a adaptarse a la forma del cuerpo, favoreciendo el descanso y la relajación. Desde Francia empezaron a importarse modelos de sillas con reposabrazos, más anchas y bajas que las tradicionales, con respaldos y patas en cabriolé, pies “de cabra” y acolchados tapizados. Usados más por hombres que por mujeres, fueron también frecuentes los taburetes o sillas a la inglesa, caracterizados por tener “el respaldo calado de pala central²⁹”. Esto permitía mantener una postura libre en la que cruzar o estirar las piernas, aunque contraviniera lo que rezaban los manuales de conducta de la época: “(...) estando sentado ten los pies puestos igualmente en la tierra, ni cruces las piernas, ni las tengas sobradamente apartadas, ni las alargues lejos de la silla, en que estuvieres³⁰”.

Otra tipología novedosa fue el canapé o sofá, que adquirió la forma conocida de respaldo único, acolchado, y reducido número de patas durante el reinado de Carlos III. Síntoma de una vida más confortable, la aristocracia los incorporó a sus salas de reunión, contando con varios ejemplares que hacían juego con sillas y taburetes, como se observa en la partición de los bienes de José Gómez de Terán, Marqués de Portago y miembro del Consejo de Hacienda de su Majestad. Este personaje tuvo un canapé de tres asientos correspondientes a unas sillas doradas “para verano de tafetán listado, con sus cubiertas de algodón”, “otro canapé de dos asientos compañero del antecedente”, y dos más, a juego con seis taburetes con fundas de damasco³¹.

Una cuestión relevante a tener en cuenta fue el importante papel que ejerció la mujer en la decoración del espacio doméstico, en relación con las teorías que las relegaban al interior del hogar: “es digna alabanza de la mujer, que sea oficiosa y cuidadosa de su casa y familia; sea trabajadora y hacendosa de sus puertas adentro, hilando lino y lana para el abrigo y socorro de su familia³²”. Sin embargo, los nuevos tiempos las llevaron a implicarse en el devenir de las modas y en el tipo de relaciones de corte extranjerizante, consiguiendo un cierto nivel de emancipación que disgustaba a tratadistas y moralizadores. Ellas consideraban que, como abanderadas del hogar, tenían derecho a decidir sobre qué elementos querían situar en él para presentarlos

29. RODRÍGUEZ BERNIS, S., Ob.Cit., pág. 302..

30. *Reglas de la buena crianza, civil y cristiana, utilísimas para todos, y singularmente para los que cuidan de la educación de los Niños, a quienes las deberán explicar, inspirándoles insensiblemente su práctica en todas ocurrencias*, Barcelona, Imprenta de Sierra y Martí, 1819, págs. 16-17.

31. A.H.P.M. ante Antonio Martínez Salazar. Prot. 16.741, 1 de octubre de 1755, 343r-483r.

32. ARBIOL DÍEZ, A. *La familia regulada*, Facsímil, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2000, pág. 69.

ante los demás. Esta idea, como señala Rybczynski, es la que justifica que se crearan tipologías de tumbonas y butacas destinadas exclusivamente al uso del bello sexo, tales como la duquesa, la marquesa o la sultana, donde las mujeres se mostraban ante los visitantes recostadas a la manera de las diosas griegas³³.

Esta faceta del género femenino era denostada por algunos pensadores del momento que veían como, tras casarse, las mujeres se dedicaban a encargarse de todo tipo de fruslerías a la moda, generando grandes gastos al núcleo familiar. De esta forma, desatendían las labores propias de sus funciones de buena madre y esposa. Así, Nipho criticaba como desde el primer momento en que accedían al matrimonio era “necesario pensar luego en transformar la casa, pintar nuevos frisos, enrasar los techos, dorar hasta los corredores más excusados, rehacer la vajilla a la moda y poner en superfluos aparadores la mitad del imperio de la China; y para todos estos despropósitos hacen tributarios a los graneros, venden por nada los muebles antiguos a los prenderos y destierran de toda la casa lo que tenga el más leve resabio de viejo³⁴”. Por eso, De la Cadena les recordaba: “sois unas meras administradoras de vuestras riquezas, aunque tengáis el dominio de ellas; y que os ha de pedir estrecha cuenta de todas ellas el Señor, de quien es el oro, la pata, y todas las cosas³⁵”.

Tradicionalmente la mujer contaba con un espacio donde recibía sus propias visitas, se entretenía en sus labores y descansaba. Se trataba del estrado, que espacialmente podía ocupar una habitación entera o estar incluido dentro de una sala más amplia, destacándose visualmente con el empleo de una tarima. Los más grandes se componían de un espacio íntimo o de descanso donde se colocaba una cama y otro público o de recepción que albergaba sillas, taburetes, bufetes y alfombras con almohadas, ricas colgaduras, frisos y mesitas con brasero. El hecho de que las mujeres se sentaran en el suelo³⁶ sobre almohadas o alfombras dio lugar, como indica Abad Zardoya, a la miniaturización de los muebles de estos lugares, a su disminución en altura para que se pudiera llegar sin problemas, por ejemplo, a coger los dulces y refrescos que se colocaban sobre las mesas³⁷.

En el siglo XVIII esta concepción de un espacio determinado y definido para las mujeres, donde “empezaba a correr, desde la fecha de su boda, un tiempo muerto que las envejecía, que las iba desligando de un modo cada vez más irremisible de todo propósito de participación en la vida³⁸”, fue cambiando con el paso de los años hasta convertirse en un lugar exclusivamente para las relaciones sociales entre los dos géneros. Su vertiente íntima

33. RYBCZYNSKI, W. *La casa. Historia de una idea*, Madrid, Nerea, 1989, pág. 103.

34. NIPHO, F.M., *Cajón de sastre*, t. IV, págs. 77-78. Citado por MARTÍN GAITE, C., *Usos amorosos del dieciocho en España*, Barcelona, Lumen, 1981, pág. 35.

35. DE LA CADENA, O., *La virtud en el estrado. Visitas juiciosas*, Madrid, Andrés Orte, 1766, pág. 11.

36. Esta costumbre sorprendía a los extranjeros que arribaban a España: “he visto que las mujeres se pasaban todo el día sentadas sobre el estrado, casi como nuestros sastres, o como mucho sobre un cojín y apoyadas en otro”. LABAT, J.B., *Viaje por España*. Recogido por SOLÉ, J.M., *La tierra del breve pie. Los viajeros contemplan a la mujer española*, Madrid, Veintisiete Letras, 2007, pág. 89.

37. ABAD ZARDOYA, C., “El estrado: continuidad de la herencia islámica en los interiores domésticos zaragozanos de las primeras cortes borbónicas (1700-1759)”, *Artigrama*, 18, 2003, pág. 386.

38. MARTÍN GAITE, C., Ob. Cit., pág. 27.

quedó en el olvido, pasando a formar parte de las habitaciones de recepción, que junto a las de respeto y las privadas, configuraban la distribución de las estancias domésticas que había propuesto Jean François Blondel como modelo para una vivienda ideal³⁹. Aunque desde la mitad de la centuria se tiende a denominar a esta estancia “gabinete” o “salón”, en la documentación notarial de finales de siglo todavía hay referencias a bufetes, frisos, taburetillos (sin respaldo) con sus fundas y almohadas de estrado. En algunos inventarios que presentan los bienes organizados por estancias sigue habiendo un epígrafe para el estrado. Por ejemplo, la ya mencionada Duquesa de Atrisco tuvo en su segundo estrado: “doce sillas de red en el asiento y respaldo con el coquete calado dadas de blanco, pintura y perfiles dorados de Inglaterra”, “doce taburetes compañeros de lo mismo, y con las mismas molduras, pintura y perfiles dorados” y “un pie de encaje de una urna de Santa Teresa de Nogal, el pie de cabra y la urna con su cristal de una vara de largo y tres cuartas de ancho⁴⁰”. El gran número de asientos refleja lo multitudinarias que eran estas reuniones, además, el hecho de que tuviera sillas y taburetes —teniendo en cuenta que estos últimos se diferenciaban de las primeras en la ausencia de brazos y estrechez del respaldo— hace pensar que las sillas serían las más propicias para que se sentaran las mujeres y así acomodar mejor la figura que les proporcionaban sus trajes.

En las formas de comer también se notó el contagio de influencias de otras cortes. La importancia dada al refinamiento que podía aportar el aspecto exterior no se manifestaba únicamente en las galas que se llevaran puestas, también el componente cívico debía ser inherente a la persona. No sólo había que estar versado en modas, en el arte de la conversación o el galanteo, pues las buenas y nuevas maneras debían mostrarse también en la mesa. Apunta Rodríguez Bernis que el aspecto más novedoso en este ámbito fue el respeto que se comenzaba a tener por el resto de comensales, recomendado por la literatura sobre corrección de costumbres, en su mayoría francesa. Esto significaba no abrir demasiado los brazos para no molestar a las personas que hubiera a los lados, no comer de otros platos que no fueran el propio, no extender los brazos sobre la mesa, no inclinar el cuerpo sobre las viandas y cuidar de no derramar la comida sobre la ropa o el mantel⁴¹. No obstante, costó introducir estos modales entre los españoles, si se atiende a los comentarios que lanzaban los extranjeros que visitaban el país. A finales de la década de los cincuenta, el italiano Norberto Caimo escribía que se seguía comiendo con las manos, bebían varios de una misma copa, se hacían ruidos y se dejaban los restos de comida sobre el mantel. Además, aunque se introdujo la servilleta, cuenta que la usaban también para secarse el sudor⁴².

39. ABAD, ZARDOYA, C., Ob. Cit., pág. 378. Véase MARTÍNEZ MEDINA, A., *Espacios privados de la mujer en el siglo XVIII*, Madrid, Horas y Horas, 1995, pág. 20.

40. A.H.P.M. ante Pedro Martínez Colmenar. Prot. 15427, 11 de septiembre de 1752, f. 22v. Véase otro ejemplo de cómo se componía la sala y la antesala de estrado en MATEOS GIL, A.J., “La vivienda de Don José Raón Cejudo en Calahorra a partir del inventario de sus bienes (1799)”, *Kalakorikos*, 12, 2007, págs. 216–218.

41. RODRÍGUEZ BERNIS, S., “Nuevas maneras, nuevos muebles” en CASANOVAS, M.A., PAZ, M., RODRÍGUEZ, S., et al., *El mueble del siglo XVIII. Nuevas aportaciones a su estudio*, Barcelona, Associació per a l’Estudi del Moble: Museu de les Arts Decoratives: Institut de Cultura de Barcelona, 2009, pág. 35.

42. MAROTTA PERAMOS, M., *Viajeros italianos del Settecento y su visión de Madrid*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1991, págs. 322–323.

A pesar de estas críticas, en las relaciones de los acaudalados de la mitad del Setecientos se incluyen, en la mayoría de los casos, varios ejemplares de tenedores, cuchillos, cucharas y servilletas, lo que indica que hubo cambios en la educación a la hora de comer. Por ejemplo, ya no se usaba el cuchillo para coger los alimentos: “sería cosa indecente, e incivil, poner también a la boca el cuchillo⁴³”, para eso estaba el tenedor, que a su vez propiciaba el no tener que tocar los manjares con las manos.

El espacio que hoy se entiende como comedor en sí no existía. Lo común es que los criados transportaran mesas a las antesalas o a las salas de reunión. Cuando el grupo era numeroso, se ponían varias para crear “grupos reducidos en los que la charla pudiera resultar más fluida⁴⁴”, lo que hizo que las grandes mesas extensibles inglesas tardaran en ser aceptadas en España. Ya a finales de la centuria, las remodelaciones de las casas de la élite contaban con un espacio delimitado que formaba el comedor de “gala” para los banquetes y otro más pequeño para las comidas familiares e íntimas⁴⁵.

Otro espacio que se convirtió en sociable en esta época fue el tocador. Aquí acudían amigos íntimos, peluqueros, modistas y criadas, donde hablaban de modas y aconsejaban al anfitrión o anfitriona sobre maneras de componer su apariencia, recomendándole ciertos géneros de telas, guarniciones, afeites o peinados. Desde el siglo XVI y hasta mediados del siglo XVIII la denominación “tocador”, hallada en los inventarios de bienes, hacía referencia a una mesa con cajón que solía vestirse con colgaduras, a menudo iba acompañada de un espejo y era el mueble que las mujeres usaban para guardar sus aderezos. Otras veces consistía únicamente en una caja con un espejo embutido en el interior de la misma que se ponía encima de un pie alto y que también servía para albergar abalorios, como los actuales joyeros⁴⁶. Así se mantuvo hasta que en el Setecientos el artificio de la moda complicó el atuendo y los aderezos, por lo que incorporó varios cajones compartimentados para organizar los envases según forma y contenido y un espejo de medio cuerpo encima⁴⁷. Como apuntaba Zamácola en *El libro de moda en la feria*, la ciencia del tocador iba a comprender: “todo lo que pertenece al vestido, al peinado, al blanqueo y lavamiento de cara, a la limpieza y arreglo de la dentadura, a las pastas para las manos, y a los perfumes y olores para los pañuelos⁴⁸”.

Conclusiones

Recapitulando, fue una época de cambios para el país que, aunque paulatinamente, terminaron por establecerse a mediados de siglo en el ritmo diario de las clases acomodadas. Comenzó a verse con buenos ojos el ser permeable a las innovaciones que venían del extranjero, tales como la obtención

43. *Reglas de la buena crianza...* Ob.Cit., pág. 54.

44. RODRÍGUEZ BERNIS, S., “Nuevas maneras...”, pág. 38.

45. MARTÍNEZ MEDINA, A., Ob. Cit., pág. 22.

46. PIERA MIQUEL, M., “La cómoda y el tocador, muebles de prestigio en la sociedad catalana del siglo XVIII”, *Pedralbes*, 25, 2005, pág. 278.

47. RODRÍGUEZ BERNIS, S., “Nuevas maneras...”, pág. 40.

48. Recogido por CORREA CALDERÓN, E., *Costumbristas españoles. Autores correspondientes a los siglos XVII, XVIII y XIX*, t. I, Madrid, Aguilar, 1964, pág. 649.

de un mayor disfrute en las relaciones personales, dedicando tiempo y caudal para que las reuniones o tertulias fueran más amenas y agradables. Por ello las salas públicas debían de estar provistas de cuantos elementos fueran necesarios para que los invitados se sintieran cómodos y conocieran, sólo con echar un vistazo a su alrededor, el estatus, el gusto, las aficiones o el bagaje cultural del anfitrión.

Cuando los acaudalados comenzaron a vivir de esta manera el contacto con los demás, convirtiéndose al mismo tiempo en fieles seguidores de las modas cambiantes de otras cortes, la forma de hacer y decorar los muebles se adaptó a los nuevos gustos y costumbres. Especialmente significativo fue el cambio que se produjo en la elaboración de asientos, pero también se notó, por ejemplo, en el auge que tuvieron los lacados orientales y en las innovaciones mobiliarias para el comedor, dependencia que empezó a definirse en esta época.

La decoración de aquellas estancias, los muebles, las colgaduras, las imágenes sacras, etc., actuaban como símbolos reveladores de la condición y el rango de los propietarios, porque todo lo que rodea a una persona —el traje, los modales, el modo como decide ornar su casa—, desvela información muy valiosa a aquellos que saben mirar.

Las pinturas de Vicente Alanís en la iglesia conventual de San Jacinto de Sevilla

ÁLVARO CABEZAS GARCÍA
Universidad Pablo de Olavide. Sevilla, España

Fecha de recepción: 15 de septiembre de 2010

Fecha de aceptación: 17 de febrero de 2011

Resumen: En el presente artículo se analizan las pinturas que adornan las pechinas de la cúpula y los lienzos de la nave de la parroquia de San Jacinto de Sevilla, obras del pintor sevillano Vicente Alanís (1730-1807), como testimonio parcial de un programa iconográfico propio del último barroco.

Palabras clave: Vicente Alanís, pintura, San Jacinto, barroco, iconografía, santos dominicos.

Abstract: This article analyzes the paintings that adorn the parish of San Jacinto of Seville, works of Vicente Alanís (1730-1807), as part of a witness characteristic of late Baroque iconography.

Key words: Vicente Alanís, painting, San Jacinto, Baroque, iconography, Dominican saints.

El pintor Vicente Alanís Espinosa (Sevilla, 22/5/1730-, *ibídem*, 1807), constituyó el objeto de estudio de mi trabajo de investigación conducente a la consecución del Diploma de Estudios Avanzados. Entre las pinturas que se le atribuyen con seguridad se encuentran las que forman la serie de santos dominicos que adornan los muros de la nave principal y las pechinas de la cúpula de la parroquia trianera de San Jacinto de Sevilla. En el presente artículo me propongo analizarlas como testimonio parcial de un programa iconográfico de mayor complejidad que, en origen, haría del templo dominico uno de los espacios más interesantes del setecientos sevillano.

La parroquia de San Jacinto está necesitada de un completo estudio que muestre adecuadamente la importancia de su arquitectura y de los testimonios artísticos que conserva en su interior. A día de hoy, solo ha encontrado un hueco historiográfico en el magistral estudio de Sancho Corbacho y en la *Guía artística de Sevilla y su provincia*, además de en una comunicación

congresual¹. Sabemos que en 1730 se hundió el primitivo templo y que las labores de reconstrucción se iniciaron algunos años después bajo la dirección de Ambrosio y Matías de Figueroa. Este último se mantuvo al frente de las obras hasta que se alcanzaron las cubiertas y fue el responsable del proyecto. La articulación de la fachada –en la que se compagina el ladrillo y las formas geométricas de la portada–, y el diseño de la buhardilla –deudor de la idea ensayada con anterioridad en las espadañas del antiguo convento de San Pablo por su padre–, hacen de San Jacinto la mejor contribución a la arquitectura de este representante de la familia de los Figueroa².

El vasto interior, de tres naves y crucero sin trasdosar y coronado con una cúpula sobre pechinas, se decoró siguiendo los preceptos estéticos de la época, los del último barroco dieciochesco. Así se dispusieron yeserías en el techo, retablos de madera para cada una de las capillas y uno fingido para adornar el testero principal, y pinturas murales y lienzos para las pechinas y la nave central. Los trabajos de adecentamiento y ornato se sucederían en torno a 1774, año de consagración del nuevo templo, pero a buen seguro se dilatarían en el tiempo hasta llegar a la última década de la centuria, ya que, si bien el retablo de la capilla sacramental –atribuido a Francisco de Acosta el Mayor–, pudo ser realizado, a tenor de sus características formales, en la década de los setenta, los que adornan los extremos del crucero, relacionables con Manuel Barrera y Carmona, acusan ya un marcado academicismo propio de los años noventa³. Entre una y otra fecha debieron realizarse las pinturas al temple del presbiterio y de las pechinas de la cúpula y los lienzos que adornan la nave principal, debidos a la mano de Vicente Alanís.

Es posible que un representante destacado de la orden dominica asumiera estos años la tarea de coordinar, no sólo a los artistas que trabajaban en la reconstrucción de la iglesia –los mejores que había por entonces en sus respectivos campos, exponentes de un estilo próximo a extinguirse–, sino también el discurso plástico que habría de ofrecer la nueva parroquia a sus

1. SANCHO CORBACHO, Antonio: *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1952. Reimpresión: 1984, pp. 44, 55, 56, 104, 107, 109, 110, 117, 209 y 239; *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1981. 2ª edición revisada y aumentada: Sevilla, Fundación José Manuel Lara-Diputación de Sevilla, 2004, pp. 331-333; SÁNCHEZ DE LOS REYES, Francisco Javier-NOGALES MÁRQUEZ, Carlos Francisco: “El convento dominicano de San Jacinto de Sevilla”. *Monjes y Monasterios Españoles. Fundaciones e Historias Generales, Personajes, Demografía religiosa. Actas del Simposium (1/5-IX-1995)*. Tomo II. Colección del Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, nº 7, pp. 675-700.

2. Se conserva un folleto titulado *Satisfacción que da al público Mathías de Figueroa, arquitecto y maestro mayor de esta ciudad de Sevilla, sobre la casualidad de haber visitado de orden de la ciudad unos maestros la obra nueva de la iglesia de San Jacinto de religiosísimos PP. Dominicos de Triana, en cuya obra entendió dicho arquitecto algunos días que ha sido analizado, entre otros, por GÓMEZ PIÑOL, Emilio: La Iglesia Colegial del Salvador. Arte y sociedad en Sevilla (Siglos XIII al XIX)*. Sevilla: Fundación Farmacéutica Avenzoar, 2000, pp. 207 y 321.

3. Un detenido análisis de estos retablos se halla en HALCÓN, Fátima-HERRERA, Francisco-RECIO, Álvaro: *El retablo barroco sevillano*. Sevilla: Fundación El Monte-Universidad de Sevilla, 2000, pp. 237 y 334; y en *Ibidem: El retablo sevillano. Desde sus Orígenes a la Actualidad*. Sevilla: Diputación de Sevilla-Real Maestranza, 2009, pp. 360, 366 y 370. Respecto al lento avance en las labores de adecentamiento de la parroquia, el *Compendio histórico descriptivo de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla, Metrópoli de Andalucía, recopilado de los mejores autores que de dicha ciudad tratan por D. Fermín Arana de Várflora vecino, y natural de la misma ciudad*. Sevilla: Imprenta de Nicolás Vázquez, 1766, p. 30, alude a la falta de medios económicos como la causa principal.

feligreses. Sin embargo, varias han sido las razones que provocaron que el programa iconográfico, de haber existido como tal, quedara desvirtuado y mutilado por completo muy pronto. La primera de ellas fue que las labores de reconstrucción y adecentamiento se sucedieron en el tiempo en los años en que estaban produciéndose algunos cambios trascendentales en el arte sevillano. Por ello, el ornato del interior de la parroquia, a medio camino entre el último barroco y el incipiente academicismo formal, no responde siempre al mismo concepto estético, y por tanto, no sirve de la misma forma al objetivo devocional pretendido. Por otra parte, en varias ocasiones, se han producido trasvases e intercambios de retablos entre una y otra iglesia. Por ejemplo, los retablos de San José y la Dolorosa que hoy se hallan en la parroquia de San Andrés de Sevilla, relacionables con Julián Jiménez, proceden del convento de San Jacinto⁴. De la misma manera, también ha ocurrido lo contrario: el retablo mayor de San Jacinto, fechable al final de la centuria decimoséptima por el desarrollo de las columnas de orden salomónico que le sirven de soporte, proviene del convento trianero de la Victoria, de la Orden Mínima, y ocultó por completo el original pintado que ocupaba el testero del templo⁵. Por último, la pérdida de algunas de las pinturas de la nave, en pleno siglo XX, y la colocación de otras de dudosa procedencia, ha acabado por desvirtuar el presumible programa de exaltación dominica que caracterizaría el interior del templo a finales del siglo XVIII.

Centrándonos ya en las pinturas, realizadas en el último tercio del seecientos y perfectamente atribuidas al pintor Vicente Alanís, habría que decir que el primero que las estudió fue Enrique Valdivieso⁶. Por un lado, aparecen las que adornan las pechinas de la cúpula, con retratos simbólicos de Santo Tomás de Aquino, San Jacobo de Merania, San Alberto Magno y San Ambrosio, y por otro, las que adornan los brazos del crucero y la nave principal: San Antonio de Florencia, San Agustín Casoto, San Ceslao de Cracovia, San Álvaro de Córdoba, San Juan de Colonia, San Luis de Beltrán, San Benito XI y San Pío V. Como todas las pinturas tienen una cartela con el nombre del santo dominico representado, conocemos también las que se perdieron en un incendio acaecido en 1942 por existir aún el testimonio que lo demuestra: San Raimundo de Peñafort y San Pedro de Verona⁷. A todo esto habría

4. *Ibídem*: *El retablo sevillano...*, p. 360.

5. *Ibíd.*: *El retablo barroco sevillano...*, p. 333 e *Ibíd.*: *El retablo sevillano...*, pp. 241, 254 y 255. Fátima Halcón cree que puede relacionarse con el retablo mayor de San Vicente y, por tanto, atribuirse al diseño de Cristóbal de Guadix. Respecto a la existencia del retablo simulado en el testero mayor vid. GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix: *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta Muy Noble, Muy Leal, Muy Heroica e Invicta Ciudad de Sevilla, y de muchas casas particulares; con todo lo que les sirve de adorno artístico, antigüedades, inscripciones y curiosidades que contienen*. 2 tomos. Sevilla: Imprenta de D. José Hidalgo y Compañía, 1844. Tomos I y II, reimpresión. Sevilla: Gráficas del Sur, 1973, p. 587; y el artículo de HERRERA GARCÍA, Francisco J.: "Retablos simulados. Aproximación al estudio del retablo pintado en Andalucía Occidental". *Atas do IV Congresso Internacional do Barroco Ibero-Americano*. Ouro Preto (Minas Gerais): Fernando Pedro da Silva, 2008, pp. 100-120, especialmente la 109.

6. VALDIVIESO, Enrique: *Historia de la pintura sevillana: siglos XIII al XX*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1986. 3ª edición. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 2002, pp. 347 y 348; y *Pintura barroca sevillana*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 2003, p. 577.

7. SÁNCHEZ DE LOS REYES, Francisco Javier-NOGALES MÁRQUEZ, Carlos Francisco: "El convento dominicano...", *op. cit.*, p. 692. Fueron sustituidas por otros dos cuadros dieciochescos que representan un Calvario y una Piedad, respectivamente.

que sumar las labores al temple del retablo pintado que, a buen seguro, debió ser fruto del mismo autor o autores de las demás pinturas.

El lamentable estado de conservación en que se hallan la mayoría de ellas no permite establecer conclusiones inequívocas, pero lo que parece seguro es que se deben todas a la misma mano, o al menos, al mismo equipo de colaboradores. Responden a esquemas compositivos muy parecidos: suele representarse el santo dominico a un lado, protagonizando la escena principal y caracterizado con los atributos que le son propios, y por otro lado, una escena secundaria que nos muestra un episodio destacado de la vida del mismo –milagros, martirio–, o bien un detalle anecdótico que soporta o refuerza el mensaje devocional emitido. En este sentido, son variadas las muestras de arquitectura o de paisajes que aparecen al fondo de algunas composiciones.

Todas estas características, a lo que habría que añadir el estudio de los rostros de los personajes, rubrican la autoría de Vicente Alanís. Las dudas vendrían a la hora de fijar la fecha exacta de realización y la existencia o no de un equipo de ayudantes que le auxiliara en el desarrollo de este ingente trabajo. Respecto a la primera cuestión, sabemos que Juan de Espinal, como pintor de más éxito de la Sevilla del tercer cuarto del siglo XVIII, siendo uno de los artistas que gozó de la confianza del arzobispo Francisco Javier Delgado y Venegas –quien le encargó pilotara un grupo de pintores, entre los que se encontraba Vicente Alanís, para decorar el techo de la escalera del Palacio Arzobispal de Sevilla a finales del año 1781⁸–, pudo ser uno de los firmes candidatos para realizar el trabajo de San Jacinto. Sin embargo, el que no se ocupara de ello y la constatación de la falta de medios con que contaba la fábrica de la iglesia, apuntada anteriormente, nos hace suponer que los trabajos pictóricos de la parroquia dominica se iniciaron en los años ochenta, algún tiempo después de la consagración de 1774 y posteriormente a las fechas en las que Espinal, muerto en 1783, se retirara de los encargos artísticos. Ayuda a esta hipótesis el comprobar que la trayectoria de Vicente Alanís está en su plenitud: abandonados ya los errores y torpezas que cometía a la hora de representar determinados detalles anatómicos en otras pinturas de su producción, en los años ochenta se encuentra desempeñando el cargo de Diputado único en la Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla y disfrutando de un cierto prestigio como *profesor del arte de la pintura* después de casi tres décadas de ejercicio. En torno a la fecha en la que se ocupó de las pinturas de San Jacinto fue requerido por la parroquia de Santiago de Bollullos Par del Condado para la realización de los *temas pictóricos de mayor envergadura* que adornaban la capilla mayor, se ocupaba del dorado y estofado de las esculturas del retablo mayor y tribunas de la capilla de San José de Sevilla⁹, y había sido galardonado en la

8. La tradicional atribución del techo de la escalera del Palacio Arzobispal a Espinal la corroboró documentalmente FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: “Documentación de las pinturas de Juan de Espinal en la escalera del palacio arzobispal de Sevilla”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n° XXIII, Homenaje a Concepción Féliz Lubelza. Granada: Universidad de Granada, 1992, pp. 385-391.

9. Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 11, año 1777, libro único, f. 391, (7165); Año 1778 libro único, f. 21 y año 1779, libro único, f. 141.

modalidad de pintura en la primera Junta de distribución de Premios que estableció la Real Escuela en el año 1778¹⁰.

Nos encontramos, por tanto, a un Vicente Alanís reconocido como profesor del arte de la pintura por los principales estamentos de la ciudad y perfectamente capaz de acometer con éxito la decoración pictórica del interior de la remozada parroquia de San Jacinto. Ojalá se pueda conocer en el futuro, con testimonios documentales fiables, la participación o no de un equipo de ayudantes. No sería descabellado pensar que algunos jóvenes alumnos de la Real Escuela de las Tres Nobles Artes o el hijo de Vicente Alanís, José Alanís, prestasen su apoyo a este proyecto¹¹.

Otro aspecto de indudable interés lo constituye la incógnita de las fuentes que han debido surtir a estas pinturas. En la mayoría de los casos se trata de complejas tramas iconográficas, poco conocidas fuera de la órbita de la institución dominica. Seguramente las estampas de devoción proporcionadas por los integrantes del convento trianero sirvieron a Alanís para componer adecuadamente los lienzos, o en el peor de los casos, este papel lo pudo desempeñar la mera tradición oral y los relatos de los milagros de los santos representados. En este sentido, la valiosísima información reunida por Fray Fernando del Castillo en su *Historia General de Santo Domingo, y de su orden de predicadores* puede esclarecer muchos aspectos iconográficos de las pinturas de San Jacinto¹².

10. Vicente Alanís fue obsequiado con una medalla de oro de dos onzas y media por la Junta de distribución de Premios de la Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla el 14 de julio de 1778. Había competido con Juan de Dios Fernández representando un episodio de la vida de Hernán Cortés en el puerto de Vera Cruz. Ambos cuadros, que durante años estuvieron colgados de los muros de la Academia de Santa Isabel de Sevilla, se conservan actualmente en depósito en el Museo de Artes y Costumbres Populares de la misma ciudad. Cfr. MATUTE Y GAVIRIA, Justino: *Anales eclesiásticos y seculares de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla, Metrópoli de Andalucía, que contienen las más principales memorias desde el año de 1701, en que empezó á reinar el rey D. Felipe V, hasta el de 1800, que concluyó con una horrorosa epidemia. Continuación de los que formó D. Diego Ortiz de Zúñiga hasta el año de 1671 y siguió hasta el de 1700 D. Antonio M^a Espinosa y Cárcel*. Sevilla: 1822. 3 tomos. Sevilla: Imprenta de E. Rasco, 1887. Reproducción facsímil de la edición príncipe. Prólogo de Jesús M. Palomero Páramo. 2^a edición. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1997, tomo III, pp. 293 y 294; GESTOSO Y PÉREZ, José: *Catálogo de las Pinturas y Esculturas del Museo Provincial de Sevilla*. Madrid: Imprenta de J. Lacoste, 1912, p. 15; MURO OREJÓN, Antonio: *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*. Sevilla: Imprenta Provincial, 1961, pp. 19 y 20; HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1967, p. 27; FERNÁNDEZ LÓPEZ, José: "La pintura de historia en Sevilla en el siglo XIX". *Arte Hispalense*, n^o 39. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1985, pp. 45, 65 y 66; MORALES Y MARÍN, José: *Pintura en España, 1750-1808*. Madrid: Cátedra, 1994, p. 368; VALDIVIESO, Enrique: *Historia de la pintura...*, *op. cit.*, p. 347; e *ibidem*: *Pintura barroca...*, *op. cit.*, pp. 575 y 576.

11. Junto a José Alanís, estaban matriculados en la Real Escuela al inicio de la década de los ochenta, entre otros, los artistas José de Huelva –que más tarde sería secretario de la misma–, José Molner –hijo del escultor Blas Molner–, y Justino Matute, famoso analista de Sevilla. Cfr. Archivo de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría de Sevilla. Libro 6. Libros de matrícula Academia 1775-1849.

12. *Primera y segunda parte de la Historia General de Santo Domingo, y de su orden de predicadores. Por el maestro Fray Hernando de Castillo. Valladolid, 1612.*

Fig. 1. Sevilla. Parroquia de San Jacinto. Vicente Alanís. Pinturas al temple en las pechinas de la cúpula.



Fig. 2. Sevilla. Parroquia de San Jacinto. Vicente Alanís. Pintura al temple para el adorno de las pechinas de la cúpula. Santo Tomás de Aquino.



Pinturas al temple de las pechinas de la cúpula.

