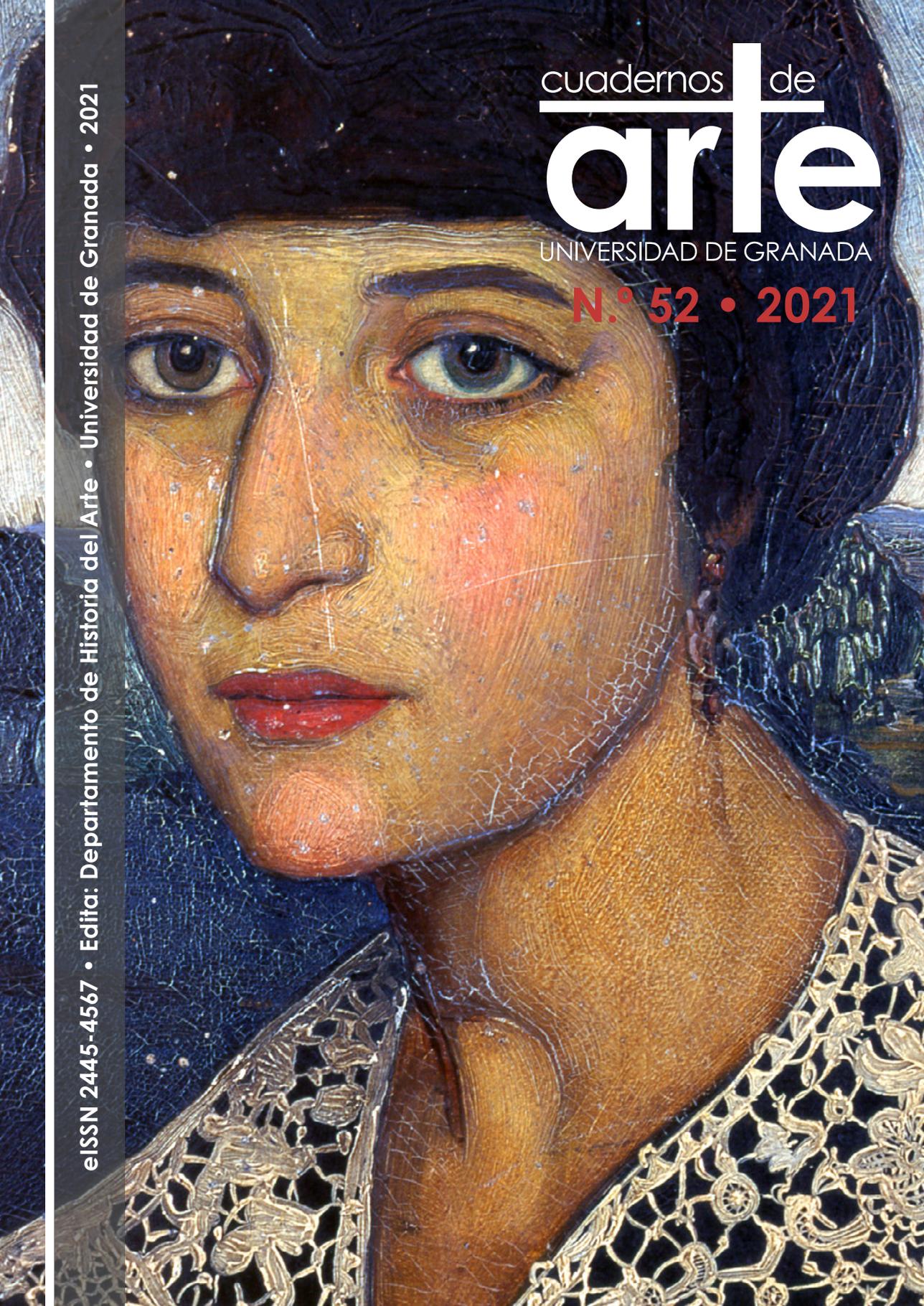


eISSN 2445-4567 • Edita: Departamento de Historia del Arte • Universidad de Granada • 2021

cuadernos de
arte

UNIVERSIDAD DE GRANADA

N.º 52 • 2021



Creada en 1936, es una revista anual publicada por el Departamento de Historia del Arte y la Editorial Universidad de Granada para la difusión de la investigación científica en Historia del Arte, Patrimonio, Urbanismo, Cine, Crítica, Museología, Teoría del Arte y Estética, dirigida a la comunidad científica de estas áreas de conocimiento, instituciones docentes y de investigación tanto públicas como privadas, profesionales y estudiosos en general, de cobertura internacional.

Presidente

President

Rafael López Guzmán, Universidad de Granada, España

Director

Director

Miguel Ángel Sorroche Cuerva, Universidad de Granada, España

Editores adjuntos

Associate Editor

Dra. D.^a María Isabel Cabrera García

Dr. D. Miguel Ángel Espinosa Villegas

Dr. D. José Manuel Rodríguez Domingo

Dr. D. Miguel Ángel Gamonal Torres

Dra. D.^a Ana María Gómez Román

Dr. D. Rodrigo Gutiérrez Viñuales

Dr. D. Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz

Comité asesor

Advisory Board

<http://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/about/editorialTeam>

Evaluadores

Referees

<http://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/pages/view/evaluadores>

Contacto de la Redacción

Editorial Office Contact Info

CUADERNOS DE ARTE DE LA UNIVERSIDAD
DE GRANADA

Universidad de Granada

Departamento de Historia del Arte

Facultad de Filosofía y Letras

18071 Granada.

e-mail: cuadarte@ugr.es

Distribución

Distribution

Editorial Universidad de Granada (EDUG)

Antiguo Colegio Máximo

Campus Universitario de Cartuja, s/n 18071
Granada (España)

<http://www.editorialugr.com/>

Foto de cubierta

Cover image

Paquita Alarcón, por Manuel Ángeles Ortiz.
1915, colección particular.

Número 52 (2021)

Enero-Diciembre 2021 | 365 páginas

Sumario Contents

Artículos originales / Research Papers

- 7-26 JOSÉ MANUEL ALMANSA MORENO
José Antonio Llopis Solbes y la restauración monumental en la provincia de Granada en el siglo XX
José Antonio Llopis Solbes and the Monumental Restoration in the Province of Granada in the 20th. Century
- 27-41 JOSÉ MANUEL BARRERA PUIGDOLLERS
El tiempo débil que Eisenman discute
The weak time Eisenman discusses
- 43-63 JUAN ISAAC CALVO PORTELA
Un estudio de las portadas de libros abiertas por el grabador Marcos Orozco, en la segunda mitad del siglo XVII
A study of book title-pages opened by engraver Marcos Orozco, in the second half of the seventeenth century
- 65-79 RENATA CARLA FINELLI
Alexander Ródchenko en LEF (1923-1928). El uso de lo no-convencional como lenguaje revolucionario
Alexander Ródchenko in LEF (1923-1928). The use of the unconventional as a revolutionary language
- 81-97 JAVIER GÓMEZ DARRIBA
El convento de la Concepción de Mondoñedo: arquitectura y mobiliario de una clausura dieciochesca
The convent of the Conception in Mondoñedo: architecture and furniture of an eighteenth-century cloistered monastery

- 99-120 JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD
Vanguardia y casticismo. Nuevas miradas sobre el cartel (de Manuel Ángeles Ortiz) del concurso de 1922 en Granada
Avant-garde and casticismo. A new look at the polemic of Manuel Ángeles Ortiz's poster for the 1922 concurso.
- 121-149 LUIS J. GORDO PELÁEZ
Querétaro engalanado: Identidad, pompa e indumentaria en la aclamación del monarca Felipe V y el príncipe Luis de Borbón (1710)
Querétaro Adorned: Identity, Pomp and Costume in the Acclamation of Bourbon King Philip V and Prince Louis (1710)
- 151-167 GUILLERMINA GUILLAMON
Equitación, acrobacias y nuevos entretenimientos: el circo Laforest-Smith en Buenos Aires (1834-1835)
Horse riding, acrobatics and new entertainment: Laforest-Smith circus in Buenos Aires (1834-1835)
- 169-185 PABLO GUMIEL CAMPOS
Diferencias estilísticas, proyectuales e ideológicas entre la arquitectura de Pedro I y Enrique II de Castilla
Stylistic, creative and ideological differences between the architecture of Pedro I and Enrique II of Castile
- 187-204 NURIA MARTÍNEZ JIMÉNEZ
La bottega de Aquiles y Mayner y la difusión de la pintura mural del Cinquecento en la segunda mitad del siglo XVI
The Julio and Alexandre's Workshop and the dissemination of the mural painting of the Cinquecento in Granada and Jaen
- 205-219 ELVIRA PÉREZ V., PAULINA LOBOS P.
Vivienda colonial urbana en Santiago, Chile: casos de transformación patrimonial
Urban colonial house in Santiago, Chile: heritage transformation cases
- 221-234 PATRICIO OCTAVIO PÉREZ GONZÁLEZ
Subversión e insurgencia en la performance *Homenaje a Sebastián Acevedo*
Subversion and insurgency in performance Tribute to Sebastián Acevedo
- 235-253 ISIDRO PUIG SANCHIS
Nuevas obras de Miguel Joan Porta, un pintor del círculo de Joan de Joanes
New works by Miguel Joan Porta, a painter from the Joan de Joanes circle
- 255-273 SERGIO RAMÍREZ GONZÁLEZ
Andrés de Carvajal, autor de la escultura de San José de Los Remedios de Antequera
Andrés de Carvajal, Author of San José and Los Remedios Sculpture from Antequera

- 275-292 ANTONIO JOAQUÍN SANTOS MÁRQUEZ
Tomás Sánchez Reciente en la capilla de la Antigua de la catedral de Sevilla
Tomás Sánchez Reciente in the Chapel of our Lady the Ancient of Sevilla Cathedral
- 293-311 CARLOS SARRIÁ FERNÁNDEZ
Juan Temboury Álvarez-Leopoldo Torres Balbás: La Reconstrucción de la Alcazaba de Málaga y el mito de la Alhambra (1933-1945)
Juan Temboury Álvarez, Leopoldo Torres Balbás: The Reconstruction of the Alcazaba de Málaga and the Myth Of the Alhambra (1933-1945)
- 313-338 FRANCISCO GALANTE GÓMEZ
El Cristo de La Laguna en sus quinientos años. Contextos, análisis y relaciones con el arte de su tiempo
The Christ of La Laguna in its five hundred years. Contexts, analysis and relationships with the art of his time

Reseñas / Reviews

- 339-340 ENCARNA MONTERO TORTAJADA
Benito Goerlich, Daniel y Besó Ros, Adrià (eds.). *La taula de la Mare de Déu de la Sapiència de la Universitat de València / La tabla de la Virgen de la Sapiencia de la Universidad de Valencia*. Valencia: Universitat de València, 2019, 230 pp., ils. ISBN: 978-84-9133-275-6
- 341-343 JORGE MAGAZ MOLINA
Layuno Rosas, Ángeles (ed.) *La ciudad del turismo. Arquitectura, patrimonio urbano y espacio público*. Madrid: Editorial de la Universidad de Alcalá, 2020, 368 pp. ISBN: 978-84-18254-61-1
- 345-346 JOSÉ RODA PEÑA
López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús. *La nueva Jerusalén desprendida de las esferas. El retablo mayor de la basílica de San Juan de Dios de Granada*. Granada: Editorial Comares, 2020, 152 pp., ilus. color y b/n. ISBN: 978-84-1369-105-3
- 347-350 FRANCESCO DE NICOLO
Díaz Gómez, José Antonio. *La búsqueda de la excelencia. Un ensayo histórico-artístico sobre el Cristo de Mora*. Granada: Ediciones Tambriz, 2020, 347 pp., 88 ilus. b/n y color. ISBN: 978-84-947704-4-9
- 351-353 M^a DEL MAR NICOLÁS MARTÍNEZ
Gómez Díaz, Donato. *Fotógrafos, artistas y empresarios. Una historia de los retratistas almerienses (1839-1939)*. Almería: Editorial Universidad de Almería, 2018, 501 pp., 553 ils. ISBN: 978-84-17261-27-4
- 355-358 JORGE ANTONIO VEGA ÁLVAREZ
Ruiz Álvarez, Raúl y Moral Montero, Elisa (eds.). *Gentes que vienen y van. Estudios en torno a las migraciones: ayer, hoy, mañana*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2020, 378 pp. ISBN: 978-84-338-6707-0

359-362 MARÍA TERESA GARCÍA DEL MORAL
Ortega Chinchilla, M^a José y Ruiz Álvarez, Raúl (Eds.). *Patrimonio, Cultura y Turismo. Claves para el desarrollo económico y demográfico de La Alpujarra*. Granada: Editorial Universidad, 2021, 401 pp., 100 ils. b/n., ISBN: 978-84-338-6787-2

Tesis doctorales y trabajos fin de máster

RELACIÓN DE TESIS DOCTORALES Y TRABAJOS FIN DE MÁSTER 2020/2021

José Antonio Llopis Solbes y la restauración monumental en la provincia de Granada en el siglo XX

José Antonio Llopis Solbes and the Monumental Restoration in the Province of Granada in the 20th. Century

JOSÉ MANUEL ALMANSA MORENO  0000-0003-3806-9559

jalmansa@ujaen.es

Departamento de Patrimonio Histórico. Universidad de Jaén

Recibido: 13 de septiembre de 2020 · Revisado: 05 de mayo de 2021 · Aceptado: 14 de septiembre de 2021

Resumen

En la España del siglo XX fueron numerosas las restauraciones de monumentos promovidas por diferentes organismos nacionales. Entre otros sobresalen los proyectos llevados a cabo por el arquitecto José Antonio Llopis Solbes, discípulo de Francisco Prieto-Moreno Pardo, quien desarrolla su actividad especialmente en Andalucía Oriental (Séptima Zona) entre los últimos años del franquismo y los primeros del período democrático.

En el trabajo se dan a conocer algunas de estas intervenciones realizadas por Llopis en la provincia de Granada, concretamente las realizadas en algunas de las iglesias de la capital, de Montefrío, Huéscar y Baza. Para ello se ha llevado a cabo una labor de campo que se ha complementado con búsqueda de bibliografía, consulta de documentación y planimetría en archivos específicos, e incluso contando con el testimonio oral del propio arquitecto.

Palabras clave: Arquitectura; restauración monumental.

Identificadores: José Antonio Llopis Solbes.

Topónimos: Granada.

Periodo: Siglo XX.

Abstract

In Spain during the 20th. century there were numerous restorations of monuments promoted by different national organizations. Among others, can be mentioned the projects carried out by the architect José Antonio Llopis Solbes, disciple of Francisco Prieto-Moreno Pardo, who develops his activity especially in Eastern Andalusia (Seventh Zone) between the last years of Francoism and the first years of the Democratic Period.

In this text we analyze some of these interventions carried out by Llopis in the province of Granada (Spain), specifically those carried out in some of the churches of the capital, and in the localities of Montefrío, Huéscar and Baza. For this end, has been studied these buildings *in situ*, complementing this with a bibliographic research, consultation of documentation and planimetry in specific archives, and even with the oral testimony of the architect himself.

Keywords: Architecture; monumental restoration.

Identifiers: José Antonio Llopis Solbes.

Place Names: Granada.

Period: 20th century.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

ALMANSA MORENO, J.M. (2021). José Antonio Llopis Solbes y la restauración monumental en la provincia de Granada en el siglo XX. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 52: 7-26.

En los últimos años asistimos a un incremento en los estudios sobre la arquitectura y la restauración monumental en nuestro país durante el siglo XX, especialmente durante la Dictadura Franquista, y que ha cristalizado en diferentes monografías, artículos científicos, tesis doctorales, proyectos de investigación...¹. Gracias a esto han salido a la luz numerosos arquitectos olvidados o poco reconocidos por la historiografía tradicional, la cual frecuentemente “pasaba de puntillas” cuando abordaba las intervenciones realizadas en la España franquista (pues reducía la experiencia de estos años a un mero retroceso respecto a épocas pasadas como consecuencia de la imposición de un sistema autárquico y a las carestías del momento).

Organismos como la Dirección General de Regiones Devastadas, la Dirección General de Arquitectura o la Dirección General de Bellas Artes serían los encargados de promover los diferentes proyectos destinados a la recuperación del patrimonio histórico-artístico español, el cual se encontraba en pésimo estado de conservación como consecuencia de los desperfectos de la Guerra Civil así como por años de abandono. Vinculados a este última institución trabajarían una amplia nómina de arquitectos encargados de cada una de las zonas o territorios de actuación en los que quedaría dividido el país; entre otros cabría citar a Anselmo Arenillas Álvarez, Alejandro Ferrant Vázquez, Félix Hernández Jiménez, Manuel Lorente Junquera, Francisco Iñiguez Almech, Francisco Prieto Moreno, Fernando Chueca Goitia, José M. González Valcárcel, Francisco Pons Sorolla, Pedro San Marín Moro, etc.².

Las actuaciones llevadas a cabo en la Séptima Zona o Andalucía Oriental quedarían en un primer lugar bajo la supervisión del historiador Antonio Gallego Burín, figurando Francisco Prieto-Moreno Pardo como arquitecto conservador y José Tamés Alarcón como arquitecto auxiliar. Éste último sería sustituido años más tarde por José Antonio Llopis Solbes, discípulo de Prieto-Moreno, quien a partir de 1969 pasaría a figurar como único arquitecto de zona (desempeñando dicha labor hasta 1982, año en que es cesado al traspasarse todas las responsabilidades en materia de restauración del Estado a la Junta de Andalucía).