Parece común en estas pinturas que cuanto más reducido es el espacio para representar los santos dominicos, más complicada se presenta la manera elegida para hacerlo. La silueta de las pinturas es mixtilínea, ya que se encuentran inscritas en el hueco que habilitan las yeserías con rocallas y decoración floral. En el vértice inferior, unas cabezas de ángeles señalan en cada uno de los casos la aparición de una cartela con el nombre del santo representado, en clara correspondencia con los que delimitan el espacio en la zona superior de la pechina.

Santo Tomás de Aquino.

Aparece el santo escribiendo a pluma sobre un libro que puede ser la *Suma Teológica* en la que postuló las cinco vías para demostrar la existencia de Dios, inspirado por la Paloma del Espíritu Santo, y con los ojos fijos en el Santísimo que se expone en un ostensorio. Tres angelillos completan la composición a la izquierda, mientras la Virgen hace lo propio en la zona superior derecha. Santo Tomás, varón admiradísimo en la orden dominica, luchó por ingresar en la misma y fue encarcelado por ello. Por su condición de sabio y *Doctor Angelicus* es representado con alas a su espalda, tal y como aparece aquí. Bajo la pintura se halla la inscripción *S. Thomas De Aquino Doctor Eucharisticus*.

San Jacobo de Merania.

Sobre la inscripción *B, Iacobus de Merania, Dr Fervidus* aparece esta pintura que muestra al sacerdote dominico con la vestimenta propia de la orden, con las manos en el pecho y con la cabeza levantada para beber la sangre y el agua que se desprenden del costado de un crucifijo que se alza frente a él, sostenido por un ángel simplemente esbozado y apoyado en una mesa sobre la que se dispone un libro abierto. Detrás de ellos aparece otro ángel y en un registro superior la Virgen, vestida de jacinto y azul, y señalando al personaje que la acompaña, quizá el mismo Santo Domingo.



Fig. 3. Sevilla. Parroquia de San Jacinto. Vicente Alanís. Pintura al temple para el adorno de las pechinas de la cúpula. San Jacobo de Merania.

San Alberto Magno.

B, Albertus Magnus Doctor Marianus es la inscripción que identifica al dominico. El santo es sorprendido en la acción de escribir por la aparición de la Virgen, vestida de jacinto y azul, que siendo coronada por un angelote, le reconforta e inspira, pues era bien conocida su extrema veneración a la Madre de Dios. Siendo provincial de la orden dominica en Alemania, estuvo cerca de ser general de la misma a la muerte de San Jordán en 1237¹³. Muy característico del estilo de Alanís parece el rostro del santo y la expresión, untanto exagerada, caricaturesca casi, que muestran sus ojos saltones.



Fig. 4. Sevilla. Parroquia de San Jacinto. Vicente Alanís. Pintura al temple para el adorno de las pechinas de la cúpula. San Alberto Magno.

13. *Primera parte de la Historia de Santo Domingo...*, libro II, f. 238.



Fig. 5. Sevilla. Parroquia de San Jacinto. Vicente Alanís. Pintura al temple para el adorno de las pechinas de la cúpula. San Ambrosio.

San Ambrosio.

S. Ambrosius De Sena Doctor Pacificus reza la inscripción dispuesta bajo la pintura, para que no se confunda al santo dominico con el destacado arzobispo de Milán, protagonista indudable de la Historia de la Iglesia occidental en el siglo IV. En este caso, se trata de un destacado dominico que, desde sus primeras horas estuvo tocado por la gracia de Dios. Así lo demuestran los prodigios y milagros que rodearon su vida. Por ejemplo, estando aún en la cuna un enjambre de abejas le entró por la boca¹⁴. El pequeño no sufrió ningún daño, pero poco después fue abandonado por sus padres y puesto al cuidado de una matrona pobre de Siena debido a la deformidad con que nació: las extremidades se hallaban pegadas al tronco del niño. Su madre adoptiva, una piadosa mujer, lo llevaba constantemente a la iglesia para pedir a Dios por su salud. El crío, en esta circunstancia, se sosegaba, y cuando era alejado del altar estallaba en gritos y llantos. Llegado un día se obró el milagro. Al pequeño Ambrosio se le separaron los brazos y los juntó para rezar, diciendo: *Jesús, Jesús, Jesús*. A partir de la transformación del niño, vuelve a ser acogido por sus padres biológicos y crece desarrollando un espíritu excesivamente caritativo y

austero, prueba inequívoca de su camino a la santidad, según Fernando del Castillo¹⁵. También está escrito que muchas veces burló las tentaciones que le presentó el demonio, quien se le apareció en repetidas ocasiones tomando apariencias diversas.

En la pintura de Alanís aparece en actitud orante, con las manos extendidas y con la mirada fija en el cielo. La Paloma del Espíritu Santo le asiste y le habla al oído, tal y como creían los que le escuchaban predicar, tal era la lucidez y pasión que lo acompañaban en ese trance. Las pequeñas figuras rodeadas por un círculo que aparecen en el cielo pueden hacer referencia al resplandor que muchos testigos aseguraron ver alrededor de la cabeza de San Ambrosio en una de sus prédicas, aquí simbolizado por representantes de la orden dominica. A la izquierda de la composición aparece una fortaleza y debajo un moribundo o mendigo de los que atendía todas las semanas. A la derecha, un monaguillo señala el resplandor del cielo y de su boca salen las palabras inversas de *AD SCOLAS*. El semblante del santo se corresponde de nuevo con los rasgos típicos de Vicente Alanís, con los ojos saltones y la expresión torcida de la boca.

14. *Ibidem*, libro III, ff. 12 y 13.

15. Fernando del Castillo escribe que no probó la carne desde el día en que abrazó la religión a los diecisiete años, que sólo comía una vez al día y los viernes su único alimento lo constituía un mendrugo de pan y un vaso de agua. Cfr. *Ibidem*, f. 597 y ss.

Lienzos en los muros del crucero y en la nave principal

Estos tienen algunas diferencias con las pinturas al temple. Las figuras de mayor tamaño, con el fondo de las respectivas historias de los santos, ofrecen una cierta sofisticación, muy diferente del carácter amable y de mayor abigarramiento que ofrecían las pinturas de Alanís en San Nicolás y en la capilla sacramental de Santa Catalina, realizadas una quincena de años atrás. Parece que sustituye los detalles menores y las anécdotas por rasgos más definitivos que puedan servir más directamente al potencial devocional de las pinturas. Si no fuera por los abombamientos y el lamentable estado de conservación en que se encuentran, podrían considerarse algunos de los mejores ejemplos de la producción de este artista y un buen síntoma de paulatino cambio de estilo en su pintura, desde la versión *rococó* de las de los años sesenta a estas más sosegadas del incipiente academicismo.

San Antonio de Florencia.

Antonio Pierozzi, llamado Antonino por su baja estatura, ingresó desde muy joven en la orden dominica de Florencia. A lo largo de su existencia, su dedicación eclesiástica fue total y fructífera en lo devocional, y muy reseñable y eficaz en lo referente al desempeño de los cargos que ocupó en distintas diócesis italianas. Pasó de ser vicario a prior, llegando al arzobispado de Florencia en 1446. Allí se distinguió por su inmensa caridad y servicio a los más necesitados. Eso es lo que se muestra concretamente en esta pintura que sufre una importante laguna en la zona izquierda y que hurta a la visión del espectador el rostro del santo, que se dirige a los pobres con un ayudante, repartiéndoles monedas y alimentos. La escena tiene lugar en un ámbito rodeado de arquitectura clásica como si se representara el palacio arzobispal florentino en el que San Antonio cubre las necesidades de los miserables que se acercan hasta allí. Una pareja de ángeles sostiene un libro abierto en el que puede leerse *Ius Canonicum* y el pobre desarrapado que está a la derecha —uno de los detalles mejor compuestos e interesantes del lienzo—, sostiene una balanza en la que pesa más la filacteria colgada en un extremo con la inscripción *Dios te lo pague* que el cesto de frutas que se le acaba de ofrecer. Otros detalles interesantes son el ajedrezado del suelo, las columnas del fondo arquitectónico, la expresión de la madre con el niño que se arrodilla para recibir las monedas

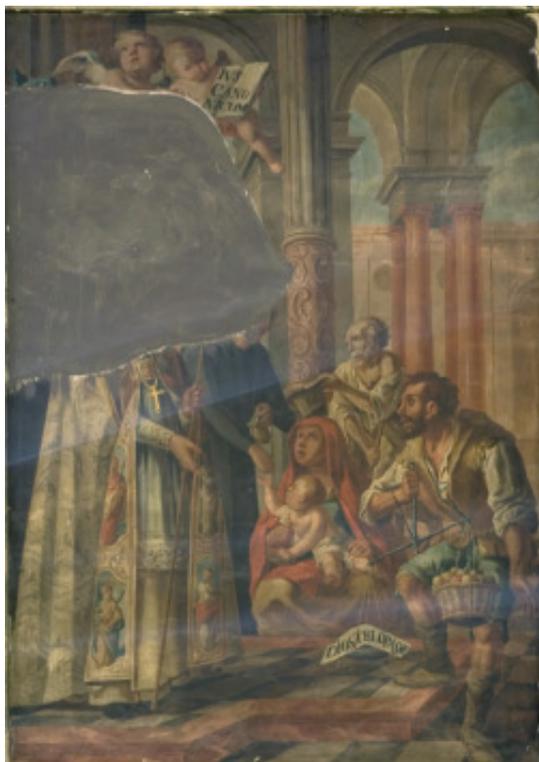


Fig. 6. Sevilla. Parroquia de San Jacinto. Vicente Alanís. Óleo sobre lienzo en los muros del crucero. San Antonio de Florencia.

que le tiende el ayudante del santo, los ropajes arrugados y raídos de los dos varones necesitados y las representaciones de apóstoles en miniatura de la capa pluvial de San Antonio, tal y como habían hecho tanto Tortolero como Alanís años antes en la representación de San Gregorio Magno y San Isidoro en las pinturas del presbiterio de la sevillana parroquia del mismo nombre.



Fig. 7. Sevilla. Parroquia de San Jacinto. Vicente Alanís. Óleo sobre lienzo en los muros del crucero. San Agustín Casoto.

San Agustín Casoto.

Muy pocos datos se tienen sobre este santo del siglo XV, más comúnmente conocido por el nombre de Agustín de Biella Fangi, que fue presbítero de la orden de predicadores. La pintura de Alanís, que muestra al santo contemplando cómo un hermano de su orden dedicado a las tareas agrícolas encuentra un saliente de agua mientras labraba delante del edificio de su convento, puede hacer referencia al milagro asociado a San Agustín Casoto, del que se dice que su ataúd apareció más de treinta años después de su muerte flotando en el agua que había rezumado de su cámara mortuoria. Al examinarlo, los obreros que lo encontraron descubrieron que su cadáver permanecía incorrupto a pesar del tiempo transcurrido desde su óbito, prueba que se tomó como inequívoca en pos de la causa de canonización del santo. La escena tiene lugar en un huerto anejo a un monasterio que sirve a Alanís para crear el ámbito adecuado e introducir, como suele hacer, una escena secundaria con figuras de diminuto tamaño en perspectiva. Parece adecuado el dibujo empleado, así como el nivel técnico conseguido, pero de nuevo se antoja demasiado ajena la iconografía e historia elegidas para

todos los devotos que no pertenecieran a la orden dominica.

San Ceslao de Cracovia.

Este lienzo muestra, a pesar de las lagunas y craquelados, el milagro de San Ceslao de Cracovia, uno de los hermanos de San Jacinto y seguidor directo de Santo Domingo de Guzmán. Después de ser mandado por su superior en Cristo a implantar las enseñanzas de su orden en Polonia, acabó siendo el superior de la congregación en ese país a la muerte de su hermano San Jacinto. En el año 1241 los tártaros invadieron y sitiaron la población de Breslau, en el suroeste polaco, en la que se encontraba San Ceslao que, gracias a sus oraciones y a la intervención divina, logró alejar a los invasores de la citada población. Eso es precisamente lo que se representa aquí: el santo, ataviado con la indumentaria de la orden dominica y junto a sus hermanos, aparece arrodillado, con los ojos clavados en el cielo que se acaba



Fig. 8. Sevilla. Parroquia de San Jacinto. Vicente Alanís. Óleo sobre lienzo en la nave principal. San Ceslao de Cracovia.

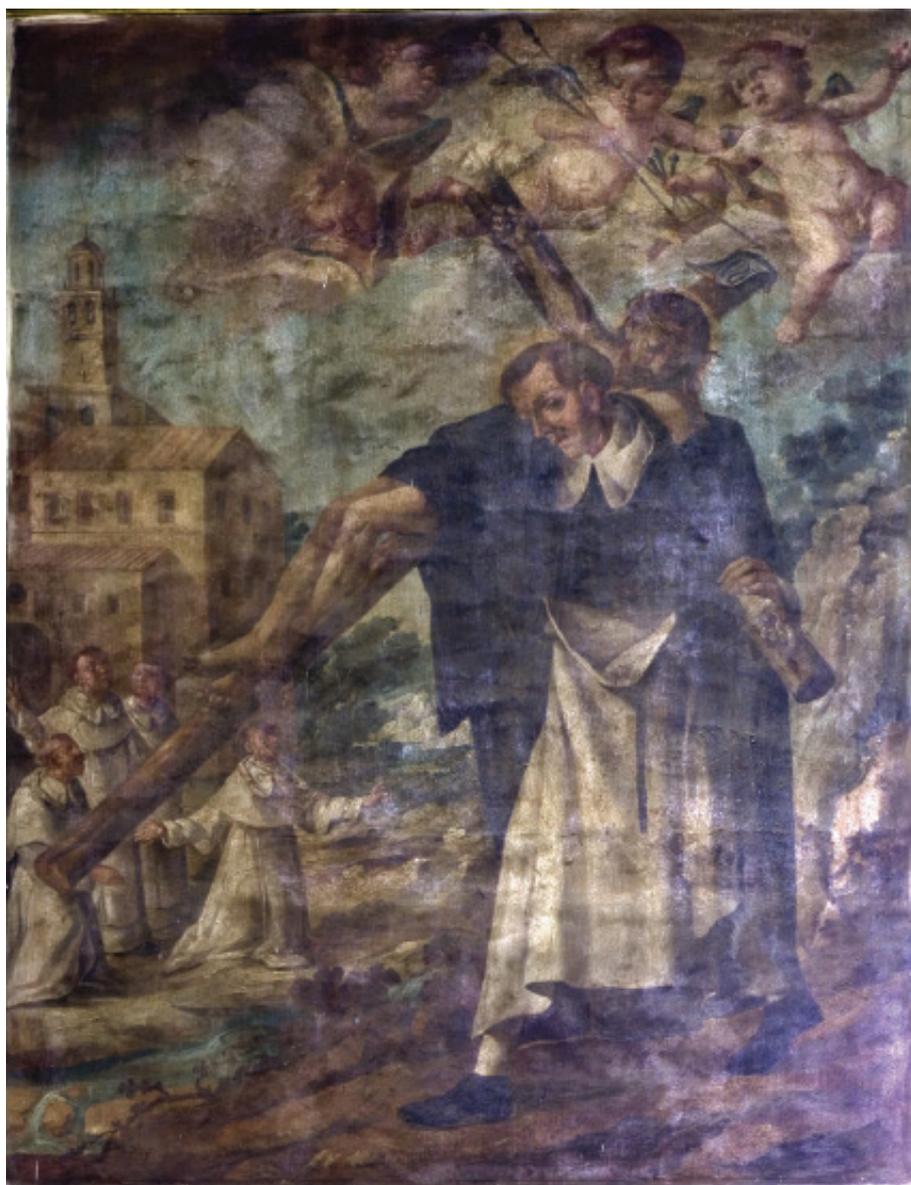
de abrir en un rompimiento de gloria por el que aparece Cristo resucitado, acompañado por ángeles, llevando uno de ellos un corazón ardiendo. Al fondo, en perspectiva, la ciudad de Breslau con murallas y altas torres y en su perímetro exterior un nutrido grupo de tártaros a caballo huyen con pavor después de la visión celeste que acaba de producirse.

De esta pintura pueden reseñarse algunos rasgos de calidad. Por un lado, y como se ha visto en otras ocasiones, el intercambio de sensaciones encontradas y de fuerte contraste como la suavidad y tranquilidad del gesto del santo con la huida dinámica de los tártaros, vestidos con vivos colores y alzando amenazantes lanzas por encima de sus monturas. Por otro, los detalles de los ángeles y de los atributos que portan, de la torre que representa el convento dominico o de la microarquitectura que conforma la ciudad de Breslau en lontananza. Sin embargo, algunos aspectos como la anatomía de Cristo acusan ciertos defectos.

San Álvaro de Córdoba.

Representa esta pintura un episodio característico de la vida de este santo zamorano, introductor de la reforma dominica en España a través del epicentro del convento de Santo Domingo de Escala Coeli, fundado por él en la sierra de Córdoba en el año 1427. Se trata del ejercicio del piadoso Vía Crucis que este santo implanta en la Península Ibérica. Lleva sobre sus hombros un crucifijo y así recorre la toponimia de lugares de la Pasión de Cristo que dispuso alrededor de su convento. Todo esto con objeto de crear una mayor identificación con los dramáticos lugares y momentos pasionistas. La escena tiene lugar en un paisaje que deja entrever parte de la sierra cordobesa. A un lado se identifica el convento dominico y otros compañeros de la misma orden arrodillados y con actitud implorante, esperando la terminación del rezo de las estaciones por parte de San Álvaro. Por encima de la cabeza del santo, aparece un grupo de ángeles que porta los atributos propios de la Pasión para enfatizar el carácter penitencial de la acción que se representa. El lamentable estado de conservación en el que se halla este

Fig. 9. Sevilla. Parroquia de San Jacinto. Vicente Alanís. Óleo sobre lienzo en la nave principal. San Álvaro de Córdoba.



lienzo impide apreciar mejor detalles como la arquitectura del edificio conventual y la cascada que se desprende de la montaña de la derecha.

San Juan de Colonia.

Este lienzo representa el momento en que los secuaces holandeses, que tenían encerrados a San Juan de Colonia y a sus compañeros dominicos, se aprestan a atarlo con cuerdas para martirizarlo, tras haberse opuesto a renegar de la Eucaristía y del papa de Roma. Por eso, el santo tiene los ojos fijos en el cielo, donde aparece sostenida por ángeles una custodia con la Sagrada Forma, mientras otros portan palmas de martirio y coronas de laurel. Como siempre es interesante el paisaje introducido por Vicente Alanís: en este caso completa la escena una construcción fuertemente defensiva que representa la prisión en la que estuvieron encerrados pasando por graves vejaciones. A la derecha se dispone el suplicio que está montando otro de los secuaces para el martirio del santo con un fondo de montañas y nubes muy difuminado.

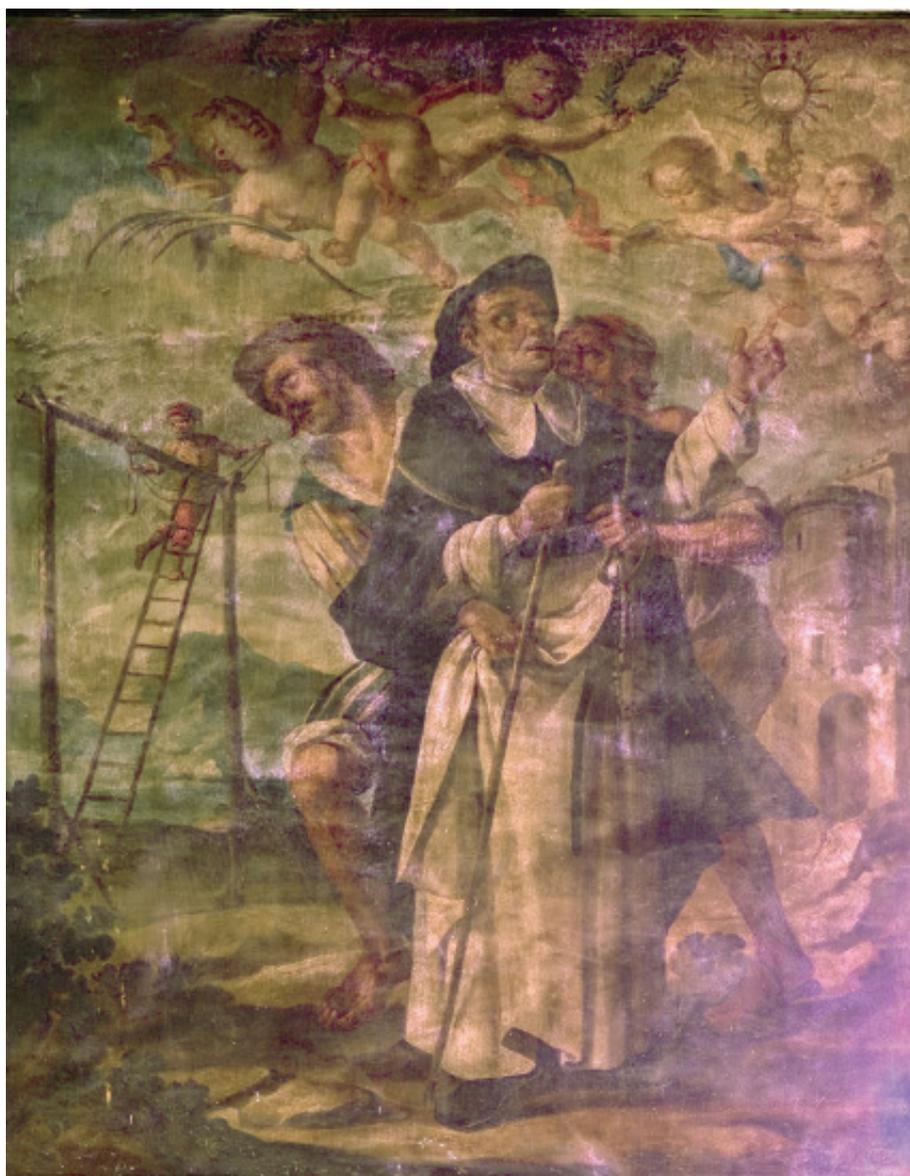


Fig. 10. Sevilla. Parroquia de San Jacinto. Vicente Alanís. Óleo sobre lienzo en la nave principal. San Juan de Colonia.



San Luis Beltrán.

Este santo dominico de origen valenciano fue de misionero a América con el fin de evangelizar a los indígenas, contrarrestando con su amor a Dios y su concepción cercana de la confesión cristiana, la intransigencia religiosa de los conquistadores españoles del siglo XVI. Por eso, en esta pintura contrasta el gesto tranquilo del santo, que extiende los brazos y mira pacientemente al indígena que arrodillado frente a él le ofrece una copa de veneno —con un dragón sobresaliendo de ella—, con el del soldado español que, montado sobre un caballo en corbeta, casi parece arrojar un crucifijo sobre el indígena. No queda mucho espacio para mostrar el escenario que acoge la acción que se representa, pero un árbol, tres ángeles y la Paloma del Espíritu Santo completan un conjunto que se advierte un tanto abigarrado. Igualmente, hay algún problema compositivo a la hora de disponer al soldado sobre el

Fig. 11. Sevilla. Parroquia de San Jacinto. Vicente Alanís. Óleo sobre lienzo en la nave principal. San Luis de Beltrán.

caballo que muestra una postura poco natural.

San Benito XI.

Este dominico tuvo una carrera meteórica: después de ingresar a los catorce años en la orden, el feliz desenlace de una complicada misión en Flandes le valió el aprecio del papa Bonifacio VIII, que lo nombró cardenal en 1298. Poco después, y tras su obispado en Ostia, se convirtió en papa por un periodo de ocho meses. La tradición habla de envenenamiento a la hora de su muerte¹⁶ y el sumo pontífice Benedicto XIV le añadió el título de mártir al de beato que se le había concedido en 1736. La leyenda que muestra esta pintura es la referida a la visita que le hizo su madre, pobre y desvalida, a quien se le vistió ricamente para la audiencia con su hijo, hecho por el que al papa le fue imposible reconocerla. Para ayudar a la comprensión del cuadro, Vicente Alanís le añade a San Benito XI una inscripción

16. Fernando del Castillo especifica que murió a causa de unos higos envenenados. Cfr. *Segunda parte de la Historia de Santo Domingo...*, libro I, ff. 10-15.

que dice *No conosco*, mientras mira con actitud hostil a la mujer que aparece arrodillada a sus pies, a lo que responde un cardenal que permanece detrás de ella: *Madre de Vuestra Beatitud*. Alanís vuelve a demostrar aquí que es amante de la representación de los detalles. Por una parte los corporales: los ricos ropajes que cubren el cuerpo ajado y frágil de la madre —con la inclusión de un rico collar de perlas en varias vueltas sobre su cuello—, la expresión de los rostros del papa y de su progenitora —que exageran las emociones de su semblante hasta las arrugas—, los escorzos del ángel que sobrevuela con la tiara y la cruz pontifical en las manos y los implorantes de los mendigos que se encuentran a los pies del papa. Por otra, los que posibilitan la creación del ámbito espacial: el ajedrezado del suelo y la arquitectura clásica con columnas que se alza detrás de los personajes. Por último está el detalle de tipo simbólico que suele dar entidad religiosa a las representaciones de Alanís: la inclusión de la Virgen en una iconografía no muy usual, acompañada por la Paloma del Espíritu Santo y portante de una vara de mando en cuyo extremo puede advertirse el triángulo con el ojo de Dios inscrito en su interior. Interesante pintura, pero quizá poco prodigada a causa de la altura a la que se encuentra en el crucero del templo y de lo concreto de la iconografía del santo representado.



Fig. 12. Sevilla. Parroquia de San Jacinto. Vicente Alanís. Óleo sobre lienzo en la nave principal. San Benito XI.

San Pío V.

Vicente Alanís muestra con su peculiar estilo de representación de rostros el narizudo del pontífice y máximo dirigente de la Inquisición del quinientos San Pío V. Aparece el papa arrodillado ante un altar que muestra un retrato de Santa María la Mayor —sacado de una estampa—, mientras clava su vista en un crucifijo que sostiene con ambas manos. Arriba aparece la Paloma del Espíritu Santo y abajo unos angelitos sostienen la mitra y las llaves de San Pedro. Hay detalles interesantísimos como el ángel con la espada de fuego que puede representar el ánimo tremendamente conservador y rigorista de este papa que con tanto vigor llevó los asuntos morales y políticos de la Iglesia. Igualmente, al fondo de la composición aparecen naves incendiadas que refieren los episodios de la batalla de Lepanto que se saldó con la victoria de la Liga Santa que tanto había promovido este



Fig. 13. Sevilla. Parroquia de San Jacinto. Vicente Alanís. Óleo sobre lienzo en la nave principal. Pío V.

pontífice. La columna, el ajedrezado del suelo y el escorzo del ángel con espada de fuego son dignos de reseñar.

Con el análisis de esta serie de pinturas sobre santos dominicos en la trianera parroquia de San Jacinto de Sevilla he pretendido revalorizarlas con el objeto de que pueda acometerse una restauración que restituya sus calidades iniciales y estimule a otros investigadores para emprender el camino de su mejor conocimiento como testimonios de un momento de indudable interés en el arte sevillano del último tercio del siglo XVIII.

Las declaraciones de ruina en los edificios históricos desde la óptica de la historia del arte

BELÉN CALDERÓN ROCA.
Universidad de Córdoba.

Fecha de recepción: 6 de septiembre de 2010

Fecha de aceptación: 17 de febrero de 2011

Resumen: En este trabajo analizaremos los efectos que ocasionan las declaraciones de ruina en el patrimonio edificado de la ciudad histórica, determinadas en muchas ocasiones, por la incomprensión de los inmuebles históricos como herencia colectiva por parte de sus propietarios. Dichas declaraciones implican una grave alteración del contexto que articula la ciudad histórica y le confiere pertinencia formal, afectando irremediamente a la pérdida de su identidad cultural y sus valores.

Palabras clave: Ciudad histórica, tutela del patrimonio cultural, ruina, historia del arte, identidad cultural.

Abstract: In this work we will analyze the effects that cause the declarations of ruin in the built heritage of the historical city, determined in many occasions, for the incomprehension of the historical real estate as collective inheritance on the part of his owners. The mentioned declarations imply a serious alteration of the context that articulates the historical city and awards formal relevancy, concerning irremediably the loss of his cultural identity and his values. **Key words:** Historical city, cultural heritage's guardianship, ruin, art history, cultural identity.

Introducción.

La mayor parte de los factores de deterioro que afectan al patrimonio arquitectónico son de índole física y la estructura del edificio se ve afectada por diversas patologías determinadas por causas innumerables, de las cuales es quizás la mano del hombre la que conlleva mayor amenaza. El desconocimiento de la herencia colectiva por parte de los propietarios de inmuebles históricos, se traduce con demasiada frecuencia en actitudes de desidia y negligencia. Ello ocasiona múltiples problemas en los edificios históricos como son las deficientes condiciones de salubridad, higiene y habitabilidad, lo que dificulta el correcto uso de los edificios y por lo tanto, que fomenta la proclividad hacia el abandono y las declaraciones de ruina. Este aspecto se

reviste de particular importancia, ya que la carga semántica de las formas y asociación de contenidos, así como las intrahistorias particulares vinculadas a la historia de la ciudad y la pluristratificación de los mensajes que ésta ofrece, se desvanecen con la eliminación del contexto que las articula y les confiere pertinencia formal.

1. El deterioro del patrimonio construido y la pérdida de la identidad cultural ¿una circunstancia vinculante?

Algunos autores como Guillermo Orozco y Esteban J. Pérez afirman que los bienes pertenecientes al Patrimonio Histórico poseen un valor o una relevancia que por sus connotaciones históricas, artísticas, etnográficas, etc., les hace merecedores de tal calificación y por tanto, son dignos de ser tutelados, norma que se acentúa en aquellos bienes que han sido formalmente declarados¹. La idea de este patrimonio inmobiliario hace referencia a ciertos bienes compartidos, pues pese a estar integrados en el patrimonio privado de sus propietarios, también forman parte de ese conjunto de bienes comunes que constituyen una universalidad e incorporan una referencia a la historia de la civilización, en suma, que configuran su identidad cultural. Podemos hablar de identidad cultural, cuando definimos aquellos recuerdos del pasado que se hacen propios porque permanecen presentes en la memoria colectiva de los hombres. La profesora María Morente subraya precisamente, esta condición de propiedad colectiva, de herencia, como la que determina que las decisiones tomadas respecto a su tutela, las entendamos como algo que no nos es ajeno, sino como algo que atañe a nuestra propia historia, tradición y cultura². Por otra parte, en el ámbito doctrinal, las nuevas tendencias científicas pretenden sustituir la importancia de los elementos tradicionales en la configuración y descripción del patrimonio cultural (es decir, sus valores históricos o artísticos), por un nuevo factor: el territorio, en donde se imbrican los bienes de la cultura y de la naturaleza, convirtiéndose además en un instrumento de gestión del patrimonio. Teniendo presentes estos presupuestos, el patrimonio urbano puede ser definido inicialmente como una obra cultural heterogénea, que refleja la verdadera personalidad de un pueblo a lo largo de los siglos de su existencia.

Tradicionalmente, el monumento en su presencia física concreta y singular se ha revestido de unos valores simbólicos que resumen el carácter esencial de la cultura a la que pertenece³, conduciendo a la tendencia de identificar una cultura por el conjunto, cantidad y calidad de sus monumentos. Sin embargo, en el ambiente creado por el hombre existen edificios menores “*carentes tanto de cronología como de protagonistas individualizables*,

1. OROZCO PARDO, G. y PÉREZ ALONSO, E.: *La tutela civil y penal del Patrimonio Histórico, cultural o artístico*, Madrid, McGraw-Hill, 1996.

2. MORENTE DEL MONTE, M.: “Patrimonio histórico e historia del Arte. Una invitación a la reflexión”, en *Boletín de Arte*, n. 17, Málaga, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 1996, p. 94.

3. GONZÁLEZ-VARAS, G.: *Conservación de Bienes Culturales. Teoría, historia, principios y normas*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 43.

poseedores solamente del hecho en sí⁴, en los que se admite cierta libertad de intervención urbanística. Esta arquitectura “menor y anónima” constituye la antítesis del monumento. Se trata de una arquitectura vernácula, tradicional y popular, realizada con materiales de menor trascendencia (barro, madera, cerámica, forja...) que emerge de la propia tierra que la sustenta y obedece a las propias condiciones geológicas, históricas, económicas, sociológicas, artísticas y culturales del territorio al que pertenece. Nace de una región al igual que sus habitantes, siendo igualmente vernácula y no por ello debe gozar de menos importancia. La arquitectura doméstica o vernácula (Arquitectura Típica Regional) como ya apuntó el maestro Chueca Goitia, es una manifestación autóctona del saber de los pueblos, y el mismo pueblo fue el que la dotó de vida al servirse de ella para sus necesidades, al otorgarle una función⁵. En muchas ocasiones, edificios con interés cultural han asumido durante determinados períodos funciones significativas, pero a excepción de los grandes hitos monumentales, la mayoría de las veces esta significación no traspasa el ámbito de lo íntimo y resulta difícil transmitirlo a la totalidad de la sociedad, a menudo bastante desconocedora de su herencia patrimonial más próxima. Es por ello que su trascendencia y reconocimiento a nivel popular, es menor, pero no por ello su valor cultural, su dignidad y el respeto hacia ellos deban de ser menores. La ciudad está escrita por episodios de diversa índole y debemos escarbar en cada uno de los estratos que nos descubren nuevas claves de su estructura, su persistencia, su capacidad de integración, su utilidad y valores para conocer todo aquello relacionado con su existencia, así como con las expectativas de su vida material. Ya lo indicó Azorín en la siguiente cita: “Sí, en el mundo todo es digno de estudio y respeto; porque no hay nada, ni aun en lo más pequeño, ni aun en lo que juzgamos más inútil, que no encarne una misteriosa floración de la vida”⁶.

Los condicionamientos que nuestra herencia cultural, las propias sugerencias del individuo, el gusto personal o la predisposición de ánimo con que ejercemos la contemplación, se configuran como agentes responsables directos del impacto que provocan en nosotros los objetos percibidos. Estas circunstancias nos obligan a advertir las emociones que desprende un determinado lugar polarizando nuestra sensibilidad e inundándola de imágenes. Ahora bien, el patrimonio urbano se compone de elementos que van más allá de lo meramente tangible, más allá del medio físico. Éste viene engendrado por las gentes, las costumbres, las supersticiones, las creencias, el folclore, las expresiones de los seres humanos, los testimonios y los silencios, que a veces ilustran un recorrido lúcido y atractivo, mientras que en otras ocasiones nos muestran un camino difuso y remoto. En cualquier caso, entre la historia y la ciudad se teje una animada dialéctica de intrahistorias y se articulan unas concatenaciones de palabras/situaciones, que generan un orden de valores y motivan la investigación de los motivos y los significados de los hechos. Las palabras/situaciones se asocian en la memoria y se agrupan con una relación sintagmática, generando un flujo continuo de imágenes

4. BENAVIDES SOLÍS, J.: “La arquitectura vernácula, una memoria rota”, en *Boletín PH*, n. 20, Granada, IAPH, 1997, p. 62.

5. CHUECA GOITIA, F.: *La destrucción del legado urbanístico español*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, pp. 89-93.

6. AZORÍN *cf.* ORTEGA MUÑOZ, J. F.: *El río de Heráclito. Estudio sobre el problema del tiempo en filósofos españoles del siglo XX*, Málaga, Universidad, 1996, p. 143.

que mutan y se combinan de forma caprichosa; se transforman en discurso, en el espacio visivo de la ciudad. Nuestra labor como historiadores del arte es ilustrar el discurso y descifrar la miscelánea de mensajes acumulados en dicho espacio visivo, que se encuentran depositados en los diversos niveles de nuestra memoria.

La creciente tendencia, presente en los ámbitos internacionales que priorizan la utilización del término Patrimonio Cultural en detrimento del Patrimonio Histórico, está fundamentada según algunos autores en la inclusión de tres variables: la trascendencia de su carácter inmaterial e intangible⁷, su representatividad cultural y la intrínseca vinculación entre la vertiente cultural y la natural⁸. De este modo, el valor del patrimonio urbano residiría en una función social esencial: facilitar el reconocimiento de la identidad cultural de los ciudadanos de un determinado territorio⁹. Al intervenir constructivamente surge una imagen coherente y definida: el espacio visivo, la forma de la ciudad, su ambiente¹⁰. Sin embargo, el espacio urbano entendido como ambiente¹¹ puede ser condicionado, alterándose con ello irremisiblemente su autenticidad¹². En consecuencia, la intervención sobre éste debe tratarse más bien de un análisis que se oponga a cualquier menoscabo de las posibilidades de narración de acontecimientos o hechos que destilan las piedras y en los que la sociedad encuentra un valor simbólico. Se verifica así la posibilidad de demostrar la necesidad de su conservación, es decir, explicar por qué sin éstos la ciudad sería diferente. Sólo atendiendo al vínculo entre arquitectura popular y territorio en sus múltiples connotaciones (clima, paisaje, sociedad, tradición...), podremos acercarnos a la ciudad histórica para desentrañar su diversidad y averiguar cómo ésta se resuelve en los diferentes modos de vida de los territorios. De este modo, al desaparecer un determinado modo de vida, no tiene por qué desvanecerse automáticamente su testimonio material, sino que debe llevar aparejado consigo la modificación de las huellas del testimonio cultural y una readaptación a las formas de conocimiento de las mismas.

7. El posicionamiento de la Antropología como bien patrimonial se ampara en la cultura como objeto científico y valor identificador de ésta. CASTILLO RUIZ, J.: "El futuro del patrimonio histórico" p. 7.

8. SAMAYA CORCHUELO, S., VELASCO GARCÍA, L. y SANTIAGO PÉREZ, (GESTO): "La protección del Patrimonio Cultural: ordenación del territorio y gestión del patrimonio en la Alpujarra media", en *Revista digital del Patrimonio Histórico, e-rph*, n. 1, diciembre 2007, Granada, Universidad de Granada, p. 31

9. MORENTE DEL MONTE, M.: *El Patrimonio Cultural. Una propuesta alternativa al concepto actual de Patrimonio Histórico. Aplicación al análisis de la Ciudad Jardín de Málaga*, (Tesis Doctoral) Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 1996, microficha n. 178.

10. LÓPEZ LLORET, J.: *La ciudad construida. Historia, estructura y percepción en el conjunto histórico de Sevilla*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2003, pp. 345-346.

11. No debemos confundir este concepto con el de medio ambiente, sino al que hace referencia al "valor ambiental", recogido en la legislación y jurisprudencia para justificar el régimen de protección de determinadas áreas urbanas.

12. ARGAN, G. C.: *Historia del Arte como historia de la ciudad*, Barcelona, Editorial Laia, 1984 (1ª ed. 1983, Editori Reuniti. Trad. Beatriz Podestá), pp. 44 y 205.

2. Un patrimonio desamparado jurídicamente: la ciudad histórica.

La tutela del patrimonio urbano y por ende, de la ciudad histórica, implica un juicio de valor amparado en criterios que van más allá de los puramente estéticos o históricos, reconociéndose un altísimo valor testimonial como documento de la cultura que lo ha producido, en definitiva, un interés específico. El interés específico constituye una cualidad que poseen los objetos culturales desde un punto de vista objetivo y cuando dicha cualidad adquiere relevancia jurídica, la Administración competente queda legitimada para intervenir en el portador de esa cualidad con la finalidad de proteger su valor cultural, a través del establecimiento de una serie de categorías jurídicas que definen los elementos relacionados con los bienes inmuebles: Monumento, Jardines, Conjuntos Históricos y Sitios Históricos entre otras. La normativa que ha de identificar los bienes integrantes del patrimonio urbano, sean individuales o de conjunto, se caracteriza por ser de índole descriptiva. Se trata de identificarlos a través de una serie de circunstancias o hechos, en base a características afines que confluyen en los objetos en función de su interés específico, esgrimiéndolas para la posterior declaración formal expresa de interés cultural, a la calificación y/o a la inscripción. La aplicación de la norma requiere en cualquier caso, una individualización y la proyección de un criterio personal –en teoría lo más objetivo posible– sobre una elección ya efectuada. Para que se produzca la integración de un bien en la esfera jurídica del Patrimonio Histórico deben concurrir tres requisitos:

En primer lugar, se parte de la enumeración de los bienes materiales e inmateriales, de sus elementos o rasgos substanciales configuradores que le confieran unos valores culturales merecedores de protección.

En segundo término, su concreción en la práctica está subordinada a una declaración administrativa que deberá formalizar el reconocimiento de los mencionados valores.

Finalmente, la integración de cualquier bien dentro del ámbito jurídico de protección del Patrimonio Histórico, precisará una previa clasificación que indique el nivel de protección específico que será asignado al mismo¹³.

No obstante, el concepto “ciudad histórica” no constituye una figura jurídica y por tanto, no goza de normalización administrativa o legal. Debido a que dicho concepto no aparece contemplado en la legislación, se infiere la ausencia de un auténtico estatuto jurídico que ampare las ciudades históricas, al tratarse más bien de un concepto histórico-sociológico-urbanístico. El criterio de identificación de los objetos que pueden formar parte del patrimonio es una realidad independiente al objeto, es decir, una cualidad objetiva y depende de un juicio valorativo previa estimación y apreciación de este objeto, al margen del interés público tutelado¹⁴. Teóricamente puede resultar fácil establecer la línea de separación entre la regulación jurídica de todos los elementos incluidos en los bienes culturales de conjunto, pero llevarlo a la práctica es más complicado. Si partimos de que gran parte de

13. ABAD LICERAS, J. M.: *Urbanismo y Patrimonio Histórico*, Col. Cuadernos de Urbanismo. Madrid, Montecorvo, 2000, pp. 22-23.

14. ALONSO IBÁÑEZ, M. R.: *El Patrimonio Histórico. Destino público y valor cultural*, Madrid, Civitas, 1992, pp. 141-142.

los bienes de conjunto que integran la ciudad histórica son inmateriales¹⁵, no se podría afirmar que existen auténticos derechos reales sobre estos. Es decir, de los bienes inmateriales y ambientales no puede nacer una auténtica relación jurídico-real, ya que no es una realidad física determinada que esté individualizada objetivamente¹⁶. La duplicidad de la condición de los bienes inmateriales que integran parte del patrimonio urbano exige, por un lado, su continuidad entre pasado y presente, pues son bienes que surgieron en el pasado, pero que han perdurado hasta el presente a través del reconocimiento de la sociedad; y por otro, una permanente recreación o reproducción en el presente debido a su condición incorpórea. Al margen de demás denominaciones o terminologías, los objetos intangibles se hallan vinculados indeliblemente a aquellos tangibles o materiales originados en diferentes períodos históricos, relación versátil que precisamente, codifica su mensaje. El espacio urbano arquitectónico (físico) puede ser intervenido, estructurado o proyectado y es precisamente esta presencia física, la que articula la ciudad histórica semánticamente.

Teniendo presentes estos presupuestos, el concepto “ciudad histórica” obedece a una noción global que sirve para designar esa parte de la ciudad que constituye un depósito de objetos edificados, vinculados a otros de diversa índole (tangibles e intangibles), que forman un conjunto abierto y susceptible de modificaciones a los que la sociedad atribuye una serie de valores y que ésta reconoce como propio, es decir como patrimonio (urbano). En tal caso, podríamos considerar el patrimonio urbano como una obra cultural que resulta de la articulación en el sistema global de un determinado pueblo, reflejando su verdadera idiosincrasia a lo largo de siglos de existencia.

3. Las declaraciones de ruina en los edificios históricos: un aspecto controvertido en la tutela de la ciudad histórica.

El patrimonio residencial (englobando desde modelos más humildes de zonas rurales, viviendas urbanas, palacetes construidos por la burguesía, etc.) evoluciona como resultado de las necesidades de la sociedad que lo habita y de las posibilidades económicas de ésta. Esta arquitectura doméstica tradicional convencionalmente denominada “menor”, es sumamente frágil en técnicas de construcción, materiales, elevada propensión al envejecimiento y al deterioro, y a menudo lamentablemente, demasiado desconocida. Respecto a este patrimonio existe una gran complejidad y diversidad de los regímenes de propiedad, abundando los arrendamientos y se acentúan los problemas cuando los beneficios que reportan las rentas de alquileres antiguos son muy bajos, en contraposición a los elevados costes que suponen las obras de restauración o rehabilitación. Las subvenciones de las que se pueden beneficiar los propietarios de casas singulares no son suficientes, como tampoco es suficiente su conciencia patrimonial. A ello se une a la carencia de plena

15. El ordenamiento jurídico determina como inmateriales a aquellas realidades que careciendo de existencia corporal y siendo creación o producto intelectual del espíritu humano se consideran como posible objeto de derechos subjetivos. DÍEZ PICAZO, *Fundamentos de Derecho Civil Patrimonial*, Vol. II: *Las relaciones jurídico-reales*, Madrid, Tecnos, 1972, p. 124.

16. *Ibidem.*, pp. 130 y ss.

funcionalidad turística de esta tipología de inmuebles, ya que generalmente no se suelen visitar, con lo cual, la rentabilidad que reportan es prácticamente nula. Esta coyuntura, apoyada en la LAU¹⁷ ha permitido la disminución cada vez mayor del porcentaje de viviendas alquiladas en las ciudades históricas, y por otra parte, los contratos de corta duración y el incremento de las rentas confieren una gran inestabilidad y un desmedido acrecentamiento de los precios en el mercado inmobiliario.

Durante las últimas décadas, la actitud intencionada de desidia por parte de los propietarios de inmuebles históricos, en cuanto al abandono de las condiciones básicas de salubridad y habitabilidad a las que someten a algunos inmuebles se revela como una constante. Con el propósito de obtener la mayor capacidad de lucro posible, sacrifican la reutilización en favor de la venta de los solares para nuevas construcciones, lo que obviamente les reporta mayor remuneración económica. La situación puede agravarse de tal manera que los propietarios, omitiendo la “función social esencial”, abusan indiscriminadamente de sus propiedades y provocan de manera intencionada el deterioro del edificio hasta conducir irremediablemente a la declaración de ruina del mismo, para posteriormente proceder a su derribo y ulterior venta de terrenos edificables. De este modo la declaración de ruina ha operado desde hace varias décadas y con demasiada frecuencia, como un dispositivo habitual que permitía la demolición de construcciones históricas que se encontraban en mal estado de conservación. En el panorama actual nos topamos con una espinosa laguna legal plagada de situaciones contradictorias, que se traduce en una ardua discordancia entre declaraciones de ruina y deberes de conservación de los inmuebles protegidos por parte de los propietarios. En función del óptimo esclarecimiento de la cuestión que comporta la tutela de la ciudad histórica a nivel jurídico, nos encontramos ante una doble disyuntiva: las determinaciones urbanísticas y las disposiciones en materia cultural.

Desde una perspectiva puramente urbanística, la Administración está habilitada para intervenir mediante disposiciones legales con la finalidad de garantizar las óptimas condiciones físicas de los inmuebles y la seguridad de los ciudadanos.

La situación de ruina, entendida como la condición de deterioro físico grave de un inmueble, constituye el límite del deber legal de conservación; es decir, es un estado “de hecho”.

La declaración de ruina se configura en cambio, como un acto de disciplina urbanística; un procedimiento administrativo que implica una declaración formal y la adopción de una de las dos opciones contempladas en aquellos casos en que un edificio no ofrezca suficientes condiciones de

17. Ley de Arrendamientos Urbanos (LAU). El Decreto-Ley 2/1985, de 30 de abril, sobre Medidas de Política Económica introdujo la libertad para la transformación de viviendas en locales de negocio, así como para pactar la duración del contrato de arrendamiento, suprimiendo su carácter obligatorio de prórroga. Asimismo, contemplaba una clara diferenciación entre los alquileres de vivienda y los destinados a otros usos (de renta más elevada), con lo cual, el arrendamiento en el primer caso, se convierte en una práctica poco atractiva para el propietario.

seguridad, para evitar daños actuales y futuros a personas derivados del deterioro consumado del inmueble en situación de ruina¹⁸:

- 1 Obligar a los propietarios a realizar en el inmueble las condiciones necesarias de conservación.
- 2 Declarar su ruina para proceder a la demolición del inmueble.

Además de las habituales actuaciones para mantener cualquier inmueble en las condiciones exigidas por la ley sobre seguridad, salubridad y ornato, los propietarios de aquellos inmuebles incluidos en catálogos municipales de edificios protegidos están obligados a efectuar obras de rehabilitación y mejora según lo contempla la legislación urbanística, además de atender a las prescripciones específicas, en caso de que exista un Plan Especial de Protección que les afecte. El deber de conservación de los inmuebles de carácter cultural aparecía recogido en la Ley del Suelo de 1976, prescribiendo que las corporaciones locales o provinciales estaban capacitadas para ordenar por motivos de “interés turístico o estético” la ejecución de obras de conservación y de reforma en fachadas o espacios visibles desde la vía pública¹⁹. Con posterioridad, la Ley del Suelo de 1998 reguló los deberes de uso, conservación y rehabilitación, hoy derogada en su totalidad por la ley estatal de 2008: “El derecho de propiedad (...) comprende, cualquiera que sea la situación en que se encuentren, los deberes de dedicarlos a usos que no sean incompatibles con la ordenación territorial y urbanística; conservarlos en las condiciones legales para servir de soporte a dicho uso y, en todo caso, en las de seguridad, salubridad, accesibilidad y ornato legalmente exigibles; así como realizar los trabajos de mejora y rehabilitación hasta donde alcance el deber legal de conservación. Este deber constituirá el límite de las obras que deban ejecutarse a costa de los propietarios, cuando la Administración las ordene por motivos turísticos o culturales, corriendo a cargo de los fondos de ésta las obras que lo rebasen para obtener mejoras de interés general”²⁰.

Esta norma ha encontrado también su reflejo en la legislación urbanística autonómica de Andalucía²¹, que considera vinculado el derecho de propiedad del suelo al deber de conservación: “Los propietarios de terrenos, construcciones y edificios tienen el deber de mantenerlos en condiciones de seguridad, salubridad y ornato público, realizando los trabajos y obras precisos para conservarlos o rehabilitarlos, a fin de mantener en todo momento las condiciones requeridas para la habitabilidad o el uso efectivo”²². La LOUA va más allá y en las situaciones de ruina urbanística de hecho, resuelve que el propietario del inmueble afectado tiene la posibilidad de elegir sobre “la completa rehabilitación o a la demolición, salvo que se trate de una construcción o edificación catalogada, protegida o sujeta a procedimiento dirigido a la catalogación o al establecimiento de un régimen de protección integral, en cuyo caso no procede la demolición”²³. La ley urbanística andaluza

18. 18. ABAD LICERAS, J. M.: *La situación de ruina y demolición de inmuebles del Patrimonio Histórico*, Madrid, Montecorvo, 2000, pp. 18-20.

19. Real Decreto 1346/1976 de 9 de abril, Texto Refundido de la Ley sobre Régimen del Suelo y Ordenación Urbana (LS/76), art. 182.1.

20. Real Decreto Legislativo 2/2008, de 20 de junio, por el que se aprueba el Texto Refundido de la Ley de Suelo (LS/2008), art. 9.1.

21. Ley 7/2002, de 17 de diciembre, de Ordenación Urbanística de Andalucía (LOUA)..

22. LOUA, art. 155.

23. El subrayado es nuestro. LOUA, art. 3.B.a.

añade además, la obligación del propietario de adoptar medidas urgentes y realizar las obras necesarias que aseguren la recuperación de la estabilidad y seguridad del inmueble afectado, quedando el municipio habilitado para negociar con el propietario las condiciones de su rehabilitación definitiva²⁴.

El problema se recrudece cuando los propietarios y los futuros constructores del solar en ciernes, ante la posibilidad de granjearse grandes beneficios económicos ocasionan importantes perjuicios sociales²⁵. La clarificación de este dato la esquematizamos en lo siguiente: un inmueble que se encuentra en situación de arrendamiento –independientemente de su adscripción a un catálogo de protección– no puede derribarse. Por lo tanto, la primera actuación para deshacerse de la servidumbre que conlleva la propiedad de un inmueble protegido, pasa por expulsar a la población residente y conseguir la declaración administrativa de ruina, ya que ésta comportaría el cese del deber de conservación y la consiguiente suspensión de los contratos de arrendamiento, procediendo a su posterior demolición y la declaración de solar urbanizable²⁶.

En esta línea de reflexión, la situación que atraviesan aquellos inmuebles pertenecientes al patrimonio pero que no están declarados Bien de Interés Cultural, en relación con las declaraciones administrativas de ruina resulta un tema particularmente delicado, ya que se trata de un patrimonio edificado sumamente frágil y desconocido por gran parte de la sociedad, en el que concurren ambas legislaciones: urbanística y cultural. Partimos de que la declaración administrativa de ruina puede llevar aparejada como consecuencia la demolición, aunque este binomio no puede ser rigurosamente aplicado en los inmuebles pertenecientes al patrimonio histórico. Para los inmuebles depositarios de valores culturales se aconseja la inclusión en alguna categoría de protección, al margen de su potencial o efectivo estado ruinoso, precisamente para evitar situaciones que supongan la pérdida irrecuperable de un testimonio único para la sociedad. La legislación estatal en materia cultural establece la exigencia de conservación de los inmuebles integrantes del patrimonio histórico contemplándolo como un deber legal cuyo fundamento es el interés público²⁷, cualquiera que sea su nivel de protección²⁸. Sin embargo, ello no impide que por

24. LOUA, art. 3.b.

25. Si nos retrotraemos a la legislación histórica, las antiguas disposiciones sobre arrendamientos urbanos provocaron numerosos conflictos, tanto en los producidos por la declaración de ruina de edificios que estaban acogidos a protección, como en el ámbito urbanístico, hasta la promulgación de la Ley de Patrimonio de 1985 (LAU de 1946, art. 149 y LAU de 1964, art. 114. QUINTANA LÓPEZ, T. (introducción y selección): *Declaración de ruina y protección del patrimonio histórico inmobiliario*, Madrid, Tecnos, 1991, pp. 9-11.

26. LAU de 24 de noviembre de 1994, art. 28.

27. El subrayado es nuestro.

28. “1. Los bienes integrantes del Patrimonio Histórico Español deberán ser conservados, mantenidos y custodiados por sus propietarios o, en su caso, por los titulares de derechos reales o por los poseedores de tales bienes. 2. La utilización de los bienes declarados de interés cultural, así como de los bienes muebles incluidos en el Inventario General, quedará subordinada a que no se pongan en peligro los valores que aconsejan su conservación. Cualquier cambio de uso deberá ser autorizado por los Organismos competentes para la ejecución de esta Ley. 3. Cuando los propietarios o los titulares de derechos reales sobre bienes declarados de interés cultural o bienes incluidos en el Inventario General no ejecuten las actuaciones exigidas en el cumplimiento de la obligación prevista en el apartado 1.º de este artículo, la Administración competente, previo requerimiento a los interesados, podrá ordenar su ejecución subsidiaria. Asimismo, podrá

cualquier circunstancia, pueda sobrevenir en un inmueble perteneciente al patrimonio histórico, alguno de los supuestos que autorizan la declaración de ruina de un inmueble contemplados en la legislación urbanística. Nos referimos a los cuatro supuestos legales de ruina: en primer lugar, que el deterioro del edificio no pudiera ser reparable técnicamente por los medios normales; en segundo lugar, que el coste de la reparación fuese superior al cincuenta por ciento del valor total del edificio en el momento actual de la petición de la declaración; en tercer lugar, que por diversas circunstancias urbanísticas, se aconseje la demolición de las edificaciones; y en cuarto lugar, por razones de ruina inminente, lo que implicaría un deterioro del edificio tan grave que amenazase derrumbamiento próximo, con lo cual, habría que proceder inmediatamente a la aceleración de los expedientes administrativos, al desalojo y al derribo²⁹.

Es cierto, que a la declaración de ruina no tiene por qué seguirle inexorablemente su derribo, para ello la LPHE³⁰ estipula que a pesar de lo dispuesto en el artículo 36, en el caso de que llegara a incoarse expediente de ruina de algún inmueble afectado por expediente de declaración de Bien de Interés Cultural, la Administración cultural queda legitimada para intervenir como interesada en dicho expediente de ruina, debiéndole ser notificada la apertura y las resoluciones que sobre el mismo se adopten; y en ningún caso podrá procederse a la demolición de un inmueble sin previa firmeza de la declaración de ruina y autorización de dicha Administración competente³¹. A menos que el estado ruinoso sea inminente y el deterioro del inmueble pudiera suponer un peligro para personas o cosas, la entidad que hubiera incoado expediente de ruina deberá predisponer de las medidas necesarias para la seguridad. Asimismo, la LPHE prevé lo siguiente: *“Las obras que por razón de fuerza mayor hubieran de realizarse no darán lugar a actos de demolición que no sean estrictamente necesarios para la conservación del inmueble y requerirán, en todo caso, la autorización prevista en el artículo 16.1, debiéndose prever, además, en su caso la reposición de los elementos retirados”*³². No obstante, la ausencia de una alusión expresa a las situaciones de ruina en la legislación estatal sobre patrimonio, supone una remisión tácita a la legislación del suelo y al planeamiento urbanístico. No sucede así con la Ley de Patrimonio Histórico de Andalucía³³, la cual expresa que la declaración de ruina no se asociará a la autorización de demolición de inmuebles catalogados³⁴. Por otra parte, contempla que en los supuestos situación de ruina inminente *“la entidad que hubiera incoado expediente de ruina deberá adoptar las medidas necesarias para*

conceder una ayuda con carácter de anticipo reintegrable que, en caso de bienes inmuebles, será inscrita en el Registro de la Propiedad. La Administración competente también podrá realizar de modo directo las obras necesarias, si así lo requiere la más eficaz conservación de los bienes. 4. El incumplimiento de las obligaciones establecidas en el presente artículo será causa de interés social para la expropiación forzosa de los bienes declarados de interés cultural por la Administración competente”. Ley 16/1985, de 25 de junio de Patrimonio Histórico Español, art. 36.

29. No obstante, la LOUA sólo contempla dos supuestos: ruina urbanística y ruina inminente (arts.157 y 159). Cfr. AGÜNDEZ FERNÁNDEZ, A.: *La declaración administrativa de edificio en estado de ruina*, Granada, Comares, 2008, pp. 43-50.

30. Ley 16/1985, de 25 de junio de Patrimonio Histórico Español (LPHE).

31. LPHE, art. 24.1 y 24.2.

32. LPHE, art. 24. 3.

33. Ley 14/2007, de 26 de noviembre, del Patrimonio Histórico de Andalucía (LPHA).

34. LPHA, art. 37.3.

evitar dichos daños, previa obtención de la autorización prevista en el artículo 33. Las medidas que se adopten no podrán incluir más demoliciones que las estrictamente necesarias y se atenderán a los términos previstos en la citada autorización”³⁵. La ley andaluza concreta aún más este aspecto, declarando la posibilidad de que La Consejería en materia de patrimonio histórico pueda constituirse como parte interesada de cualquier expediente de ruina que pueda afectar directa o indirectamente al Patrimonio Histórico³⁶.

Empero, en el caso de que la declaración formal de ruina sea ya un hecho consumado ¿cómo proceder? Respecto a las demoliciones, la Administración estatal en materia de patrimonio histórico está manifiestamente acreditada para suspender determinadas obras de demolición no permitidas, en aquellos casos de inmuebles incluidos en el entorno de BIC y en el catálogo de edificios protegidos: “El Organismo competente podrá ordenar la suspensión de las obras de demolición total o parcial o de cambio de uso de los inmuebles integrantes del Patrimonio Histórico Español no declarados de interés cultural. Dicha suspensión podrá durar un máximo de seis meses, dentro de los cuales la Administración competente en materia de urbanismo deberá resolver sobre la procedencia de la aprobación inicial de un plan especial o de otras medidas de protección de las previstas en la legislación urbanística”³⁷. En su caso, la Comunidad Autónoma de Andalucía prevé que para las demoliciones que afecten a inmuebles integrantes del entorno de Bienes de Interés Cultural se exija la autorización de la Consejería de Cultura en materia de patrimonio histórico³⁸. Asimismo, para las demoliciones que afecten a inmuebles que no estén inscritos individualmente en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz, ni formen parte del entorno de un BIC, se “exigirá la autorización de la Consejería competente en materia de patrimonio histórico, salvo que hayan sido objeto de regulación en el planeamiento, informado favorablemente conforme al artículo 30”³⁹, el cual prescribe la obligación de adecuar el planeamiento urbanístico a las necesidades de protección de los bienes⁴⁰. La Administración en materia de patrimonio histórico de Andalucía está capacitada asimismo, para la suspensión cautelar de determinadas obras o actuaciones sobre el patrimonio inmueble protegido ordenando “por espacio de treinta días, con el fin de decidir sobre la conveniencia de incluirlos en alguna de las modalidades de inscripción en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz”⁴¹.

Como hemos puesto de manifiesto, a pesar de las disposiciones en materia cultural, la transgresión de la ley que puede encerrarse en una determinada actuación de especulación inmobiliaria, irrumpe escapándose al control administrativo mediante la manipulación exacta y sutil de los resortes legales. Cuando se pretende ejecutar el derribo parcial o total de un edificio sujeto a protección, los ejecutores conocen perfectamente la ley y las posibilidades que existen ante ciertas actuaciones, así como el momento preciso para

35. LPHA, art. 37.4.

36. LPHA, art. 37.2.

37. LPHE, art. 25.

38. LPHA, art. 38.2.

39. LPHA, art. 38.3.

40. LPHA, art. 30.1.

41. LPHA, art. 35.

realizarlas⁴². Situaciones como la demolición de edificios con protección especial o la edificación en entornos protegidos, se presentan con demasiada frecuencia, uniéndose a los acostumbrados incumplimientos de las instrucciones por la vía administrativa. Toda actuación urbanística “contralegal”, es decir, efectuada al margen de la normativa o del planeamiento urbanístico en vigor, comporta restablecer la situación anterior y la imposición de una sanción, ambas independientes entre sí⁴³.

A pesar de que la infracción urbanística puede concurrir en responsabilidad penal al margen de la administrativa y civil, y conjuntamente, la infracción urbanística puede ser al tiempo infracción sobre el Patrimonio Histórico⁴⁴, el volumen de delitos procesados contra el Patrimonio Histórico en España es muy escaso. Quizás se deba a la difícil interpretación de estos delitos, o tal vez a la inexistencia de instrumentos “activos” de defensa del patrimonio inmobiliario urbano, es decir, a la ausencia de agentes de la autoridad que controlen la consumación de ciertas infracciones urbanísticas⁴⁵, o bien, por la cierta inexactitud del código penal respecto al patrimonio histórico. De lo que no cabe duda es que cualquier actuación negligente sobre los elementos integrantes de la ciudad histórica al margen del daño material que se ocasiona sobre el patrimonio urbano, altera en gran modo la calidad de vida de sus habitantes, y cualquier multa que se imponga por elevada que sea nunca podrá sustituir el valor de la obra primitiva, por ello no debe quedar eximida de responsabilidad penal.

42. En ocasiones, se hace uso de los medios más truhanescos para impedir utilizar el edificio y obtener la declaración de ruina: daños físicos intencionados al inmueble, rotura intencionada de ventanas, instalaciones, humedecimiento de cimientos, etc. ÁLVAREZ MORA, A. y ROCH, F.: *Los centros urbanos*, Madrid, Editorial Nuestra Cultura, 1980, pp. 123-141.

43. En lo referente al derribo o desmontaje de construcciones sujetas a protección especial “por su carácter monumental histórico, artístico, arqueológico, cultural, típico o tradicional serán sancionados con multa equivalente al doble del valor de lo destruido”. Por otra parte, la edificación en lugares inmediatos “o que formen parte de un grupo de edificios de carácter artístico-histórico, arqueológico, típico o tradicional” se sancionará con multa del 5 al 10 por 100 del valor de la obra proyectada. Reglamento de Disciplina Urbanística (Real Decreto 2187/1978), de 23 de junio, arts. 86 y 87.

N. B. Queremos advertir que con posterioridad a la fecha de finalización de este trabajo ha sido aprobado un nuevo Reglamento de Disciplina Urbanística de Andalucía (Decreto 60/2010 de 16 de marzo, publicado en BOJA n. 66, 07/06/2010).

44. El Código Penal de 1995 establece en su artículo 321, el castigo con penas de prisión de seis meses a tres años, multa de doce a veinticuatro meses e incluso inhabilitación de oficio de hasta cinco años, para quien acometa el derribo o incurra en la alteración grave de “edificios singularmente protegidos por su interés histórico, artístico, cultural o monumental”. Así mismo, en el art. 322 se contempla que las acciones de prevaricación, es decir, la emisión de un informe favorable de derribo o alteración de edificios por parte de un funcionario público, se castigarán con la inhabilitación de éste del cargo, así como la imposición de una pena de prisión de seis meses a dos años, y multa de doce a veinticuatro meses, Ley Orgánica 10/1995, de 23 de noviembre, del Código Penal.

45. En este sentido, la Policía Judicial tiene asumidas competencias limitadas, ya que se supedita a las infracciones urbanísticas tramitadas desde los tribunales. Por otro lado, desde la LPHE, la Policía Nacional dispone de una Brigada de Patrimonio Histórico a la que se le asignan entre otras cuestiones la prevención de delitos de expolio arqueológico, Propiedad Intelectual, Derechos de Autor y exportaciones e importaciones ilegales, robos, estafas, falsificaciones, etc. Sin embargo, en relación al patrimonio inmobiliario urbano, la distribución de competencias aún no se ha especificado taxativamente y la actuación policial se limita a la prevención de actos vandálicos.