Si bien son numerosos los monumentos restaurados por este arquitecto en muy breve espacio de tiempo (unos 65 inmuebles -con varias fases en cada uno de ellos- en poco más de dos décadas), en este artículo nos centraremos en analizar algunas de las acciones acometidas en la arquitectura religiosa de la provincia de Granada. Para ello, y tomando como base la documentación conservada en diferentes archivos (Archivo General de la Administración, Instituto de Patrimonio Cultural Español o el archivo del estudio de Llopis), analizaremos los proyectos diseñados por el arquitecto, revisando la planimetría y fuentes gráficas, complementándolo con la consecuente búsqueda biblio-

1 La bibliografía sobre el tema es amplia, pudiéndose reseñar con especial énfasis las publicaciones coordinadas por Alfonso Muñoz Cosme (1989), José Ignacio Casar Pinazo y Julián Esteban Chapapria (2008), Pilar García Cuetos, Esther Almarca y Ascensión Hernández (2012), o de Arturo Colorado Castellary (2018), entre muchos otros.

2 Sobre la restauración monumental realizada por estos arquitectos durante el Franquismo sobresalen los trabajos del equipo de investigación de los diferentes proyectos liderados por la profª. Pilar García Cuetos (Universidad de Oviedo). Para más información: <https://restauracionyreconstruccion.wordpress.com> [consultado: 01/05/2020].

gráfica, trabajo de campo en los propios monumentos, e incluso empleo de testimonios orales (entre otros, entrevista con el propio arquitecto).

Perfil biográfico y profesional

Tras pasar su infancia y adolescencia en Cartagena, José Antonio Llopis Solbes (Alcoy, 1940) inicia sus estudios en 1958 en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, obteniendo en 1964 el título de Arquitecto con la doble especialidad en Urbanismo y en Restauración de Monumentos. Es durante su época de estudiante cuando entra en contacto con Francisco Prieto-Moreno, siendo alumno suyo en la asignatura “*Jardinería y Paisaje*”. Precisamente de la mano de su maestro comenzaría la labor profesional de Llopis, incorporándose con 24 años en el estudio de arquitectura de su maestro, y convirtiéndose poco a poco en uno de sus más firmes colaboradores; además, éste le pondría en contacto con Gratiniano Nieto Gallo, a la sazón Director General de Bellas Artes (1961-1968).

Muy pronto Prieto-Moreno fue delegando en Llopis algunas de sus obras, comenzando a firmar como arquitecto auxiliar de la Séptima Zona y llevando personalmente la dirección de las mismas entre 1965-1970. Sería a partir de esta última fecha cuando le sustituye definitivamente, pasando a firmar como Arquitecto de Zona y haciéndose cargo tanto de los proyectos como de la dirección de obras. Por estos años igualmente desempeñaría diversos puestos de trabajo en la administración pública, trabajando en el Gabinete Técnico de Ordenación Urbana para la Costa del Sol Oriental (1967-1970), en la Oficina Técnica de Urbanismo del Ayuntamiento de Granada (1975-1976), así como en las Comisiones Provinciales de Patrimonio Histórico-Artístico de Jaén (1973-1980) y Granada (1978-1982). Tras superar las oposiciones, pasa a ser funcionario de carrera de la Escala de Arquitectos de la Junta de Construcciones del Ministerio de Educación y Ciencia en 1979.

Son estos años de una desenfadada actividad en el campo de la restauración monumental, redactando y ejecutando numerosos proyectos destinados a recuperar el patrimonio arquitectónico jiennense (especialmente de las ciudades de Úbeda y Baeza), al que se sumarían los proyectos ejecutados en diversos municipios de la provincia de Granada, y que hasta su jubilación habían sido objeto de atención casi exclusiva por parte de Prieto-Moreno (Baza, Huéscar, Loja, Granada, Guadix, Montefrío, Orce, Víznar, entre otros).

Con la reorganización del Ministerio de Cultura y la cesión a la Junta de Andalucía de todas las atribuciones en materia cultural (como consecuencia de la construcción del Estado de las Autonomías), se produce su brusco cese como arquitecto-restaurador de zona. A partir de este momento y hasta su jubilación desempeñaría diversos puestos laborales, trabajando como arquitecto-jefe de la Unidad Técnica de la Delegación Provincial de Educación y Ciencia (1982-1997), Subdirector General de Obras y Patrimonio

(1998-2003) y Director General de Modernización de las Infraestructuras de la Administración de Justicia de la Comunidad de Madrid (2003-2006)³.

Respecto a su labor como arquitecto-restaurador, se puede afirmar que Llopis Solbes representa la continuidad de la praxis restauradora de Prieto-Moreno; de hecho, muchos de sus proyectos proseguían o finalizaban la obra de su antecesor -quien le asesoraría en muchas de las decisiones tomadas-, utilizando igualmente la misma documentación y planimetría (aunque cambiando algunas de las propuestas). Sin embargo, y posiblemente por influencia de la *Carta de Venecia* de 1964, también se encuentran diferencias como sería la utilización de nuevos materiales o en el tratamiento de motivos ornamentales.

El arquitecto desarrolla toda su actividad durante los años del Aperturismo, una época en la que ya se había pasado la penuria económica de la Posguerra y se permiten realizaciones de mayor envergadura. A pesar de eso, los presupuestos siguen siendo muy ajustados y se necesitan varias fases para completar una intervención (a veces pasando incluso varios años entre ellas). Esta limitación presupuestaría obligaba a administrar correctamente los fondos económicos, e incluso luchar con los diferentes organismos públicos por conseguir la aprobación de las sucesivas fases (elaborando informes, realizando fotografías y diseños, asistiendo a reuniones, etc.). Las prioridades de la Dirección General de Bellas Artes durante las décadas de los 70 y 80 eran similares a las de épocas anteriores: primero, cubrir aguas para evitar el deterioro del edificio; segundo, consolidar para evitar que las deformaciones fuesen a más (consistiendo en la mayoría de los casos en atar y tensar estructuras, fábricas o cubiertas); y tercero, limpiar el edificio de añadidos sin valor y restaurar (Palma, 2015: 197).

Si bien Llopis se dejaba asesorar por especialistas, la falta de estudios previos favorecía la aparición de numerosos imprevistos que debían solucionarse sobre la marcha, afectando tanto a la obra proyectada como a las partidas presupuestadas. En muchas ocasiones, los proyectos no reflejaban lo que se había realizado en realidad (y tampoco se escribía después una memoria detallada sobre lo que verdaderamente se había ejecutado). Así, proyectos que en principio podrían ser de una única fase, finalmente se ejecutaban en dos o más debido a estos contratiempos (y, puesto que los presupuestos eran muy ajustados, en ocasiones el edificio se quedaba sin completar tras haber sido consolidado y frenado su deterioro).

Al igual que hacía Prieto-Moreno, los proyectos de Llopis no se van a limitar a simples reparaciones para evitar la ruina, sino que realiza intervenciones complejas que conllevaba el desmonte de estructuras enteras enumerando sus piezas, o sustituciones completas de estructuras -particularmente de cubiertas- utilizando para ello materiales modernos como el acero (debido a su consideración como un material de mayor durabilidad que la madera y de menor precio). Un elemento que introduce de forma

3 Gran cantidad de los datos biográficos se extraen de entrevistas realizadas con el propio arquitecto, quien además nos facilitó gran cantidad de información y documentación sobre su currículo laboral. Para saber más, véase Almansa Moreno, (2019).

generalizada es el hormigón armado para zunchados en cabezas de fábricas, como arriostramiento, apoyo y anclaje de las estructuras metálicas de cubierta (solución que ya había comenzado a emplear ocasionalmente su maestro, como se aprecia en el Monasterio de Santa Isabel la Real de Granada). Sin embargo, en los acabados, el arquitecto sigue empleando materiales tradicionales -como la piedra o el ladrillo en los pavimentos- sin destacarlos frente a lo existente ni buscar el contraste, marcando la diferencia solamente a través del diseño con el objeto de buscar la imagen unitaria del edificio. De esta forma, las aportaciones de nuevos materiales y técnicas constructivas quedan ocultas tanto en cubiertas como en fábricas.

Son numerosos los proyectos que diseña y ejecuta Llopis en la provincia de Granada (afectando a una veintena de inmuebles), algunos de ellos bajo el paraguas de Prieto-Moreno y otros realizados ya de forma independiente. Pasamos a continuación a analizar algunas de las restauraciones llevadas a cabo, seleccionadas éstas por ser representativas en cuanto a la variedad de opciones realizadas por nuestro arquitecto en el campo de la arquitectura religiosa.

Intervenciones de Llopis en la arquitectura religiosa de Granada

Monasterio de San Jerónimo, Granada

Fundado por los Reyes Católicos en 1492 en Santa Fe, la institución monástica pronto se trasladaría a la capital, comenzando la construcción del conjunto actual en 1504 siguiendo trazas de Jacopo Florentino y Diego de Siloé (pasando a funcionar su capilla mayor como enterramiento de Gonzalo Fernández de Córdoba y de su mujer María Manrique Lara).

Se trata de uno de los monumentos granadinos que más ha sufrido a lo largo de su historia. En 1810 el ejército francés dirigido por Horacio de Sebastiani entraría en la ciudad, ocupando y saqueando el monasterio que había sido abandonado por los monjes. Los invasores convirtieron el edificio en cuartel “por tener una inmejorable situación y ser una obra sólida y espaciosa” (Barrios Rozúa, 1999: 357-361), mientras que la iglesia pasaría a funcionar como granero y almacén. Es en este momento cuando los franceses desmontan los dos cuerpos superiores de la torre de la iglesia, utilizando sus sillares para la reconstrucción del Puente Verde, al que llamaron Puente de Sebastiani (popularmente conocido por los granadinos como el Puente de los Franceses).

Retornados los frailes a su convento tras el fin de la Guerra de la Independencia, nuevamente éstos serían exclaustrados en 1835 lo cual supuso el declive definitivo del monasterio. De hecho, la iglesia estaba prácticamente en ruinas cuando fue declarado Monumento Nacional en 1874, a lo cual habría que sumarse un incendio en 1927 que destrozaría sus ricos artesonados.

Con algunas intervenciones puntuales acometidas entre 1916 y 1920 por el arquitecto Fernando Wilhelmi, es a partir de 1949 cuando comienzan de forma continuada las intervenciones en el inmueble acometidas bajo la dirección de Francisco Prieto-Moreno. Estas primeras acciones implicarían reparar las filtraciones que afectaban a las cubiertas y bóvedas de la iglesia, así como a las pinturas murales de las capillas; del mismo modo se repararían los pavimentos dañados y se liberarían las vidrieras que se encontraban tabicadas.

La reconstrucción de la torre campanario de la iglesia fue una de las acciones más meritorias llevadas a cabo en el inmueble, pues hasta ese momento la imagen que mostraba era la de un torreón mutilado, cubierto por un antiestético cobertizo con dos campanas montadas provisionalmente (Fig. 1).



Fig. 1. Monasterio de San Jerónimo, Granada (hacia 1965 / en la actualidad) [Fuente: Romero].

Para su reconstrucción, Prieto Moreno se documentó en un dibujo que Manuel Gómez-Moreno González había publicado en su *Guía Monumental de Granada*. No sería la primera obra de este tipo que realizaba Prieto Moreno, pues entre 1951-1959 ya habría acometido la reconstrucción de la torre de la Catedral de Baeza, recuperando su imagen prístina igualmente copiando grabados antiguos (Palma Burgos, 2015: 129-140).

En un primer momento de la intervención (1963) el arquitecto procede a la consolidación del muro de coronación conservado en la torre desmochada, además de la

construcción de una nueva estructura de hormigón y fábricas de cerramiento en los dos pisos proyectados; al interior se diseñaría una escalera de rasilla de comunicación entre los distintos cuerpos, así como una escala metálica de acceso al cuerpo de campanas. Posteriormente se proyectaría la obra de cantería necesaria para la reconstrucción de los dos cuerpos altos de la torre, demoliéndose previamente el cuerpo alto de la torre existente y consolidándose con posterioridad la coronación del muro con el fin de establecer un sólido apoyo para la obra nueva. Tras esto se levanta la nueva estructura de hormigón, así como las fábricas de cerramiento y cornisas del cuerpo superior que quedaría cubierto para continuar con la terminación total de la torre en las fases posteriores⁴.

Es hacia 1965 cuando Llopis Solbes comienza a trabajar en el Monasterio de San Jerónimo, ejecutando los planos y llevando a cabo de forma íntegra la dirección de obra. En este momento proyecta el recalce y consolidación de la primitiva cimentación de la torre ante el aumento considerable del peso de la nueva fábrica (ya que la torre alcanzaría una altura total de 18 metros tras las obras de reconstrucción). En líneas generales, los trabajos implicarían la apertura de pozos con una profundidad superior a los cinco metros para evitar posibles asentamientos de cimientos y muros antiguos. Como se indica en el proyecto, había que actuar con especial minuciosidad en el punto de unión entre el muro de la torre y la iglesia a la altura de sus cimientos, ya que aquí la preservación de los arcos y columnas de los pórticos requerían una atención preferente al desarrollo mismo de los trabajos de cimentación⁵.

Las fases siguientes (1966 y 1969) se centrarían en el diseño definitivo del remate de la torre situado sobre el cuerpo de campanas, así como en la ejecución de la obra de cantería necesaria (diseñando un peto de crestería con cuatro pináculos en los ángulos, rematándose con un airoso chapitel). Además, se plantean modificaciones en la estructura de refuerzo del citado cuerpo de campanas, construyendo una nueva escalera de acceso a los diferentes cuerpos de la torre. El proyecto incluiría el saneamiento de sus paramentos interiores, así como la construcción e impermeabilización de la cubierta del último piso⁶.

Iglesia de la Encarnación, Montefrío

Popularmente conocida como de “La Villa”, fue construida entre 1486-1507 por deseo expreso de los Reyes Católicos. Se trata de una construcción tardogótica situada dentro del recinto de la fortaleza de la localidad, diseñada por Enrique Egas y reformada hacia 1540 por Diego de Siloé. Funcionó como iglesia parroquial hasta 1766, año en que la

4 Prieto-Moreno Pardo, Francisco. *Proyecto de restauración y reconstrucción en la torre de San Jerónimo de Granada*, mayo 1963 - diciembre 1963, AGA (3)116 26/00374 - AGA (3)116 26/00374 26/00367.

5 Prieto-Moreno Pardo, Francisco. *Proyecto de restauración y reconstrucción en la torre de San Jerónimo de Granada*, febrero 1965, AGA (3)116 26/00350.

6 Prieto-Moreno Pardo, Francisco. *Proyecto de reconstrucción en la torre de San Jerónimo de Granada*, marzo 1966 - marzo 1969, AGA (3)116 26/00210 - AGA (3)116 26/00139.

caída de un rayo provocaría un incendio y lo inutilizaría para el culto, trasladándose la sede parroquial a la iglesia de la Encarnación (construida entre 1786 y 1802 por Domingo Lois de Monteagudo y Francisco Quintillán, siguiendo proyecto del arquitecto neoclásico Ventura Rodríguez) (Guillén Marcos, 2001; Peinado Lorca, 2001) (Fig. 2).

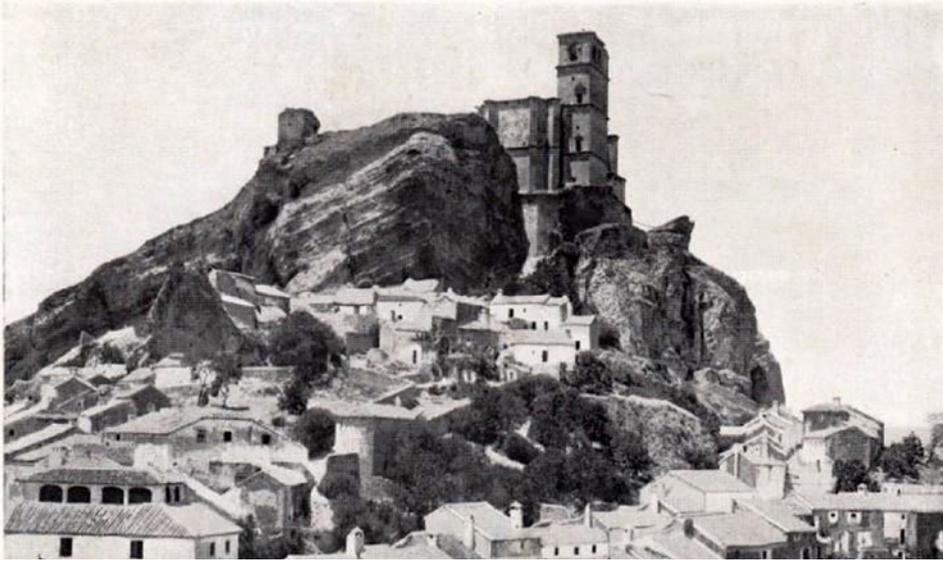


Fig. 2. Iglesia de la Encarnación “La Villa”, Montefrío (hacia 1960) [Fuente: colección particular].

En la década de los 60, Francisco Prieto-Moreno llevaría a cabo una serie de obras en el edificio destinadas a la conservación y mantenimiento del mismo, las cuales afectarían a diferentes partes del monumento: recalces de cimentación, restauración de nervaduras de bóvedas, y reposición de plementerías, consolidación de torre, construcción de casquetes de cubierta, etc.

Paralizadas estas actuaciones en 1967, cinco años más tarde la Dirección General de Bellas Artes y la Diputación Provincial de Granada deciden reanudar las obras, tanto por la propia necesidad de llevarlas a cabo como por no perder la inversión efectuada en el monumento. Con esta actuación se pretendía dar un paso decisivo en la restauración del edificio pues se le dotaría de cubiertas y pavimentos, elementos claves para asegurar su mantenimiento. Sin embargo, por una serie de circunstancias administrativas y de presupuestos el libramiento de fondos no se produciría hasta 1977, razón por la cual el montante económico sería insuficiente para los objetivos propuestos en un primer momento teniéndose que elaborar un nuevo expediente al año siguiente⁷.

⁷ Llopis Solbes, José Antonio. *Proyecto de obras de consolidación y restauración de la Iglesia de la Encarnación de Montefrío (Granada)*, diciembre 1972 – julio 1978, AGA (3)115 26-00192 - AGA (3)115 26-00405.

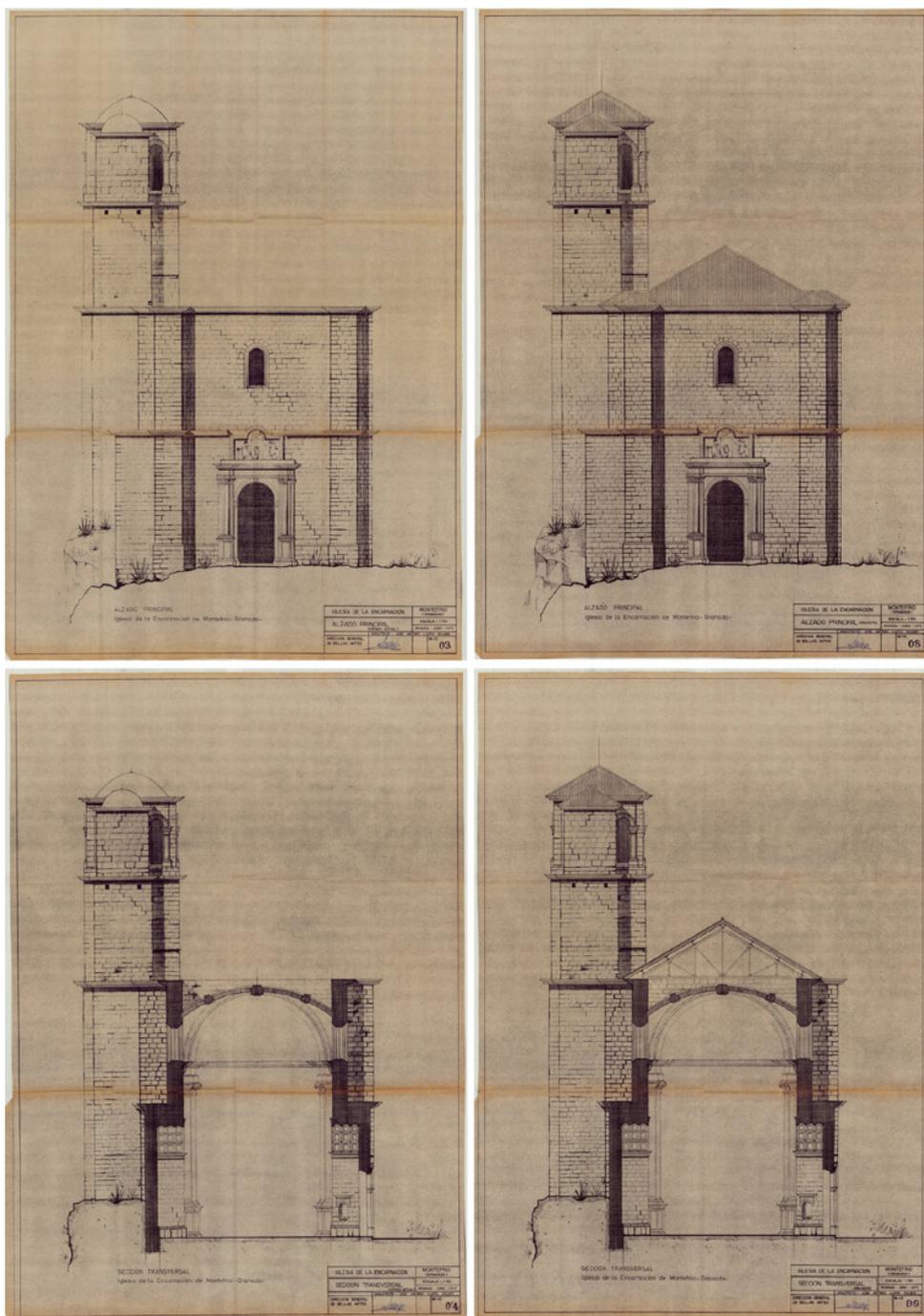


Fig. 3. José Antonio Llopis Solbes. Iglesia de la Encarnación, Montefrío (Granada). Alzado principal y sección transversal. Estado actual y proyecto (1972) [Fuente: Ministerio de Cultura y Deporte, Archivo General de la Administración (03)115.000, caja 26/00192].

La gran dificultad que conllevaba la actuación en este edificio radicaba en la carencia de accesos rodados hasta el mismo, por lo que se hizo necesario trasladar los materiales a mano o con caballos prácticamente desde la plaza del pueblo (lo cual suponía el encarecimiento de los gastos, así como la necesidad de escoger cuidadosamente los materiales empleados). De hecho, esta cuestión sería esgrimida por Llopis en los presupuestos de las siguientes fases, instando a la administración a aprovechar los andamios instalados, montacargas y material auxiliar, pues su retirada con motivo de las pausas entre las distintas fases hubiera supuesto “cuantiosos e inútiles gastos”.

La intervención se inició con la limpieza general de bóvedas por el exterior y reparación de las cornisas de apoyo, formando un zuncho general de hormigón armado que serviría para recoger las platabandas de apoyo de las cerchas de cubierta. Se trataba de un sistema de cerchas metálicas de acero laminado y correas del mismo material enrasilladas con capas de compresión para apoyo de la teja. Gran parte de esta actuación se llevaría a cabo con la primera fase, quedando pendiente tan sólo el 30% de la cubrición de la nave central y de las capillas laterales (y que se efectuaría a partir de 1978) (Fig. 3).

En cuanto a la pavimentación, las obras comienzan con la retirada de las solerías antiguas para posteriormente realizar la nivelación y la búsqueda de rasantes en la nave, presbiterio, capillas laterales y sacristía. El solado se realiza siguiendo el dibujo geométrico marcado en la planimetría del proyecto; así, sobre una capa de hormigón, prácticamente todo el templo se cubre con losas de barro de Santa Cruz de Mudela, mientras que en el presbiterio y en la escalinata de acceso al mismo se emplean losas de piedra franca y de mármol blanco. No obstante, la pavimentación tardaría en llevarse a cabo definitivamente y sabemos que aún quedarían zonas por finalizar en 1981 (concretamente la solería del ábside y de las dos salas sobre la sacristía, a las que se accede por la escalera de la torre).

Mencionado en el primer proyecto como cuestión pendiente, en 1978 se incluye una partida económica para llevar a cabo las carpinterías de las ventanas balconeras de la torre, así como las vidrieras de la nave, con el fin de asegurar un correcto aislamiento del exterior pero asegurando una buena iluminación y ventilación (y que finalmente se llevaría a cabo en la fase de 1981).

Para finalizar la intervención en la iglesia se lleva a cabo la restauración interior de los paramentos. Para ello, y empleando un andamiaje en todo el perímetro interior, se procede con minuciosidad a picar los repellos inapropiados, reponiendo sillares que faltaban y cerrando con piedra los huecos que se había rellenado provisionalmente con fábrica de ladrillo, además de restaurar molduras y disimular faltas de la piedra. Como indica el arquitecto, se trataba de “una labor cuidadosa, fácil, pero extensa por la gran superficie de los paramentos y la multitud de retoques a efectuar”.

En la actualidad la Iglesia de la Villa se encuentra en un generalizado buen estado de conservación, albergando el centro de interpretación de Montefrío y su comarca.

Convento de Santo Domingo, Huéscar

Los dominicos llegarían a Huéscar en 1544, comenzando la construcción de su monasterio tres años más tarde. Gran parte de la iglesia estaba ejecutada hacia 1585, si bien se trataría de un proceso constructivo bastante arduo, viéndose las obras paralizadas en más de una ocasión debido a la falta de recursos (hasta el punto que algunos proyectos debieron abandonarse, como serían la construcción de la capilla mayor o el claustro).

Expoliado y saqueado el templo en 1809 durante la Invasión Napoleónica, es en este momento cuando se pierde gran parte de su patrimonio mueble así como todo su fondo documental -lo cual ha dificultado el estudio del inmueble- (González Barberán, 2000; Laguna Reche, 2000).

Debido al escaso número de religiosos, el convento es clausurado en 1835 siguiendo las leyes desamortizadoras de Mendizábal, pasando a albergar diversas funciones como granero, cárcel, depósito, cuartel y vivienda improvisada de familias pobres.

Sacado a subasta, en 1858 el edificio es adquirido por la Sociedad Teatral Oscense quien realiza la adaptación arquitectónica de la iglesia para local de espectáculos, lo cual supondría la total alteración de su interior. De este modo la cabecera del templo pasaría a ser zona de escenario, tramoya y bastidores, disponiéndose los camerinos y guardarropía en la nave occidental, mientras que la nave central pasaría a convertirse en el graderío de butacas, cubriéndose con gran cielo raso de lienzo (colocado bajo los tirantes del artesonado) decorado con murales alegóricos pintados por el artista Limones. A excepción de las cinco capillas del lado del Evangelio -que fueron derribadas íntegramente-, las obras de remodelación no afectarían a la fábrica dominica, conservándose gran parte de su fábrica así como su magnífico alfarje (que quedaría oculto por el falso techo, aunque mutilado parcialmente por la parte externa del coro debido a su gran extensión -en donde se perdería la línea de zapatas y cabezas de viga-) (Fig. 4).

Reconvertido nuevamente en cuartel y cárcel durante la Guerra Civil, el Teatro Oscense volvería a funcionar como lugar de espectáculos hasta su cierre definitivo a mediados del siglo XX. Clausurado y sin uso, en 1980 el edificio es declarado como Bien de Interés Cultural, proyectándose la recuperación de la primitiva fábrica conventual. Es en este momento cuando la Dirección General de Bellas Artes, en colaboración con la Diputación Provincial de Granada, encarga el proyecto inicial a Llopis Solbes.

Cuando el arquitecto se enfrenta al edificio se encuentra con una construcción ruinoso en la que se confundían los restos de la primitiva iglesia con los despojos y tramoyas del teatro, dando una impresión de devastación total. A pesar de ello, aún era reconocible la estructura de la iglesia, cuya fábrica era mucho más sólida que las instalaciones del teatro, las cuales presentaban una estructura más liviana y poco arriostada.



Fig. 4. Convento de Santo Domingo - Teatro Oscense, Huéscar (hacia 1920) [Fuente: colección particular].

El primer objetivo que se marca Llopis es la limpieza general del inmueble, acometiendo una serie de demoliciones -tanto en el exterior como en el interior del mismo- con el fin de dejar desnudos los muros y el artesanado del primitivo edificio. De esta forma el monumento quedaba, en palabras del arquitecto, “en condiciones de ser estudiado a fondo en su concepción y estructura primitivas para acometer futuras restauraciones”⁸ (Fig. 5).

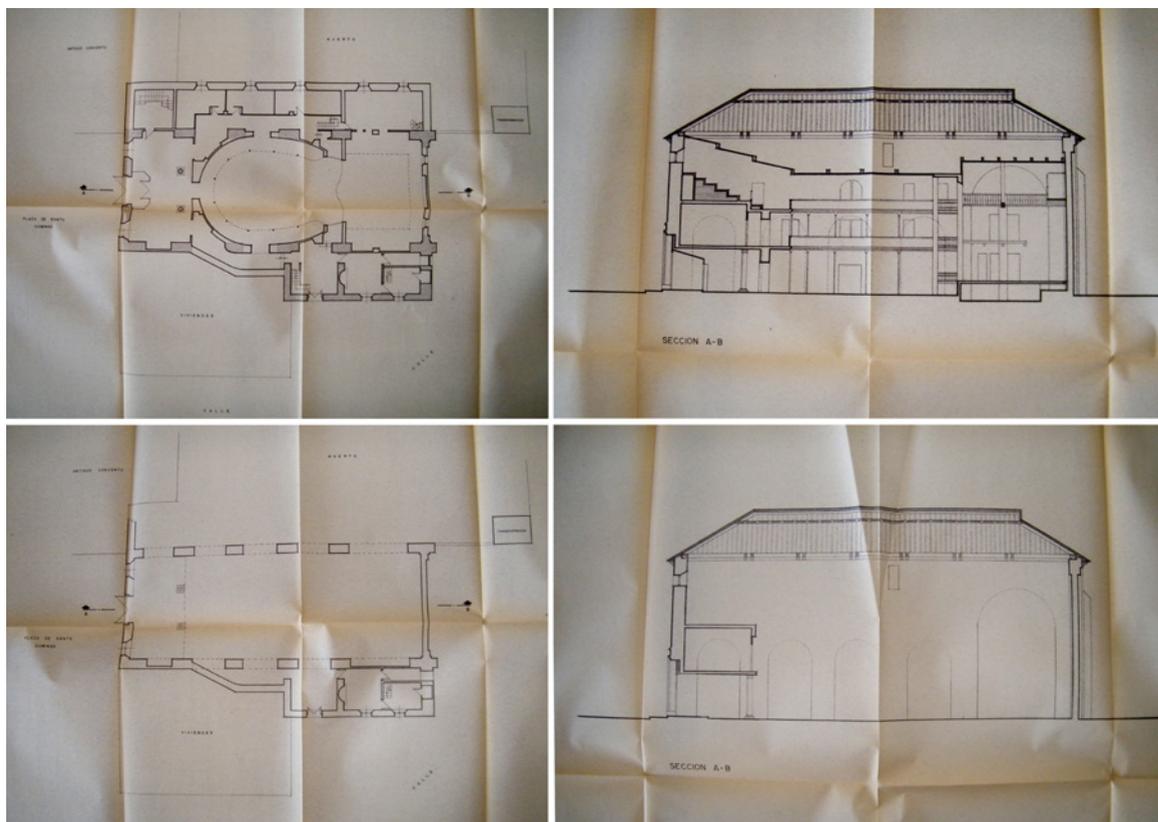


Fig. 5. José Antonio Llopis Solbes. *Teatro Oscense, Huéscar (Granada)*. Planta y Sección A-B. Estado actual y proyecto (1981) [Fuente: Instituto de Patrimonio Cultural de España PI-86-5].

Por lo que se refiere al exterior, la nave principal tenía adosada en la parte occidental una edificación de tres plantas (con una anchura de cinco metros de lado y toda la extensión de la nave), que había funcionado como camerinos e instalaciones auxiliares del teatro. Se trataba de una construcción totalmente arruinada, con hundimientos parciales, que hubo que demoler completamente por el peligro que suponía. Por su parte, en el lado oriental se localizaba otra edificación que, en opinión del arquitecto, “había de conservarse a ultranza por preservar la única bóveda dieciochesca de capi-

8 Llopis Solbes, José Antonio. *Proyecto de obras de restauración de la Iglesia de Santo Domingo. Huéscar (Granada)*, enero 1981, IPCE PI-86-5.

lla lateral”. Se trataba de la primitiva Capilla del Rosario del convento dominico, que durante años había funcionado como salida de emergencia del teatro y de acceso a oficinas y vivienda del conserje. En este lugar se proponía el apeo general de la bóveda, muy deteriorada por la falta de arriostramiento, sustituyendo los debilitados muros de tapial por machones de ladrillo macizo, y llevando a cabo al mismo tiempo un recalce de cimientos por puntos.

Al interior de la iglesia se acometería una cuidadosa limpieza con el fin de hacer desaparecer los restos de la tramoya del teatro, lo cual no solo afectaba al escenario sino a todos los espacios de butacas (en donde materiales y sistemas constructivos se asemejaban a un enorme decorado). Ninguno de los elementos existentes era aprovechable, exceptuando una balaustrada (posiblemente procedente del antiguo coro), por lo que todos estos elementos serían eliminados. En el proyecto se incide en descolgar con mucho cuidado toda la estructura auxiliar de madera que pendía del artesonado, especialmente de la parte de los tirantes con el fin de no dañarlos (Fig. 6).



Fig. 6. Demolición del interior del Teatro Oscense (hacia 1982) [Fuente: Instituto de Patrimonio Cultural de España, PI-86-5].

Como última acción se propone destejar la cubierta de la nave, reparando la tablazón y volviendo a retejar aprovechando los materiales que se encontraran en buen estado.

Todo parece indicar que ésta sería la única intervención realizada por nuestro arquitecto, quedando el proyecto olvidado y abandonado durante años. Es en 2004 cuando se aprueba el proyecto definitivo para la rehabilitación del Teatro Oscense, encargado a los arquitectos Julia González Pérez-Blanco y Miguel Bretones del Pozo, el cual sería

financiado por la Consejería de Obras Públicas de la Junta de Andalucía⁹. Con esta intervención se construye un espacio escénico realizado con arquitectura contemporánea pero respetando la fábrica original del convento, el cual sería inaugurado definitivamente en 2013 por Susana Díaz, a la sazón Consejera de la Presidencia de Andalucía.