4. Algunas conclusiones.

La identidad cultural viene determinada por la experiencia, o lo que es lo mismo, precisa de la experiencia para formarse. Ello desemboca irremisiblemente en el reconocimiento por parte de una comunidad de una serie de significados, comportamientos y actitudes comunes ante vivencias semejantes, en las que los actores-espectadores de dicha comunidad se ven envueltos o afectados. Ahora bien, resulta imposible reconocer algo que previamente no se ha conocido. La memoria colectiva o identidad cultural necesita de estímulos para sobrevivir y si una determinada circunstancia la sume en el olvido, ésta se desvanecerá, a menos que exista un continuo diálogo entre el patrimonio urbano –entendido como herencia cultural– y el individuo. En este sentido, la arquitectura vernácula constituye un inestimable documento histórico, que informa sobre los modos de hábitat original de determinados períodos y por tanto, debe revestir idéntico valor que los monumentos más relevantes. En la arquitectura vernácula reside el espíritu de la ciudad; en ella se generan los sedimentos climáticos, materiales y sentimentales de las civilizaciones expresados de forma espontánea. En definitiva, para la tutela de la ciudad histórica se hace apremiante y resulta imprescindible desarrollar empatía con la arquitectura doméstica o popular. Dicha empatía capacitará para una mejor valoración del ambiente urbano, así como para construir, sedimentar y atesorar la identidad cultural de los individuos pertenecientes a un determinado territorio.

Índice de ilustraciones

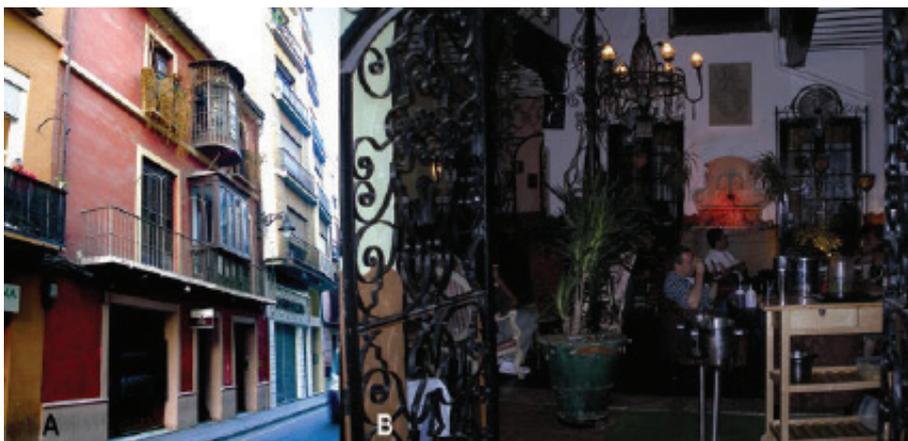


Fig. 1. *Conservación de los valores:* Málaga, calle Álamos nº 38. La conservación de este inmueble aparece ligada a su uso, que se destina a la hostelería: A) Exterior, 2010 y B) Interior, 2010. Fotos de la autora.

Fig. 2. *Desafortunada integración de la realidad histórica en el presente:* Málaga, calle Granada nº 68.

A) Edificio con torre mudéjar del XVI, 1980 ca. Foto: Archivo Histórico Municipal de Málaga, n. 11054. B) Inmueble en ruinas en 2006 y C) Idem. en 2010, tras la “restauración” de la torre, la supresión del balcón del cuerpo central y la demolición de los edificios anexos. Fotos de la autora.



Fig. 3. *Pérdida de la memoria urbana:* Málaga, calle Beatas nº 43. A) Inmueble en 2002, cuando aún permanecía habitado y B) Idem. en 2006, totalmente en ruinas. Fotos de la autora.



Fig. 4. *Condena de la identidad cultural:* Málaga, perspectiva de la calle Tomás de Cózar (de trazado islámico) desde la calle Granada. A) En 1980 ca. Foto: Archivo Díaz de Escovar n. 1698. B) Se puede apreciar el avanzado estado ruinoso, 2006 y C) En 2010 la desaparición de la trama urbana se hace inminente, 2010. Fotos de la autora.



El origen de la Casa de Pilatos de Sevilla. 1483-1505.

ANA ARANDA BERNAL.
Universidad Pablo de Olavide.

Fecha de recepción: 6 de septiembre de 2010

Fecha de aceptación: 17 de febrero de 2011

Resumen: *Se analiza la edificación del palacio al final de la baja edad media, así como las influencias recibidas de las artes andalusíes, mudéjares y góticas. Teniendo en cuenta que, tres décadas después de la edificación, se inició un interminable proceso de ampliaciones y reformas, se han estudiado especialmente la evolución espacial, los materiales, las formas constructivas y decorativas del inmueble. Poniendo todo ello en relación con las circunstancias sociales, administrativas y económicas en que vivieron durante este período tanto la familia Enríquez de Ribera, promotora de la obra, como el entorno de Sevilla y Castilla.*

Palabras clave: *mudéjar, arquitectura medieval, género, patrimonio artístico sevillano, patrocinio artístico, Casa de Pilatos, Catalina de Ribera, Pedro Enríquez, Fadrique Enríquez de Ribera.*

Abstract: *The origins of the Sevillian Palace Casa de Pilatos (1483-1505)*

This study analyzes the construction of the Sevillian palace Casa de Pilatos in the very Late Middle Ages, as well as the influences of the Andalusian, Moorish and Gothic style. Considering that, three decades after the building was concluded, an endless process of upgrading and refurbishment started, a study was demanded to look at the evolution of the space, the materials and the construction details and decoration of the state. The larger social, administrative and economic circumstances of the property developer Enriquez de Ribera were also considered with especial emphasis on the Seville and Castilian context.

Key words: *mudéjar, medieval architecture, feminist art, sevillian artistic heritage, artistic patronage, palace Casa de Pilatos, Catalina de Ribera, Pedro Enríquez, Fadrique Enríquez de Ribera.*

La historia de las personas y de los acontecimientos que motivaron la construcción del palacio de San Esteban en Sevilla, conocido actualmente como Casa de Pilatos, puede remontarse al menos a los años centrales del siglo XV¹. Pero en un intento de ajustar este texto a la ejecución del

1. Este texto es producto de la investigación en el marco del Proyecto de Excelencia de la Consejería de Innovación, Ciencia y Empresa. Junta de Andalucía (P10-HUM-5709), titulado: "La arquitectura en Andalucía desde una perspectiva de género: estudio de casos, prácticas y realidades construidas" Compuesto por la Investigadora Principal, Dra. Elena Díez Jorge y los siguientes miembros: Dra. Ana Aranda Bernal, Dra. Margarita Birriel, Dra.

primer plan constructivo, es adecuado comenzar el relato en el año 1483, cuando Catalina de Ribera y Pedro Enríquez adquirieron la finca principal sobre la que pensaban edificar su nueva morada².

Además de pertenecer al linaje sevillano de Ribera, doña Catalina también descendía de los muy poderosos Mendoza del reino de Castilla, dado que su abuelo materno era el marqués de Santillana, don Íñigo López de Mendoza. Don Pedro también formaba parte de un influyente y rico clan, pues era el segundo hijo del almirante mayor de Castilla. Estaban casados desde 1474 y eran padres de dos niños, Fadrique y Hernando Enríquez de Ribera³.

Hasta entonces vivían en la casa familiar de los Ribera, en el barrio sevillano de Santa Marina. Sin embargo, resultaba inapropiado mantener esa residencia, que estaba vinculada al mayorazgo del heredero del linaje e hijo mayor de don Pedro. Pues en esa fecha el joven, llamado Francisco y nacido del primer matrimonio de Enríquez con Beatriz de Ribera –hermana de doña Catalina–, ya había alcanzado la mayoría de edad y tenía concertado su matrimonio con Leonor Ponce de León –hija del marqués de Cádiz y duque de Arcos poco después–.

La notoriedad que don Pedro y doña Catalina habían alcanzado en los años precedentes entre la élite sevillana condicionó la construcción de su nueva residencia, pues deseaban que esa posición quedara reflejada en su manera de vivir.

Las circunstancias de ese ascenso fueron variadas, pero brevemente se pueden destacar en primer lugar las funciones que Pedro Enríquez desempeñó como cortesano, tanto en tiempos de Enrique IV, cuando debido a sus buenas relaciones con los dos bandos nobiliarios que rivalizaban en la ciudad actuó como mediador; como una vez que ascendieron al trono Isabel y Fernando, teniendo en cuenta que una hermana de don Pedro era la madre del nuevo rey. Asumió entonces una intensa labor como representante suyo en la ciudad y todo ello le reportó numerosos privilegios, por ejemplo, además

Esther Galera, Dra. Carmen Gregorio, Dr. Carlos Hernández Pezzi, Dra. Manuela Marín, Dra. Therese Martin, Dra. Cándida Martínez, Dra. Christine Mazzoli-Guintard, Dra. Yolanda Olmedo, Dra. Margarita Sánchez Romero, Dr. Felipe Serrano. Ha sido imprescindible la colaboración de la Fundación Casa Ducal de Medinaceli, por lo que quiero mostrar mi agradecimiento a su Director General, D. Juan Manuel Albendea, por su continua y generosa disposición, así como al personal que trabaja con él.

2. Las actuaciones constructivas en la casa se han mantenido hasta la actualidad. El trabajo más completo sobre la misma es *La Casa de Pilatos*, del profesor D. Vicente Lleó Cañal, Ed. Electa, 1998. Sobre Catalina de Ribera pueden consultarse: LADERO, M. A.: “De Per Afán a Catalina de Ribera siglo y medio en la historia de un linaje sevillano” en *La España Medieval*, IV (1984), p. 447-497. ARANDA BERNAL, Ana, “El reflejo del prestigio y la devoción en una pintura de Andrés de Nadales. La promoción artística de Catalina de Ribera en Alcalá del Río”. *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Tomo XV, n° 30. Págs.: 335-354. 2006. ARANDA BERNAL, Ana, “Una Mendoza en la Sevilla del siglo XV. El patrocinio artístico de Catalina de Ribera”. *Atrio. Revista de Historia del Arte*. Volumen. 10-11. 2005.

3. Resumen genealógico:

Per Afán de Ribera (+ 1454) = María de Mendoza (+1493)		
Beatriz de Ribera (+ 1470) = 1º (en 1460)	CATALINA DE RIBERA (+1505) = 2º (en 1474)	Leonor de Mendoza = Enrique de Guzmán, D. de Medina Sidonia Inés de Ribera = Juan Portocarrero, Conde de Medellín
PEDRO ENRÍQUEZ (+1492)		María de Ribera
Francisco de Ribera (+1509)	Fadrique Enríquez de Ribera (+ 1539)	
	Hernando Enríquez de Ribera (+1522)	

de ser uno de los veinticuatro regidores del concejo municipal, desde el año 1478 fue también señor de Tarifa.

El segundo factor muy positivo y complementario del anterior, fue la situación económica que el matrimonio estaba alcanzando. Su fortuna aumentaba de forma incesante desde varios frentes. Hay que tener en cuenta las rentas de las propiedades agrícolas y los beneficios que proporcionaban su participación en las almonas, en donde se fabricaba un jabón de excelente calidad con el mejor aceite de oliva. Además, la actividad cortesana convirtió a Enríquez en una especie de seguidor sobre asuntos que interesaban a la ciudad de Sevilla, los miembros de su élite y él mismo, lo que sin duda reportaba suculentos beneficios. Como otros patricios de la época participó muy activamente en el comercio marítimo, asociado con mercaderes genoveses y poseyendo su propio navío, que se llamó Santa María de la Concepción.

Por último, con el paso de los años, los beneficios de todas estas actividades aún se incrementaron con las recompensas de la guerra de Granada. Pues cuando a partir de 1482 los reyes la reemprenden, don Pedro, que desde su primer matrimonio en 1460 con la mayor de las hermanas Ribera se había convertido en el adelantado mayor de Andalucía, era uno de los principales capitanes y, tras cada campaña, recibía en diferentes especies las mercedes adecuadas al éxito de la contienda.

La pareja supo aprovechar muy bien estas circunstancias, no sólo don Pedro, pues Catalina de Ribera después de la muerte de su marido demostró unas habilidades de iniciativa y gestión económica, así como de mantenimiento y efectividad de las redes sociales de poder, que indican una larga experiencia en esas tareas. Supieron invertir muy sabiamente sus ingresos y, siguiendo los modelos familiares habituales en la época, hicieron de la arquitectura un instrumento para promover la fama de los individuos y del grupo al que pertenecían.

Sevilla era una de las ciudades más importantes de Castilla, tanto política como económicamente. En ella, la tradición arquitectónica continuaba muy apegada al mudéjar, con algunas edificaciones góticas y en donde muchas construcciones islámicas todavía estaban en pleno uso.

Por su monumentalidad, destacaban las de carácter religioso, entre las que podríamos incluir gran parte de las parroquias y los numerosos conventos que poco a poco saturaban el recinto urbano. Y de manera muy especial, las obras ya avanzadas de la catedral, que desde los años treinta estaba sustituyendo a la antigua mezquita almohade, reconvertida en iglesia mayor tras la conquista de la ciudad en el siglo XIII. Un proyecto absolutamente singular en Sevilla, no sólo por su concepción gótica y dimensiones descomunales, sino por el material con que se estaba fabricando: la piedra. Desde la antigüedad este componente se había dosificado cuidadosamente en las construcciones hispalenses debido a la lejanía de las canteras, que incrementaba notablemente su precio. Como contrapartida a esa dificultad, los albañiles habían demostrado ser unos virtuosísimos maestros del ladrillo.

En cuanto a la arquitectura doméstica, podemos describirla distribuida en un extenso caserío, cuyo trazado urbano mostraba algunas diferencias según los sectores. Se mantenían las premisas andalusíes y mudéjares en la estructura de los espacios interiores de las casas y en su fábrica, que iban desde modelos de unos pocos cuartos y algún patinillo, con acceso desde calles estrechas; hasta otros de mayores dimensiones y, por tanto, con estancias en

torno a patios amplios, corrales e incluso huertos. Abundaban las casas de un solo piso, pero también era muy frecuente una segunda altura ocupada por soberados bajo los tejados, algarfas y miradores. El lujo que sus propietarios pudieran permitirse exhibir no era apreciable desde las calles. Las dimensiones y el producto de los oficios artísticos que recubrían los interiores domésticos —azulejos, yesos, trabajos de madera, pintura, etc.—, solían marcar la magnificencia de una residencia.

Es natural que el modelo ideal fueran los Reales Alcázares, especialmente el Palacio del rey don Pedro, cuya influencia en la obra que nos ocupa queda atestiguada por la imitación de muchas inscripciones usadas en las yeserías. Pero muy pocos entre los nobles o los ricos comerciantes que habitaban Sevilla alcanzarían en sus casas el refinamiento y monumentalidad de la residencia cortesana, probablemente con la excepción del duque de Medina Sidonia.

Pues bien, muy cerca de la puerta de la muralla almohade que conducía al camino de Carmona, entre la placita de San Esteban, situada a los pies de esa parroquia mudéjar, y la del monasterio de San Leandro, en el lateral de su iglesia, se extendía una amplia manzana en cuyo corazón se sitúa el germen de la construcción que nos interesa.

A principios de los años ochenta, fincas muy diversas ocupaban ese espacio urbano. Además del monasterio, había hornos, talleres artesanales de tinte y numerosas viviendas. Algunas no eran muy grandes pero contaban con soberados, patios y corrales. Y como es habitual en la estructura urbana, mientras que ciertas propiedades, alineadas al borde de las calles, se adentraban muy poco en el interior del gran solar, otras se introducían para ensancharse en el interior, ocupando el espacio por detrás de las más pequeñas.

El inmueble más extenso a principios de los años ochenta debía ser la residencia del jurado y fiel ejecutor Pedro López, que atravesaba la manzana desde la calle del Rey hasta la de San Esteban⁴. Además de sus dimensiones, esa propiedad contaba con otra cualidad muy apreciable, pues tenía acceso a parte del agua que llegaba a Sevilla a través del acueducto conocido como los Caños de Carmona.

En otro fragmento significativo de la manzana se había instalado una de esas industrias artesanales que caracterizaban al barrio de San Esteban: la dedicada al tinte de tejidos. En este caso, la tintorería era propiedad de Fernando de Córdoba y también tenía la puerta de acceso en la calle del Rey, junto a la mencionada residencia del ejecutor. Como era de esperar, contaba con agua de pie, es decir, un caño privado proveniente del principal que iba hacia los aljibes de la ciudad, pues se trataba de un recurso imprescindible para realizar el trabajo en las dos calderas y dos tinajas para teñir con que trabajaba este artesano⁵. Como la finca era amplia, incluía varios corrales —en los que incluso crecían árboles— y una casa con sus acostumbrados soberados, esos pisos destinados al almacenaje y otros usos domésticos que se habilitaban bajo el armazón de los tejados.

4. Estos funcionarios se encargaban de la vigilancia, limpieza, fiscalización del cabildo de regidores, redacción de los padrones para el cobro de impuestos y organización de los deberes militares. La ciudad enviaba a las cortes entre dos y cuatro procuradores, mitad regidores y jurados.

5. Archivo Ducal de Medinaceli (en adelante A.D.M.). Sección Alcalá (en adelante S.A.), leg. 2102, doc. 61-27. 1482-12-23.

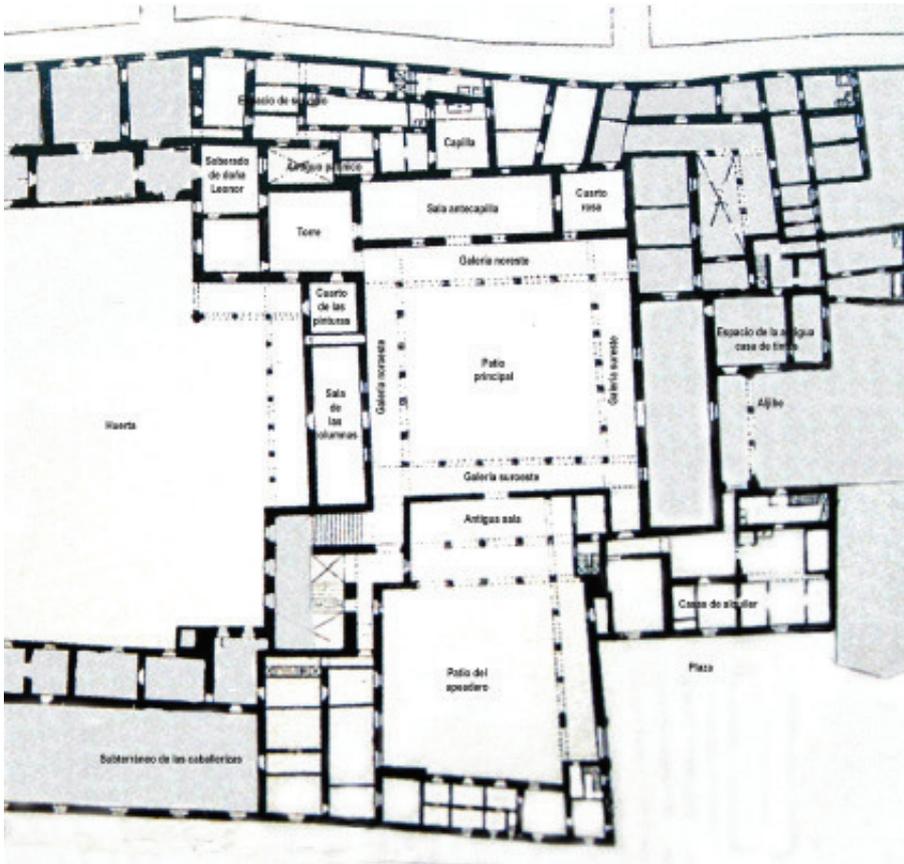


Fig 1. Plano de la planta baja.

En este punto del relato hay que advertir que, tanto Pedro López el ejecutor, como el tintorero Fernando de Córdoba, eran judíos que se habían convertido al cristianismo. Pero una vez que el Tribunal de la Inquisición comenzó a funcionar en Sevilla, estas personas actuaron como otros muchos conversos, fueran o no culpables de la herejía de seguir practicando su antigua religión, huyeron de la ciudad aterrorizados, dada la extrema crueldad del castigo y las pocas garantías de equidad que ofrecían estos procesos judiciales⁶.

En relación a ello, interesa saber que cuando los falsos conversos eran condenados por delitos de “herética pravedad”, según la terminología de

6. Paz y Melia reproduce la sentencia inquisitorial que declara herejes al jurado Pedro Ejecutor y a la mujer del veinticuatro Pedro Fernández Cansino —el propietario de Quintos, la finca que también compró por los mismos días Catalina de Ribera por un millón de maravedíes—, pero habiendo huido los dos, se mandó quemar sus estatuas en Sevilla (p.43, 257-26). Pedro López era una persona adinerada con otras propiedades en la ciudad, como unas casas en la collación de Sta. María, en el corral del Águila, que también se subastaron por herejía en 5/11/1483. A.D.S. Pergaminos, 81. Hptal. de las Cinco Llagas, leg.53. Se estableció en Évora, muriendo en el exilio mientras Fca de Herrera, su mujer e hija del veinticuatro Diego López, fue habilitada en 1494 después de pagar 500 maravedíes. GIL, Juan, *Los Conversos y la Inquisición sevillana*, Sevilla, 2001, tomo I, p. 143. MONTES ROMERO-CAMACHO, Isabel, “Los judíos sevillanos (1391-1492), del Pogrom a la Expulsión. Datos para una prosopografía”, en *Actas de las III Jornadas Hispano-Portuguesas de Historia Medieval*, 1997. En 1510 Fadrique Enríquez de Ribera llega a un acuerdo con Pero López, que le reclamaba unas casas que le habían sido confiscadas a su padre por la Inquisición. El profesor Lleó entiende que se trata de una de las propiedades que se incorporaron al palacio en el proceso de ampliación. LLEÓ, op. cit., pp. 26 y 31. Pero es más probable que este individuo se refiera a la finca principal comprada por Catalina de Ribera en 1483 y que su padre fuera precisamente el jurado converso. A.D.M. S.A. 25, 37 y 38.

la época, se confiscaban sus bienes y salían a subasta⁷. Las consecuencias de este proceder son muy importantes porque muchos de los reos eran personas adineradas y con significativas posesiones inmuebles en Sevilla y su entorno rural. De hecho, no sólo habían ocupado durante las dos últimas centurias puestos económicos relevantes en la vida ciudadana, sino también políticos y de gestión. De manera que la venta de sus posesiones significó un gran incremento de recaudación para el fisco, tan necesitado de ingresos para continuar la guerra, pero también la salida en poco tiempo al mercado inmobiliario de un buen número de fincas.

Muchos de los conversos huidos o condenados hacían habitualmente negocios con la otra gran comunidad mercantil de la ciudad, los genoveses. En esa situación, quedaron deudas pendientes entre ellos y los italianos, quienes aprovechando el mar revuelto y silenciando que muy probablemente también se daba la situación inversa en la que ellos eran deudores, reclamaron ante las autoridades las cantidades que ahora no podían cobrar. Los reyes eran conscientes de la importancia de los mercaderes en la economía urbana, por lo que “*les place que las deudas de los señores genoveses sean pagadas*”⁸. Para resolver ese asunto se designó a Francisco Riberol y a Bautista Doria como los representantes de estos extranjeros y se saldó el débito que justificaron con los 64.699 maravedís que valían precisamente las casas tinte del converso ausentado Fernando de Córdoba, y que fueron adquiridas en el otoño de 1483 por el mercader Jácomo de Monte⁹.

Aprovechando esas mismas circunstancias, a los Enríquez de Ribera, con dineros contantes y sonantes para invertir, se les presentó la ocasión ideal para comprar.

Las primeras adquisiciones tuvieron lugar cuatro meses después de que el rey Fernando ordenase actuar, en cuanto los funcionarios organizaron el proceso de ventas. Por eso no es probable que el matrimonio tuviera en cuenta sus gustos personales a la hora de elegir el barrio en el que residir, ni razones de tipo estratégico atendiendo a los sectores de la ciudad que estuvieran dominados por uno u otro bando nobiliario, ya que realmente mantenían buenas relaciones con ambos. Más bien se valieron de la oportunidad de adquirir una de las primeras propiedades de conversos condenados que salieron al mercado y, aunque cara, consideraron que contaba con ventajas que hacían valer su precio.

Así, en septiembre de 1483, Catalina de Ribera compra la finca del matrimonio hereje formado por Pedro López el ejecutor y Francisca de Herrera¹⁰. Lo hizo a través de la persona encargada de vender o arrendar los bienes incautados a los condenados: Luis de Mesa, miembro del consejo

7. El 7 de mayo de 1483 el rey Fernando había dado a Luis de Mesa el poder para vender los bienes de los condenados por herética pravedad en el arzobispado de Sevilla y obispado de Cádiz. A.D.M. S.A. 1218/281.

8. A.D.M. S.A. 2102, 61-27. 1481/12/12 y 1482/12/23.

9. El mercader Jácomo de Monte, en nombre de Doria, toma posesión de las casas tinte, que cuentan con dos calderas, dos tinas para teñir, sus corrales, sus árboles y agua de pie; limita con otras casas por tres de sus lados y por delante da a la calle del Rey. A.D.M. S.A. 2104, 61-28, 1483/12/10 y 1483/12/23. Hay que considerar la influencia económica de estas personas, por ejemplo, Riberol intervino en la financiación de la conquista de La Palma. LADERO QUESADA, Miguel Ángel, *Andalucía a fines de la Edad Media. Estructuras, valores, sucesos*. Cádiz, 1999, p. 190.

10. A.D.M. S.A. 571, 25-24. 1483/9/27.

de los reyes, juez y receptor de los bienes de su cámara y fisco por razón de herejía.

El desembolso de 320.000 maravedíes supuso un precio más elevado que el de la tintorería contigua, y ello puede indicar su mayor extensión, pero también la posible envergadura y calidad de la construcción. Ella no realiza personalmente la transacción, que incluía un minucioso proceso de subasta, sino que encarga la gestión a su secretario Lope de Agreda. Pero éste actúa siempre en nombre de doña Catalina, probablemente porque don Pedro no se encontraría en la ciudad y, como suele describir la documentación, el adelantado confía plenamente en el criterio y actuaciones de su mujer¹¹. No podía ser de otra manera, puesto que desplegó una intensa y arriesgada actividad, con frecuencia alejada de Sevilla, propia del último caballero medieval y guerrero de la familia, un cortesano con numerosas responsabilidades, aunque también un hombre de negocios enfrentado con frecuencia a contratiempos.

Bien, con esta acción el matrimonio Enríquez de Ribera ya posee una casa en Sevilla, una residencia mudéjar o incluso más antigua, quizá andalusí. Sería objetivamente cara, pero muy asequible para su elevadísima liquidez. Sin embargo, ¿es ése el hogar que deseaban y necesitaban? Parece evidente que no.

Recordemos que se accedía por la calle del Rey. Como la fachada no tendría demasiada anchura, pues eran muchas las viviendas que se alineaban en ese lado de la vía, es posible que tras la puerta hubiese algún patinillo u oficina desde donde el jurado converso hubiese llevado sus negocios. Una vez que el edificio se adentraba en la manzana, por tanto con más espacio disponible, lo habitual es que existiera un patio amplio, con pozo y en torno al que se abrirían las estancias principales de la vivienda. Y seguramente en alguna de las esquinas, una escalerilla de caracol daría acceso a varios cuartos superiores bajo los tejados. Incluso puede que un mirador algo más elevado permitiese a la familia disfrutar del paisaje que ofrecía el caserío y atisbar, por encima de las cercanas murallas, los campos circundantes. Al fondo de la propiedad quedaría un segundo patio para usar a modo de huerto, corral o espacio de servicio, comunicando con la calle trasera para permitir el acceso de las bestias de carga.

Hasta ahí es posible hacer suposiciones bastante justificadas sobre la distribución del espacio basándonos en los patrones habituales pero, ¿qué decir sobre la utilidad de esa estructura para los nuevos propietarios, la antigüedad y el estado de conservación de la fábrica, la calidad de sus materiales o incluso lo adecuado de sus dimensiones?

11. En 1479-11-28, en los tumbos II-6 (p.7-8, t. III) y II-405 (p. 575-6, t. III), en carta dada en Toledo los reyes nombran regidor o caballero veinticuatro de Sevilla a Lope de Agreda. Respecto a la ausencia de don Pedro de Sevilla a fines de septiembre de 1483, es seguro que no estaba ya en la guerra, porque la campaña de aquel año comenzó en marzo en la Axarquía, terminando en mayo tras la toma de Lucena, donde mandaba la vanguardia. Acompañaba a la corte con frecuencia y los reyes estaban el día 3 de septiembre en Córdoba, el 14 en Adrada y el 2 de octubre en Vitoria, lo que explicaría que Enríquez no participara en la compra directa de las fincas de San Esteban y Quintos. *Tumbo de los Reyes Católicos del Concejo de Sevilla (1474-1492)*, 4 tomos. 2ª ed. Fund. Ramón Areces, Madrid, 2007.

Las actuaciones que llevaron a cabo a continuación muestran que doña Catalina y su marido no habían pretendido comprar una vivienda, sino un solar en el que construir la gran residencia de la familia Enríquez de Ribera.

A esa conclusión se llega al observar la armonía distributiva del núcleo inicial. Y para conseguir desde el principio que los espacios más representativos resultaran grandilocuentes, fue imprescindible derribar las edificaciones del converso, ampliar el suelo comprando las fincas colindantes y diseñar cuidadosamente la nueva mansión. En todo ello influyeron las importantes transformaciones que experimentaron la ciudad y el reino en los años siguientes. Pero además, se tendrían en cuenta aspectos como la tradición constructiva, los usos privados y públicos para los que deberían servir sus “casas principales”, el número de personas que iban a habitarlas y el diferente lugar que cada uno de ellos mantendría en la escala social.

Las compras realizadas después de hacerse con la casa de Pedro López el ejecutor, fueron en todos los casos de fincas paredañas y las podemos agrupar en dos direcciones.

Las adquisiciones que se hicieron en el contorno noreste tuvieron por finalidad que la propiedad lindase completamente con la calle del Rey. Estas compras se realizaron principalmente entre 1484 y 1487, aunque en 1496 todavía se incorporó un horno de pan perteneciente al monasterio de San Agustín¹². De esa manera desaparecieron todos los vecinos de las pequeñas propiedades pero, aunque se ganara espacio progresivamente, no parece que fuera modificada la distribución planeada al inicio, como se verá más adelante.

La segunda ampliación tuvo por objeto el flanco sureste. Las generaciones que sucedieron a esta pareja fueron quienes se apropiaron de toda la manzana por ese lado, hasta llegar a la placita de San Esteban. Pero en estos años ya se ganó un espacio importante al comprar en 1490 al mercader genovés las casas de tinte descritas más arriba, así como otra propiedad, citada como las casas del marqués de Villena, cuya adquisición no está documentada pero sobre la que existen referencias¹³.

Para conocer el edificio construido desde que se compró la primera finca en 1483, hasta el año 1505, fecha de la muerte de doña Catalina, es posible utilizar varias fuentes de información. Naturalmente los documentos conservados aportan numerosos datos, pero también se obtienen al analizar

12. Inés Talancón de Quiñones vende al matrimonio unas casas con sus soberados y corral, linde con las casas principales de aquellos y por delante con la calle del Rey, por tributo de 1.000 mrs. Ambos están ausentes del acto, representándolos su recaudador Francisco Sánchez. A.D.M. S.A. 573, 25-26, 1487-3-14. Cinco meses después, Luis de Mesa les vende la mitad de otras casas en San Esteban con sus soberados y corrales, por 1.000 mrs. de tributo. Lindan con casas de Inés Talancón, con la calle del Rey y con las suyas. Esta mitad fue de Fernando Gómez, jurado converso y la otra mitad, que seguramente ya poseía la pareja, había sido del hermano de don Pedro, fallecido en 1485. A.D.M. S.A. 574, 25-27, 1487-8-29. Por último, el monasterio de San Agustín vende por 21.500 mrs. a Catalina de Ribera un horno de pan con soberado y corral que linda con sus casas principales, la calle del Rey y las casas del fallecido mayordomo de San Esteban, Miguel Sánchez Barbero. A.D.M. S.A. 577, 25-30, 1496-2-16. Hasta 1517 el horno tuvo a su costado las casas de las hermanas Díaz de Sotomayor. A.D.M. S.A. 25, 42 y 43, en LLEÓ, op. cit. p. 26 y 39.