Concatedral, Baza (Granada)

La Colegiata de Santa María de la Encarnación fue abierta al culto cristiano tras la conquista de la ciudad, aprovechando para ello la primitiva mezquita aljama -de la cual mantendría su estructura-. En 1529 se iniciaría su construcción en estilo gótico, si bien dos años más tarde una gran parte de su fábrica se arruinaría por un terremoto (conservándose tan sólo su cabecera, conformada por capillas absidiales con arcos apuntados y pilares entorchados góticos). Es en este momento cuando el cabildo encarga su reconstrucción al arquitecto Alonso de Covarrubias y al cantero Rodrigo de Gibaja, finalizándose las obras en 1549 (posiblemente contando con la colaboración de Diego de Siloé). El resultado final es un edificio de tres naves cubierto con bóvedas de crucería y una capilla mayor rodeada por girola a la que se abren diversas capillas, que recuerda a otras construcciones de la provincia como pueden ser las monumentales iglesias de Iznalloz, Montefrío o Huéscar.

La actuación proyectada por Llopis Solbes en 1981 se va a concentrar especialmente en la reparación de la cubierta del cuerpo principal de la iglesia, interviniéndose concretamente en las tres naves, presbiterio y girola (y planteándose como fase previa a otras restauraciones que se proponían con posterioridad) (Fig. 7).

La cubierta afectada -con tantos faldones como lados formaban su cabecera poligonal- presentaba la cornisa en un solo plano en todo su perímetro -incluidos los contrafuertes-, cubriéndose con teja curva árabe sobre estructura de madera, y apoyándose sobre elementos auxiliares de mampostería contruidos como continuación de los propios pilares de la iglesia. En palabras del arquitecto, “todo ello compone una estructura de vigas-jácenas y pares arriostrada y reforzada con durmientes, tirantes y tornapuntas, tratándose de una magnífica lección de carpintería que libera totalmente la estructura de las bóvedas”¹⁰. Así pues, en la cubierta se situaban vigas-jácenas de gran escuadría pareadas y a dos niveles: el inferior -a modo de durmientes-, en donde ensamblaban las tornapuntas que acortan la luz de los pares laterales; y el superior -para apoyo de dichos pares-, que salvaban la distancia a la cornisa en donde se apoyaban los durmientes y que recogían la estructura de par y tirante con su hilera correspondiente para salvar la luz del vano central. En la cubierta se observaban abundantes obras de refuerzo realizadas en diversas épocas, que consistían unas veces en pies derechos con

9 <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-159429/en-construccion-rehabilitacion-del-teatro-oscense-y-clausuro-anexo-miguel-bretones-julia-gonzalez> [consultado: 01/05/2020].

10 Llopis Solbes, José Antonio. *Proyecto de obras de restauración de la Iglesia Concatedral de Baza (Granada)*, enero 1981, IPCE, PI-63-7.

zapatas (que acortaban la longitud de las vigas jácenas), apareciendo del mismo modo elementos de hierro, tirantes, así como pletinas y angulares que sustituían ensambles y acopladuras de madera perdidos por deterioro de la madera o por efecto de los empujes. Del mismo modo, y como elemento de gravedad, se observaban síntomas de apollamiento en determinados sectores de las vigas de madera, así como otros estragos producidos en el apoyo de algunos de sus elementos por las filtraciones de agua (en este sentido, su mal estado hacía inservible la tablazón sobre la que se apoyaba la teja).



Fig. 7. Cubiertas de la Concatedral de Baza (hacia 1981 / en la actualidad) [Fuente: Instituto de Patrimonio Cultural de España, PI-63-7].

El arquitecto indicaba que los trabajos a realizar no revestían de complejidad, radicando el problema en la amplitud de la intervención a realizar en la cubierta. Así pues, Llopis proponía levantar el tejado cuidadosamente (aprovechando en gran medida las tejas originales) para posteriormente hacer lo mismo con la tablazón de la cubierta, transportando todos los escombros al vertedero. En previsión de temporales y otros imprevistos que pudieran paralizar la obra, se plantea la realización de este trabajo por crujías.

Tras liberar la estructura se sustituyen las vigas en mal estado (cifradas en un número reducido, posiblemente un 10% del total), empleando para ello madera de pino. Del mismo modo se procede a reforzar el resto de la estructura con elementos metálicos de hierro forjado, la cual podía conservarse sin ser sustituida pese a su deterioro (que se calculaba en otro 30%). Terminadas estas operaciones se procede a la reposición de la tablazón en tabla machihembrada y teja.

Al margen de esta operación general, se proyecta llevar a cabo una pequeña reforma en la cubierta próxima a los pies de la iglesia y sobre la portada de ésta en su cara Norte, consistente en la demolición de un pegadizo sin función -y que, además, afeaba bastante la imagen del templo-, para devolver al faldón su estado primitivo (algo que no se lleva a cabo exactamente como se proponía, tal y como se puede observar cotejando el proyecto y el estado actual del inmueble) (Fig. 8). Del mismo modo se proponía desmontar los restos de los pináculos sobre los contrafuertes por estar totalmente descompuestos, restaurando el único que se conservaba completo a modo de testigo.



Fig. 8. Fachada principal de la Concatedral de Baza (hacia 1970). Proyecto de reforma de las cubiertas [Fuente: Instituto de Patrimonio Cultural de España, PI-63-7].

Proyectadas como continuación de estas obras se proponía en un futuro acometer obras en cubiertas de las capillas laterales y restos de anejos, protección de las portadas, drenaje de la fachada Oeste para protección contra el agua de lluvia (que se deslizaba por la ladera desde la Alcazaba dañando los muros de la iglesia), y finalmente la restauración del pavimento. Sin embargo, no existe constancia de que se continuaran las obras en la iglesia mayor bastetana.

Conclusiones

Los proyectos realizados por el arquitecto José Antonio Llopis Solbes representan un momento clave de la historia de la restauración en España, puesto que resumen cómo eran las intervenciones realizadas en nuestro país en los últimos años del Franquismo, abandonándose los postulados de la restauración estilística decimonónica e imponiéndose progresivamente las directrices de las diferentes cartas internacionales del momento (especialmente la *Carta de Venecia*).

Las intervenciones de Llopis aseguraron el correcto mantenimiento de los edificios -en donde el mal estado de las cubiertas era la tónica predominante-, sustituyendo las tradicionales cubiertas de madera por otras realizadas con materiales modernos (aunque enmascarados). Junto a estas actuaciones, cabe citar otras más “agresivas” que sirvieron para devolver la imagen prístina de los edificios, eliminando añadidos y transformaciones que se habían dado con el paso de los años (como lo ejemplifica el antiguo Convento de Santo Domingo – Teatro Oscense de Huéscar).

Aunque por lo general fueron intervenciones de poco montante económico, éstas fueron de gran responsabilidad ya que supusieron sacar a flote un gran acervo cultural y patrimonial. De hecho, gran número de las actuaciones realizadas por este arquitecto-restaurador han sobrevivido al tiempo, asegurando en gran medida el correcto mantenimiento de los edificios. En otras ocasiones, sus restauraciones han sido modificadas parcialmente o eliminadas en su totalidad tras nuevas intervenciones realizadas por arquitectos con una concepción totalmente diferente a la practicada en los años del Franquismo.

A pesar de que puedan ser valoradas de forma diversa por la historiografía, es importante reconocer el valor documental que estas intervenciones supusieron para la evolución histórica de nuestros monumentos en correspondencia con el testimonio de una época tan compleja como fue la España del siglo XX.

Bibliografía

Almansa Moreno, J. M. (2019). *José Antonio Llopis Solbes, arquitecto restaurador*. Granada: Universidad de Granada.

- Almarcha Núñez-Herrador, M. E.; García Cuetos, M. P.; y Villena Espinosa, R. (coords.) (2019). *Spain is different?. La restauración monumental en España en el segundo franquismo*. Toledo: Genuève Ediciones.
- Barrios Rozúa, J. M. (1999). *Guía de la Granada desaparecida*. Granada: Editorial Comares.
- Casar Pinazo, J.I. y Esteban Chapapria, J. (eds.). *Bajo el signo de la victoria. La conservación del patrimonio durante el primer franquismo (1936-1958)*. Valencia: Pentagraf Editorial.
- Eisman Lasaga, C. (1989). Diego de Siloé y la iglesia de la Villa de Montefrío. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (20), 39-50.
- Gallego Burín, A. (1982). *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*. Granada: Editorial Don Quijote.
- Jerez Mir, C. (coord.) (1998). *Guía de arquitectura de Granada*. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.
- Laguna Reche, J. D. (2005). La construcción del Convento e Iglesia de Santo Domingo de la ciudad de Huéscar (Granada). *Boletín Centro Pedro Suárez* (18), 21-46.
- López Guzmán, R. y Hernández Ríos, M. L. (coords.) (2006). *Guía artística de Granada y su provincia*. Sevilla: Fundación Lara.
- García Cuetos, M. P.; Almarcha Núñez-Herrador, M. E.; y Hernández Martínez, A. (coords.) (2012). *Historia, restauración y reconstrucción monumental en la posguerra española*. Madrid: Abada Editores.
- González Barberán, V. (2000). Datos históricos del antiguo convento e iglesia de Santo Domingo, de los frailes predicadores, en la ciudad de Huéscar (Granada). *Úskar. Revista histórica y cultural de la comarca de Huéscar* (3), 113-158.
- González Varas, I. (1999). *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*. Madrid: Cátedra.
- Guillén Marcos, E. (2001). *Montefrío*. Granada: Diputación Provincial de Granada.
- Mosquera Adell, E. (2008). Arquitectura y restauración en Andalucía: 1940-1960. En J. I. Casar Pinazo y J. Esteban Chapapria (eds.). *Bajo el signo de la victoria. La conservación del patrimonio durante el primer franquismo (1936-1958)* (pp. 137-150). Valencia: Pentagraf Editorial.
- Muñoz Cosme, A. (1989). *La conservación del patrimonio arquitectónico español*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Palma Crespo, M. (2015). *Baeza restaurada. La restauración del patrimonio baezano en el siglo XX*. Granada: Universidad de Granada.
- Peinado Lorca, R. (2001). Urbanismo y arquitectura en Montefrío durante la Edad Moderna. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (32), 289-304.
- Pérez Martínez, J. L.; Rodríguez Sánchez, A. y Arbaiza Blanco-Soler, S. (2017). Los arquitectos conservadores de zona. *Anales de Edificación* (3), 41-54.

- Romero Gallardo, A. (2010). Apuntes y reflexiones en torno a la obra restauradora del arquitecto Francisco Prieto-Moreno y Pardo. *E-rph: Revista electrónica de Patrimonio Histórico* (7), 1-23.
- Romero Gallardo, A. (2014). *Prieto-Moreno. Arquitecto Conservador de la Alhambra (1936-1978). Razón y sentimiento*. Granada: Universidad de Granada y Patronato de la Alhambra y el Generalife.
- VV.AA. (1975). *Catálogo "Patrimonio Monumental de España. Exposición sobre su conservación y revitalización"*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid.

El tiempo débil que Eisenman discute

The weak time Eisenman discusses

JOSÉ MANUEL BARRERA PUIGDOLLERS  0000-0002-8897-7961

pucho@barrerapuigdollers.com

Departamento de Proyectos Arquitectónicos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura (ETSA). Universitat Politècnica de València

Recibido: 27 de septiembre de 2020 · Revisado: 15 de junio de 2021 · Aceptado: 30 de septiembre de 2021

Resumen

Peter Eisenman aporta en 2003 un prólogo en la reedición de “Diferencias” de Ignasi de Solà-Morales. Aunque aparentemente lo dirige al autor fallecido en 2001, en realidad subyace una apelación dirigida a otros dos citados: un enfermo Jaques Derrida que le retiró la comunicación en 1990 y Manfredo Tafuri, su mayor crítico fallecido en 1994. Prólogo que, rompiendo la secuencia cronológica -tan deconstructiva- resulta un alegato sin posible respuesta poco antes del fallecimiento del filósofo en 2004 y como inscripción a sus dos críticos ausentes. Lo relevante del debate que plantea con sus fantasmas es una oposición a la temporalidad descrita como propia del postestructuralismo y su consignación como “tiempo débil” que, aunque Eisenman rechaza, sin embargo, la estructura del prólogo sí muestra.

Palabras clave: tiempo; pensamiento débil; postmetafísica; crítica.

Identificadores: Ignasi de Solà-Morales; Jacques Derrida; Peter Eisenman; Manfredo Tafuri.

Periodo: siglo XX; siglo XXI.

Abstract

Peter Eisenman contributes in 2003 a prologue to the reprint of “Differences” by Ignasi de Solà-Morales. Although he apparently addresses it to the author who died in 2001, there is actually an appeal addressed to two others cited: a patient Jaques Derrida who withdrew his communication in 1990 and Manfredo Tafuri, his greatest critic who died in 1994. Prologue that, breaking the chronological sequence - so deconstructive - is an allegation with no possible answer shortly before the death of the philosopher in 2004 and as an inscription to his absent critics. “weak time” that, although Eisenman rejects, nevertheless, the structure of the prologue does show.

Keywords: time; weak thinking; post-metaphysics; critique.

Identifiers: Ignasi de Solà-Morales; Jacques Derrida; Peter Eisenman; Manfredo Tafuri.

Period: 20th century; 21st century.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

BARRERA PUIGDOLLERS, J. M. (2021). El tiempo débil que Eisenman discute. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 52: 27-41.

En 1995 la editorial Gustavo Gili inicia la colección *Hipótesis* de libros críticos de distintos autores, que incluye *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*, de Ignasi de Solá-Morales (1995). Su intención era radiografiar la arquitectura tras el marasmo conceptual de los 70-80. En 2002 la misma editorial inicia una colección monográfica de homenaje a Solá-Morales, fallecido en 2001, con textos recopilados desde 1987 y diversos títulos, incluyendo la reedición de *Diferencias*¹. Colección prologada por autores destacados, ofreciendo extrañamente este último a Peter Eisenman -objeto de controversias en aquel-, quien elabora un breve texto destacable por su analepsis y su solipsismo, titulado “Solo a Solá Morales”.

Diferencias es un concepto central y aquí signo del periodo revisionista donde se produce el giro temporal². En este contexto, Eisenman en lugar de glosar el peso de la obra de Solá-Morales centrada en enlazar arquitectura y pensamiento, ajusta cuentas justificativas sobre su visión del tiempo. Articulamos el análisis en tres apartados: *discrepancias*, *confusiones* y como conclusión el *debate temporal* donde confluyen. Transversalmente desgranaremos las teorías postmetafísicas subyacentes que ambos invocan.

Comienza Eisenman destacando la dialéctica negativa de Tafuri -modelo de Solá-Morales- y calificándolos de *ambivalentes*³. Discrepa de sus interpretaciones, señalando de aquel que su obra recorre distintas fases, todas contaminadas de su *tendencia izquierdista*⁴. *En realidad, su aversión proviene de haber sido identificado por Tafuri con el formalismo esteticista y ser descrito como rigorista compositivo* abocado a un “manierismo entre las ruinas”; que dice Eisenman obedecer a una crítica ideológica desde una dialéctica negativa, propia de su militancia comunista⁵. Tres son los conceptos que arman su desazón; la descripción que Solá-Morales realiza de *arquitectura débil*, *arqueología* y *autonomía*. Y un solo tema que atraviesa los anteriores: la incompreensión de la *dimensión temporal* postmetafísica que Eisenman toma con cierta desafección⁶. La elección de estos tres puntos, anuncia su desinterés por dos conceptos centrales; lo *ausente* y la *diferencia*.

1 “Inscripciones”, “Intervenciones”, “Territorios”, “Ecléctico de vanguardia y otros escritos”, “Diferencias”.

2 Martin Heidegger, “Identidad y diferencia”(1957); Jaques Derrida, “La Escritura y la diferencia”(1967); Guilles Deleuze, “Diferencia y repetición”(1968); Gianni Vattimo, “Las aventuras de la diferencia. Pensar después de Nietzsche”(1980); Jean François Lyotard, “La diferencia”(1983); Maurizio Lazzarato, “La filosofía de la diferencia y el pensamiento menor”(2007), entre otros.

3 En otra entrevista se auto reconoce entre Moneo, Isozaki o Venturi (Nieto y Sobejano, 1988: 125).

4 El cuerpo crítico de Tafuri: critica el modelo anglosajón donde se sitúa Eisenman: Colin Rowe, Nikolaus Pevsner, Leonardo Benevolo, Reyner Banham, Renato de Fusco, o Kenneth Frampton. Modelo sustentado por: 1- la parcialidad ‘operativa’, 2- la no inclusión de que todo acto creativo es un acto político, 3- porque obvian la existencia subyacente de una intención de poder, 4- priman los valores estéticos desde una concepción historicista a-histórica, que no se adapta a la transformación e implicaciones que el concepto ha ido desgranando en su experimentación histórica.

5 “Las descomposiciones sintácticas más hieráticas y atemporales de Eisenman, se pueden considerar como una especie de laboratorio dedicado a la experimentación sobre una selección de estilemas. El caso de Eisenman pone en dificultades al crítico (...) al explicar didácticamente su proceso de producción formal. Para el crítico, limitarse a esta génesis formal es caer en la trampa (...) pues no puede hacer nada más que legitimar este entretenimiento compositivo” (Nieto y Sobejano, 1988; Tafuri, 1974).

6 A propósito de su *ausencia de Arquitecturas bis*, o el apelativo *outsider*. También recrimina a Solá-Morales; “fue en el exterior donde encontró la distancia positiva suficiente para formar sus puntos de vista”. Todo ello pretende socavar la autoridad intelectual del crítico. Por su parte, toda la producción literaria de Eisenman la dirige a Derrida y su lectura de la deconstrucción. Sin embargo, este texto lo ignora y cita a Deleuze como su inspirador, sin comprenderlo igualmente.

Ya con antelación, en las cartas publicadas en *Assamblages* 1990, donde Jaques Derrida rompió su relación epistolar y de amistad con Eisenman, estos puntos marcaron la distancia con el filósofo, al que ningunea en este Prólogo referenciando a Guilles Deleuze⁷. Lo mismo sucede con Tafuri y la crítica política de la Escuela de Venecia; su dimensión temporal no es la que Eisenman pretende literariamente, pero si ejerce en su praxis.

Las discrepancias

Respecto del *pensamiento débil*, Eisenman entiende en Gianni Vattimo que no es posible una narrativa lineal fuerte o superior, cuando éste procura el *debilitamiento del ser* (Vattimo, 2006) en continuación de la *disolución de la dialéctica* iniciada por Nietzsche y articulada por Heidegger (Castro, 2019: 429-440). Debilitamiento supone que frente a la dinámica metafísica se propone un cambio de raíz crítica, donde se reconozca el ser “ligado al tiempo, a la vida y a la muerte”; porque así, será posible la *emancipación humana* y la progresiva “reducción de la violencia y los dogmatismos”⁸. Y entiende en el texto de Solá-Morales (1987: 72-85), que le asigna una *experiencia estética débil*, pragmática pero periférica, marginada en una sociedad obsesionada por lo real y verdadero. Sin embargo, la apuesta por los *microrrelatos fuertes* de Eisenman le alejan de asumir tal asignación y le acercan hacia *las noticias* de François Lyotard como catálogo de diferencias (1988). Por ello, Eisenman no entiende cuando Solá-Morales aduce que la cultura contemporánea metropolitana se manifiesta como una *diversidad de tiempos*. Una diversidad que trasciende la inmediatez figural del *cronos*, según nuestro crítico, hacia el tiempo como Aión (sustentada en la “idea de evento” o *Ereignis* de Heidegger), que Eisenman comprende como mecanismo, instrumental y metodológicamente: generando sistemas que provoquen eventos (Eisenman, 2003:13). Ésta es la acusación de tiempo débil en la que no se reconoce. En favor de Solá-Morales destacamos que Eisenman cita en el prólogo que su “obra va con la corriente”, porque siempre ha estado interesado en guiarla “hacia el centro”. Argumentos insolubles con la superación de la metafísica. Por lo que el crítico para explicarlo recorrió todas sus etapas proyectuales⁹. Sutilmente, Solá-Morales le expuso porqué su obra se quedó instalada en el *tiempo débil* y no accedía al tiempo propio de la *intempestiva* (metáfora del acontecimiento)¹⁰; porque el acontecimiento puede darse, pero no preverse.

Argumenta tal divergencia en dos oposiciones. Primera: Solá-Morales asociaba débil a una posición anti fundacional que Eisenman discute con dos argumentos: 1.1- señala

7 A propósito del *foldings* (pliegue) cita referencia a Derrida, libre y arbitraria, más propia de Deleuze (Ciorra, 1993: 23).

8 Superar la totalidad, unidad y verdad de posiciones absolutas y bloques encontrados, decisiones irreductibles, polarización, confrontación, antinomias y prevalencia de las características fuertes en la sociedad (Vattimo, 2006).

9 Desde su “arquitectura de cartón” estructuralista de los 60, su etapa fundamentalista simbólica (70), luego textual y signica, dialéctica, deconstructiva (80) y liberal radical (90).

10 Intempestiva lo toma Solá-Morales de Eugenio Trías, “Los límites del mundo” (1985), aunque fue acuñado por Nietzsche. “Se presenta como coágulos de la realidad, *acontecimiento* producidos a través de pliegues o grietas que permiten el refugio o el aleteo de un pequeño momento de intensidad poética o creativa” (Sola Morales, 1987:74). Esta lectura nada tiene que ver con el *acontecimiento* de Derrida porque acusa direccionalidad.

que, en tiempos de fragmentación y dispersión, podría ser necesario algún interés por los *principios*, aunque solo fueran los *primeros principios*, referido al instante en el que la *mirada* reconoce el proyecto entre los *rayajos pensantes*. Ahí ya subyace una parametrización metafísica por su precondition. 1.2-También discute la escasa diferencia entre fundamentalismo y fundamental o fundacional asignado por aquel, pues asegura que lo *fundacional* no otorga valor a un origen, pues es solo *un momento para comenzar*; momento que no es *evento* sino algo *vital*¹¹. Por ello su justificación vendría del alcance del trazo o hendidura desde una lectura formal, no trascendental¹². La segunda oposición, la razón Eisenman señalando que su *forma débil* desdibuja las relaciones condicionales que se manifiestan en la arquitectura y deriva de la descomposición de binomios: forma-función, imagen y sus significados, fondo y figura. Y ello porque para el arquitecto, la obra solo puede actuar como medio de comunicación, “siendo este emborronamiento de la relación forma-significado lo que debilita este significado en sentido positivo”. Pero obvia que nuestro crítico le estaba haciendo ver que además de la ruptura de la ecuación [forma-función-significado] -básica en la *estética débil* -, hay más compromisos: no reconstruir binomios, reconsiderar el sustrato cerrado disciplinar y entender la comunicación desde una hermenéutica más allá de los límites (emborronados) de la interpretación, o distinguir entre ausencia y vacío¹³. Pautas no ejercitadas por Eisenman preocupado en *comunicar por comunicar*; y por tanto de la autorreferencia. Porque no entiende la adherencia del tiempo a las capas, pliegues, eventos, ‘ahoras’, la transitividad, sino como un todo preestablecido en estrategias.

En lo visto apreciamos una distancia conceptual y terminológica insalvable, en torno a la pluralidad-diversidad, fundamento-origen o temporal-temporalidad similar a la existente entre ‘lo mismo, la igualdad y la identidad’, que Eisenman no accede (Heidegger, 1990). Los matices surgen del término de Parménides *to autó*, lo *idéntico*, hacia la auto-afección y el tiempo como mediación de Heidegger, base del pensamiento débil, revisado más tarde por Derrida y Deleuze. La formulación de la *identidad* es (A es A), donde la identidad encubre lo que quiere decir (esta): “que cada A es él mismo, lo mismo”. La formulación de la *igualdad* es (A=A) dice, “la igualdad no nombra A como lo mismo”. Como diferencia deberíamos entender, “ciertamente cada uno de ellos es otro que los otros dos, pero él mismo, lo mismo para sí mismo”. No dice “cada uno es lo mismo para sí mismo”, sino “cada algo mismo es restituido a sí mismo (con-sigo mismo)”. Al designar en la tradición científica con la misma palabra diferentes aspectos, se ocultó que aquí subyace la mismidad, el nacimiento de la relación del “con”, es decir, la mediación, y así se formó la unidad, que no es vacío inconsistente. Por ello, “el ser de lo ente toma voz” en lo *idéntico*. Con este mismo razonamiento la frase “lo mismo es en efecto percibir (pensar) y ser”, se debería leer obviando la síntesis, no como que “lo distinto,

11 Aquí subyace un desplazamiento del Derrida ausente a un Deleuze oportuno.

12 Se hace referencia al *Riß* (trazo, hendidura) (Heidegger, 1996). Pero este argumento de Eisenman es oportunista.

13 Límites emborronados: formulados por U. Eco o H.G. Gadamer que no alcanzan para superar la metafísica. Mientras Eco (2017) pone el límite en el mundo referencial alrededor del sujeto autor y receptor, entorno al objeto de lectura, Derrida apunta sin más limitación que la aportación ética del receptor, su *acto responsable*.

pensar y ser, se piensan como lo mismo”, sino porque “tienen su lugar en lo mismo por su pertenencia mutua o *copertenencia*”, es decir, “el ser tiene su lugar -con el pensar- en lo mismo”. Si el tiempo y el yo pienso se unificaron fue gracias a la idea de tiempo como *auto-afección*, que permite captar el movimiento de formación del si-mismo sin subordinarlo a un enlace *extratemporal*¹⁴. Dicho enlace hace necesario el retiro y una demora de sí para liberar lo que viene (Heidegger, 2004:345). Deducimos que, el tiempo pensado por Eisenman es un movimiento *autorreferencial* que dispone un sustrato cuantitativo, comunicativo, temático y presencial¹⁵. Deriva de la auto-afección, no la copertenencia. Pero la temporalidad postmetafísica va más allá. Destaca Derrida como la demora de si-mismo posibilita una hetero-afección. Es decir, el movimiento de formación del si mismo puede implicar la consideración del *afectar de otro* que ha de poder salir al encuentro, en el lapso de la distancia que el si mismo hace en el retorno a sí. Para Deleuze este tránsito no sale generalmente de uno mismo, dependiendo de la potencia.

Así, el problema de la temporalidad puede ser pensado de dos maneras: como *temporal* sólo cuando el *ahora* pasa a la forma del ser-pasado o del ser-futuro (Durán, 2015); por ello, es preciso afectar la estabilidad de su ser-presente. Que es lo que hace Eisenman con sus capas superpuestas en sus variados procesos; solapar temáticas buscando inmanencias¹⁶. Pero, si se quiere distinguir un pensamiento del tiempo originario, expuesto a distancia de la dominación del presente, es preciso apelar a la *temporalización* o la estructura remitente del ahora; el paso de un ahora a otro ahora bajo la forma de *coexistencia*. Así, como el lugar de reunión es el ahora, no puede coexistir con otro (mismo) y esa es “su esencia como presencia”. Porque, “el ahora, la presencia en acto del presente es constituida como la imposibilidad de coexistir con otro ahora, con otro-mismo-que-sí (...) es decir con otro sí, otro ahora, otro mismo, un doble” (Derrida, 1994: 63). La presencia misma en el ahora, se debe a que siempre tiene que recibir otro ahora en el movimiento de su remisión. La *bisagra* que permite dicha remisión de sí a sí, al no poder objetivar el ahora venidero, mantiene separado de sí al *autós* que tendría que guiar su restitución en una unidad. Por así decir, para que haya mismidad es preciso que ella regrese desde afuera, desde un afuera atópico que marca la división de toda mismidad. Donde todo regreso de un afuera puede venir contaminado. “La auto-afección constituye lo mismo (*auto*) al dividirlo. La privación de la presencia es la condición de la experiencia, es decir, de la presencia” (Derrida, 1971, 237). La auto-afección es la

14 Sucesión de ahoras o “auto abordarse del sí mismo, que, no obstante, no se deja determinar como el plegarse de un sí-mismo previamente constituido a la puntualidad de su instante-ahora. El atender indaga atemáticamente el ahora, cuya serie retrocede y desaparece en su constante remitir, haciendo ver algo” (Heidegger, 2004:400).

15 “En este contexto el *scaling* presupone tres agentes desestabilizadores: *discontinuidad*, que confronta a la metafísica de lo presente: *recurrencia*, que se opone a la noción de origen, y *auto semejanza*, que confronta la representación y la estética del objeto” (Eisenman, 1998: 67). Esta cita expone el manejo inadecuado de los conceptos que desgranamos.

16 Eisenman, señala que “la huella de una presencia genera inmanencia”(1998:67, 1997:27-32). Esto es un error. Toda presencia genera presencia. Para Derrida la trascendencia-como-acción se despliega en el interior de lo que pretende – o tiene que – sobrepasar, en la inmanencia de su tejido, para deshacer los hilos de toda pareja dicotómica, para desatar los nudos del pensamiento logocéntrico en que quedaron atrapado. Deleuze apela a “la huella de duración que da tiempo”.

coexistencia imposible de dos ahora. El tiempo, el nombre de la imposible posibilidad del mantenimiento de varios ahora presentes. De ahí la aporía inscrita en el ahora; imposibilidad de ser centro y lugar de reunión de la diferencia, lo cual requiere *dislocar* el lugar de reunión, cierto *temblor*, pero no otro centro que sería otro ahora, que eludiría una ausencia, es decir, otra presencia, sin reemplazar nada (Derrida, 1971: 41). Por ello la *temporalidad* en Derrida y su multiplicidad deriva de una experiencia estética como afecto del otro, algo que requiere salir de uno mismo y entender el alcance de lo otro, como alteridad. Este es el salto entre temporal y temporalización: entre autorreferencia y auto-afección frente a coexistencia, diferencia y alteridad.

Respecto de la idea de *arqueología* arquitectónica; le critica Eisenman la vinculación a la condición de lo fragmentario y su *obsesión* por el tiempo, imputándole relación con el proceso deconstructivo derrideano, cuando él se lo había apropiado (Solá-Morales, 2009). Rechaza que Solá-Morales vincule el término arqueología a tiempo múltiple, solapado, diverso o *tiempo débil*, que nuestro crítico define como “una discontinuidad en el tiempo cuya lectura como yuxtaposición es la mejor aproximación que nos es posible dar a la realidad” (tomado de Deleuze). Las divergencias derivadas son entre el uso de los términos *superimposición* y *ausencia*, por uno y otro. Eisenman distingue entre *superimposición* y *superposición*: dice que el primero proviene de un original del que derivan el resto de las capas. Mientras que *superposición* sugiere que no hay original sino solo oscilación entre capas del mismo valor sea cual sea su situación respecto del espacio y el tiempo histórico. Con ello erosiona la distinción entre fondo y figura; distinción que dice erróneamente estar implícita en la *superimposición*. Obvia Eisenman que toda forma de orden apriorístico implica poder o es política; por tanto, contiene restos de aquella autoridad que elude la postmetafísica.

Relaciona Eisenman la arqueología con la *ausencia*, sin detallarlo aquí. Ya le indicó Derrida en las cartas de 1990 que la construye como *vacío*; con *huellas de presencias*, siempre de su teleología judaica, contra su descripción en *Moving Arrows*, como *texto*¹⁷. Enrique Soriano le llama *Dédalo*, el constructor del laberinto, “donde verdad, programas y representación son sólo máscaras” (Nieto y Sobejano, 1988:8). Respondió Eisenman asumiendo su “exceso de palabra y su ansia comunicativa” (1988:125). También su paso de la metáfora a la retórica y de esta a la *catacresis*¹⁸. Derrida denominó *criptología* en oposición al *silencio*¹⁹. Porque el concepto de arqueología de Eisenman obvia *los gritos de los ausentes* de W. Benjamin, *el ruido del silencio* de J. Cage, donde *el silencio* “es la lógica de la filosofía, en tanto ésta pregunta por la cuestión fundamental desde el otro comienzo”

17 “La ausencia de la que habla en *Moving Arrows* no se opone dialécticamente, a presencia. Unida como está a la estructura discontinua de *scaling*, no es un mero vacío. Determinada por la recursividad y por la diferencia interna-externa de *auto semejanza*, esta ausencia produce, es (sin ser, ni siendo un origen o causa productiva) un texto, mejor más que un libro” (Derrida, 1988).

18 Eisenman dice “disyunción entre signo y significado de modo que se plantea una relación flotante, disoluta”.

19 Otros citan *Esteganografía* más allá de la criptología; técnicas que permiten ocultar mensajes u objetos dentro de otros denominados *portadores*, de modo que no se perciba su existencia. Establece así un canal encubierto de comunicación, de modo que la propia comunicación pasa inadvertida para los observadores que tienen acceso al canal.

(Heidegger, 2003:77). También *silencio del olvido*, porque “el olvido del ser es el olvido de la diferencia entre el ser y lo ente”. Porque el acercarse al ser se hace desde un “pensar *merodeante* y un habla sugerente/silente”, un *pensar a tientas*, que la mente de Eisenman formal-simbólica sobre evidencias descarta²⁰. ¿Qué le falta por entender? la *silenciosidad* que tira abajo las habladurías, porque es un modo del habla que articula tan originalmente la comprensibilidad del *ser ahí*, que de él procede el genuino *poder oír* y *ser uno con otro* que permite *ver a través* de él. Esta es la diferencia. Eisenman cree actuar con los tiempos creando teatros de habladurías que emboscan el acceso al ser al presentarse como múltiples ahora superpuestos. Solá-Morales (citando a Derrida y Deleuze) le expone que es necesario desenmarañar la dificultad en el *espesor de la ausencia*, con el único objeto de acercarse al ser.

Respecto de la *autonomía*; Eisenman lee en Solá-Morales dos maneras de autonomía; respecto de las artes plásticas y la arquitectura, pero ambas incardinadas en la prioridad del *proceso* que conduce al tiempo. Según el arquitecto, porque bajo el escenario del *arte conceptual* las obras se distanciaron de la autorreferencia hacia la autonomía del procedimiento, donde el *proceso* es más importante que la obra en sí. Y ello evolucionando desde la arquitectura estructuralista, como la de A. Rossi, que “ni empieza ni acaba en el objeto, ..., se muestra como un intercambiable juego estructural entre tipos e imágenes”, siguiendo los pasos de la *crítica operativa*²¹. Concepto de *proceso* que Eisenman lee sesgado: vinculado a la *idea análoga* del tiempo que se transpone en el concepto de *lo intempestivo* de Solá-Morales. Y ello, dice, porque nuestro crítico hace un salto: de lo incierto a lo inoportuno, trasladando a su terreno la autonomía de Rossi. Quien, mediante el *collage*, consigue que el *tiempo del proceso* produzca un nuevo contenido temporal y con ello *objetos transitorios*²²; los cuales estarían fuera del tiempo, del lugar y serían autónomos. Frente a ello, Eisenman define autonomía como “hurgar en un objeto para encontrar esas características que puedan considerarse solo arquitectónicas”, que no son tipológicas o sus formas imaginadas, “sino formas *asemantizadas* y *desemantizadas* de *imágenes débiles*”. Por ello dice que si las imágenes de Rossi son fuertes y *casi autónomas* es porque se toman prestadas de otros contextos. Mientras que en su caso cuando los procesos son externos a la arquitectura como el *bleaching*, *scaling*, *blurring*, *overlapping*, o *misreading*, dichos procesos se injertan en las formas de manera que pasan a ser autónomas hablando de su propio silencio interno. Aquí ambas realidades, Eisenman y su lectura de Solá-Morales tomando a Rossi de modelo, se ofuscan como también

20 “Este modo de pensar *vaga* por las inmediaciones del ser *viviendo* un modo de experiencia que tiene lugar como *acacer* de las cosas en el Dasein”. “Se expresa en el hablar sugerente, ..., que permite al Dasein hablar acerca de las cosas dejando a estas en total libertad. No define, sino sugiere, no *encorseta*, sino que *deja ser*” (Muñoz, 2006:14 y 16).