13. Catalina de Zúñiga y de la Cerda redimió un tributo sobre las casas tintes de Jacobo de Monti en la collación de San Esteban. Y dos días después, éste vende por 60.000 mrs. a los Enríquez de Ribera, representados por su criado Luis de Balbuena, el tinte frontero de la casa, *con sus corrales, árboles, agua de pie, soberados y palacios*. A.D.M. S.A. 575, 25-28, 1490-3-6 y 1490-3-8.

el palacio actual. Y, por otro lado, contamos con los paralelismos o diferencias que se presentan en otros ejemplos, tanto de la ciudad como de los círculos conocidos por los propietarios en distintos lugares del reino.

En el proceso de edificación vamos a diferenciar dos etapas, la primera de las cuales se desarrolló desde la compra en 1483 hasta 1491, cuando a fines de año don Pedro se trasladó de Sevilla a Granada para asistir a su rendición y nunca volvió, pues su fallecimiento se produjo en Antequera, un par de meses después y mientras regresaba. Comprende la demolición de las edificaciones que albergaba la propiedad del converso, el planeamiento esencial de las nuevas casas y el progreso más importante en la construcción, hasta el punto de hacer la residencia perfectamente habitable por la familia y sus servidores.

Varios datos revelan esa situación. Por un lado, en el año 1487 se aprecia un nuevo impulso de compra de fincas vecinas, pero su integración no afectó al edificio, manteniéndose el diseño y distribución iniciales, es de suponer que por lo avanzado de la construcción en ese momento. La forma de unir esas adquisiciones aledañas dependió de su ubicación. Todas las que daban a la calle del Rey se fueron adosando a la zona posterior de la residencia o permitieron incrementar el espacio de la huerta. Mientras en el lateral oriental, las casas de tinte sirvieron para construir en 1490, en su extremo sur, la plaza y una serie de viviendas que se destinaron al alquiler¹⁴. El resto del espacio no quedaría sin uso y se pueden aventurar algunas hipótesis: probablemente no se demolerían las edificaciones de la tintorería, que servirían como almacenes o para alojar a criados y esclavos, además de que alguna parte se utilizara como jardín, huerta o corral.

El otro indicio nos sitúa en esa última fecha, porque se celebró entonces el matrimonio de Leonor de Acuña, la hija de una hermana de don Pedro que vivió hasta esa fecha con sus tíos y primos en esta casa. Sin embargo, muchos años después seguía conociéndose como la “cámara de doña Leonor” una estancia que permanece inalterada y que se ubica en un tercer piso¹⁵. Lo que demuestra que cuando se marchó a su nuevo hogar, la casa de San Esteban ya se encontraba terminada y habitable, aunque continuaran realizándose otras obras y especialmente tareas decorativas.

La segunda etapa se desarrolla durante el período de viudedad de Catalina de Ribera, desde 1492 a 1505, cuando continúa en solitario la empresa constructiva¹⁶. En realidad como había venido haciendo por las ausencias del caballero que, con frecuencia, debía cumplir lejos de Sevilla sus responsabilidades en la corte o en el frente de la guerra granadina.

Esta muerte no hizo cambiar ni las razones para que la familia tuviera una residencia de esas características, ni los medios económicos para continuar la empresa. Por ello doña Catalina, además de asumir otras muchas responsabilidades, mantuvo su dedicación a algo para lo que las mujeres de la élite eran cuidadosamente preparadas desde niñas: la administración de

14. A.D.M. S.A. 2109, 61-33, 1491-8-23.

15. A.D.M. S.A. 375, 016-035. Doña Leonor era hija de Inés Enríquez y del adelantado mayor de Cazorla y conde de Buendía, Lope Vázquez de Acuña. Fue dama de la reina y casó con Rodrigo de Guzmán, III Señor de la Algaba. Para ayuda de su casamiento, la reina le concedió una heredad en esa villa el 18/7/1490. ES.47161.AGS/1.1.31.1.1116.10//RGS,1491,04,7.

16. ARANDA BERNAL, Ana, “El reflejo...” p. 340.

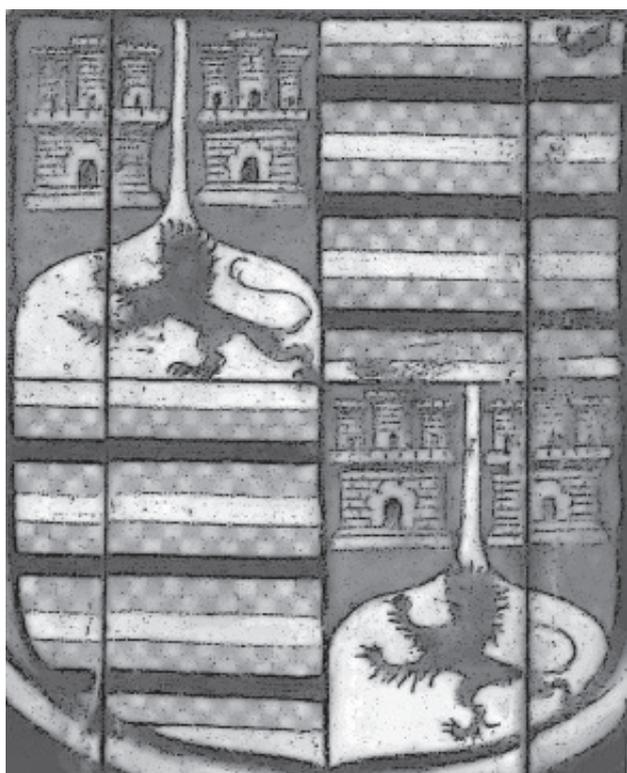


Fig. 2. Escudo de los linajes Enríquez y Sotomayor.

sus casas que en esta ocasión requería la terminación de las obras, así como la tarea de velar por sus extensísimas familias, compuestas por parentela, criados de distintas categorías y esclavos. Durante estos años ella se ocupó de acabar las obras de construcción y decorativas de la residencia, además de edificar una de las estancias más emblemáticas de la casa, la capilla.

En la identificación de los diferentes momentos constructivos nos puede servir de ayuda la información aportada por la heráldica. Siguiendo la costumbre, la pareja utilizaba los escudos referentes a sus respectivos linajes en el ornato de las estancias que construyeron, fundamentalmente en yeserías, artonados y bóvedas.

Sin embargo, doña Catalina no podía utilizar el de los Ribera porque la rama principal de este linaje pasó de su padre a su hermana Beatriz y luego al hijo que aquella tuvo con don Pedro durante su primer matrimonio, Francisco Enríquez de Ribera. A ese impedimento se sumaban las malas relaciones familiares y la probable intención del matrimonio de fundar un nuevo linaje, que requeriría emblemas diferentes.

Por todo ello, doña Catalina eligió ser representada por otro escudo familiar, el de Sotomayor, que llevaba tres generaciones sin utilizarse pero con el que estaba familiarizada desde su infancia en la casa familiar del barrio de Santa Marina. Pues ese había sido el apellido de doña Inés, la madre de su bisabuelo Per Afán de Ribera el Viejo, quien mandó construir aquella casa.

De esa manera, al león rampante de gules y los castillos que identifican a los Enríquez se sumó, en las casas de San Esteban, al campo de plata que contenía tres fajas ajedrezadas de oro y gules, separada cada una por un ceñidor de sable¹⁷.

Así fueron las cosas hasta que en el año 1509 falleció Francisco de Ribera sin descendencia y su hermanastro Fadrique heredó no sólo sus posesiones, sino también la jefatura del linaje Ribera, comenzando a utilizar también el escudo correspondiente, de franjas horizontales oro y verde, en las intervenciones que realiza en la casa. No obstante, como no hay constancia de actividad arquitectónica en la residencia entre la muerte de doña Catalina en 1505, y el año 1509, resulta razonable suponer que aquellas estancias decoradas con la heráldica Enríquez y Sotomayor se realizaron durante el primer impulso constructivo llevado a cabo por sus padres.

Dos factores determinantes en la arquitectura doméstica son la tradición y la funcionalidad, aunque esto no limite el efecto de otras cuestiones acordes con cambios históricos, culturales y con el afán de prestigio. En los dos primeros aspectos las mujeres siempre han tenido mucho que decir, porque ambas están relacionadas con aquello que la sociedad espera de ellas: la

17. En heráldica, además del oro y la plata, los colores o esmaltes utilizados son: gules (rojo), azur (azul), sinople (verde), púrpura (morado) y sable (negro).

transmisión de los valores espirituales y culturales, así como la mejor gestión posible de sus casas y haciendas, el buen gobierno de una “familia” que en 1505 rondaba las setenta personas.

Sin embargo, este complejo arquitectónico no debía cumplir sólo una función doméstica en ese sentido amplio que incluye los aspectos de residencia, producción de alimentos y otros objetos de consumo, así como su almacenamiento. Hoy diríamos que además era la sede corporativa de una gran empresa que, en el siglo XV, tenía negocios relacionados con la guerra, ejercía poder político en la ciudad y en la corte, gestionaba la producción agrícola y ganadera de grandes explotaciones, así como el comercio marítimo de variadas mercaderías y, en consonancia con todo eso, necesitaba mostrar socialmente su representatividad.

La arquitectura de las casas de San Esteban refleja perfectamente esas funciones, así como las características del lugar y el momento histórico en que fue desarrollada.

Los últimos años del siglo XV en el valle bajo del Guadalquivir están marcados por la transición y el sincretismo, que se aprecian en las formas constructivas, la distribución de los espacios, su decoración y habitabilidad. Las circunstancias históricas hicieron que don Pedro perteneciese a la generación de los últimos caballeros medievales. Y que doña Catalina conviviese con ellos y con los primeros jóvenes humanistas, que fueron sus hijos. Su vida social sevillana se desarrolló entre la élite aristocrática y muy cercana a la corte, con los guerreros cristianos vencedores de la guerra de Granada y los esclavos musulmanes prisioneros de esa contienda, que sirvieron en su casa y formaron parte de la mano de obra en su construcción.

El matrimonio aceptó con gusto la conjunción de modelos arquitectónicos almohades, góticos, mudéjares, nazaríes y renacentistas. Y eso quizá haya conducido a considerar hasta ahora que la evolución constructiva del palacio durante el siglo XV no respondió a un plan consistente¹⁸. Sin embargo, numerosas pruebas indican que el matrimonio Enríquez de Ribera sabía lo que quería para su nueva morada y contaba con todos los medios para conseguirlo.

La primera decisión que marcó el diseño espacial y distributivo fue el cambio de orientación de la residencia. En lugar de mantener la entrada principal por la calle del Rey en el lado noreste, ésta se ubicó en la de San Esteban, a través de una solución muy singular: la construcción de una plaza de propiedad privada y uso público que se analizará más adelante. Las ventajas de esa actuación fueron numerosas, por un lado, tras el portal de acceso se contaba con espacio para abrir un patio amplio que sirviera de apeadero y contuviese las caballerizas. Además permitía que la fachada interna de la zona más noble –vivienda señorial y espacios de representación pública que formaba el flanco noreste del patio principal–, se situara al fondo de la finca, de manera que al atravesarla, en un recorrido obligatorio y casi procesional, los visitantes quedarán impresionados por sus dimensiones y magnificencia.

En segundo lugar, se definieron unos elementos esenciales, situados cuidadosamente en el solar y a partir de los cuales fue desarrollándose este complejo constructivo. Estos fueron el patio principal, la torre y las dos crujías de doble altura que se despliegan en sus costados formando en planta un

18. LLEÓ, op. cit., p.23.

ángulo de 90°. Hay que insistir en la simplicidad y eficacia con que se encuentran interconectados espacial y funcionalmente, porque ello facilitó la adición o desaparición de construcciones en los siglos siguientes sin que se perdiera el sentido unitario inicial. Aunque siguiendo la costumbre se aludía a esta residencia en plural, como las “casas de...”, pues era común no sólo que las moradas de las grandes familias resultasen de la añadidura por compra de varias construcciones previas, sino que se concibiesen las de nueva edificación como un enjambre de estancias en torno a patios, a la manera de módulos por los que se repartían las funciones y los grupos de personas que las habitaban.

Aunque habitualmente se ha hecho referencia a cada lado del patio según los puntos cardinales, lo cierto es que no se orientaron los costados, sino los ángulos. Y así, en el norte se sitúa la torre, en el sur el acceso al recinto, en el este la cámara cuadrada contigua a la sala antecapilla, y en el oeste la escalera, como se verá, siempre la escalera.

Una vez decidido y aprobado el diseño, los trabajadores especializados en las diferentes tareas entraron en acción. En la Sevilla de las últimas décadas del siglo XV era habitual que se hicieran cargo de las obras tanto alarifes cristianos como mudéjares, que trabajaban indistintamente con una cuadrilla de obreros de ambas religiones¹⁹.

La clientela cristiana admiraba el arte de construir de los musulmanes, actividad a la que se dedicaba gran parte de este grupo de la población hispalense. Y estéticamente el prestigio de los modelos arquitectónicos mudéjares que existían en la ciudad impulsaba el mantenimiento del estilo.

Es indiscutible la influencia emanada desde el Alcázar, de manera que los cortesanos, muchos de los cuales eran familiares de gran relevancia de doña Catalina y don Pedro, gustaban de esas formas tectónicas y decorativas, a la vez que valoraban a sus artífices islámicos. Así, en las obras contemporáneas del palacio del Infantado de Guadalajara, promovido por los primos Mendoza, se indica que *hicieron esta casa Juan Guas e Maestre Eguomait e otros muchos maestros*, entre los que se hallaba *Alí Pulate, ingeniero moro alarife desta cibdad*²⁰. Mientras el maestro yesero Yça de Málaga trabajaba hacia 1499 en el palacio hispalense del duque de Medina Sidonia, sobrino de doña Catalina, lo que indica además la incidencia del arte granadino en el área sevillana tras la conquista de aquel reino²¹.

Por tanto, resulta imaginable que se pudiera contratar a cualquiera de los alarifes más virtuosos para realizar las obras. Realmente un maestro mudéjar dominaba las técnicas de las diferentes etapas constructivas y podía encargarse desde la cimentación hasta el levantamiento de los muros, ya fueran en tapial o ladrillo, y gran parte del acabado final. Pero también hay que considerar la participación de la gente de la propia casa. Fueron años en los que la guerra de Granada proporcionaba numerosos esclavos, muchos de los cuales

19. Consultar CÓMEZ RAMOS, Rafael, *Los constructores de la España medieval*, Sevilla, 2009 (3ª edición).

20. CÓMEZ, op. cit., p. 118. LAYNA SERRANO, F. *El Palacio del Infantado en Guadalajara*, Madrid, 1940, p. 69. / p. 155.

21. Ídem., p. 83. GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M., “El trabajo mudéjar en Andalucía. El caso de Sevilla (siglo XV)”, *VI Simposio Internacional de Mudejarismo* (1993), Teruel, 1996, p. 43.

estaban formados en la construcción y siguieron prestando esos servicios después de llegar a Sevilla²².

De hecho, en el testamento y en el inventario de doña Catalina, documentos de 1503 y 1505 respectivamente, aparecen a su servicio tres esclavos albañiles (Francisco, Rodrigo de Málaga y Tristán el Negro)²³. Del primero se especifica que ya es libre y no es otro que Hamete de Cobexi, bautizado como Francisco Fernández y maestro mayor del Alcázar en el período 1502-35. Además se citan un carpintero y un cantero (Francisco de la piedra), aparte de un herrero (Juan) y un espartero (Antón) que son oficios requeridos también en la edificación. Y por último, nombra al esclavo Juan de Limpías, el mismo nombre del maestro mayor de carpintería del Alcázar entre 1479 y 1506²⁴. Es posible así que su ocupación en las casas de San Esteban estuviera relacionada con sus conocimientos y habilidades, encargándose de las obras, reparaciones y mantenimiento.

El resultado indica que las trazas de la residencia se planearon con detalle y, aunque no difieren excesivamente de la concepción arquitectónica habitual en Sevilla durante aquellos años, su escala y pretensiones hacen que parezca imprescindible la participación de un alarife bien cualificado.

Sin embargo, en los archivos no ha aparecido ninguna documentación indicando quiénes construyeron estas casas. Ni siquiera se conservan los protocolos notariales de esos años, que quizá habrían informado sobre obligaciones, cartas de pago, compras de materiales, etc. Desgraciadamente también era habitual que las relaciones contractuales entre patronos y artífices fueran puramente verbales, con mayor razón si aceptamos que se encargaran de la labor esclavos al servicio de los Enríquez de Ribera.

Pero, aunque no estuvieran pensados para su conservación documental, es seguro que el alarife dibujó unos planos de la casa como método de trabajo y de comunicación con los obreros a su mando. Para realizar las trazas era habitual seguir el sistema equilibrado de proporciones conocido como *ad quadratum*²⁵. De manera que las dimensiones de la edificación se regían por las divisiones de una cuadrícula básica. En ese sistema se incluían el grosor y altura de los muros, así como de la cúpula, que equivalía a la diagonal del cuadrado generador de todas las medidas.

En este caso la proporción no es tan exacta, aunque hay que tener en cuenta cómo las dimensiones fueron modificadas por la aplicación de las yeserías decorativas y especialmente por el alicatado que se añadió en el siglo XVI. Además resultan más válidas las medidas de la planta baja, porque a cada piso que los muros se elevan hay un adelgazamiento aproximado de un pie²⁶.

Se utilizó como unidad básica la vara castellana, siendo ese el grosor de la mayoría de los muros, complementada por el pie. En cuanto a las

22. Ya doña María Coronel mandó manumitir “muchos esclavos y esclavas moros de su casa, así como albañiles, alfayates, texedores, amasaderas y requexeras”. En el siglo XV también es habitual que la aristocracia castellana posea esclavos albañiles y carpinteros a su servicio. A los esclavos mudéjares que aparecen en Sevilla en la década de 1480 hay que añadir los 3.074 malagueños que, tras la conquista de esa ciudad en 1485, fueron entregados a los nobles sevillanos. COLLANTES DE TERÁN, A., “Los mudéjares sevillanos” *I Simposio Internacional de Mudejarismo* (1975), p. 231. CÓMEZ, op. cit., p. 88.

23. A.D.M S.A. 375, 016-035.

24. FALCÓN, op. cit., 90.

25. CÓMEZ, op. cit., p. 43.

26. El pie equivale a 27'8 cms. y la vara a 3 pies o a 83'5 cms.

estancias y teniendo en cuenta las condiciones indicadas, que obliga a cierta aproximación en las cifras, el torreón mide en planta baja diez varas de lado, mientras la cámara situada detrás y abierta a la huerta cuenta con seis varas y media²⁷. El cuarto adosado al flanco oeste de la torre presenta ocho varas de largura por cinco y media de ancho, a continuación del cual se extiende la sala que cierra la mayor parte del patio por el lado noroeste —actualmente de las columnas—, que muestra la misma anchura y diecinueve varas de largo. Por el lado noreste, el gran salón antecapilla alcanza veintidós por siete varas, lo que da lugar a que el cuarto contiguo, situado en su extremo oriental mida también siete por cada lado.

La técnica constructiva utilizada en estos espacios, incluida la torre, combinó el tapial de los paramentos con el ladrillo que, a modo de refuerzo, se empleó en las esquinas y las mochetas de los vanos, seguramente porque el resultado habría sido menos sólido de abrirse los huecos a cincel²⁸.

Las tapias, que se conforman en el mismo lugar de uso definitivo, resultan de apisonar tierra húmeda mezclada con piedrecitas y un poco de cal, para aumentar su resistencia. Se les da forma utilizando un molde de madera, que permite superponer las hiladas horizontales de esta mezcla. La fábrica obtenida resulta un magnífico aislante térmico pero muestra una significativa debilidad: su tendencia a absorber agua. Por esa razón, suele disponerse el tapial sobre un basamento hidrófugo, habitualmente de piedra, que mejora la cimentación y perdurabilidad de la obra. De hecho, en los lugares en que permanece al descubierto, como el exterior de los muros de la capilla o del salón antecapilla, el tapial muestra una factura impecable, cinco siglos y varios terremotos después de fraguarse.

El inicio de las obras en las casas de los Enríquez de Ribera coincidió con un interesante préstamo que recibió su propietario. En el mes de enero de 1487 la fábrica de la catedral, es decir, el organismo perteneciente al cabildo y encargado de gestionar la construcción del gran edificio gótico, mandaba dar “*al señor adelantado prestadas cuatrocientas piedras*”²⁹. Como el abastecimiento de ese material en Sevilla resultaba tan caro y complicado de obtener, dada la lejanía de las canteras, era habitual vender a los ciudadanos piezas almacenadas para la obra catedralicia. Normalmente esto se hacía en pequeñas cantidades o subastando las que se hubieran deteriorado, pero en este caso el volumen fue importante. Cada bloque llegado de las canteras de la Sierra de San Cristóbal, en el Puerto de Santa María, medía 73 x 41,7 x 27,8 cms³⁰. Y en cada carreta tirada por bueyes cabían cinco unidades, por lo que Pedro Enríquez se hizo cargo de ochenta carretadas de piedra del cabildo.

27. Es conocida en la actualidad como cámara de la Barbuda, por la copia del cuadro de Ribera que cuelga en ella.

28. Habitualmente los ladrillos almohades miden 28x20x4 cms. y los almorávides 30x15x7 cms. CÓMEZ, op. cit., p. 46. Los más utilizados en este edificio son de 30x14x5 cms.

29. A.C.S., FÁBRICA, Libros de Mayordomía, nº 14, fól. 15v. 21-1-1487. RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, Juan Clemente. *Los canteros de la catedral de Sevilla. Del Gótico al Renacimiento*. Diputación de Sevilla, 1998, p. 241.

30. CÓMEZ, op. cit., p. 107. Estas medidas hacen imposible que la tracería que decora patios y fachadas, analizados más adelante, se realizara con estas piedras, ya que la altura de las piezas más pequeñas alcanza los 90 cms.

Es probable que, a principios de ese año, en la obra de la catedral se hubiese acumulado más material del conveniente, bien porque las condiciones meteorológicas hubieran frenado el trabajo o porque ya estaba previsto que, cuando comenzase la campaña de la guerra de Granada, los reyes enviarían a sesenta pedreros, cincuenta de los cuales trabajaban en la catedral, para intervenir en el asedio de Málaga³¹.

De manera que, aprovechando la oportunidad para ambas partes, los Enríquez de Ribera se hicieron con ese voluminoso cargamento. Por otro lado, hay que advertir que don Pedro tomó prestadas las piedras en vez de comprarlas, lo que significa que podría devolver en otro momento la misma cantidad³².

Hasta ahora se desconoce el destino de esos cantos y cabe la posibilidad de que acabaran en otras propiedades de la familia, por ejemplo la hacienda de Quintos, comprada también en 1483. Sin embargo, y aunque una prospección es imprescindible para confirmar esta hipótesis, teniendo en cuenta que esos muros de tapial debieron edificarse poco después de 1487, y que el uso de los sillares contribuiría a una calidad en la edificación que efectivamente se ha demostrado con el paso del tiempo, puede que las cuatrocientas piedras prestadas por la catedral estén colocadas precisamente debajo de los paramentos, formando su cimentación.

En la Sevilla islámica el tapial se había utilizado profusamente, al igual que en otros lugares de Al-Andalus, siendo la Alhambra un ejemplo emblemático³³. Como se sabe, su acabado tosco favoreció el desarrollo de técnicas decorativas de enorme valor artístico. En esta casa, la mayoría de las pinturas se han perdido u ocultado tras los azulejos con que Fadrique Enríquez de Ribera redecoró el palacio en el siglo XVI. Detrás de esas cerámicas se han descubierto restos en el extremo noroeste del patio, en forma de un zócalo pintado de rombos en blanco y negro que corresponden al acabado original³⁴. Y además se conservan algunos restos en un cuarto junto a la torre que se analizarán más adelante.

La labor de carpintería, al margen de los acabados ornamentales que con tanta fuerza marcan la estética mudéjar de la construcción, forma parte esencial de la estructura del edificio³⁵. Un documento referido a la compra

31. CÓMEZ, op. cit., p. 117. LOPEZ MARTÍNEZ, C., *Mudéjares y moriscos sevillanos* (1935), 2ª ed., Sevilla, 1994, p. 48.

32. Era señor de Espera y, desde sus canteras en la peña del castillo, los caminos de poniente descendían en suave pendiente hasta cruzar Lebrija y, avanzando un poco más, llegar a la orilla del Guadalquivir. Las carretas con los cantos, tiradas por bueyes, recorrían este itinerario de siete leguas para trasladar allí el material a las barcas con las que comenzaba la segunda parte del recorrido, la navegación de once leguas aguas arriba hasta llegar a Sevilla (35 kms. y 55 kms. aprox.). En el ingenio o grúa, situada en la Torre del Oro y propiedad de la fábrica de la catedral, se desembarcaban las cargas a cambio de una tasa.

33. Son fundamentales sobre el tema los trabajos del profesor Tabales, especialmente, TABALES RODRÍGUEZ, Miguel Ángel, "Análisis arqueológico de paramentos. Aplicaciones en el patrimonio edificado sevillano. SPAL. Revista de prehistoria y arqueología, Universidad de Sevilla, vol. 6, 1997, pp. 263-295.

34. LLEÓ, op. cit., p. 18.

35. No se conservan testimonios documentales sobre las primeras labores de madera, a pesar de que la heráldica que decora los techos de esas estancias indica una datación muy temprana. Estos trabajos han sido detalladamente estudiados en la tesis doctoral inédita de ALBENDEA RUZ, ESTHER. *La carpintería de lo blanco de la Casa de Pilatos de Sevilla*. Universidad de Sevilla, dirección del Dr. D. Juan Abad Gutiérrez, 2010.

de maderas de castaño y roble, en 1503, parece ya demasiado tardío para que el trabajo que sugiere se estuviera realizando aún en esta residencia de la parroquia de San Esteban. Es más probable que se trate de acopio de material para la mansión que doña Catalina edificó a partir de 1493, en la collación de San Juan de la Palma, destinada a su segundo hijo, conocida hoy como palacio de las Dueñas. De todas formas, se trata de un texto muy interesante porque, unos quince años antes, se habría realizado un encargo similar para la residencia que nos ocupa.

No sabemos si ese material sería suficiente para la obra o le sucedieron otros encargos, como da a entender el vendedor, pero aquel lote se compuso de cien carros de piezas ya talladas para su ensamblaje. Se buscaba la mejor calidad y fue importada desde los bosques de Galicia, pues el roble de las sierras de Constantina y Aracena resultaba insuficiente incluso para la demanda de las Atarazanas³⁶. Para lo cual se aprovechó la infraestructura comercial con los puertos del norte que estaba perfectamente asentada en Sevilla al menos desde el siglo XIV. Todo ello a un coste considerable, pues ascendió a 27.500 maravedíes, cuando la compra de la finca de San Juan de la Palma, apenas siete años antes, se saldó por 375.000 mrs.³⁷.

En este breve repaso a los materiales empleados en el edificio, hay que destacar el uso del yeso, imprescindible en el acabado de la arquitectura mudéjar. Se emplearon las dos técnicas habituales, la talla y el molde. En la primera, sobre el yeso ya aplicado, fresco y alisado, se trazaba una cuadrícula que siguiendo las formas previstas se vaciaba, retallaba y coloreaba. El uso de moldes permitía una faena más rápida, pero también se terminaba a cuchillo para conseguir un acabado preciso³⁸.

Ese trabajo de yesería se ha sostenido activo en la casa, a veces a través de las reparaciones y el mantenimiento de la obra primitiva, pero también con nuevas creaciones conforme el edificio se iba reformando o ampliando. En cambio, la policromía inicial se ha perdido casi por completo y, con ello, el protagonismo visual de los yesos y la sensación de abigarramiento que producía. El color blanco actual y la consiguiente falta de contrastes limitan la percepción volumétrica de un amplísimo repertorio formado por estrellas, ataurique, epigrafía, lazos, veneras, crochets, etc. En algunas estancias recubrieron todo el espacio, paredes y techumbres, como es el caso de la finísima labor que decora la capilla. En otras, contornearon los muros con frisos situados bajo el alicer de los artesonados, envolviendo además los alfiles e intradoses de los vanos.

36. LADERO QUESADA, Miguel Ángel, *Andalucía a fines...*, p. 42.

37. "...yo, Gonzalo Fuerte Gallego vecino de Ribadeo, otorgo e conozco que vendo a vos diego de (ilegible) mayordomo de la señora doña Catalina de Ribera... cien carros de madera de filo de castaño e roble, los quince carros de medias vigas e los veinte e quatro de (ilegible) et los veinte y tres carros de medios pontoris e los diez carros de pontoris e los veinte e quatro carros de (ilegible) Et los quatro carros de medias tirantes que son todos los dichos cien carros de la dicha madera los quales vos he de dar escogidos en toda la madera que yo tengo en esta ciudad e mas de traer en un navío que espero, et vendo vos los dichos cien carros de la dicha madera a precio cada carro de doscientos e setenta e cinco mrs que me debes dar e pagar aquí en Sevilla en paz e en salud sin pleito e sin contienda (roto) así como vos fuere dando e entregando los dichos cien carros... (fórmulas) e mas vos vendo toda la otra madera que ovieredes menester para la obra dela dicha señora doña Catalina... (fórmulas). A.P.N.S. Of. 5, Leg. 3.221. fol. suelto a continuación del 314v. 1503-7-3.

38. CÓMEZ, op. cit., p.107

Para analizar con pormenor el diseño de esta residencia, se seguirá el itinerario que podría seguirse en 1505, a la muerte de Catalina de Ribera. El acceso se producía, como en la actualidad, a través de la plaza construida delante y en cuyo centro se había colocado un pilar de agua para uso público. Su forma triangular se abría por un lado a la calle San Esteban, el otro lo formaba una hilera de casas y el tercer lateral era la fachada de la residencia principal.

Entre los meses de marzo de 1490 y agosto de 1491 la documentación indica que se construyeron tanto la plaza como las casas que iban a ser alquiladas y, por lógica, la fachada pudo edificarse a partir de este período. Para ello se utilizó parte de la primera finca adquirida en 1483, otra pequeña propiedad y un fragmento del solar de las casas-tinte³⁹. Es muy probable que una de las razones que les llevaron a comprar ese negocio fuera evitar que se mantuviera la tintorería en activo junto a su vivienda, dada la consideración negativa que este trabajo tenía⁴⁰. Pero como los Enríquez de Ribera ya no necesitaban más espacio para su residencia, que debía estar en una fase de construcción muy avanzada, pudieron permitirse otorgar nuevos usos a ese suelo.

Fue una solución muy inteligente porque así los veinticinco metros aproximados de fachada que habrían obtenido alineándola en una calle estrecha, incómoda y con escasa visibilidad para la entrada, se convirtieron en unos cuarenta, capaces para que las viviendas de alquiler tuvieran salidas independientes a la plaza, además de dejar libre un amplio muro en el que abrir la portada de sus casas principales.

Desde luego, la mentalidad empresarial de la pareja está presente en la decisión de construir al menos tres casas que arrendaron inmediatamente a gente de diferente condición. Estaban precedidas por soportales y en el interior contaban con casapuerta, palacios o salas, soberados, balcón, patios y corrales⁴¹.

En cuanto a la nueva fachada de la residencia principal, edificada en ángulo con las casitas, expresa esa situación de cruce de culturas y formas arquitectónicas que se vive a fines del XV en Sevilla. Porque el muro no es más que eso, la potente pared de ladrillo que delimita una gran casa, una

39. "...Dho. señor adelantado don pedro enriquez dixo e razonó por palabra que por quanto el e la muy magnífica señora doña catalina de rribera su muger avian comprado e compraron de Jacomo de monte mercader artesano estante en esta dha. cibdad de sevilla unas casas tinte (...) de las quales casas tinte e de las otras dhas. sus casas questan junto e de otras ciertas casas que allí tenía por ser frontero de las dhas. sus casas las derrocó e avia fecho e fizo el e la dha. catalina de rribera su muger cierta plaça con un pilar de aguas e ciertas casas e tiendas con sus portales e pilares delante segund que oy esta fecha e edificada..." A.D.M. S.A. 2109, 61-33, 1491-8-23.

40. PASTOUREAU, Michel, *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*, Buenos Aires, 2006.

41. Diferentes documentos permiten imaginar cómo eran estas casas. La que obtiene en 1515 Rodrigo de Ribera –apellido que indica cómo él o sus familiares habían sido criados en la casa–, contaba con "su palacio, e soberado e patio e corral", A.D.M. S.A. 25, 29. Treinta años después de la muerte de Catalina de Ribera, se arrienda al confitero Antón Rodríguez y a su mujer otra de las edificaciones "con su casapuerta e palacios e soberado e balcón con su portal delante e pozo en el portal que el dho sr. marqués tiene (...) en la plaça de las casas principales del dho. sr. marqués debaxo de los portales que son las que solía tener en renta p^o salinas e lindan de la una parte con casas de juan días clérigo que iene a rent del dho. sr. marqués e con casas que tiene a renta del dho. sr. marqués juan de tamayo clérigo e con el portal e plaça del dho. sr. marqués por delante..." APNS, of. 6^o, 12-6-1535.

especie de continente que muestra un sentido muy andalusí de la privacidad doméstica. Y su único vano es el de entrada, cuya forma original desconocemos, pero que seguramente sólo pretendía un fin funcional de acceso amplio a través de un hueco ojival de ladrillo. Quizá lo sencillo del resultado hizo que el hijo de ambos, Fadrique Enríquez de Ribera, no dudara en encargar la actual portada genovesa de mármol en 1528. Aquella fachada original, de material y concepto mudéjares, se remató con una crestería gótica de piedra, de la que sólo queda un trozo en el rincón y, aunque fue esculpida con cierta tosquedad, ponía de manifiesto el poder adquisitivo de la pareja, dado que la escasez de cantos en la región los encarecía.