21 Obras donde “el discurso desde el interior de la arquitectura en un universo donde la interrelación de las tipologías principales o el juego de la figuración reducida a los rasgos esenciales constituyen el procedimiento de su hacer arquitectura” (Sola Morales, 1995).

22 Ignasi de Solá-Morales tiene en mente la descripción de Tafuri (1974): “Rossi, la *città analoga*, es una *máquina* formal basada en la manipulación combinatoria de lugares reales e imaginarios que no tiene un auténtico emplazamiento, ni aspira a tenerlo. Lo que queda es el juego que se le propone al espectador para reconocer y descifrar la proveniencia de los distintos fragmentos”.

destaca Moneo²³. Mientras nuestro crítico tiene una lectura restrictiva de la autonomía anclada en la historia (como Tafuri), Eisenman la destruye en la autorreferencia de los sistemas autosuficientes.

Sabemos por Derrida y Deleuze, que en la praxis estética la autonomía se relaciona con cuatro variables: [proceso, juego, collage diacrónico y diferencia]²⁴. Esto conduce a la diacronía interrogante mediante dispositivos que *dislocan* nuestra experiencia²⁵. Dándose aquellas, si se produce tal dislocación, tendría cabida la *temporalización*. Y habiéndose dado esta, podría surgir la *innovación* acontecimental (significante, de pensamiento o en acto) como instante, provisional e intransitivo. Y con ello, tal vez el tiempo como *invención*; en tanto una nueva significación (pensamiento o acto) le otorgaría a la obra un horizonte temporal significativo adicional, o un tiempo evocado. Como dice Solá-Morales (desde Deleuze), “en el dolor de sentirse sólo actor de una interpretación instantánea halla el hombre actual el *significado provisional de un tiempo*. No es un presente eterno como el de Dios (...) Se trata de un *presente intempestivo*, una temporalidad carente de justificación, casual, gratuita y carente de finalidad”(1995:102).

Desorienta a Eisenman nuestro crítico cuando ejemplifica lo intempestivo (como negativo) disociado de la significación acontecimental²⁶. El error inducido a Eisenman es múltiple; piensa que aquella estrategia propia es equivalente a la acontecimental porque sus objetos tienen el efecto intempestivo. Y contesta los argumentos bordeando a Derrida, cuando Solá-Morales solo habla de ciertos términos de Deleuze, sin que en estos conceptos exista coincidencia entre los filósofos.

Las confusiones

La discusión subyace el tiempo postmetafísico según Derrida y Deleuze, a través de ambos contendientes que los reseñan indistintamente como referentes en sus textos. Vemos en ello tres confusiones. La secuencia real del “tiempo débil” debemos verla en las huellas de un escenario precedente que Solá-Morales reúne diseminado en sus textos y alrededor de la Escuela de Venecia. Eisenman ya afirmó no ser su paladín. Solá-Morales subraya en el texto origen de la discrepancia *la pérdida de linealidad en la lectura histórica* (Tafuri, 1987); lo cual se presenta como experiencia pluriforme, compleja, oblicua o

23 En la visión que uno y otro tienen de la autonomía media una distancia abismal: para Rossi la autonomía encuentra su confirmación en la historia, para Eisenman en la elaboración de un lenguaje *autosuficiente* (Moneo, 2004: 153).

24 Deleuze dice: *la tarea de la vida es “hacer coexistir todas las repeticiones en un espacio donde se distribuye la diferencia”* (2009: 16). Obvia Eisenman que objeto: “observar el desplazamiento de un diferencial”, que designa la idea.

25 Dispositivos; la ausencia de fundamento, *mil plateaux* para construir una otra visión del mundo, lo cual lleva a una actitud provisoria, donde surge la *différance*, el pliegue (*pli*), grietas, raspaduras, superficies topológicas o profundidades.

26 “es cuando dichos elementos u objetos (...) son incapaces de ser recibidos organizada y planificadamente en los lugares. Entonces interrumpen intempestivamente, son gratuitos, rechazando justificaciones funcionales, lingüísticas, miméticas o de tradiciones (...). Conducen a la *radical desolación*, presentándose desde la singularidad de un acontecimiento” (1995:104).

transversal donde resulta lícito el *collage diacrónico* para abordar un análisis²⁷. Al no ser estrictamente generacional, ni secuencial, resulta sesgado. Dicho sesgo de base atemporal tiene por objeto detectar transversalmente las claves de un objeto. Esto diferencia varias epistemes claves en el debate temporal: 1-la selección subjetiva marca el acento del resultado, convirtiéndose la muestra en el propio objeto de estudio; 2-en situaciones complejas y diversas buscan una constante, lo cual supone que la propia clave o ley de búsqueda, el *zeitgeist* sea el objeto de búsqueda; 3-ante identificaciones semánticas semejantes en tiempos diacrónicos, la indagación literaria se convierte en objeto; 4-el análisis de las cualidades en distintos espacio-tiempo resulta aporética. Por ello, se pregunta ¿cómo en condiciones espacio-temporales diversas surgen enunciados equivalentes? La secuencia, [muestra, ley, escritura y tiempo], son los cuatro estadios por los que circuló la disciplina histórica en el giro lingüístico de los 60-70. En los dos últimos estadios, *el proceso, el activismo, la participación y condición política* constituyen la base del *giro experiencial*, hacia el que Lyotard, Vattimo y Tafuri apuntaron. M. Cacciari enfocó hacia lo *impolítico* como *deconstrucción*. Mientras, Solá-Morales acorta saltando hacia el tiempo, pero sin el calado propio del *giro temporal* de Derrida y Deleuze. Confunden a Eisenman estos matices, quien practicando la liturgia literaria intentando *traducir* a Derrida, apenas sale de la experiencia.

Solá-Morales destaca como cuerpo propulsor de dicho salto el final de los fundamentos, la crisis del propósito moderno y el final del tiempo del orden (auge de los sistemas), hacia la discusión entre *proceso autónomo* y *subjetivado*. La ilusión de un mundo distinto llevó a Nietzsche a expresar la necesidad de “fundamentación sin fundamento” (1985), conducente a cimentar en el vacío; es decir, a cada paso hay que proponer el objeto y su fundamento, que no tienen por qué formar parte de ninguna cadena de conocimientos previos, ataduras o despliegues. Esta es la confusión de Eisenman y la base del *proceso autónomo*.

Hay también dos lecturas de la *diferencia* que en este debate se entremezclan contaminándolo. Según Jean-Luc Nancy (2008), Deleuze diría “diferir consigo mismo”, mientras que Derrida diría “sí mismo difiriéndose”. Respecto al sentido, uno lo ve “diferir abriéndose”, el otro lo ve “ser abierto difiriéndose”. Para Deleuze el signo se separa radicalmente de la representación siendo solo una presentación a la sensibilidad o *diferencia de intensidad* y por ello objeto de un encuentro. “La diferencia no es lo diverso. Lo diverso es dado. Pero la diferencia es aquello por lo que lo dado es dado..., como diverso” (Deleuze, 2009:333). Como un *principio genético*. Para Derrida todos los signos se tornan representativos. Para Deleuze mientras “el estructuralismo se sustancia en una distribución de caracteres diferenciales en un espacio de coexistencia”, plantea las “presentaciones de la diferencia” que no es equiparable a un ente presente. La mirada crítica de la literatura y el arte, giran en torno a la diferencia y la repetición, como reflexión y como técnicas efectivas, descubriendo en todos los campos un poder propio

27 Lo cual denota, que los excesos formalistas de la *Tendenza* ocultaban la primacía de una temporalidad analítica, tanto como generaba diversidad de tiempos.

de repetición. Donde diferencia y repetición ocupan el lugar de lo idéntico y lo negativo, de la identidad y la contradicción (2009:15). “Hay un *en sí* de la diferencia, y hay un *para sí* que es la repetición. El *devenir*, como relación entre la diferencia y la repetición, será pues una disimetría en el origen, y no una inadecuación entre el origen y sus efectos” (Abadi, 2016: 141).

Derrida revisando a Heidegger (1990) añade que la diferencia no es existente-presente sino *diferimiento* (Derrida, 2003:50) y debe referirse tanto al diferir espacio-temporal en tanto efecto como en tanto causa. Su aporía. Señala que el primado de la identidad define el mundo de la representación y una diferencia hace siempre que se desvíe la repetición, como iterabilidad²⁸. La iterabilidad en Derrida liga repetición con alteridad (lo Otro), su lectura ética. Para este, el tiempo surge del diferimiento implícito en la diferencia; escansión que provoca un desplazamiento que al retornar puede arrastrar cierto injerto significativo, una singularidad, porque “lo singular inaugura siempre, acontece incluso, imprevisiblemente, como el arribante mismo, a través de la repetición” (Derrida, 2000). Consecuentemente, entendemos que Solá-Morales está más próximo a los enunciados de Deleuze con aportes propios historicistas que lo confunden. Mientras, Eisenman no se alinea con ninguno al no superar *presencia, origen y comunicación*, y no acceder al carácter *genético de las intensidades* o la *transitividad de la diferencia como diferimiento*, donde surge el tiempo.

Finalmente, respecto de las experiencias Solá-Morales destaca el *empirismo* de los 60 sólo como acumulación de *experiencias* estéticas y paradigmáticas, “que son el modelo más sólido de una construcción débil de la verdad de lo real”; en un contexto de auge creativo y museístico, que traslada al arte la condición de *reserva de realidad*. Su lectura discrepa de Deleuze quien señala que “el empirismo no es una reacción contra los conceptos, ni un llamado a la experiencia vivida (...) sino una alocada creación de conceptos (...) es su misticismo y su matematismo”. El empirismo trata el concepto como *objeto de un encuentro*, como un aquí-ahora, o más bien como emisor de “múltiples aquí-ahora, siempre nuevos, con otra forma de distribución” (...) “Porque de un centro descentrado y una periferia siempre desplazada, los conceptos los rehago y deshago al repetirlos y diferenciarlos” (2009:17). Con ello se topa Solá-Morales; cuando describe los procesos de Eisenman le censura su emborronado, no la ausencia de apertura de posibilidades o juego de intensidades. Por ello deducimos que la lectura de Solá-Morales de la experiencia estética y su temporalidad tiene un resto de *desvelamiento* (propio de su *intempestividad*) y la que se propone desde las posiciones postmetafísicas deriva de *insinuación, vibración o susurro* de lo ausente. Por ello le asigna una concepción de tiempo débil

28 Eisenman se sitúa en la repetición, no la iterabilidad. La Escuela de Venecia se adhiere a la historia, aunque en su praxis arquitectónica actúa como anestésico conducente a *repeticiones de repeticiones*. El pensamiento de los 70 sustenta el descubrimiento de todas las fuerzas que actúan bajo la representación de lo *idéntico*; aquellos simulacros. Porque todas las identidades son simuladas, creadas por un efecto óptico en un juego de diferencias y repetición. Frente a las repeticiones más mecánicas encontramos pequeñas diferencias; pequeños desplazamientos en una diferencia restituyen repeticiones que pasan de secretas u ocultas a mecánicas. En los simulacros, la repetición se refiere a repeticiones y las diferencias a otras diferencias que no son copias, sino que ‘buscan dar por tierra todas las copias’.

a Eisenman imprecisa donde aquel no se reconoce, aunque lo practique por no acceder a la transitividad; copertenencia, silente, huellas de duración, ausencia, merodeante.

El debate temporal de la superación metafísica

Lo anterior converge en el tiempo, en orden a superar las antinomias metafísicas de las alternativas temporal-intemporal, histórico-eterno o particular-universal. Cacciari, en su crítica de la *experiencia de la ausencia* de Heidegger (que asume Tafuri), detalla cinco conceptos relevantes en el giro temporal: 1-*deshabitación* frente a habitar en la poética; 2-*habitar escindido* y diversificado frente a la repertorialidad; 3-sometido a la *ausencia* más que a la presencia; 4-desde una *poética vivificante* y fundante que es ausencia porque lo que construye nuestro entorno es la presencia; 5-la experiencia de lo *fragmentario* frente a lo unitario y fundamental²⁹. De ello deriva Solá-Morales seis términos que articulan su transliteración arquitectónica: *arqueología*, *significado*, *tiempo*, *pliegue*, *decorativo* y *monumental*³⁰. Pero no toda obra arquitectónica que contenga aquellas cinco claves es postmetafísica, como venimos revisando. Esta era la premisa de Tafuri; restan por identificar la *huella*, *diferencia*, *repetición*, *iteración* y *acontecimiento* que ladea Solá-Morales porque comprometería aquella continuidad histórica.

Respecto al tiempo, la apelación de ambos discrepantes a Deleuze es textual y sesgada; posteriormente articula una dimensión visual más elaborada relacionada con las imágenes-tiempo en el cine, que era lo pretendido y no encontrado por Eisenman. Si la continuamos ejemplificaremos el salto que procura el *tiempo débil*, al *intempestivo* y *acontecimental* que moviliza el texto reactivo de Eisenman una década después. En los estudios semióticos del cine de Deleuze, expone el tránsito de la imagen movimiento a la *imagen-acción*, propia del realismo, hacia la *imagen-hecho*, propia del neorrealismo posterior. Las primeras a través de personajes como vagabundos, paseantes, errantes, dando a ver tópicos, acontecimientos vagos o no concernientes y objetos funcionales. Las segundas promueven la mutación de la noción de situación (lugar de Eisenman), donde objetos y medios cobran realidad autónoma y adquieren valor por sí mismos, y donde la mirada se convierte en inventario de objetos mediante personajes comunes. Su objetivo es la descripción óptica, las acciones desarticuladas, los tiempos muertos, la banalidad cotidiana, un espectáculo ambulante, las *varietés*, la confusión entre real y espectáculo negando la heterogeneidad de dos mundos, borrando la distancia y la distinción, y haciendo que un espacio cualquiera sea un espacio vacío. Estas imágenes-hecho manejan *opsignos* y *sonsignos*³¹, *sirven a la participación y abstracción, donde se vincula*

29 Massimo Cacciari, detalle de conceptos en Solá-Morales (1987:70).

30 Tal selección muestra deudas de encaje con A. Rossi y P. Eisenman, dando cabida a autores de la *Tendenza*, como a la línea anglosajona de Robert Venturi o James Stirling, el neorrealismo en su giro hacia el historicismo como *monumentalización* y en otros como *decorativismo*.

31 La narración clásica emana de la composición orgánica de imágenes movimiento (montaje) o de su especificación en imágenes percepción, imágenes afección o imágenes acción, según las leyes del sistema sensoriomotor. En la actualidad las narraciones emanan de la composición y distintos tipos de *imagen tiempo*. *Opsigno* y *sonsigno*; en imágenes diversas o banalidades cotidianas se identifican o conforman imágenes mentales a partir de imágenes ópticas o

el objetivismo crítico con el subjetivismo cómplice, lo trivial y lo extremo. A este conjunto de articulaciones en la *nouvelle vague* se le denomina *pasaje* o conversación entre el polo subjetivo y objetivo, que introduce los *tactisignos* y en el cine japonés de Y. Ozu, los *tiempos muertos* que aperturan la mirada que revela o *tercer ojo*³². El proyecto de Eisenman para *Canareggio* 1978 (Vidler 1988: 92-104; Ciorra, 1993) o la Ciudad de la Cultura de Galicia 1999, encajaría con las imágenes-hecho como tiempo débil; la poética subyacente del tercer ojo conectaría con su obra *Bus Aachen Station* 1996, o el proyecto *Church of the year* 2000, de 1996, como tiempo intempestivo, porque en estos las tramas vibran por intensidades no por restos.

Esta secuencia tiene una tercera instancia, el *transito acontecimental*. Desde el periodo de la analítica de la imagen en los 70, pretende superar los tópicos, horadarlos y reencontrar todo lo que no se ve, todo lo que se sustrajo para hacerla interesante. Lo cual requiere dividir y hacer el vacío para reencontrar lo nuevo, uniendo a la imagen pura fuerzas inmensas, que no son las de una conciencia intelectual o social, sino una profunda *intuición vital* (Derrida deducirá en ello la alteridad ética). A este tránsito se le conoce en cine como “*triple inversión*”. En lugar de preguntarse “¿qué es lo que se va a ver en la imagen siguiente? nos preguntamos ¿qué es lo que hay para ver en la imagen?” (Deleuze, 1987:361). Aquí, la imagen-movimiento existe como la primera dimensión de una imagen que no cesa de crecer en dimensión, como sigue: 1º- mientras las imágenes-movimiento solo estaban relacionadas con una imagen indirecta del tiempo, aquí se enlazan directamente a una imagen-tiempo que ha subordinado el movimiento. “Es la inversión que no hace del tiempo la medida del movimiento, sino el movimiento la perspectiva del tiempo”(Deleuze:1987:360); 2º- los elementos de la imagen entran en relaciones internas entre ellos y hacen que la imagen entera deba ser “leída”; la literalidad o la parte autónoma no desaparece, pero ahora se subordina a los elementos y relaciones internas que tienden a reemplazar el objeto, borrarlo a medida que aparece, desplazándolo sin cesar³³. 3º- Ya sea con mirada fija y personajes móviles, o a la inversa, en todo caso la mirada subordina la descripción de un espacio a sus funciones del pensamiento, recuerdos o sueños. Porque la imagen con temporalidad autónoma (huella de una duración no una presencia) hace emerger un vacío en el tránsito argumentativo. Así como la fotografía instantánea se percibe y relaciona con el evento, aquel vacío se llena de evocaciones. Como el estroboscopio rompe la continuidad visual del tiempo.

Deleuze señala que la *potencia* que se percibe en la imagen-tiempo cinematográfica es la suspensión indefinida de la información; suspensión que está destinada a perma-

sonoras puras que rompen los lazos sensoriomotores, desbordan las relaciones y ya no se dejan expresar en términos de movimiento, sino que se abren al tiempo. *Tactisigno*, *tocamiento de la mirada*, que regula la relación entre los anteriores. Imágenes movimiento, conjunto acendrado de elementos variables que actúan y reaccionan unos sobre otros (Deleuze, 1987).

32 Función de videncia que, olvidando la lógica y hábitos retiniano, se acerca por simpatía subjetiva hacia lo intolerable o empatía que penetra en lo que vemos. Resulta de un paso con *implicación* e *interacción* sobre su conocido *pillow shot*: desaceleraciones que invitan a adoptar esa actitud de serenidad contemplativa.

33 “La imagen-óptica en el reconocimiento atento no se prolonga en movimiento, sino que entra en relación con una «imagen-recuerdo» que ella convoca”(Deleuze,1987:69).

necer sin resolver. Como una imagen centrifuga, el ojo busca pistas que al no encontrarlas sospecha están ocultas. Y así todos los fueras de campo se activan. ¿Cómo surge la invención del tiempo o idea? Todo acto de *resistencia* no es obra de arte, pero en cierta medida lo es. Y a la inversa. Disponen de dos planos: es humano y es un acto de arte. Solo resiste a la muerte el acto de resistencia o bajo la forma de obra de arte o bajo la lucha de los hombres. Esta es la misteriosa afinidad entre la obra de arte y el pueblo que no existe todavía. Eisenman y R. Serra acceden a esta *resistencia* en el Memorial del Holocausto al verse sumergida su obra en las polémicas activistas pro migratorias en 2019 (Barrera,2019:187).

Por su parte Derrida añade que su confluencia genera una dialógica que desplaza la mirada a la diferencia, conducente no a una posibilidad sino a una invención de lo imposible (Derrida, 2017). Más aún, como deseo emancipatorio, “es lo indestructible mismo del *es preciso*. Esa es la condición de una repolitización” (Derrida, 1995: 89). “Para inventar nuevos conceptos, un nuevo lenguaje, que nos permita hacer lugar al porvenir” (Derrida, 1998: 85-86). Porque si la invención fuera de lo posible ya dejaría de ser tal. Para que haya invención ésta debe ser invención de lo imposible, una invención de aquello que escapa a la previsión del sujeto, al cálculo y debe venir siempre del otro (Derrida, 2017). Su primer efecto es de subjetividad, por lo que se incorpora a un estatuto determinado que es necesario reducir para dar lugar y dejar venir al otro. “Esta tarea es *desobrada*, es decir, reducir el vínculo entre ese efecto de subjetividad y la tradición del sujeto moderno, escapando de su voluntad instrumentalizadora” (Blanchot, 1999: 35-36). Ambos matices pueden conducir al acontecimiento de dar el tiempo, “dar lo que no se tiene”, que nuestros contendientes obvian de sus referentes³⁴.

Conclusión

La discusión planteada por Eisenman tenía algún fundamento sobre los textos del crítico publicados hasta 1995 y por las razones asignadas, aunque no por lo destacado aquí. Entonces traducía proyectualmente a Derrida y a partir de 1993 su praxis refiere a Deleuze, generando cierto caos entre los críticos. Su Prólogo ahonda en aquellas discrepancias, aunque su obra haya alcanzado un despliegue temporal mayor colaborando con artistas que han aportado *resistencia*. La complejidad de esta diacronía temporal, cierto *misreading*, distancia entre texto y obra, alcance atemporal de la obra y sustrato cambiante de referentes, constituyen el sustrato del tiempo débil. Donde aquella *ausencia* tomada como *vacío*, los silencios del prólogo evidencian. El tiempo postmetafísico pretende superar el pensado por Heidegger como *destino*, no invariante pero marcado; por Deleuze como potencia implícita del sujeto de procurarse su personal devenir hacia lo común y por Derrida como posibilidad común de un devenir en lo otro. Ello requiere

34 *Dar tiempo* que no se tiene; no se trata de saltar sobre la cosa y cazarla como si fuera un objeto, sino acercándose a ella como al arte, para desde la *atención* dejarse investir por ella en un tipo de experiencia, donde el ser se muestre tal cual es, silencioso.

cierta trascendencia para salir del pensamiento científico y uno mismo, que Eisenman tilda de izquierdista sin ver más allá.

Bibliografía

- Abadi, D. (2016). *Deleuze y Derrida: Diferencias divergentes*. *Daimon. Revista Internacional de Filosofía* (68), 131-146.
- Barrera, J.M. (2019). *Estrategia estética-significante (postestructuralista) en el Memorial del Holocausto*. *VLC Arquitectura*, 6 (1), 187-217.
- Blanchot, M. (1999). *La comunidad inconfesable*. Madrid: Arena Libros.
- Cacciari, M. (1986). *Krisis. Ensayo sobre el pensamiento negativo de Nietzsche a Wittgenstein*. Madrid. *Logos. Anales del seminario de metafísica* (21), 234.
- Cacciari, M. (1994). *Lo impolítico nietzscheano*. En *Desde Nietzsche, tiempo, arte, política*. Buenos Aires: Biblos.
- Castro, E. (2019). *Del pensamiento débil al nuevo realismo. Bajo palabra*. *Revista de filosofía* (22), 429-440.
- Ciorra, P. (1993). *Arquitectura como pretexto*. En *Peter Eisenman: obras y proyectos*. Madrid: Electa.
- Ciorra, P. (1993). *Fin d'Ou T Hou S*. En *Peter Eisenman, Obras y Proyectos*. Madrid: Electa.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen tiempo*. Barcelona, Paidós.
- Deleuze, G. (2009). *Diferencia y Repetición*, Madrid, Amorrortu.
- Derrida, J. (1971). *De la Gramatología*. México: Siglo XXI.
- Derrida, J. (1988). *Por qué Peter Eisenman escribe tan buenos libros*. *Revista Arquitectura* (270), 52-65.
- Derrida, J. (1994). *Ousia y Grama*. En *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- Derrida, J. (1995). *Espectros de Marx*. Madrid: Trotta.
- Derrida, J. (1998). *Políticas de la amistad*. Madrid: Trotta.
- Derrida, J. (2000). *El otro es secreto porque es otro*. Entrevista por Antoine Spire. *Le Monde de l'Éducation* (284).
- Derrida, J. (2003). *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra
- Derrida, J. (2005). *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós
- Derrida, J. (2017). *Psyche: invenciones del otro*. Buenos Aires: La Cebra.
- Durán Rojas, C. (2015). *La auto-afección del otro: Heidegger y el tiempo que demora el sí mismo*. *Revista de Filosofía* (71), 53-64.
- Eco, U. (2017). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Debolsillo.
- Eisenman, P. (1971). *Notes on conceptual Architecture: Toward a Definition*. *Casabella* (360).
- Eisenman, P. (1995). *El zeitgeist y el problema de la inmanencia*. *AV Monografías* (53), 27-32.

- Eisenman, P. (1997). *El proceso intersticial*. *El Croquis* (83).
- Eisenman, P. (1998). *Castillos de Romeo y Julieta 1985: Moving arrows, eros and other errors*. *Arquitectura COAM* (270), 66-81.
- Eisenman, P. (1999). *Diagram; an original scene of writing*. Nueva York: Diagram Diaries.
- Eisenman, P. (2003). *Prologo de la reedición de Diferencias*: Barcelona: Gustavo Gili.
- Eisenman, P. (2003-b). *Blurred zones; investigations of the interstitial*. *Eisenman Architec*. 1988-1998. Nueva York: Monacelli Press.
- Gargani, A. (1983). *Crisis de la razón*. México: Siglo XXI.
- Heidegger, M. (1990). *Identidad y diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- Heidegger, M. (1996). *El origen de la obra de arte*. En *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza.
- Heidegger, M. (2003). *Aportes a la filosofía: acerca del evento*. Buenos Aires: Biblos.
- Heidegger, M. (2004). *Lógica. La pregunta por la verdad*. Madrid: Alianza.
- Heidegger, M. (2018). *Ser y tiempo*. Madrid: Trotta.
- Liotard, F. (1988). *La diferencia*. Barcelona: Gedisa.
- Moneo, R. (2004). *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Barcelona: Actar.
- Montaner, J.M. (2015). *La arquitectura de la vivienda colectiva: política y proyectos en la ciudad*. Barcelona: Reverté.
- Muñoz, R.(2006). *Tratamiento ontológico del silencio en Heidegger*. Madrid: Fénix Editora.
- Nancy, J. L. (2008). *Las diferencias paralelas. Deleuze y Derrida*. En Mónica B. Cragolini (ed.). *Por amor a Derrida* (pp. 249-262). Buenos Aires: La Cebra.
- Nieto, F. y Sobejano, E. (1988). *Peter Eisenman*. *Revista Arquitectura* (270), 124-130..
- Nietzsche, F. (1985). *Humano, demasiado humano*. Madrid: Editorial EDAF.
- Solá-Morales, I. (1987). *Arquitectura débil*. *Quaderns d'arquitectura* (175), 75-85.
- Solá-Morales, I. (1995). *Diferencias*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Solá-Morales, I. (2009). *ANYONE. De la autonomía a lo intempestivo*. En *Los artículos de Any*. Barcelona: Fundación Arquia.
- Tafuri, M. (1974). *L'Architecture dans le Boudoir. The language of criticism and the criticism of language*. *Oppositions* (3).
- Tafuri, M. (1987). *Réalisme et Architecture. Critique*, 476-477.
- Vattimo, G. (2006). *Necesitamos un nuevo Lutero*. Entrevista por Ivana Costa. *Revista Ñ, Clarín* (8 de abril). [En línea].
- Viano, C.A. (1983). *La razón, la abundancia y la creencia*. En *Crisis de la razón*. México: Siglo XXI.
- Vidler, A. (1988). *Después del fin de la línea*. *Revista Arquitectura* (270), 92-104.

Un estudio de las portadas de libros abiertas por el grabador Marcos Orozco, en la segunda mitad del siglo XVII

A study of book title-pages opened by engraver Marcos Orozco, in the second half of the seventeenth century

JUAN ISAAC CALVO PORTELA  0000-0002-2565-2166

juaniscportel6@hotmail.com

Universidad de las Américas de Puebla (UDLAP). México

Recibido: 5 de octubre de 2020 · Revisado: 17 de octubre de 2021 · Aceptado: 25 de octubre de 2021

Resumen

En este artículo nos acercamos a la producción de uno de los grabadores activos en Madrid en la segunda mitad del siglo XVII, el sacerdote Marcos Orozco. En concreto estudiamos algunas de las portadas de libros que abrió. Estos frontis constituyen una única realidad con el libro, cumpliendo la función simbólica de puerta al contenido de los mismos. Estas láminas de Orozco se pueden enmarcar en el gusto Barroco imperante en estos momentos en la corte madrileña, recogiendo la influencia de otros grabadores tanto peninsulares como extranjeros que trabajaban en Madrid o Sevilla. Así como las influencias venidas de los grandes centros de producción de estampas como Amberes.

Palabras clave: Portadas; Talla dulce; Marcos Orzco.

Identificadores: Marcos Orozco.

Topónimos: Madrid; Sevilla.

Periodo: Segunda mitad del siglo XVII.

Abstract

In this article we approach the production of the priest Marcos Orozco, one of the most active engravers in Madrid in the second half of the 17th century. Specifically, we studied some of the book title-pages that he opened. These covers constitute a single reality with the book, fulfilling the symbolic function of a door to their content. These Orozco plates can be framed in the Baroque taste prevailing at the moment in the Madrid court, recollecting the influence of other peninsular and foreign engravers who worked in Madrid or Seville. Also the influences coming from the great centers of production of engravings like Antwerp.

Keywords: Title-pages; Engravings; Marcos Orozco.

Identifiers: Marcos Orozco.

Place Names: Madrid; Seville.

Period: second half of the 17th century.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

CALVO PORTELA, J. I. (2021). Un estudio de las portadas de libros abiertas por el grabador Marcos Orozco, en la segunda mitad del siglo XVII. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 52: 43-63.

Introducción

En el presente artículo pretendemos acercarnos al estudio de algunas de las portadas que abrió el grabador madrileño Marcos Orozco, en la segunda mitad del siglo XVII. Antes de adentrarnos en el tema es necesario señalar el estado en el que se encuentran los estudios sobre el grabado en la España moderna. Tenemos que destacar algunos autores clásicos como Páez (1981-1985), Roteta de la Maza (1981), García (1984), Gallego (1990), Carrete (1993; 1996), o Matilla (1991a; 1991b). En las últimas décadas algunos investigadores han continuado profundizando en el estudio de los grabadores que trabajaron en España tanto extranjeros como oriundos de los distintos territorios peninsulares. Un trabajo fundamental es el dedicado a los grabadores extranjeros que trabajaron en la corte madrileña, publicado hace unos años (Matilla et al, 2011). También hay que mencionar las tesis doctorales de Cacheda Barreiro (2006) y Pérez Galdeano (2013). A pesar del interés que ha despertado en los últimos años el estudio de los grabadores peninsulares del siglo XVII, sigue siendo muy importante continuar profundizando en el mismo.

Del grabador Marcos Orozco no se poseen muchos datos biográficos. Se sabe que fue sacerdote, pues firma algunas obras como tal, sírvanos de ejemplo la portada del libro de Diego Ortiz de Zúñiga, *Annales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla* (Fig. 6). Se desconoce el lugar y la fecha de su nacimiento, aunque estuvo asentado en Madrid (Ceán, 1800, Vol. 3: 274. Stirling, 1848, Vol. 3: 1054. Conde de Viñaza, 1894: 198. Cotarelo y Mori, 1916: 119-120. Blanco y Sánchez, 1920: 55). Tampoco se sabe con quién pudo aprender el oficio, pero por el dominio que demuestra en sus grabados del procedimiento de la talla dulce, se puede asegurar que debió de conocer a algunos de los grabadores extranjeros que laboraron en la corte matritense e indudablemente al principal grabador de la segunda mitad del siglo XVII, Pedro de Villafranca. Su producción fue muy abundante, siendo considerado el grabador más importante de la segunda mitad del siglo tras Villafranca (Cacheda, 2006: 56). Para Gallego, el hecho de que fuera sacerdote le permitió acceder a numerosos encargos, entre los que se incluyen estampas devocionales, portadas de libros y retratos de miembros del clero (Gallego, 1990: 177). En su producción ocupa un lugar muy destacado el retrato como demuestra el de María de Pol en el libro de Marcos de Torres¹. Por ello se le considera el gran protagonista del retrato grabado en la segunda mitad de la centuria, junto a Pedro de Villafranca (Ruiz, 1995: 981). Falleció en el año 1707, siendo un artista sumamente longevo (Carrete, 2009: 243). Viviendo el final de la Casa de los Austrias y los primeros años del reinado de Felipe V, primer rey de la dinastía de los Borbón.

En este artículo vamos a centrarnos en una parte muy concreta de su producción, las portadas de los libros. Antes de continuar es necesario señalar que las portadas de los libros cumplían varias funciones complementarias. Por un lado, tenían un carácter

1 Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid (a partir de ahora UCM), BH FLL 34817.

simbólico al ser la puerta de acceso al libro, haciendo una presentación al lector-observador del motivo o motivos tratados en la obra, por medio de una combinación del texto y la imagen. Convirtiéndose en el resumen visual del contenido del libro (Matilla, 1991a: 44-45. 1991b: 26. Carrete, 1996: 248. Cacheda, 2006: 46. Civil, 2009: 521). Luego constituyen una única realidad con el texto, y como han señalado algunos autores suelen encontrar su explicación en los paratextos (Civil, 2009: 522).

Como ha indicado Matilla, estas portadas cumplen al mismo tiempo la función de elemento gráfico identificativo del orden social, político y religioso (Matilla, 1991b: 26). En el caso concreto de las portadas realizadas por nuestro grabador se enmarcan en un momento de profunda crisis política, económica y social para la Monarquía Hispánica de los Austrias, dirigida primero por el anciano Felipe IV y después por el enfermizo Carlos II. Es una Monarquía que ha perdido la hegemonía europea en favor de Francia tras la guerra de los Treinta Años y que se encuentra sumida en una profundísima crisis económica y social.