Se obtuvo así un espacio singular en una ciudad de trama aún islámica, con un callejero en el que la mayoría de las plazas se abrían ante parroquias y, en muchas ocasiones, habían servido de camposantos. Las propias casas mayores de los Ribera, en donde doña Catalina había nacido, se situaban en la plaza de la iglesia de Santa Marina.

Lo inusual de la solución dada en San Esteban hizo que sus propietarios quisieran dejar constancia documental de que, a pesar del uso público que rentabilizaban a través de los arrendamientos, el suelo se mantenía como propiedad privada⁴². Además daba relevancia a la fachada, especialmente visible para quienes entraban en la ciudad a través de la Puerta de Carmona y la encontraban de frente. Y preludiaba soluciones urbanísticas propias del renacimiento, aún desconocido en Sevilla, pero descrito quizá por tantos vecinos del barrio pertenecientes a la comunidad de mercaderes genoveses, con los que la familia del adelantado había establecido alianzas empresariales. Naturalmente es entrar en el terreno de la especulación, pero no es descabellado imaginar conversaciones en las que los italianos relataran, seguramente con añoranza y cierta exageración, los paisajes urbanos de sus ciudades y la magnificencia de los palacios que el nuevo estilo llevaba décadas produciendo en su país, quizá hasta el punto de influir en el gusto de sus socios andaluces.

Por otro lado, el matrimonio también pudo valorar la función de plaza de armas en donde el caballero Enríquez se reuniera con sus tropas, aunque una vez terminada su edificación raramente pudo aprovecharse para ese fin, ya que a los pocos meses marchó a Granada para asistir a la rendición de la ciudad y nunca volvió vivo a Sevilla.

Una vez traspasada la portada, de altura suficiente para entrar con comodidad sobre la montura y también para que los carros la atravesasen holgadamente, se situaba un patio —en la distribución inicial de la casa del converso constituiría el fondo de la finca—, que servía de apeadero y cuyas proporciones no serían muy diferentes a las actuales. Contenía las caballerizas, divididas entre las que alojaban a los caballos y las de las mulas, estas últimas de tamaño suficiente para dar cabida al menos a siete de esos animales —utilizados por las mujeres de la familia, ya que aún no era costumbre el uso de coches en Sevilla— y a cinco asnos que servían para el transporte de mercancías, entre otras cosas el pan que se cocía en la casa⁴³. Al fondo se conservan algunos muros, con vanos cegados, que podrían pertenecer a esta

42. Pedro Enríquez declaró ante un escribano que la plaza se había construido en su propiedad, para que en un futuro ni los reyes ni la ciudad pudieran alegar derecho alguno sobre ella. A.D.M. S.A. 2109, 61-33, 1491-8-23.

43. A.D.M. S.A. 375, 016-035, fol. 29.

época y marcan una posible salida a la huerta, situada detrás, lo que facilitaría la circulación de personas y animales hacia otras zonas de servicio sin tener que atravesar necesariamente espacios más nobles. Pero también permitiría acceder, como se verá, al piso superior de la casa.

El costado noreste del patio apeadero estaba también edificado, de manera que para continuar el camino hacia el interior de la residencia había que dirigirse a un rincón y atravesar una especie de pasillo en recodo. Ese tipo de entrada hacia la siguiente zona de la propiedad no era arbitrario, siguiendo la larga tradición andalusí estaba concebido para diferenciar las funciones del edificio y componer una escenografía en la que tan importante es lo que se muestra como lo que se oculta. Es una manera de dosificar las vistas y manejar los tiempos del recorrido, consiguiendo así que cada visitante descubriese la magnificencia de la casa y de sus propietarios con asombro y, según su categoría, alcanzase diferentes niveles de penetración en ese espacio.

De esa manera se llegaba al patio principal de la residencia, una de las claves en el diseño del edificio, probablemente la zona más conocida hoy, pero que aún oculta secretos sobre su construcción. En 1490 ya estaría edificado o, en todo caso, se estaría realizando tareas de decoración pues, cuando en esa fecha se ganó espacio en su lado oriental al comprar la tintorería contigua, no se incorporó al diseño, sencillamente se mantuvo la pared de división de las fincas.

Este espacio constituye la principal zona de relación de la casa, el eje de la vida de una familia muy extensa. Servía para comunicar, iluminar y ventilar la mayoría de las habitaciones, posibilitando la solución tradicional del área mediterránea de no abrir huecos al exterior de la residencia. Allí se realizaban muchas de las tareas diarias de moradores y visitantes pero, además, funcionaba como gran escenario de representación pública y muestra del prestigio familiar. Revela a la vez esa defensa de la intimidad doméstica herencia de lo andalusí, que se reconoce por la entrada en recodo y el preciosismo de las fachadas interiores, acentuado por el contraste con la



Fig. 3. Patio principal y torre.

austeridad arquitectónica que hacia la calle muestra la finca. Se conjugan así dos conceptos que pueden parecer antagónicos pero son propios del momento de fusión cultural vivido en el siglo XV.

En el centro del patio, el suelo algo rehundido estuvo cubierto por losetas de cerámica vidriada dibujando estrellas de tonos azules y blancos, inscritas en polígonos de diez y doce lados. Una solería que seguramente dejaría sitio a algunos arriates fácilmente regados desde la fuente central⁴⁴.

Es probable que en el subsuelo del patio se conserve alguno de los aljibes con los que contó la propiedad y que quedaron en desuso y rellenos de escombros hace mucho tiempo. Pues además del derecho de sus propietarios al suministro de agua proveniente de los Caños de Carmona, las necesidades de un grupo humano tan amplio, así como el abastecimiento de jardines y huerta, no permitía desperdiciar el agua de la lluvia. Hubo aljibes en otros espacios de la casa, como el perteneciente a las antiguas casas-tinte y que hoy forma parte del Jardín Chico. Posiblemente otro sea el actual subterráneo situado en el límite suroeste de la huerta, en el flanco que limita con la actual calle Caballerizas, que tomó ese nombre cuando estas dependencias se construyeron sobre el citado sótano en tiempos del III duque de Alcalá⁴⁵.

La planta cuadrada del patio presentaba edificaciones sólo en tres de sus costados. En los laterales noreste y noroeste se levantaron cuerpos de dos alturas, engarzándose ambas crujías en el ángulo norte por la gran torre situada enfrente del acceso al recinto. En el suroeste, en cambio, se elevó un solo piso, mientras que el límite sureste sencillamente se cerraba con un muro⁴⁶.

A esos tres lados construidos precedieron galerías sostenidas por juegos de arcos, pensadas para enriquecer el espacio. Actúan como zona de transición entre el ámbito abierto del patio –de cuyo lenguaje arquitectónico forma parte– y los interiores de las crujías. En estos corredores de amplísima tradición se tamizan la luz y la visión, siendo sus principales funciones estética y de articulación espacial, además de marcar la circulación y el uso de las estancias que se alinean detrás.

44. Según el profesor Falcón, cuando se colocó la actual solería de mármol y se eliminó la renacentista de ladrillo que formaba espina de pez, apareció el pavimento medieval, similar a los de los patios del Palacio de las Dueñas. FALCÓN, op. cit., p. 43. Antes de que se colocara la fuente actual, encargada por Fadrique Enríquez de Ribera en 1528 a Génova, ya había otra en el mismo lugar según datos de la Fundación Medinaceli.

45. El Bachiller Peraza ya contaba que el Palacio tenía unos aljibes de los mejores de Sevilla, que se extendían al menos desde el guardarropa construido por don Fadrique hasta el apeadero, “cuyos suelos en lugar de mezcla, con diversidad de odoríferas especias fueron sacados a pisón”. LLEÓ, op. cit., p.34. En el barrio era habitual la existencia de estos subterráneos dada la presencia abundante de agua, tanto por el potente nivel freático, como por la existencia de bolsas potables. PÉREZ PLAZA, A., TABALES RODRÍGUEZ, M. A., “Intervención arqueológica en el palacio de San Leandro”, en VALOR PIECHOTTA, M., TAHIRI, A. (Coord.), *Sevilla almohade*. Catálogo de Exposición, Ed. Universidad de Sevilla, Junta de Andalucía y Ayuntamiento de Sevilla, 1999, pp. 147–150. Las medidas del aljibe del Jardín Chico rondan los 2 x 5 m. y su profundidad se desconoce pues se encuentra colmatado por completo. Restos de una canalización, aproximadamente a un metro de profundidad y que quizá recorra todo el jardín a lo largo, podría haber conectado este aljibe con el exterior de la propiedad. Las dimensiones del situado bajo las caballerizas son mucho mayores y presenta una planta en forma de ángulo recto, su altura total podrían ser unos 6 m., de los que permanecen rellenos 4 m. La fábrica es de ladrillo y la cubierta está formada por una bóveda de aristas.

46. El patio siempre tuvo las dimensiones actuales, los lados noroeste y sureste no pudieron ser más estrechos, la Cámara Rosa, situada al este del Salón Antecapilla, marca la anchura original de ese lado ya que está decorada con el escudo Sotomayor, utilizado por doña Catalina.



Fig. 4. Patio principal, galerías superiores.

Cuando los Enríquez de Ribera decidieron el aspecto que querían para el patio principal de su casa, es obvio que tendrían presentes los habituales modelos mudéjares y aún andalusíes tan comunes en la ciudad, cuyas galerías se sustentaban en pilares de ladrillo o pies derechos de madera, con sus barandas en el piso superior.

También conocían otros patios realizados con cantería en diferentes lugares de la península, o bien con columnas de mármol como soportes, sin ir más lejos en el propio alcázar sevillano. Además, como se explicó al analizar la plaza, pudieron atender admirados las descripciones de los palacios italianos y sus *cortili*, transmitidas por sus vecinos y socios genoveses. Es más, dadas sus fluidas relaciones comerciales y personales, don Pedro y doña Catalina les podrían haber encargado las columnas para su nueva casa, con la posibilidad de importarlas en el propio barco del matrimonio⁴⁷.

Sin embargo, aunque se puedan encontrar argumentos para diferentes hipótesis, carecemos de pruebas documentales, que quizá se conserven en los archivos italianos. A pesar de lo cual, si se tiene en cuenta la diversa tipología de los soportes que sustentan las galerías, los encargos de columnas que se produjeron en el siglo XVI y el análisis de los antepechos del piso superior, se puede aventurar el proceso de construcción que tuvo lugar en el cuatrocientos.

Lo más plausible es que cuando se edificó el patio, las galerías de ambos pisos se sostuvieran con pilares de ladrillo. En el nivel alto de los tres lados construidos se colocó el antepecho gótico de piedra, formado por ochenta y dos piezas talladas que se alinearon en el lado suroeste de forma ininterrumpida, mientras al noreste y noroeste fueron limpiamente intercaladas entre los pilares, en series de tres, cuatro y cinco cantos.

47. La actividad comercial y marítima de la familia asociada a los genoveses fue intensa, incluso el factor genovés de don Pedro se encargó de acelerar en Roma su licencia de matrimonio. Por ello es plausible que alguno de los navíos que partieron hacia la península italiana con trigo de los Enríquez de Ribera, por ejemplo, volviera con una carga de mármoles.

Cuando tres décadas después, en 1525, don Fadrique realizó el primer encargo de trece columnas a Italia, seguramente imaginaba ya la ampliación del patio por el lado sureste, con la construcción de las nuevas estancias en el solar de la antigua tintorería y sus correspondientes galerías sostenidas por piezas renacentistas de mármol. Para ello necesitaba doce soportes, la mitad para cada uno de los pisos y quizá el decimotercero se demandó en prevención de algún contratiempo. De hecho, aunque no hay dos capiteles exactamente iguales en la casa, los seis que se colocaron en ese lado de la galería superior, de los que se conservan cinco, muestran el mismo diseño y a la vez difieren de todos los demás⁴⁸.

Seguramente las obras de ampliación comenzaron con diligencia pero, tras terminar las salas del piso bajo, no se continuó enseguida con el superior. Es posible que durante su transcurso, don Fadrique ya considerara llevar a cabo una renovación más profunda del patio, sustituyendo los antiguos pilares que sostenían los corredores en los otros tres lados por más columnas labradas en Italia.

Esa intención justificaría que dos años después, en 1528, realizara un segundo pedido de mayor calado y efecto transformador. Una nueva portada para poner en el lugar de la mudéjar convertiría definitivamente la casa en palacio. Dos fuentes, una de las cuales ocuparía el sitio de la original en el centro del patio principal, cambiarían la manera de integrar la caída del agua en la arquitectura, variando definitivamente el borboteo medieval, tenue y recogido, por los chorros altos que desde entonces caen en una taza monumental. Y por último, el cambio de los treinta y dos pilares de ladrillo por nuevas columnas de mármol varió sustancialmente la apariencia que el patio medieval había tenido desde su construcción⁴⁹.

Cuando después de 1536 se acabó finalmente el piso alto y la galería del flanco sureste, para que el resultado quedara uniforme se copió la tracería gótica que ya adornaba los tres lados antiguos. No fue difícil imitar el diseño, pero sí el encaje pues, aunque los nuevos bloques miden

48. Tipos de capiteles de las galerías altas: A: 5 capiteles de hojas trilobuladas, redondeadas y muy planas. B: 6 cap. de hojas trilobuladas, con nervadura longitudinal, lanceoladas y carnosas. C: 7 cap. de hojas trilobuladas, lanceoladas y planas. D: 2 cap. de hojas trilobuladas, lanceoladas y carnosas. E: 1 capitel de hojas de un sólo lóbulo muy plano. Situación en el patio:

N	GALERÍA NORESTE							E
N O R O E S T E	13B	12E	11C	10C	9D	8B	6D	7C S U R E S T E
	14B						5A	
	15C						4A	
	16B						3A	
	17C						2A	
	18C						1A	
	19B						Pilar	
	20B						--	
	21C						--	
O	GALERÍA SUROESTE							S

49. En Sevilla fue frecuente la sustitución de pilares, por ejemplo, en el Patio de las Doncellas del Alcázar se hizo en 1534. Se encargaron 33 columnas, pero algo falló en esa operación, porque al año siguiente se repite el encargo con una columna menos. Seis años después, el 10-9-1536, todavía estaba pendiente de hacerse la galería alta de ese lado, pues los albañiles Juan Rodríguez y Diego Hernández contrataron cierta obra “en la sala de los azulejos, que es como entran en el patio a la mano derecha con el corredor alto que se ha de faser sobre el terrado”. LLEÓ, op. cit., pp. 26 y 28.

lo mismo, no se ajustan perfectamente a los intercolumnios y hubo que incluir estrechos añadidos que rompen el ritmo⁵⁰.

Todo ello justifica el efecto extraño y forzado que produce el engarce de la tracería entre las columnas, muy probablemente porque resulta de la evolución de los acontecimientos y no de un diseño planificado.

Desde luego, el antepecho del segundo piso es uno de los elementos más vistosos del patio y muestra la amplia influencia de las obras de la catedral en la ciudad. Es habitual encontrar tracerías con los más variados diseños en los patios de cantería construidos en la península. Sin ir más lejos, el que encargó en esos mismos años Mencía de Mendoza, tía de doña Catalina, para su Casa del Cordón en Burgos. Pero, aparte del amplio repertorio catedralicio de antepechos y cresterías que rematan triforios y paramentos exteriores, quedan pocos ejemplos civiles de esta práctica en Sevilla.

Uno de ellos se conserva en el palacio del Fontanar o de los Ribera en Bornos, población de señorío de esta familia. La tracería de su patio principal fue realizada por canteros mediocres, con piedra de mala calidad y peor conservación, pero siguiendo con exactitud un modelo utilizado en uno de los triforios de la lejana catedral de Burgos⁵¹. Ambos diseños coinciden en la mitad superior con el de otra tribuna, esta vez de la catedral hispalense, aunque el resto se ha adaptado con la introducción del rombo central y los arquillos inferiores. Esta configuración tuvo éxito en la ciudad y la encontramos repetida en la iglesia del monasterio de Santa Paula, ornamentando el exterior del muro. Sólo con acortar los arquillos, aparece en el patio de la casa que doña Catalina construyó para su segundo hijo en la parroquia de San Juan de la Palma –actual palacio de las Dueñas–. Y algo más personalizadas en cuanto a las dimensiones de cada elemento, pero idénticas entre sí, fueron las que se labraron para la residencia que nos ocupa y para la torre de la Casa de los Pinelo⁵².

La tracería que adorna el patio de la casa que estudiamos está compuesta por piezas pétreas de 90 cm. de altura, entre 60 y 67 cm. de ancho y un fondo que oscila entre los 26 y 29 cm., lo que indica el uso del pie a la hora de realizar los cálculos. Cada piedra ha sido tallada formando un arco lobulado y ligeramente apuntado, en cuyo interior se inscribe un rombo calado sostenido en su base por otros dos arquitos polilobulados. El material no es el mejor y tampoco el trabajo es fino, además está cubierto por revoques y estropeado con líquenes adheridos pero, sin duda, el conjunto hermosea el patio.

Éstas no son las únicas tracerías de la residencia. En el rincón de la plaza permanecen colocadas ocho piezas de las que debieron contornear todo el remate de la fachada, antes de que en el siglo XVI se colocara la

50. Es perceptible cómo un par de piezas ya talladas se han cortado en vertical para completar los huecos.

51. Se supone que las balaustradas y antepechos de los triforios fueron construidos por Juan de Colonia hacia 1458, tras la terminación de las agujas de las torres. LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, "Juan de Colonia. Estudio biográfico-crítico", *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, año II, n° 19, julio de 1904, p. 441.

52. A principios del siglo XX el diseño volvió a copiarse en la Casa de Pilatos cuando se remata el nuevo muro que da a la calle Imperial, aunque realizado en cemento. Y también lo encontramos en el patio de la casa n° 4 de la calle Guzmán el Bueno, seguramente emulando la muy cercana fachada de los Pinelo (aunque, en este caso, no he podido comprobar el material).

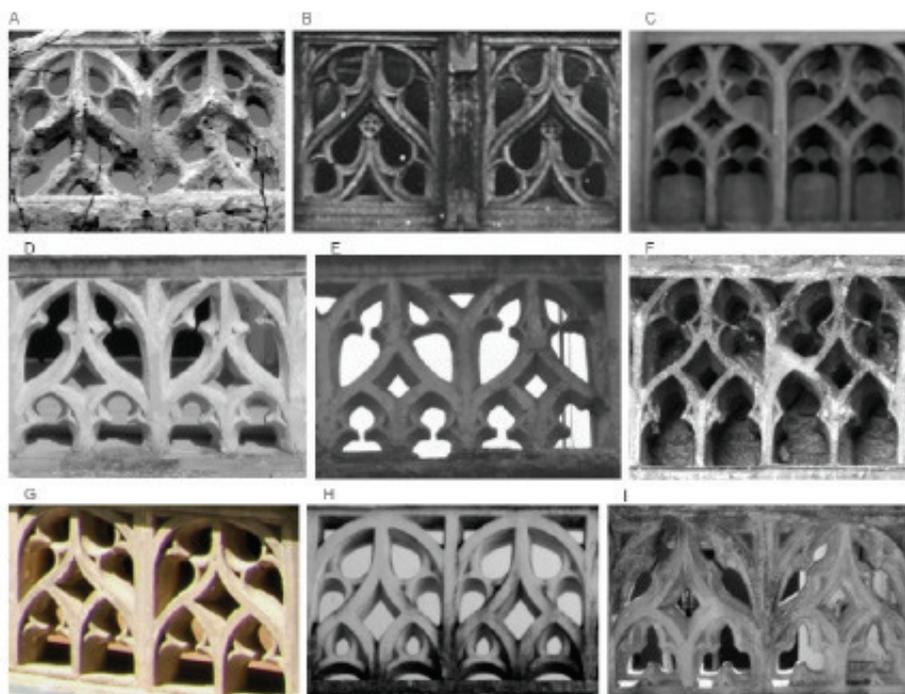


Fig. 5. Tracerías góticas:
 Triforios de las catedrales de Burgos (B) y Sevilla (C).
 Muro del evangelio de la iglesia del convento de Santa Paula (F).
 Antepechos de las casas de los Ribera en Bornos, patio principal (A), Pilatos, patio principal (D), Pinelo, torre (E), Dueñas, patio principal (G).
 Antepechos de la casa nº 4 de la calle Guzmán el Bueno (H) y de Pilatos, muro de la calle Imperial (I).

portada renacentista, cuya mayor altura obligó a rehacer la crestería de ese flanco⁵³. El diseño de esas piezas es más complicado pero no muestra mayor finura en la labor de cantería que las anteriores, y su estado de conservación es peor. Un último modelo lo constituyen dos tramos, de tres piezas cada uno, que rematan parte de la azotea que da al patio del apeadero. El bloque central es más ancho que los laterales y, al estar encastrado entre pilares de ladrillo, puede darnos idea del acabado que quizá tuvo el patio principal en algún momento de su evolución constructiva⁵⁴.

Tampoco han aparecido documentos que acrediten a los responsables de este trabajo que, como se ha dicho, tuvo su continuidad en el siglo XVI al construirse el costado sureste del patio. No sería descabellado atribuirlos al esclavo de la casa llamado Francisco de la Piedra, pero también pudo intervenir alguno de los canteros participantes en la obra catedralicia, dada su similitud con los otros diseños citados.

A pesar de la modernidad que presentan las columnas renacentistas, los arcos que sostienen no podían componer una imagen de mayor mudéjarismo y, precisamente ese concepto, dificulta su datación. O más bien introduce la duda sobre si contemplamos no tanto la arquería, sino la decoración original.

Los arcos son de medio punto en la galería inferior y rebajados en la superior. Pero las luces presentan anchuras distintas, de manera que para igualar la altura de las impostas y las claves, los arcos más estrechos fueron peraltados. Se ha argüido que esas diferencias se debieron a que originalmente el patio fue rectangular y ordenado según el sintagma almohade —dos arcos menores

53. Las piezas que rematan actualmente el lienzo de la portada miden 67x90x30 cms., se colocaron en 1533 y se renovaron en 1716. LLEÓ, op. cit. p. 32 y FALCÓN, op. cit. p. 47.

54. Las dos piezas centrales miden 64 cm de ancho y las cuatro laterales 55 cm. Todas tienen una altura de 100 cm.

a cada lado de otro mayor⁵⁵. Sin embargo, no hay pruebas que sostengan tal hipótesis y sí que el patio tuvo forma cuadrangular desde su origen, pues la cámara del extremo este fue construida desde el principio, como indica su decoración heráldica, lo que condiciona la anchura actual. Por ello se puede justificar mejor esa irregularidad métrica en el gusto por hacer coincidir los vanos de la galería y de las estancias ubicadas detrás, de forma que se creasen ejes visuales.

Es decir, la arquería se adapta a los espacios construidos en torno al patio. Y como en la crujía noreste se edificó el salón público principal de la casa —antecapilla—, su puerta de entrada marcó un imaginario corredor transversal que se hizo coincidir con el arco de la galería precedente —para que ninguna columna interrumpiese la mirada entre el interior y el patio—. Por tanto, en la galería noreste, el arco que coincide con la entrada a la sala antecapilla, marca la distribución de los demás. Los tres arcos que se despliegan a la derecha presentan una anchura muy similar, mientras que el hueco que queda a su izquierda, al ser demasiado ancho para cubrirlo con un solo arco, queda dividido en dos más estrechos. En los otros lados de la galería, igualmente los arcos de mayor luz se corresponden con las entradas a los salones, y el resto del espacio se divide en arcos más estrechos⁵⁶.

Cada arco de la planta baja se encuentra doblado por otro ligeramente apuntado, una modalidad que ya aparece en el Alcázar sevillano y también en la arquitectura nazarí, por ejemplo, en el Cuarto Real de Santo Domingo de la huerta granadina de Al-Manxarra⁵⁷. Todos son angrelados y muestran una decoración de yesería muy rica, en donde abundan los motivos geométricos, vegetales y las inscripciones.

En ambos pisos, detrás de la arquería, las paredes que cierran el patio fueron originalmente enlucidas y pintadas. Aunque a lo largo del siglo XVI se cubrieron con nuevas pinturas de temas figurados en el piso superior y con azulejos en la planta baja. En cada lado se abrían los vanos que comunicaban las estancias con el patio y ventanas que presentaban parteluces de influencia nazarí⁵⁸.

A semejanza de otros patios que se estaban construyendo en la Sevilla mudéjar, aquí se retomó el modelo de ascendencia mediterránea. No es el arquetipo andalusí, aunque el Patio de los Leones de la Alhambra se acerque mucho a este concepto. Sin embargo, ese eje de entrada quebrado y la decoración de la arquería, que se extiende por el resto de los yesos, son la

55. Esta hipótesis desarrollada por el profesor Lleó se basa en la suposición de que el patio tuviera originalmente dimensiones más reducidas, planta rectangular y pórticos sólo en los extremos cortos, con la combinación a.a.A.a.a, y al ser ampliado lateralmente perdiera su simetría. LLEÓ, op. cit., p. 18.

56. En el sentido de las agujas del reloj desde el centro del patio, estas son las medidas de las luces de los arcos. Lado noreste: 183 cm, 183 cm, 310 cm, 315 cm, 312 cm, 312 cm. Lado sureste: 234 cm, 245 cm, 240 cm, 235 cm, 345 cm, 253 cm. Lado suroeste: 226 cm, 222 cm, 272 cm, 303 cm, 308 cm, 312 cm. Lado noroeste: 240 cm, 300 cm, 243 cm, 242 cm, 279 cm, 275 cm. En cambio, es imposible percibir a simple vista la diferencia de anchura de las galerías, siguiendo el orden anterior miden: 350 cm, 352 cm, 290 cm y 302 cm.

57. FALCÓN, op. cit., p. 39.

58. En la reforma de Fadrique Enríquez de Ribera se eliminaron los parteluces para colocar rejas. En 1861 la duquesa de Denia, siguiendo la moda morisca, hizo instalar los actuales aprovechando “unos fustes de columnas viejas de la casa”, para los que se labraron los nuevos capiteles “granadinos”. LLEÓ, op. cit., p. 18.

herencia de aquella arquitectura. Una fusión a la que añadir el ingrediente puramente gótico del pretil y el renacimiento que desde Italia llegó en las columnas de mármol.

El dinamismo que imprimen los arcos mitiga la horizontalidad de las crujías pero, desde luego, el elemento encargado de equilibrar perfectamente los volúmenes del patio es el torreón, que atrae inmediatamente la mirada al ingresar en el recinto.

Una torre que es eje-mástil-alma en torno a la que se despliega el diseño de esta casa. Su carácter emblemático hace suponer que se plantearía con la elevación actual, reminiscencia de un siglo XV marcado por las luchas entre los bandos nobiliarios de la ciudad. Pero puede que también estuviera conectada con la tradición borgoñona⁵⁹. Y aunque la torre ya no se pensara para servir de fortaleza, esa figura maciza despuntando sobre los tejados vecinos permitía extender su presencia protectora por encima de los límites del patio y simbolizaba la pertenencia de sus propietarios a la élite.

Presenta una planta cuadrada y dos cuerpos de altura. Siempre fue así, como demuestra la techumbre de madera del piso bajo, que simula un magnífico cielo estrellado, pero plano, ya que sobre él había que extender la solería holladera del piso superior. Entre su decoración se incluye también la heráldica de don Pedro y doña Catalina, lo que permite fechar la obra en el primer impulso constructivo. Este hecho se repite en el piso de arriba, en donde idénticos escudos se sitúan bajo una monumental armadura octogonal, con lacería de ocho, cuyo volumen resulta perceptible al exterior en las ocho aguas del tejado⁶⁰.

El sentido de la torre se completa al analizar su ubicación y la manera en que está interconectada con otras estancias, pues superado a fines del

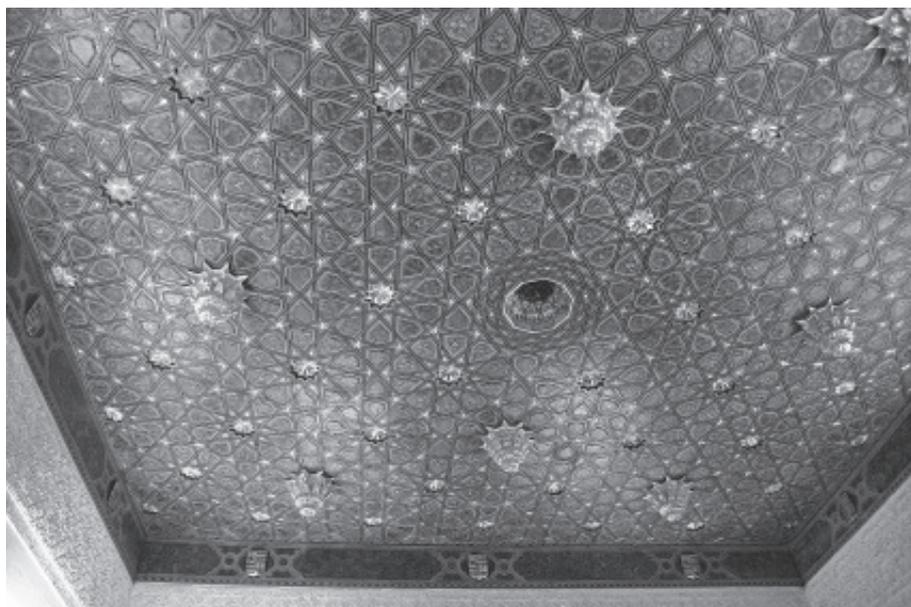


Fig. 6. Armadura de la cámara baja del torreón.

59. DE JONGE, Krista, "Espacio ceremonial. Intercambios en la arquitectura palaciega entre los Países Bajos borgoñones y España en la Alta Edad Moderna (1520-1620), en *El Legado de Borgoña. Fiesta y ceremonia cortesana en la Europa de los Austria*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2010, pp. 61-90.

60. Es el mismo modelo de la Sala de la Justicia del Alcázar, construida hacia 1340-50, que también se repite en el Palacio de las Dueñas. FALCÓN, op. cit., p. 43.

cuatrocientos su valor como elemento de defensa, pasa a contener espacios funcionales palaciegos. Naturalmente es importante su visibilidad desde las calles del barrio, pero especialmente desde el patio principal, de cuya escenografía forma parte. Todo ello para resaltar su valor en la representación del poder de la familia.

Está comunicada con las crujías en cuya intersección se eleva y que contribuyen a sustentarla tectónicamente con sus dos pisos de altura. Sin embargo, estas alas no son las únicas edificaciones que confieren solidez a una torre realizada en tapial y ladrillo. Sus constructores se valieron de otro cuerpo de materiales y altura similares, que fue adosado y escondido en su costado noroeste, pues sólo es posible verlo desde la antigua huerta, hoy jardín grande.

Como se vio, esa construcción ya aparece citada en la documentación de 1505. Cuenta con tres pisos y los dos inferiores comunicaban a través de sendas puertas con las estancias correspondientes del torreón⁶¹. El tercero, cubierto por una sencilla armadura, era conocido entre los moradores de la casa como la cámara de doña Leonor de Acuña, la sobrina de don Pedro tan querida por el matrimonio y a la que ya se ha hecho referencia⁶². Y también se le llamaba el soberado, seguramente por su elevación, ya que es el cuarto más alto de todo el complejo, aunque no tenía uso de almacenamiento como cabría esperar por el nombre. A esta amplia habitación —745 cm x 570 cm—, cuyas ventanas miran hacia la antigua huerta y los tejados de la ciudad, se ascendía desde un patio pequeño situado detrás del salón antecapilla, a través de una escalerita por la que también se llegaba a la cámara alta de la torre.

En el pasado se ha considerado que, hasta las ampliaciones del siglo XVI, la casa sólo tenía un piso de altura, excepto algunos elementos sobresalientes pero puntuales. Si embargo, ya se ha visto cómo la información proporcionada por la decoración heráldica y las descripciones que se realizan en 1505, a través del inventario de los bienes de Catalina de Ribera, indican que desde su construcción, el edificio contó con varias alturas. Incluso el hecho de que tuvieran dos pisos las casas para alquilar levantadas en la plaza entre los años 1490 y 1491, expresa lo habitual de esa solución. No debe extrañarnos, pues ya en época almohade se hizo común, en áreas urbanas saturadas, la construcción de plantas altas e incluso pórticos con galerías encima para acceder a esas habitaciones superiores⁶³.

Que en vida de doña Catalina ya existiera esa altura de construcción permitiría ubicar todas las estancias a las que se alude en la documentación, pues de lo contrario sería imposible ubicar las referencias a tantos espacios. En cambio, el tercer módulo construido en el patio, situado en

61. A.D.M S.A. 375, 016-035.

62. En su testamento (1503-4-30), doña Catalina se refiere a ella diciendo que la tiene “por hija propia” y más adelante advierte a sus hijos Fadrique y Hernando: “lo postrimero que os encargo es que queráis y visitéis á la señora doña Leonor que sé yo cierto que siente tanto mi muerte como de la señora condesa, su madre”. A.D.M. S.A. 1188 459-483.

63. En la etapa morisca granadina es frecuente la planta alta sobre todas las crujías. Para facilitar el ingreso directo se edificaban entre una y cuatro galerías, con estructuras de madera, sostenidas por pies derechos. ORIHUELA UZAL, A., “La casa andalusí: un recorrido a través de su evolución”, en *Artígrama*, nº 22, 2007, pp. 299-335.

el lado sureste, se mantuvo con un solo piso, favoreciendo así la iluminación del resto de la vivienda.

Por otro lado, la doble altura facilitó la distribución de usos entre la residencia familiar, más reservada e íntima, y los lugares en donde desplegar el aparato asociado a los cargos militares, políticos y administrativos ejercidos por el cabeza de familia.

Por supuesto, la monumentalidad de las casas de San Esteban, percibida a través del tamaño del conjunto, la armonía y belleza del diseño, así como la magnificencia de la decoración y los objetos que atesoraba, estaba pensada para revelar la importancia económica, política y social de sus propietarios. Pero además, en estos últimos años del siglo XV se utilizaba magistralmente el lenguaje escenográfico —con probabilidad por influencia andalusí—, de manera que el poder del adelantado mayor de Andalucía era mostrado con absoluta eficacia a quienes debían quedar impresionados por él.

Esa teatralidad necesitaba un recorrido que introdujese al espectador en situación de manera paulatina y unos espacios en los que desarrollar el ceremonial. Ya se ha desvelado cómo la entrada se producía a través de la plaza de propiedad particular. Algunos visitantes atravesaban andando el patio del apeadero, mientras otros descabalgaban allí de sus monturas. Después debían dirigirse hacia uno de los ángulos para entrar en el patio principal, cuyo espacio y elementos arquitectónicos se habían dispuesto para provocar una visión sorprendente y asombrosa.

Una vez en el patio, quienes tuviesen que resolver algún asunto relacionado con el cargo o los negocios de Pedro Enríquez, se dejaban guiar por el eje visual que impone la torre y podían bordearlo bajo las galerías o cruzar por el espacio abierto hasta llegar al extremo opuesto, por dónde se accedía a la sala principal, denominada palacio en la época.

Este uso de la arquitectura, similar a algunos modelos almohades o nazaríes, hace pensar en las jaimas y en las tiendas que los caballeros cristianos llevaban a la guerra, incluido don Pedro⁶⁴. El pórtico actúa como esa primera pieza de tela sostenida por unos postes que sirve de aproximación a un interior más oscuro y fresco en el que recibir, siendo otra secuencia en la gradación de la privacidad hacia el lugar de audiencia.

Una vez en la sala-palacio el espacio vuelve a multiplicarse. Esa estancia rectangular había evolucionado en la arquitectura andalusí, al quedar acortada en profundidad para disponerse en sentido transversal, de manera que resalta su relación con el patio⁶⁵. Y siguiendo la costumbre, en sus extremos se sitúan dos alcobas cuadradas y casi gemelas. Aunque en este caso, la ubicada al norte no es otra que la cámara inferior de la torre, lo que acentúa su simbolismo. Ese es el último punto de penetración en la residencia para quienes debían resolver asuntos relacionados con las cosas públicas. Allí se dispuso una especie de salón del trono, desde donde el adelantado mayor de Andalucía ejercía los diversos cargos de poder y negocio que había acumulado. Y para enfatizar la importancia del lugar, unos ganchos disimulados en las piñas de arrocabe que decoran la techumbre, entre estrellas de diez

64. A.D.M S.A. 375, 016-035.

65. En ese proceso, el número de vanos de las salas evoluciona de tres a uno, en esta casa las puertas laterales se convierten en ventanas. ALMAGRO VIDAL, ANA, *El concepto de espacio en la arquitectura palatina andalusí. Un análisis perceptivo a través de la infografía*, CSIC, Madrid, 2008, p. 311.

puntas, debieron servir para colgar ocho lámparas que convertían ese cielo en un ascua de oro.

La finalidad representativa no impedía que esas habitaciones fueran tan polifuncionales como marcaban las costumbres de la época. Forradas por tapices y alfombras sobre las que se repartían cojines y almohadones en los que sentarse, y calentadas en invierno con braseros, valían para esperar, reunirse, comer e incluso rezar.

Unos años después de la construcción de la casa y fallecido ya Pedro Enríquez, doña Catalina modificó el espacio de la sala-palacio al ampliarlo con la edificación de la capilla⁶⁶. Para ello eligió cuidadosamente un solar que estuviese centrado en la sala y, por consiguiente, enfrente de la puerta de acceso desde el patio. De esta manera, el eje formado por la sala alargada y las cámaras de los extremos, quedaba enriquecido por otro transversal. La ocasión surgió cuando doña Catalina tomó en arrendamiento una casa paredaña y con entrada desde la calle del Rey, pero pasó por alto que el solar no fuera suyo y la demolió fraudulentamente. Cuando en el año 1501 legaliza aquella propiedad, la capilla ya estaba construida y en la bóveda se habían pintado los consabidos emblemas de Enríquez y Sotomayor⁶⁷.

El interés de Catalina de Ribera por tener una capilla en la casa, de carácter casi público dada la zona en la que se construye, significa un importante cambio de mentalidad. Su función no es exclusivamente religiosa, puesto que las necesidades espirituales podían cubrirse en la contigua parroquia de San Esteban o en el oratorio privado que instaló junto a su cámara⁶⁸. Se trata de poseer un elemento que se había puesto de moda y una vez más describe a los visitantes el poder e influencia de la familia. Además implica tener capellán propio, lo que acerca la casa a la categoría de palacio.

En la gran sala se abrió una portada de acceso monumental elaborada en yeso, en la que un alfiz revestido por completo de atauriques rodea el arco

66. En 1501 aún se realizarían obras importantes en la casa, los carpinteros Francisco Ruiz y Gómez Bernal otorgan "...con Fco de la Cuadra, criado de la señora doña Catalina de Ribera, vecina de esta dicha ciudad en la coll de San Esteban seguir en tal manera que ellos (ilegible) e obligados (ilegible) de le facer e (ilegible) fecha e acabada esta obra de carpintería en unas casas que son en esta dicha ciudad de Sevilla en la dicha coll de San Esteban ...les debe pagar 2.300 mrs por tercios según vaya avanzando la obra. A.P.N.S. Of. 5, Leg. 3.220, 1501-9-7, f.208v.

67. Lope de Teba, escudero del alcalde mayor y su mujer, Inés de Mesa, arrendaron el 3 de enero de 1484 a los Enríquez de Ribera unas casas paredañas a su propiedad por el lado de la calle del Rey, que tenían soberados y corral, por 1.000 mrs. de tributo. A.D.M. S.A., 572, 25-25. Sin embargo, en un documento del 15 de noviembre de 1501 se dice que (...) yo, la dicha Catalina de Ribera, por virtud del dicho traspaso metí e incorporé en las casas principales de mi morada, pero como estaban a tributo y no en propiedad, el secretario de los reyes se las demandó, sobre lo cual habíamos traído cierto pleito y debate, y ahora so convenida e igualada (...) en esta manera, que yo la dicha doña Catalina de Ribera dé a vos, el dicho secretario (...) por las dichas casas y por los dichos 1.000 mrs y un par de gallinas que en ellas tenéis, otra posesión de casa dentro en esta dicha ciudad que renten 1.350 mrs (...) en la collación de Santa Catalina, en la calle del rey (...). A.D.M. S.A., 580, 25-33. Un archivero posterior escribió una nota en el documento señalando que hoy es la capilla del palacio.

68. Además del oratorio situado en el retrete del piso alto, en el inventario de los bienes de doña Catalina se cita "la sala donde estaba el altar". El verbo en pasado podría indicar que previamente a la construcción de la capilla hubiese un altar en otra sala de la planta baja en donde se pudiesen celebrar ceremonias para un grupo de personas. A.D.M S.A. 375, 016-035.

carpanel con adornos de tracería gótica en las enjutas, es decir, una exquisita síntesis de tendencias.

Sobre el dintel se despliega un friso de ventanas lobuladas y caladas, del tipo del palacio mudéjar de Pedro I en el Alcázar, que incluye una inscripción cúfica. Desde que en 1875 Amador de los Ríos la tradujera como “... para nuestro señor y dueño Don Pedro ¡ensalzado sea!”, se ha venido repitiendo idéntica interpretación en otras publicaciones⁶⁹. Que además hacía pensar en la intención de rendir homenaje al caballero fallecido pocos años antes. Sin embargo, conviene revisar su significado, así como analizar otros fragmentos incluidos en la decoración del edificio.

Una lectura actual de los textos árabes indica en contra de la versión tradicional, que en el alfiz de entrada a la capilla se repiten las siguientes frases en escritura cursiva⁷⁰:

العز القائم لله الملك الدائم لله،la gloria perenne es de Dios, el poder perpetuo es de Dios...
---------------------------------------	--

Son las mismas que encontramos en las yeserías decorativas del alfiz correspondiente a la puerta que da al patio desde la sala antecapilla. Así como en otros lugares que consideramos precisamente las estancias más antiguas de la residencia. Como el intradós de ese mismo arco, los frisos que se desarrollan bajo los artesonados de la cámara baja del torreón, el cuarto inmediato por el lado norte y la sala de las columnas.

Cuando el espacio en donde encajar la inscripción es menor, sus artífices optaron por reducir el texto, no en cuanto a tamaño de las letras, sino a contenido. Aunque la fuerza del mensaje para quien pudiera leerlo permanecía intacta. Por ejemplo, en las pinturas que decoran la cámara situada al costado oeste de la torre, aparece en cursiva:

العز لله الملك لله	la gloria es de Dios, el poder es de Dios
--------------------	---

Las principales mansiones de referencia, como pudieran ser la Alhambra y el palacio mudéjar del Alcázar sevillano, se muestran como centros de poder a través de sus manifestaciones artísticas, con un programa simbólico en torno a la figura del monarca y los versos que lo exaltan. Sin embargo, en las casas de San Esteban, los textos no hacen referencia al poder terrenal sino a Dios, algo muy propio de quienes desean emular las formas y manifestaciones artísticas de más prestigio pero, a la vez, son unos fieles súbditos en una sociedad impregnada por completo de religiosidad.

El afán decorativo y el gusto por la estética mudéjar conducen al uso de inscripciones sin significado, como las situadas en el arco de entrada al salón antecapilla, más concretamente en el lado izquierdo del intradós. Mientras otras, en el lado derecho y también con carácter ornamental, son incorrectas,

69. AMADOR DE LOS RÍOS, J., *Inscripciones árabes de Sevilla*, Madrid, 1875. Falcón, op. cit., p. 40 y LLEÓ, op. cit., p. 19.

70. Quiero mostrar mi más sincero agradecimiento a Ahmed Mahmoud Dokmak, profesor de arte islámico y mudéjar de la Universidad de El Cairo, por la excelente traducción y las muy oportunas indicaciones que ha realizado sobre este tema.

con errores ortográficos y que llegan a resultar ilegibles, aunque parezcan imitadas de frases como:

عز لمولانا الملك؟	<i>Gloria a nuestro rey</i>
عز لمولانا اليمين والإقبال؟" أو "عز لمولانا الملك؟	<i>Gloria a nuestro Señor, la prosperidad y la felicidad</i>
اليمين والإقبال؟" أو "الملك؟ عز لمولانا	<i>La prosperidad y la felicidad?, o Gloria a nuestro rey?</i>

Según el profesor Dokmak, no se puede establecer que todos los textos que no están imitados sean del siglo XV, pero sí parece que en la casa hay dos estilos de epigrafía árabe, el primero es más antiguo y muestra corrección en las inscripciones, debiendo corresponder al siglo XV. El segundo es más tardío, probablemente del siglo XVI, y contiene inscripciones correctas e incorrectas (ilegibles). En todo caso, se correspondería con las intervenciones realizadas por el hijo mayor de Catalina de Ribera. Es evidente la influencia de las inscripciones realizadas en el palacio del rey don Pedro, en el Alcázar sevillano, pero no sería la única, teniendo en cuenta que las mismas frases se encuentran, por ejemplo, en el Taller del Moro de Toledo⁷¹.

El volumen exterior de la capilla se encontraba rodeado de edificaciones excepto en su lado norte, desde donde entraba la luz a través de una ventana de arco apuntado, enmarcada por cardinas y que daba al patinico de servicio ya mencionado.

La cubierta rebajada está compuesta por dos tramos de bóvedas de terceletes. Aunque su fábrica es de tapial y ladrillo, los nervios o cruceros visibles están formados por piezas moldeadas en yeso, es decir, se imita la característica cantería pero careciendo de función tectónica⁷². Esa falsa nervadura ha sido profusamente decorada con cardinas, policromía y los consabidos escudos de Enríquez y Sotomayor, surgiendo de ménsulas con figuras de ángeles realizados en el mismo material. Sin embargo, todos estos elementos y formas puramente góticos se funden, como en el resto del edificio, con los mudéjares que le confieren su singular carácter, en especial la yesería con motivos de ataurique que cubre el resto del espacio.

Por las mismas fechas se realizaron otras capillas semejantes en Sevilla. El oratorio de los Reyes Católicos en el Alcázar y, desde luego la del actual palacio de las Dueñas cuando, ya casado, la habitaba Hernando Enríquez de

71. Conviene consultar las siguientes obras: DOKMAK, A., 2001, *Estudio de los elementos islámicos en la arquitectura mudéjar en España a través de las bóvedas de mocárabes y de ejemplos de la epigrafía árabe*. Tesis doctoral dirigida por Antonio Eloy Momplet y Juan Antonio Souto Lasala, Universidad Complutense de Madrid. Madrid. pp. 172-221. DOKMAK, A., 2003, "Alkitābāt al'arabiyya almuqalada fi al-Andalus", *Actes du forum international d'inscriptions, de calligraphies et d'écritures dans le monde à travers les âges, 24-27 Avril 2003*, Bibliotheca Alexandrina, Alejandría, pp. 123-171. p. 156.

72. Es algo muy habitual en la arquitectura mudéjar. BORRÁS, G., "Los materiales, las técnicas artísticas y el sistema de trabajo como criterios para la definición del arte mudéjar" *III Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, 1986, pp. 317-325; ídem., *El arte mudéjar*, Teruel, 1990, pp. 139-155. CÓMEZ, op. cit., 102. Sobre el material en el que está realizada esta cubierta deseo agradecer la información que muy amablemente me facilitaron los restauradores d. Juan Abad y d. Javier Barbasán.



Fig. 7. Bóveda de la capilla.

Ribera, fechable hacia 1504. El mismo tipo de bóveda se usó en edificios de dimensiones diferentes, como la cabecera de la iglesia de Santa María de Jesús, situada en la primitiva Universidad Hispalense, construida en cantería pocos años después.

Sobre la ejecución de la capilla del palacio de las Dueñas, se ha mantenido la atribución a Hamete de Cobexi, aquel Francisco Fernández que estuvo al servicio de doña Catalina y llegaría a ser maestro mayor del Alcázar (1502-37), construyendo allí el oratorio citado⁷³. Lo que hace suponer que hubiera intervenido con anterioridad en la obra que nos ocupa.

Volviendo a las dos crujías que cerraban el patio por los lados noroeste y suroeste, tenían similar composición, basada en una gran sala alargada, que se conocía como palacio y flanqueada por cámaras más o menos cuadradas. Y su uso también estaría relacionado con las actividades más visibles del gran grupo humano que habitaba la casa. Con el paso de los años, estas zonas han sufrido importantes transformaciones, desde la construcción en el siglo XVI de la monumental escalera situada en el ángulo, hasta la desaparición de la sala longitudinal que correspondía al lado suroeste, espacio convertido hoy en la doble galería de entrada al patio principal, con un eje de visión muy modificado.

Sin embargo, algún elemento nos habla aún del esmero con que fueron decoradas y, por tanto, su utilización para funciones relevantes. Concretamente la cámara inmediata a la torre en su costado oeste conserva restos de pinturas murales que pueden fecharse en los últimos años del siglo XV.

73. El profesor Falcón considera además la posibilidad de que la capilla del palacio de las Dueñas fuera trazada por Alonso Rodríguez, maestro mayor de la catedral (1496-1513), donde levantó la bóveda de la capilla mayor y el cimborrio. También intervino en las iglesias de Santa María de Carmona y Santiago de Écija. Este arquitecto está vinculado al imaginero Pedro Millán y, debido a ciertas similitudes formales, relaciona las figuras de la portada del convento de Santa Paula, el apostolado de la bóveda en la sala capitular de la Cartuja y los ángeles de la capilla de Dueñas. FALCÓN, op. cit., p. 89.



Fig. 8. Pinturas murales, cámara contigua a la torre.

Es un friso situado bajo el techo donde, a modo de trampantojo, se imitó una estructura de madera que contorneaba toda la cámara, aunque hoy sólo quedan algunos fragmentos. Aparece dividido en tramos por unos pilarcillos de formas góticas que el artista se esmeró por mostrar tridimensionales. En la parte inferior del fondo se ha dibujado una esquemática cenefa, mientras las cartelas octogonales y rehundidas de arriba muestran una elegante caligrafía árabe que repite el texto:

العز لله الملك لله	<i>la gloria es de Dios, el poder es de Dios</i>
--------------------	--

Aunque lejana, guarda cierta relación en la representación de los pilares con las pinturas que decoran algunas galerías del Palacio de las Dueñas y que han sido datadas algo más tarde, hacia 1516⁷⁴. Sin embargo, allí es evidente que se trata de una cenefa decorativa con lazos, jarrones y frutas. Mientras que la representación en esta cámara de los Enríquez de Ribera resulta más enigmática y, al conservarse sólo algunos tramos, es imposible saber si se incluyeron otras escenas. Teniendo en cuenta la ubicación de esta sala, contigua a la baja del torreón y al patio principal, es decir, en la zona pública y de representación del edificio, es posible que sirviera de espacio de reunión en donde don Pedro ejerciera algunos de los oficios y cargos que tenía encomendados. Quizá los relacionados con el hecho de ser adelantado mayor de Andalucía, que llevaba aparejada la responsabilidad del mantenimiento del orden jurídico, para lo que debía convocar un tribunal que veía en primera instancia los casos relativos a

74. Ídem., p. 93.

los jurados sevillanos y algunos delitos de especial gravedad, además de atender, enalzada y vista, los casos ya sentenciados por los alcaldes mayores y otras justicias locales⁷⁵. Entra dentro de lo posible que este lugar fuera el escenario de tales actos pero también que, como espacio bien adaptado para las reuniones, sirviera además para aquellas de carácter político y de negocios.

La sala-palacio del lado noroeste pudo ser el primitivo guardarropa, pues el gran volumen de objetos que a la muerte de doña Catalina se almacenó en una estancia llamada así, hace pensar en proporciones que sólo podrían encontrarse en esta sala o la correspondiente del lado suroeste, hoy desaparecida⁷⁶.

Sin embargo, el sentido del guardarropa que tuvo la casa en el siglo XV fue diferente al labrado después por Fadrique Enríquez de Ribera. El primero debió ser sencillamente el lugar en el que almacenar con los cuidados necesarios todos los enseres valiosos destinados al vestido de las personas de calidad y de la propia casa. Mientras que el construido a partir de 1530 parece tener el sentido de estudio renacentista según algunos de los objetos reseñados, incluidos los relacionados con la astrología y la magia⁷⁷.

Muchas de esas curiosidades ya las poseía su madre en 1505, o al menos estaban en la casa. Pero se guardaban en unos espacios denominados más apropiadamente bacinerías alta y baja que, sin embargo, no es posible ubicar con las referencias conocidas hasta ahora⁷⁸.

Naturalmente, la función representativa descrita se relacionaba muy estrechamente con la residencial. Y hay que tener en cuenta que no sólo moraba en las casas de San Esteban la familia Enríquez de Ribera, sino también el amplísimo grupo humano a su servicio.

Las cámaras de los miembros más notables del clan se extendían por el piso alto de la torre y de las crujías situadas al noreste y noroeste del patio principal. También por una serie de cuartos amontonados detrás, en el espacio que restaba hasta la calle del Rey, en torno al patinico. El origen de éstos eran las casas que se fueron adquiriendo tras la primera compra y se adosaron a la estructura inicial sin someterlas a modificaciones⁷⁹. Esa falta de planificación haría que sus niveles de altura fuesen diferentes, de manera que surgieron los entresuelos, reformados o perdidos en remodelaciones posteriores⁸⁰.

75. LADERO QUESADA, Miguel Ángel, *Andalucía...*, p. 252.

76. A.D.M S.A. 375, 016-035.

77. Don Fadrique compró en 1530 unas casas de los clérigos de la veintena “*en la calle Imperial (sic)... lindan de la una parte con la huerta del sr. marqués de tarifa y con casas de los abades de la veyntena...*”. En su testamento indica que las había utilizado para “la guardarropa que yo nuevamente labré”. A.D.M. S.A. 24, 50. LLEÓ, op. cit., pp. 24 y 26.

78. El término significa curiosidades y es posible que estuvieran comunicadas por una escalera interior, de ahí las referencias a niveles. El contenido de la bacinería baja era variado, desde tejidos como alfombras, mantas y paños, hasta maletas, almohadas, guadameciles, nueve mesas y diez bancos. En la bacinería alta se guardaban menos cosas. A.D.M S.A. 375, 016-035.

79. Muchas de esas edificaciones desaparecieron tras el alineamiento de la calle Imperial que tuvo lugar en los primeros años del siglo XX.

80. En 1505 había al menos un “*entresuelo que está en la escalerica que da donde el patinico*” (se almacenaban 55 arrobas de lana castellana) y otro “*donde duerme el señor don Fernando*”. A.D.M S.A. 375, 016-035.

A lo largo del período que va desde 1484 hasta 1505, los miembros más destacados de la familia, que vivieron en la mansión en diferentes momentos, fueron el matrimonio compuesto por doña Catalina y don Pedro, sus hijos Fadrique y Hernando, María de Ribera –hermana menor de doña Catalina– y la mencionada Leonor de Acuña. Por temporadas también la habitaron algunos invitados, como el dominico fray Francisco Reginaldo Romero, obispo de Tiberia e importante colaborador de la propietaria⁸¹.

Cuando en 1505 Catalina de Ribera falleció, llevaba ya muchos años viuda y, como señora de la gran mansión, había situado su cámara en el piso alto de la torre, la estancia más significativa. Mientras su marido vivió, lo más probable es que siguieran la costumbre de la época, alojándose en aposentos particulares. Seguramente uno de ellos utilizaría la estancia mencionada y el otro el cuarto situado en el extremo contrario de la crujía noreste, quedando en medio la sala que se alinea con el patio y repite el esquema compositivo del piso inferior.

Naturalmente, se requirieron escaleras que comunicaran ambos niveles y la documentación de 1505 cita la del patinico que, situado detrás de la torre, ha sido modificado con el tiempo en sus dimensiones y se ha cubierto en parte con una montera acristalada⁸². Pero continúa alojando una caja de escaleras que seguramente sustituye al antiguo acceso desde la zona de servicio, ubicada en el nivel inferior de ese patio y que incluía la cocina.

Alguna otra escalerita enlazaría ambas alturas, probablemente de caracol como la que aún se conserva al sur de la crujía que mandó construir don Fadrique en el siglo XVI. Sin embargo, el trasiego en aquella casa requería un acceso más amplio. Y lo hubo, en el mismo lugar donde se edificó en 1538 la monumental escalera actual. De aquella estructura original sólo quedan, en el hueco de la nueva, los tres primeros escalones de ladrillo. Esos peldaños arrancan muy por debajo del nivel de suelo actual y su sentido va desde la huerta (NO) hacia el patio del apeadero (SE) pero, por lógica, a mitad de recorrido debía virar en ángulo recto hacia la izquierda (NE) para acceder al piso superior por el extremo de la crujía noroeste o la galería contigua.

Puede causar extrañeza el punto desde el que ascienden los escalones, pero tengamos en cuenta que era la forma de entrada al ámbito doméstico y aún no era costumbre que las escaleras formaran parte del ceremonial palaciego, de hecho esa razón llevaría a don Fadrique a sustituirla en el siglo siguiente. Además, desde el patio del apeadero se llegaría cómodamente a través de unos espacios que aún conservan paramentos de ladrillo fechables en el siglo XV. Es más, tras desmontar de las cabalgaduras a cubierto en la zona del fondo de ese patio, sólo había que ascender esas escaleras, de uso reservado, para encontrarse en las estancias privadas de la residencia, sin necesidad de acceder al patio principal.

La amplitud, decoración y confortabilidad de las habitaciones en las que se desarrollaba la intimidad familiar debían estar acordes con la calidad de

81. Había sido nombrado obispo de Tiberiades, en Palestina, por Inocencio VIII en 1488. Y sirvió de coadjutor a los arzobispos de Sevilla D. Diego Hurtado de Mendoza (1486-1502), D. Juan de Zúñiga (1504) y D. Diego Deza (1505-1523), haciendo de gobernador en sus ausencias. Ayudó a doña Catalina a gestionar la fundación del Hospital de las Cinco Llagas y fue uno de sus albaceas testamentarios.

82. A.D.M S.A. 375, 016-035.



Fig. 9. Restos de la escalera primitiva.

los propietarios. Aunque se debe insistir en que, teniendo en cuenta algunos aspectos sobre la organización de la vida cotidiana en el siglo XV, tanto los espacios como el mobiliario eran polifuncionales. Por ejemplo, cada uno de los miembros destacados de la familia tenían adjudicadas cámaras en las que dormían, pero también eran lugares en los que estar, recibir a los más íntimos, conversar, comer, oír música o poesía, realizar labores de aguja, leer, jugar al ajedrez o rezar. Y además, en esas actividades participaban, cada cual siguiendo su papel, los señores y sus invitados, los criados y los esclavos. Naturalmente eran espacios compartidos en los que unos estaban al servicio de otros, pero en los que transcurrían gran parte de sus días. Incluso cuando al anochecer los señores ya descansaban en sus monumentales camas, aisladas del resto de la habitación gracias a las colgaduras de paños, los servidores cuidaban sus sueños acostados en cualquier rincón de la misma estancia.

Las tapicerías que cubrían las paredes aportaban calidez, pero también colorido con sus motivos historiados, de flores y verdura, que se desbordaban a las yeserías que a su alrededor ornamentaban frisos y alfiles, además de cubrir las maderas de los artesonados. Los muebles no abundaban, respondían a los hábitos diarios y a la versatilidad que requería la adaptación de los espacios a los usos. Además de las camas había algunos armarios, mesitas bajas y numerosísimas arcas fabricadas en los más variados tamaños y materiales, con frecuencia importadas de Flandes. Las pocas sillas y las mesas con sus bancos que había en la casa se usaban preferentemente en reuniones o comidas de protocolo, que tenían lugar en estancias más públicas. Siendo común el uso de los estrados de madera cubiertos por alfombras, frecuentemente de tejidos moriscos. Eso permitía a las personas de calidad y sus acompañantes sentarse sobre los almohadones de telas o cordobán, convenientemente aislados de la solería en los meses fríos y además a cierta altura, no a los pies de quienes se movían a su alrededor. Y también era costumbre colocarlos en el lado menor de las salas, a veces con un dosel, desde donde los señores de la casa presidían las grandes reuniones y los festejos.

No podemos perder de vista que la función residencial no se reduce a lo ya analizado. En 1505 era el hogar de unas setenta personas que, según sus ocupaciones y el servicio que tuviesen encomendado, dormían o comían repartidos por la finca y transitaban por los patios como si de plazas públicas se tratase. Muchos de ellos habían formado nuevas familias y visto cómo sus hijos nacían y crecían allí. Y también permanecieron en la casa cuando se sintieron enfermos y ancianos. Algunos añadieron a sus nombres el apelativo de Ribera, especialmente los tornadizos o moriscos convertidos al cristianismo, y doña Catalina costeó, mostrándose siempre cariñosa en los documentos, la dote de las muchachas que salieron de la casa para contraer matrimonio.

Los lugares en que todas aquellas personas se acomodaron estuvieron marcados por las funciones que cumplían en la casa y el grado de confianza que los señores depositaron en cada uno. Había espacio suficiente en la propiedad para habilitar cuartos de vivienda y, aunque algunas sirvientas y criadas tuvieron cámara propia, la mayoría comía y utilizaba los rudimentarios servicios disponibles para ellos de manera común y dormía cerca de sus lugares de trabajo. Es decir, las amas de cría pasaban las noches en las habitaciones de los niños y, de la misma manera serían ocupados cocina, panadería, caballerizas, etc.

Una consecuencia evidente de la función residencial de una comunidad tan amplia es el conjunto de actividades relacionadas con la producción, servicio y almacenamiento, que requieren espacios adecuados para su desarrollo.

La familia Enríquez de Ribera contaba con propiedades rurales que abastecían de leña y productos de alimentación –carnes, cereales, legumbres, verduras, hortalizas y frutas, vino, vinagre o aceite–. Todo ello se traía a la casa conforme se iba necesitando y se guardaba en la bodega, botillería, pequeñas cámaras y algunos entresuelos.

Sin embargo, otros se producían en la propia mansión y así, además de la imprescindible cocina, existía un horno de pan y naturalmente la huerta. Ésta ocupaba el costado noroeste de la finca, en donde luego se desarrolló el jardín grande. Cumplía una función productiva con la inclusión probable de árboles frutales. Pero destacaría además como espacio de recreo, aunque el sentido de su ajardinamiento fuese aún muy medieval. Seguramente fue uno de los lugares preferidos por los niños que crecieron en la casa, en donde quizá jugaran juntos los señoritos y los pequeños esclavos.

También se criarían en la huerta animales de corral y alguna vaca para el consumo diario de leche. Y probablemente contendría un lavadero, lo que no quita para que algunas mujeres del servicio salieran a lavar fuera de casa, pues ya se sabe que era una forma muy eficaz de estar informados sobre los acontecimientos cotidianos y tomar el pulso a una realidad diferente a la que se percibía desde los palacios.

Desde la huerta era muy adecuado el acceso a la cocina, situada en la zona norte, detrás de la torre, con la orientación ideal para el almacenamiento de viandas. Así el trasiego de productos con la calle no interfería en la vida de la familia noble. Pero, a la vez, el servicio de comida a las estancias principales era muy rápido a través del patinico situado en el costado de la capilla, que además contaba con la citada escalera para acceder a las cámaras superiores.

El número y tipo de objetos que en 1505 estaban a cargo de la cocinera Beatriz de Morales, hace suponer que la cocina de la casa no sería una estancia grande. Con un banco de obra alrededor, los cacharros imprescindibles para guisar y sobre todo asar, estarían colgados del techo y las paredes, pues no había para almacenar más que un arca vieja de palo, mientras el suelo se cubría con una estera de juncos, seguramente porque sobre la tierra apisonada ni siquiera se dispuso una solería. No contaba ese espacio con ningún otro mueble ni menaje de servicio pues, por un lado, tanto la plata como los enseres realizados con materiales menos valiosos se custodiaban en otros lugares de la casa. Y además, en la cercana cámara de la botillería y otras dos habitaciones contiguas se almacenaban más objetos relacionados tanto con la cocina, como con el servicio de la casa, especialmente de limpieza y calefacción. La bodega no era subterránea, sino que se utilizaba para almacenaje una de las cámaras situadas en el ya referido extremo noroeste, con sitio suficiente para guardar vinagre y vino blanco en tinajas grandes, candiotas o barriles y jarritas⁸³.

La lógica lleva a suponer que desde la huerta también se llegara a la panadería, que no debía estar lejos de la cocina. La descripción de la finca original, comprada en 1483, ya incluía una atahona que quizá no se demoliera. También pudo utilizarse, desde que se adquirió en 1496, el horno de hacer pan del convento de San Agustín, situado cerca de la torre. Pero sobre todo, debe contemplarse la posibilidad de que el plan constructivo inicial de los Enríquez de Ribera incluyera una nueva “panetería”, dada la importancia de este básico alimento para el elevado número de personas a las que había que abastecer. Una idea de la importante producción de pan en la casa la ofrece que en la caballeriza donde se guardaban mulas y asnos, se inventarían “*diez albardones y nueve haldas diversas para pan*”⁸⁴.

Este análisis y la valoración de los datos que se pueden extraer de la documentación, indican una distribución del uso de los espacios basada en la jerarquía social, no se acredita que intervenga una distinción de género, aunque es de suponer que la habría. El secretario y tesorero de doña Catalina era un hombre, pero el resto del servicio de su confianza, a las que deja encargadas y responsables de los bienes de su casa, son todas mujeres, aquellas que la habían acompañado en los últimos años de su vida. Y la costumbre indica que el alojamiento de esas criadas estaría de alguna manera segregado del sector masculino. De hecho, a principios del siglo XVII se redacta un informe indicando que “*mucho del viejo edificio de las dhas. casas está cayéndose e muy malparado... en particular los quartos e aposentos de las mujeres...*”⁸⁵. En el palacio de Dueñas, la ubicación del servicio femenino aparece descrita con exactitud y en el siglo XVI se alude al jardín y patio del cuarto de las mujeres. Lo mismo que en la casa de los Pinelo, en donde se habla del servicio y cuerpo de las mujeres⁸⁶.

83. Ídem.

84. Ídem. El halda es un saco para envolver.

85. A.D.M., S.A. 26,18. LLEÓ, op. cit., p. 61.

86. FALCÓN, op. cit., p.29 y 30.

A partir de 1492 el ritmo de lo cotidiano cambió en la casa. Hubo que guardar el luto por la muerte del adelantado y además, como Fadrique y Fernando aún eran menores, la función de representación pública decayó. Doña Catalina se dedicó a trabajar para acrecentar la fortuna que esos niños habían de heredar, teniendo en cuenta que su sobrino e hijastro era el siguiente eslabón en la línea principal del linaje Enríquez de Ribera, aunque al morir sin descendencia en 1509 esa cadena volviera hacia Fadrique.

Durante los años en que estuvieron casados, ambos participaron activamente en las compras y obras relacionadas con la casa. Ella aparece en la documentación no sólo porque los actos que afectan al patrimonio familiar obliguen a comparecer a ambos miembros del matrimonio. Su papel fue muy activo, teniendo en cuenta las periódicas ausencias de don Pedro, y se mantuvo durante los diecisiete años de viudez. A pesar de lo cual, la historiografía tradicional suele citar a la pareja o al caballero cuando trata el edificio.

Además de autonomía, mostró una habilidad excepcional para las finanzas. Administró cuantas propiedades y negocios poseía, en su nombre y como tutora de sus hijos, compró numerosas fincas buscando la inversión y la rentabilidad agrícola. Entre esas adquisiciones y su posterior reforma destaca la Huerta del Rey, el antiguo palacio almohade de la Buhaira, tan cercano a la ciudad y perfecto para el recreo y los nuevos usos sociales que comenzaban a imponerse entre una élite que iba dejando atrás las costumbres del medievo.

Fue capaz de reunir una riqueza suficiente para que, sin menoscabar el patrimonio vinculado al mayorazgo que fundó para su primogénito, su segundo hijo recibiese una herencia similar, incluido otro mayorazgo que los reyes le autorizaron a fundar. Y es que, como explica en su testamento, los quería a los dos igualmente y no deseaba que hubiese envidias entre ellos. Objetivo que consiguió pues ambos aceptaron el reparto entre ellos y con su hermanastro Francisco en completa concordia.

Esta equiparación de las herencias incluyó otra peculiaridad pues, si Fadrique iba a quedarse con la residencia familiar de San Esteban, para Fernando construyó otra gran casa, citada con tanta frecuencia en este estudio, en la parroquia de San Juan de la Palma –actualmente en la Casa de Alba–. Ambos edificios con grandes semejanzas aunque las posteriores reformas les hayan otorgado un carácter singular a cada uno.

A todas estas acciones relacionadas con la formación y el engrandecimiento de su linaje, que tan amplias consecuencias han tenido en la formación del patrimonio arquitectónico y artístico de Sevilla, es necesario sumar otros objetivos que la impulsaron también a la promoción y finalmente redundaron en el prestigio de su familia. Porque Catalina de Ribera fue una mujer piadosa, como correspondía al tiempo y el grupo social en el que nació. Junto a su marido se había ocupado de preparar el lugar adecuado para el enterramiento de su linaje en la sala capitular de la cartuja de Santa María de las Cuevas, y eso había tenido un importante componente de búsqueda de representación social. Sin embargo, una vez que él falleció, las condiciones en las que sus almas se enfrentarían a la vida eterna comenzaron a motivar algunas de sus actuaciones más interesantes.

La primera está relacionada con las capellanías fundadas por Pedro Enríquez y sus hermanos en la ermita de San Gregorio de Alcalá del Río, en



Fig. 10. San Gregorio Magno y la familia Enríquez de Ribera, por Andrés de Nadales, h. 1500. Capilla de San Gregorio, Alcalá del Río (Sevilla).

donde ella organizó la dotación económica, encargó a través de su capellán la reactivación del culto al santo, utilizando para ello la promoción artística, e hizo incluir en las pinturas del retablo el retrato de su familia⁸⁷. La segunda consiste en la fundación del Hospital de las Cinco Llagas pues, sensible a la nueva realidad y necesidades que se vivían en Sevilla desde el descubrimiento de América y, viendo cómo se acercaba el final de su vida, consideró que había llegado el momento de dedicar su atención a una obra piadosa que beneficiase su alma. Y aunque la construcción en el siglo XVI del actual edificio –sede del Parlamento de Andalucía– se llevó a cabo cumpliendo el testamento de su hijo Fadrique, ella puso las bases de una promoción de tal magnitud y fue responsable de la dotación del ajuar y la platería necesarios en la primera sede⁸⁸.

Catalina de Ribera murió en enero de 1505 y su hijo Fadrique heredó la casa familiar de la collación de San Esteban en la que, veinte años después, introdujo su gran reforma renacentista. Él mismo instauró la costumbre de realizar un Vía Crucis que fijaba su última estación en la Cruz del Campo y que, al identificar este palacio como su inicio, derivó en la denominación popular de Casa de Pilatos.

87. ARANDA BERNAL, Ana, “El reflejo del prestigio y la devoción en una pintura de Andrés de Nadales. La promoción artística de Catalina de Ribera en Alcalá del Río”. *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Tomo XV, n° 30, pp. 335-354. 2006.

88. Ella lo fundó en unas casas de la calle Santiago, la construcción del edificio actual –sede del Parlamento de Andalucía–, se llevó a cabo cumpliendo el testamento de su hijo Fadrique Enríquez de Ribera.

ARANDA BERNAL, Ana. *La arquitectura inglesa en el Campo de Gibraltar*, Cádiz, Diputación de Cádiz, 2007, 163 páginas con ilustraciones en color.

El presente libro, escrito por la profesora de la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla, es un completo estudio de la arquitectura inglesa en el Campo de Gibraltar desde finales del siglo XIX hasta los años veinte del siglo XX.

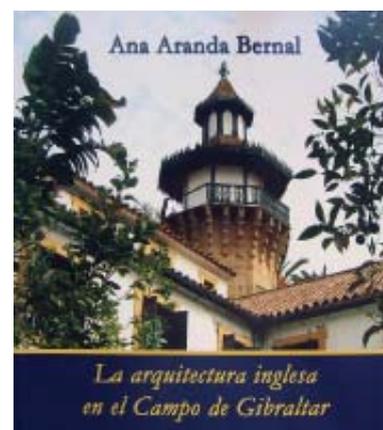
La arquitectura inglesa tuvo incidencia principalmente en dos zonas de la Península. Por un lado, en la cornisa cantábrica, donde lo inglés tuvo mucha relevancia, favorecido por el hecho de que la Familia Real escogiera esta zona como lugar de descanso estival y también por el auge industrial de la economía vasca y su relación con Inglaterra. Por otro, en el sur de España tuvo una gran importancia por la explotación inglesa de las minas de cobre y pirita a cargo de las compañías Riotinto Company Limited. La arquitectura británica en el Campo de Gibraltar estuvo favorecida por la falta de espacio material en Gibraltar para erigir residencias campestres rodeadas de jardines.

Ana Aranda Bernal aporta una amplia nómina de comitentes, entre los que destacan los Larios y, sobre todo, Mariano Fernández de Henestrosa (fallecido en 1919), Duque de Santo Mauro, que promovió su vivienda de campo en Los Hornillos, en Cantabria (1897), a cargo del arquitecto, Ralph Selden Wornum (1847-1910), autor también de los dos edificios que promovió en Andalucía, entre los que destaca la remodelación del convento de la Almoraima (1887).

Este libro aporta noticias de otros técnicos inéditos hasta el momento como es el caso del escocés James Thomson Barton, arquitecto proyectista y supervisor de varias obras de relevancia, encargado de dirigir en España los inmuebles proyectados por otros arquitectos ingleses como Ralph Selden Wornum y Thomas Edgard Colcutt (1840-1924).

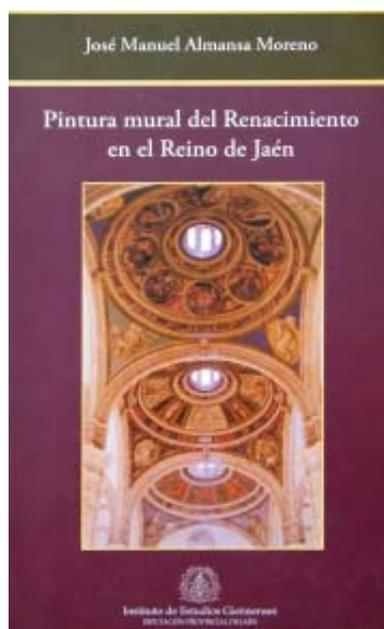
También deja constancia de la existencia de la llamada arquitectura por catálogo dentro de una pauta habitual en la época, ya que algunos comitentes escogieron un modelo de edificación publicado en *The Building News*, *The Builder* o *The Country Life book of cottages*, a partir del cual realizaban las modificaciones según su gusto. Esto sucedió, por ejemplo, con muchas de las viviendas de recreo proyectadas por James Thomson en la zona de la Villa Vieja de Algeciras.

Por último, la presentación de la obra incluye fichas con información del tipo de edificación, el arquitecto, la promoción, el término municipal en el que se encuentran y su estado de conservación junto con algunos dibujos y planos. Aparte, cuenta con numerosas fotografías de los inmuebles, así como de sus promotores, algo loable dada la dificultad inherente al acceso a las viviendas. Para obtener esta documentación la autora ha consultado archivos y colecciones particulares, entre otros, la Fundación Casa Ducal de Medinaceli, el Instituto Cartográfico de Andalucía, el Archivo de la Casa de Pilatos y la Autoridad Portuaria de la Bahía de Algeciras.



En definitiva, esta publicación ha cubierto con gran acierto una laguna existente en el estudio de este tipo de arquitectura de finales del siglo XIX y principios del XX en la Península.

Sara NÚÑEZ IZQUIERDO
Universidad de Salamanca



ALMANSA MORENO, José Manuel. *Pintura mural del Renacimiento en el Reino de Jaén*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 2008.

Ya nos lo dice el profesor Moreno Mendoza en el prólogo de esta obra, que pretendemos convertir en fuente imprescindible para la pintura mural, “el estudio de nuestra pintura mural ha sido uno de los grandes ignorados por la historiografía del arte español” (página 7).

La obra que aquí intentamos reseñar es un estudio realizado por don José Manuel Almansa Moreno, natural de Úbeda y licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Granada, aunque poco después realizó el Doctorado en *Gestión del Patrimonio Histórico* en la Universidad Pablo de Olavide.

Obtuvo el Diploma de Estudios Avanzados gracias a su defensa del trabajo *Gestión y puesta en valor de la pintura mural del Renacimiento en el Reino de Jaén*. En el 2006 defendió su tesis doctoral, titulada *Pintura mural en el Nuevo Reino de Granada*, bajo la dirección del profesor Moreno Mendoza, obteniendo la máxima calificación. Actualmente es profesor ayudante de doctor del departamento de Patrimonio Histórico en la Universidad de Jaén.

La Diputación Provincial de Jaén, a manos del Instituto de Estudios Giennenses, publicó en el 2008 *Pintura mural del Renacimiento en el Reino de Jaén*, donde Almansa Moreno pretende analizar todos los ejemplos que actualmente conservamos sobre este tema en el Reino de Jaén en las 310 páginas que forman el volumen. A partir de ahora iremos analizando la obra capítulo por capítulo.

“I. La pintura mural: funciones y significados”. Analiza la pintura mural y la arquitectura en el Renacimiento: los promotores, los mecenas y los comitentes; las influencias de los modelos extranjeros; los programas iconográficos; y la importancia de la pintura mural jiennense.

“II. Materiales y técnicas”. Un capítulo muy interesante donde se describe todos los materiales y técnicas empleados en la pintura del siglo XVI y XVII. Para ello comienza hablando y describiendo el soporte (tapial, ladrillo y piedra) para luego comenzar con los pigmentos. Nos muestra los colores más usados: gamas de blancos, de amarillos, de azules, de verdes, de rojos, de pardos y de negros. Por último, las técnicas: el fresco, el temple y el óleo. En todo este capítulo podemos ver la evolución histórica de los materiales y de las técnicas empleadas.

“III. Pintura mural del Medievo en el Santo Reino de Jaén”. Hace un estudio de todas las muestras de pintura mural medieval que nos ha llegado del Santo Reino de Jaén. Algunos de estos estudios son totalmente inéditos, como aquel de las pinturas del Convento de Santa Clara de Úbeda. Para una mejor comprensión de las mismas, el autor nos aporta ejemplos fotográficos

e incluso planos de las iglesias y dónde están situadas cada una de las pinturas murales (de hecho lo hace a lo largo de toda la obra).

“IV. Las primeras luces del Renacimiento”. Nos muestra una semblanza biográfica de los introductores del grutesco romano en España: Giovanni da Udine, Julio de Aquiles y Alejandro Mayner. Al mismo tiempo nos ofrece un pequeño catálogo de las pinturas murales que conservamos, prestando gran atención a aquellas de Julio de Aquiles.

“V. La pintura mural de mediados del siglo XVI”. Este capítulo tiene tres partes. La primera está dedicada a las figuras de los pintores Antonio y Miguel Sánchez. Nos aporta sus biografías y los trabajos en pintura mural que hicieron. La segunda parte está dedicada a las pinturas murales de los conventos franciscanos de Jaén. En ella se analizan las muestras murales, siendo inéditas hasta hoy las pinturas del coro alto del Convento de Santa Clara de Úbeda. Por último, la tercera y última parte está dedicada a la presencia de la Orden de San Basilio en Jaén, siendo el primer convento de esta orden que se funda en España.

“VI. Del manierismo a los inicios del Barroco”. En este capítulo, el más extenso de todos ellos, se van analizando todas las pinturas murales y sus respectivos artistas comprendidos entre la segunda mitad del siglo XVI aproximadamente hasta los inicios del Barroco. El primer apartado trata de los pintores escurialenses activos en Jaén: Cesare Arbasia, Giovanni Battista Perolli y Miguel Barroso. Nos aporta sus biografías, sus trabajos más destacados y sus contratos en el reino de Jaén.

La segunda parte está dedicada a la figura de Pedro de Raxis, figura central del manierismo en Jaén. El autor analiza las obras de Raxis en Jaén, comenzando con las pinturas del famosísimo Hospital de Santiago de Úbeda (escalera, antesacristía, sacristía, iglesia y sotocoro). Tras esto, describe las bóvedas de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Villacarrillo (las cuatro bóvedas principales y las tres laterales), las pinturas que decoran la bóveda del crucero de la Catedral de Baeza, la decoración de la iglesia abacial de Santa María la Mayor de la Mota (hoy desaparecido debido a la invasión francesa), la ermita de Santa Ana de Alcalá la Real y la capilla de Santa Catalina de Alcaudete.

La tercera y última parte trata de las pinturas murales de los conventos dominicos de Jaén. Capítulo muy interesante donde encontramos un análisis de las pinturas de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de La Guardia de Jaén, el Convento de Santo Domingo de Jaén (siendo actualmente el Archivo Histórico Provincial), el refectorio del convento de dominico de Santa Ana en Villanueva del Arzobispo y el convento de Madre de Dios de las Cadenas. En este último el autor dedica un gran número de páginas a su análisis y descripción debido a la importancia en este arte, a los numerosos ejemplos que nos han llegado y a la singular iconografía que nos ofrece: la lucha de las herejías por parte de los dominicos. El capítulo acaba con las pinturas de la iglesia parroquial de Bailén.

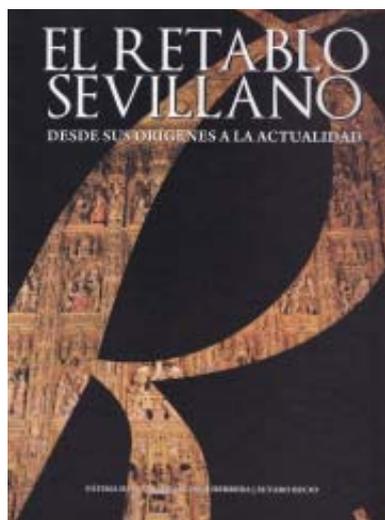
“VII. Los primeros años del siglo XVII”. El último capítulo dedicado al estudio de las pinturas murales del Renacimiento en Jaén está dividido en tres apartados, según los tres núcleos más importantes de este periodo. La primera de ellas trata del núcleo iliturgitano (Campiña Norte) donde destacan las figuras de Blas de Ledesma y Antonio García Reinoso.

La segunda parte habla del núcleo jiennense con sus principales obras: las pinturas murales de la iglesia de San Pedro de Torredonjimeno, la sacristía de la catedral de Jaén y la iglesia parroquial de San Juan Evangelista de Mancha Real. La última parte esboza el núcleo ubetense. Podemos hacernos una idea clara de las pinturas de este periodo en Úbeda con los ejemplos que nos ofrece el autor: pinturas de la calle Sol y Luna, la portada de la sacristía de la iglesia de San Nicolás, la capilla de los Dávalos de la iglesia de San Lorenzo, la capilla de San Ildefonso o de la Aurora de la iglesia de San Pablo. Por último vemos la figura del pintor Juan Esteban de Medina, perteneciente a una dinastía de pintores bastante importante, y analiza algunas de sus obras, entre ellas el dorado de la antigua Capilla Mayor de la Colegiata de Santa María de los Reales Alcázares de Úbeda.

La obra concluye con un inventario y una catalogación a base de unas 76 fichas aproximadamente de todas las pinturas analizadas a lo largo del volumen, y una lista bibliográfica con todas las obras empleadas para su realización.

Este libro es un buen estudio de la pintura mural desde los tiempos bajomedievales hasta las primeras luces del Barroco. Lo que nos tenemos que cuestionar es por qué las pinturas de Jaén son tan importantes artísticamente. Pues bien, esta respuesta la encontramos en la página 26 y cito textualmente: “la pintura mural jiennense del siglo XVI tuvo gran relevancia por el hecho de ser la que introdujo nuevos avances pictóricos de la Italia renacentista y que la difundió por el resto de Andalucía, especialmente por la zona oriental”. Por esto, es muy importante que sigamos conservando el patrimonio artístico que nos queda sobre pinturas murales y sigamos estudiándolas para esclarecer aún más este panorama.

David GRANADO HERMOSÍN
Universidad Pablo de Olavide



HALCÓN, Fátima, HERRERA, Francisco y RECIO, Álvaro, PLEGUEZUELO, Alfonso, Prólogo. *El retablo sevillano. Desde sus orígenes a la actualidad*. Sevilla: Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Obra Social de Cajasol y Diputación de Sevilla, 2009. 479 páginas.

Origen, evolución y vigencia del arte lignario sevillano

La Diputación de Sevilla, con la ayuda de la Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla y de la Obra Social de Cajasol, editó en el año 2009 el libro *El retablo sevillano. Desde sus orígenes a la actualidad*. La obra es fruto del estudio y colaboración de tres profesores del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla: Fátima Halcón, Francisco Herrera y Álvaro Recio. Por espacio de casi quinientas páginas, y ayudándose de un completo aparato fotográfico, los autores registran, valoran e interpretan los cinco siglos de vigencia del arte de la retablística en el marco geográfico correspondiente al antiguo reino de Sevilla, analizando el interesante punto del centro de irradiación cultural hispalense a los territorios de las actuales provincias de Huelva, Cádiz, parte de la de Málaga y sur de Extremadura, sin

olvidar la exportación de obras a Córdoba, Canarias, el Algarve portugués o el continente americano.

Puede afirmarse que esta obra se convertirá muy pronto en una lectura obligatoria para todos aquellos investigadores atraídos por el estudio de las máquinas lignarias que cubren la mayoría de los testeros y capillas de los templos sevillanos. Esto se debe a que recopila y amplía los conocimientos que se tenían sobre el tema, sistematiza el estudio de los distintos periodos históricos y detalla exhaustivamente la bibliografía existente al respecto. No obstante, no sólo servirá a los estudiosos del retablo, sino, como se apunta en el prólogo, a todos aquellos que quieran hacer avanzar el conocimiento de la escultura y la pintura asociadas a los mismos; a los interesados por las circunstancias personales y religiosas que motivaron su encargo de la mano de mecenas y promotores, —frecuentemente integrantes de la nobleza o de las altas instancias eclesiásticas, que tomaban, en muchas ocasiones, la erección de retablos como un símbolo de su poder y preeminencia—, e incluso, resultará una herramienta apreciable para los gestores culturales y los restauradores del patrimonio artístico.

Una de las grandes aportaciones de los autores de este trabajo es haber trazado las líneas básicas de la comprensión de las fuentes utilizadas para el diseño de los retablos: la influencia de los tratados de arquitectura durante el Renacimiento y la primera mitad del siglo XVII o la inclusión de la rocalla en los años centrales del XVIII son buenos ejemplos de ese trasvase de ideas que toma el retablo como vehículo introductorio de un determinado estilo artístico en el ámbito sevillano. De la misma manera, la importancia del retablo en el marco de la religiosidad popular, como sostenedor de las imágenes que propiciaban el culto, es un aspecto interesantísimo, no siempre atendido por los historiadores del arte, a pesar de resultar clave en territorios como el nuestro. Así mismo, el libro ofrece, con el apoyo de un completo índice onomástico, la posibilidad de conocer un extenso elenco de artistas de distintas disciplinas que, en muchos casos, no encuentran hueco en otros libros de historia del arte. Además, hay aún un aspecto notable a reseñar: la articulación del estudio del patrimonio local sevillano a través de la prueba fastuosa de los retablos, en muchos casos, capaces de capitalizar el orgullo de una pequeña población, no siempre consciente de la importancia de los tesoros artísticos que acumula. Por todo lo anterior, y por compaginar tan adecuadamente las distintas tendencias de la investigación en historia del arte, —el formalismo, el biografismo, la sociología, la iconología...— supone un sustancioso avance en el estudio del arte sevillano y un estímulo para el investigador versado en la materia.

El trabajo ha sido dividido en siete capítulos, cada uno dedicado a una parcela cronológica concreta. El profesor Francisco Herrera se ha ocupado así del capítulo I, —sobre el origen del retablo sevillano y su primera versión, la de estilo gótico—, y del V, que versa sobre el retablo de la primera mitad del setecientos, que tuvo como soporte central el estípite. En el primer caso, el profesor Herrera, a pesar de todas las dificultades que señala para el estudio del retablo gótico al comienzo del capítulo, logra dibujar, con un estilo ágil y directo, pero no falto de profundidad cuando ésta se hace necesaria, un panorama sugestivo que tiene como punto de articulación el retablo mayor de la Catedral de Sevilla, la obra de mayor complejidad y tamaño de todas cuantas se hayan realizado en esta disciplina. En el segundo caso, Herrera actualiza y

aumenta las noticias que dio a conocer en su libro sobre *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII: evolución y difusión del retablo de estípites*, editado por la Diputación de Sevilla en 2001 y que constituyó el tema de su tesis doctoral.

El profesor Álvaro Recio ha asumido el estudio del retablo en periodos dispares. Por un lado, suyo es el capítulo II, sobre el retablo del Renacimiento, pero también el VI y el VII. El primero trata el retablo del final del barroco, —el que dejó a un lado las formas arquitectónicas y las substituyó por la fantasía—, y el segundo llega en su análisis hasta los inicios de nuestro siglo XXI, cuando por causa de la reiteración neobarroca vigente en los ejemplos coetáneos se cierra el recorrido vital del retablo bajo el peso inmenso de la historia y el agotamiento y frustración de las formas tradicionales, responsables de que los estilos contemporáneos no hayan inspirado el diseño de los últimos retablos ejecutados.

La profesora Fátima Halcón se ha ocupado por entero del siglo XVII. En el capítulo III analiza el retablo desarrollado durante la primera mitad de esa centuria, de indudable preponderancia arquitectónica, deudor de la armonía y de un cierto encorsetamiento formal, y en el apartado siguiente, la magna creación del articulado por un soporte grandioso como la columna salomónica.

A pesar de todo lo anterior, el estudio del retablo sevillano es, como muchos otros de excelencia artística, inagotable desde el punto de vista historiográfico. Este libro, no extingue en absoluto el tema si no que consigue algo más importante: estimular al investigador iniciado y abrir los ojos al novel para continuar el trabajo emprendido, que, de la misma manera que tiene su precedente más inmediato en la publicación del *El retablo barroco sevillano* —de los mismos autores y publicado por la Universidad de Sevilla en 2000— podría hallar su secuela en el futuro teniendo como objeto lógico de estudio la influencia que el arte lignario sevillano ejerció en las obras análogas de los virreinos americanos. Ese esfuerzo, aunque arduo y complejo, a buen seguro encontrará respuesta de la mano de estos tres autores, reconocidos expertos y difusores del conocimiento del retablo sevillano.

Álvaro CABEZAS GARCÍA



BOSCO DÍAZ-URMENETA MUÑOZ, Juan, *Carmen Laffón. Apuntes para una biografía artística*, Sevilla, Diputación Provincial, 2009.

A la investigación del doctor en Filosofía y crítico del arte Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz y a sus encuentros con Carmen Laffón, debemos la publicación de *Carmen Laffón. Apuntes para una biografía artística*, que propone una revisión de la obra de la artista sevillana.

El autor elige el contexto de la primera gran muestra de la artista en la galería Biosca de Madrid, en 1961, para introducir uno de los grandes temas de reflexión abarcados en el libro: el “carácter fronterizo”¹ de la obra de Carmen Laffón, es decir la mezcla de géneros *a priori* opuestos.

1. BOSCO DÍAZ-URMENETA MUÑOZ, Juan, *Carmen Laffón. Apuntes para una biografía artística*, Sevilla, Diputación Provincial, 2009, p. 12.

Veinticinco epígrafes suceden a esta introducción, a lo largo de los cuales el autor nos propone un recorrido de la vida y obra de la artista dividido en varias etapas, sin olvidarse de citar a los maestros y amigos que influyeron en su trabajo.

Para ello el autor se remonta hasta la iniciación de Laffón en la pintura al carboncillo, pastel y óleo, en el taller del pintor sevillano Manuel González Santos, amigo de la familia y entonces docente jubilado de la Escuela de Artes y Oficios de Sevilla; seguido del posterior ingreso de la joven artista a la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla, dirigida por Miguel Pérez Aguilera, que se convirtió en un segundo modelo para ella.

Describe luego los trabajos iniciales de Laffón en los años cincuenta, caracterizados por figuras clásicas representadas de manera casi simbolista, después de que dedique varios epígrafes al período conocido como “realista” de la obra de Carmen Laffón, que coincide con los años posteriores a su primera exposición en la galería Biosca en 1961. Hace entonces hincapié en distinguir la obra poética de los “modos de estar”² de Carmen Laffón, de los cuadros realistas madrileños coetáneos.

Examina también el período posterior a 1967, cuando la pintora se aparta de los usos tradicionales del color y de la luz, dando vida a unos bodegones y paisajes luminosos y depurados.

De la producción artística de Laffón en los años ochenta, el autor destaca el encargo del Ayuntamiento de Sevilla, el cartel de la Semana Santa de 1983, para el cual la artista realiza un cuadro casi abstracto, que no *representa* sino que *evoca* la fiesta religiosa sevillana a través del fragmento de un respirador de un paso. El autor ve en ese cuadro un ejemplo de lo que considera la poética de la obra de Laffón, siendo los objetos pintados por ella *señas*³, de maneras de ser al mundo. Según escribe el autor, a partir de este período Laffón abandona definitivamente la representación para concentrarse en una reflexión sobre las relaciones que se crean entre espectadores y cuadros, entre seres humanos y naturaleza. Por ese mismo motivo los bodegones cobran una dignidad especial: la de representar la poética de nuestro modo de habitar la tierra.

A estos cuadros dominados por la abstracción espacial, sucede una serie de *Armarios* cuyo meticuloso análisis permite al autor afirmar su posición al respecto de la mezcla de los géneros en la obra de Laffón, ya que algunas obras como *Armario cerrado blanco* reúnen elementos abstractos, a la vez que realistas y minimalistas.

A este período hermético sucede, en los años noventa, otra fase en la que la pintora explora el mundo de la escultura. Esta nueva experiencia deja huellas en sus cuadros cuya geometría y exactitud de las formas indican un cambio en su percepción del espacio. Las esculturas de Laffón, verdaderas instalaciones que recorrer, forman una larga reflexión sobre el proceso de creación artística, interrogan conceptos como la obra de arte y el objeto cotidiano. Sus pinturas, a su vez, se vuelven un espacio de diálogo entre pintura y escultura.

Los datos están respaldados por una serie de dieciséis láminas comentadas, con fotografías de Claudio del Campo y Monserrat de Pablo, y que podemos encontrar al final del libro.

2. *Ibidem*, p. 23.

3. *Ibidem*, p. 68.

La reflexión crítica de Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz se apoya además en una variada bibliografía en castellano y francés, que incluye biografías y monografías sobre la artista, obras poéticas tal como las *Oeuvres Complètes* de Baudelaire, así como ensayos filosóficos sobre la estética. Refiriéndose a Hegel, Husserl y Merleau-Ponty, el catedrático propone una relativización del concepto de “realismo mágico” de la obra de Laffón, explicando que sus cuadros tienden a expresar modos de estar de los individuos al mundo, y no a representar una determinada condición social y psicológica. Su reflexión le permite abarcar conceptos como la *figuración* y la *abstracción*, y establece la teoría que el único *realismo* de la obra de Laffón es el de la *presencia* del *se* y del *otro*, mientras que se entiende por *mágico* la misteriosa relación que une el pintor a la realidad, y la capacidad del primero a volver visible en el arte lo que queda invisible en lo cotidiano.

Se apoya también en los escritos de Weber para proponer una reconsideración del carácter “íntimo” a menudo asociado a la obra de Laffón. Según escribe, no se debe reducir la *intimidad* presente en sus obras al ámbito *privado* de la vida cotidiana. Nos encamina así lejos de la teoría moderna, la cual asociaba lo íntimo a lo privado y oponía la intimidad a lo público y a lo social⁴. Por lo contrario, defiende la idea que la intimidad presente en las obras de Laffón no es otro que la expresión de individualidad, es decir de vivir el *se* de frente a la naturaleza, a la sociedad, al mundo. Por ejemplo, sus retratos femeninos ofrecen ese tipo de individualidad, ya que el desamparo de los personajes está directamente ligado a las pocas oportunidades que les ofrece la sociedad coetánea en el desenvolverse personal y social.

Como hemos visto, Juan Bosco Díaz Urmeneta Muñoz no se limita a dar las líneas generales de la obra de Carmen Laffón, ni a proponer una serie de etapas cronológicas que marcaron su evolución, sino que hace una verdadera revisión sobre la crítica que se ha siempre hecho de sus obras. Se aventura en el peligroso y ambiguo terreno de los conceptos de “realismo mágico” y de “intimidad” a menudo atribuidos a las obras de Carmen Laffón. No pretende, por tanto, ser una biografía, sino unos “apuntes” en vista de una eventual realización de una biografía, la más justa, la más cerca de la realidad posible. El catedrático que, desde las primeras páginas del libro, describe sus cuestionarios a Carmen Laffón como “impertinentes”⁵, debe a su humildad un cuidado especial en la aproximación a los datos y en las interpretaciones que se pudieron y se pueden hacer de la obra estudiada. Más que una biografía, más que un repertorio de obras, más que un análisis filosófico, este libro es, pues, una invitación a una actitud de relativismo crítico de frente al arte, y en ese caso de frente a la obra de Carmen Laffón.

Marine CARON
Universidad Pablo de Olavide

4. Nos parece necesario recordar que a lo largo de la historia de la crítica del arte se asoció la intimidad de los temas a las artistas femeninas mientras que los temas públicos y sociales eran considerados dignos de artistas de sexo masculino, con lo cual el discurso de Juan Bosco Díaz-Urmeneta sobre la obra de Laffón se podría ampliar a muchos otros casos, desde el punto de vista de los estudios de género.

5. *Ibidem*, “agradecimientos”.