Los frontispicios de Marcos Orozco

Las portadas de libros abiertas por Marcos Orozco se enmarcan en el lenguaje plenamente barroco, en el que se tiende a abandonar las soluciones de portadas arquitectónicas que podemos ver que realizaron algunos de los grabadores extranjeros asentados en la corte madrileña hasta bien avanzado el siglo, como es el caso de Pedro Perret, Juan de Courbes o Alardo de Popma. Sin embargo, en algunas de sus portadas aún conserva una estructura arquitectónica que sirve de marco para escenas a modo de tablado viviente, o sobre la que se disponen figuras históricas como es el caso del libro de José de Veita, *Norte de la contratación de las Indias Occidentales*, impreso en 1672 (Fig. 5).

La primera portada abierta por este grabador a la que nos vamos a referir, ilustra la edición madrileña de 1655 del libro de Francisco de Quevedo, *Política de Dios i gobierno de Christo* (Fig. 1)², del que ya se habían hecho otras ediciones en Barcelona y Pamplona. Este frontis se puede enmarcar en las portadas alegóricas que tanto desarrollo tuvieron a lo largo del siglo XVII, tomando como modelo aquellas que ilustraban los libros impresos en Flandes, principalmente Amberes. Teniendo una gran importancia las portadas basadas en diseños y dibujos de Rubens, como por ejemplo la portada del libro de Jan Hemelaers, *Imperatorum Romanorum à Ivlio Caesare ad Heraclivm vsque Numismata Aurea*³ (Santos, 2015: 298-299).

2 Biblioteca Nacional de España (A partir de ahora BNE), Sala Cervantes, R/5322.

3 BNE, Salón General, 3/30392.



Figura 1. Marcos Orozco. Francisco de Quevedo, *Política de Dios i gobierno de Christo*. 1655. Biblioteca Nacional de España. R/5322.

En este caso Marcos Orozco reproduce el frontis que el grabador flamenco Juan de Noort había hecho para el libro de José Antonio González de Salas, *Nueva Idea de la Tragedia Antigua*, impreso en Madrid, en 1633 (Fig. 2)⁴. De Noort sabemos que era hijo del pintor amberino Adam van Noort, trabajó en Madrid en la primera mitad de la centuria y se le considera el artista que enlaza a los primeros grabadores flamencos asentados en Madrid con la segunda generación de estos artistas (Gallego, 1990: 162. Matilla et al. 2011: 17). Para Elena Santiago Páez, es un grabador fundamental, ya que sirvió de lazo de unión entre Pedro Perret y Pedro de Villafranca y su generación, en la que se incluiría Marcos Orozco (Santiago, 2006:190).

En este frontis se hace alusión a la fama del gran escritor español del siglo XVII, Francisco de Quevedo. Idea que también está presente en la dedicatoria de Pedro Coello al rey Felipe IV (Coello, 1655, s.p). En el centro de la composición hay una mujer vestida a la antigua, con un velo flotando en el aire sobre su cabeza, que sostiene con una de sus manos un cetro y con la otra una lápida en la que figura el título de la obra, el

4 Universidad de Granada, Biblioteca Hospital Real, BHR/A-002-214

nombre del autor y un retrato del mismo con sus característicos anteojos y con la cruz de la Orden de Santiago en el pecho, en medio de una corona de laurel. Esto supone una diferencia con la lámina de Juan de Noort en la que se dispone el escudo del autor. Por desgracia en el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de España el retrato está muy deteriorado. En la parte inferior de esta lápida está la firma de Marcos Orozco.

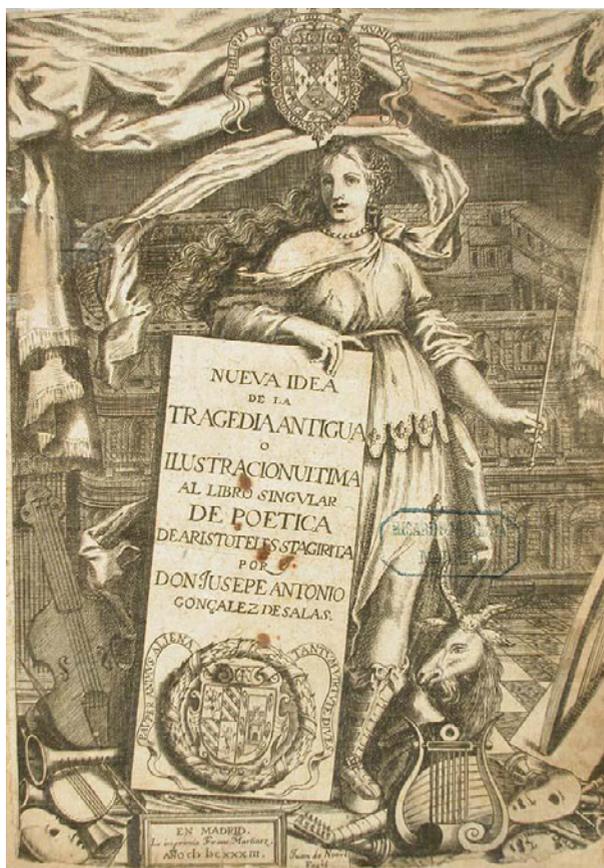


Figura 2. Juan de Noort. *Nueva Idea de la Tragedia Antigua*. 1633. Universidad de Granada, Biblioteca Hospital Real, BHR/A-002-214.

Como señala Cacheda, al referirse a la estampa de Noort, la figura de la mujer se inspira en la *Iconología* de Ripa, concretamente en la representación de la Tragedia (Cacheda, 2006: 161). Ésta se viste con una falda dejando descubierta una pierna y el coturno que calza. Este tipo de calzado era común entre los Príncipes para mostrar su dignidad y su preeminencia sobre la plebe (Ripa, 1625: 672). Aunque a diferencia de la alegoría descrita por Ripa que porta un puñal, tanto en la estampa de Noort como en la de Orozco tiene en la mano un cetro, símbolo del poder de la poesía sobre las demás artes liberales (Cacheda, 2006: 161). Este cetro es uno de los atributos que lleva la Poesía según el tratadista italiano (Ripa, 1625: 520).

A los pies de esta mujer vemos diversos instrumentos musicales entre los que distinguimos una lira, un laúd, diversas flautas. En el extremo de la izquierda hay un arpa y en

el de la derecha una viola da gamba. También podemos observar al menos tres máscaras de teatro griego. Bajo la lápida hay una pequeña cartela rectangular en la que leemos: “A Expensas de Pedro Coello en Madrid. Año de 1655”, como referencia al editor del libro, es decir la persona que financió la publicación, a quien además debemos la dedicatoria al rey. Asomando tras las piernas de la mujer vemos a una cabra, símbolo de la fértil naturaleza y de la riqueza que posee el arte poético, pues los cuernos de la misma dieron lugar a las cornucopias de la abundancia. Además, haría referencia al mito de la cabra Amaltea que amamantó a Zeus niño (Cacheda, 2006: 161). Todos estos objetos se disponen sobre un suelo conformado por unos azulejos blancos y negros alternados que nos conducen al fondo de la composición, donde levanta un edificio que podría identificarse con un teatro como una clara referencia a la creación literaria de Francisco de Quevedo. De este edificio vemos una de sus fachadas laterales con tres cuerpos de arcos superpuestos como en los teatros clásicos. También podemos distinguir en el extremo de la derecha parte del pórtico que se disponía tras la escena y en el otro extremo por su forma semicircular se encontrarían las gradas. Las soluciones que apreciamos en este teatro nos recuerdan a las que aparecen en el famoso tratado de Serlio (Serlio, 1619: 69v-74v).

En la parte superior de la composición hay una cortina que cae a los lados a modo del telón de un teatro, disponiéndose en el centro el escudo de Felipe IV, a quien se dedica el libro. Esto supone otra diferencia con la estampa de Noort que tiene el escudo del Conde Duque de Olivares a quien se consagró el libro de la *Nueva Idea de la Tragedia Antigua*.



Figura 3. Marcos Orozco. Antonio Velázquez Pinto, *Tesoro de los cristianos, que para cada día les dexó Christo en el verdadero Maná Sacramentado*. 1668. Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid, BH DER 3592.

Del año 1668 es la quinta impresión del libro de Antonio Velázquez Pinto, *Tesoro de los cristianos, que para cada día les dexó Christo en el verdadero Maná Sacramentado* (Fig. 3)⁵. Esta misma portada se había empleado para ornar la primera edición de este libro de 1663, lo que demuestra que se reutilizó la plancha de cobre para las sucesivas reediciones. La firma de Marcos Orozco aparece en los pedestales sobre los que se encuentran los ángeles mancebos: “Marcus Orozcus” en el de la izquierda, y “Delin et sculpsit” en el de la derecha, indicando que fue el encargado de hacer el “dibujo para grabar” (Blas, 1997: 23), y de abrir la plancha. Sin embargo, desconocemos quien creó el complejo programa iconográfico que se despliega en esta portada que tiene una clara conexión con el tema eucarístico del libro.

Este libro se enmarca en la abundante tratadística dedicada a la Eucaristía que tuvo un gran desarrollo a partir de Trento en el ámbito católico y especialmente en el Mundo Hispánico, frente a las tesis de los reformadores contrarias a los dogmas de la Iglesia sobre la Eucaristía. El motivo que se desarrolla en esta portada es el de la Adoración de las Santas Especies por los ángeles que se basa en la identificación del Pan Eucarístico con el Maná veterotestamentario. En esta idea incide el autor del libro en el propio título y en el primer capítulo del mismo (Velázquez, 1668: 4).

Esta portada se estructura en dos partes, la terrenal y la celestial, muy característica del gusto barroco de la segunda mitad del siglo XVII, que abandona las estructuras arquitectónicas que habían predominado en las portadas de los libros españoles en la primera mitad del siglo. En este caso nuevamente parece seguir modelos procedentes de los Países Bajos, especialmente los realizados por artistas como Abraham van Diepenbeeck o Theodoor van Thulden.

En el centro de la parte terrenal hay una cartela con los datos del libro y del autor, flanqueada por unos pedestales, sobre los que se encuentran unos ángeles mancebos ataviados con unas túnicas. Ambos elevan sus cabezas y dirigen sus miradas hacia las Santas Especies que se disponen en el centro de la parte superior. Cada uno de ellos sostiene con una mano una filacteria con unos versículos bíblicos. El ángel de la izquierda porta una filacteria en la que leemos: “Qui manducaverit ex hoc pane vivet in aeternum”⁶, y el de la derecha otra que dice: “Panem Angelorum manducabit homo”⁷. Ambas aluden al pan eucarístico como el pan de los ángeles que da la vida eterna. Mientras que con la otra mano sujetan otra filacteria que se despliega sobre la cartela con los datos del libro, en la que leemos esta leyenda: “ET ADORENT-EVM-OMNES-ANGELI EIVS”⁸, que hace hincapié en la veneración del Sacramento por los ángeles. Estas tres inscripciones inciden en dos aspectos cruciales para la Iglesia postridentina: la adoración de la Eucaristía y la comunión frecuente.

5 Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid (a partir de ahora UCM), BH DER 3592.

6 “El que coma de este pan vivirá eternamente”. Jn. 6, 51.

7 “Pan de ángeles comió el hombre”. Sal. 78, 25.

8 “Y te adoran todos los ángeles”.

Hay que tener en cuenta que este libro vio la luz en un momento de gran tensión en la Iglesia, a raíz de la influencia del Jansenismo principalmente en Francia, Flandes y las comunidades católicas de los Países Bajos Septentrionales. El Jansenismo se oponía a la Comunión frecuente defendida por la Iglesia y muy especialmente por los jesuitas que consideraban que la Eucaristía era una medicina para el alma y el fiel debía consumirla con asiduidad. Para los jansenistas no era posible recibir la Comunión con frecuencia, porque ésta exigía una disposición especial del alma del fiel, fundamentada en una penitencia seria y prolongada antes de la absolución de cada uno de los pecados mortales, la ausencia de pecados veniales y un profundo amor a Dios. Las tesis jansenistas sobre la Eucaristía fueron expresadas por el teólogo francés Antoine Arnauld en su libro, *De la Frecuente Communion*, de 1643.

Al acercarnos al libro de Velázquez percibimos que el tema de la Comunión frecuente es uno de sus ejes vertebradores, como se desprende del prólogo al lector:

(...) porque dándose a todos sin faltar alguno, se dio sin faltar algo a cada uno todo, y recibiendo cada uno entero cada día, queda entero, para que ningún día todo pudiese faltar a alguno (...). Y en figura deste tan rico Tesoro, que por alimētos quotidianos dexo Christo en su testamento a sus hijos, embiò del cielo Dios a su Pueblo, el Manà, intimándole se sustentasse quotidianamente del (...) (1668, Prólogo: sin paginar).

El autor se opone a las tesis jansenistas sobre la Comunión que ya había condenado el papa Inocencio X con la bula *Cum Occasionem*, en 1653, como leemos en el primer Discurso:

Los hombres estragados, que no querían desprenderse de sus vicios; los negligentes, y pezeñosos, que no querían estar en ayunas, ni gastar tanto tiempo en la Iglesia (...) ingeniarón escusas, y metafísicas, haciendo el papel de humildes, para honestar, y hacer conveniente no Comulgar cada día (1668: 2).

Pocos años después de la publicación de este libro, la Sagrada Congregación del Concilio aprobó un decreto en 1679, en el que se abordaba nuevamente la cuestión de la Comunión, remitiendo a la doctrina aprobada por Trento que incidía en la importancia de que el fiel acudiese con asiduidad a la Comunión, pero siempre bajo el control de los confesores⁹.

En el centro de la parte celestial, en medio de un rompimiento de gloria, están el Cáliz con la Sagrada Forma, dispuestos sobre lo que podríamos identificar con el Sagrado Corazón de Jesús. La incorporación del órgano de Cristo quizás haya que relacionarla con el surgimiento de la devoción por el mismo en estos años en Francia de la mano de Juan de Eudes y de Margarita María de Alacoque. El fervor por el corazón se va a vincular a dos aspectos fundamentales de la religiosidad católica tras el Concilio, la Encarnación y la Eucaristía, debido a las críticas de los reformadores (Merlo, 2016: 5-6).

⁹ *Del Decreto de la Sagrada Congregación del Concilio*, 12 de febrero de 1679. <http://www.clerus.org/bibliaclerusonline/es/ffv.htm> [Consultado 16 de septiembre de 2020].

La propia monja salesa tuvo varias visiones durante el ofertorio de la misa, de Cristo mostrándole las llagas de su Pasión y su pecho abierto, dejando al descubierto su corazón envuelto en llamas (Réau, 2000: 53). Sin embargo, como han demostrado varios especialistas, el culto al Corazón de Jesús hunde sus raíces en los siglos XII y XIII, con las visiones místicas de Lutgarda de Aywiéres, y el profundo cristocentrismo de las órdenes mendicantes que prestaron una gran atención a la humanidad de Cristo (Díaz, 2010: 89). Durante la Baja Edad Media se fue conformando una doctrina ascética centrada en el misterio del Corazón de Jesús. Otra de las fuentes de inspiración fue la literatura emblemática dedicada a la víscera de Cristo que proliferó desde inicios del siglo XVII, con las obras de Benedicto van Haeften y de Etienne Luzvic.

Esta representación del órgano de Jesús resulta peculiar, puesto que se adelanta en una década a la primera fiesta en honor al mismo celebrada en 1675, y en casi dos décadas al primer dibujo del mismo, de 1685, que según Sebastián constituyó el germen de la iconografía del corazón (Sebastián, 1981: 322). Lo más probable es que recoja la incipiente devoción por él procedente de Francia, y al mismo tiempo se inspira en la iconografía del corazón que se había extendido desde fines de la anterior centuria gracias a los jesuitas, con los libros de Etienne Luzvic, *Cor Deo devotum Jesu pacifici Salomonis thronus regius*¹⁰, que tiene unos grabados de Antoon Wierrix, y de Benedictus van Haeften, *Schola Cordis sive aversi a Deo cordis ad eudem reductio et instructio*¹¹, que está ornado con estampas de Boetius A. Bolswert (Sebastián, 1981: 322).

Flanqueando el pan y el vino hay unos ángeles mancebos venerándolas, postrados sobre unas nubes. Sobre sus cabezas, entre las bandas de nubes, atisbamos a unos querubines que dirigen sus miradas hacia el Cuerpo y la Sangre de Cristo.

En ese mismo año se imprimió el libro de Alonso de Andrade, *Vidas de los gloriosísimos Patriarcas san Juan de Mata y san Felix de Valois, fundadores de la ínclita religión de la Santísima Trinidad Redención de Cautivos*¹², cuya portada fue realizada por Marcos Orozco (Fig. 4). Aunque en esta ocasión únicamente la firma como grabador (Marcus Orozco Pr(es)biter / Sculpsit). Como en las otras portadas que realizó, está claramente vinculada al contenido del libro que en este caso se trata de las vidas de los fundadores de la Orden Trinitaria. Responde a la tipología de una portada arquitectónica de tipo escenario (García, 1984, T. 2: 241), que tienen su origen en modelos manieristas, aunque van a tener su apogeo en el Barroco. Estas portadas arquitectónicas tienen una función activa al ser portadoras de diversos elementos alegóricos, heráldicos o emblemáticos, unidos al contenido del libro o relacionados con el autor o la persona a la que se dedica el libro (Cacheda, 2008: 468).

10 Universiteitsbibliotheek Vrije Universiteit, XI.07424.

11 Biblioteca Real de Bélgica (a partir de ahora KBR), Réserve précieuse, VB 2.000 3 A.

12 Biblioteca Histórica de la UCM, BH FLL 35404.

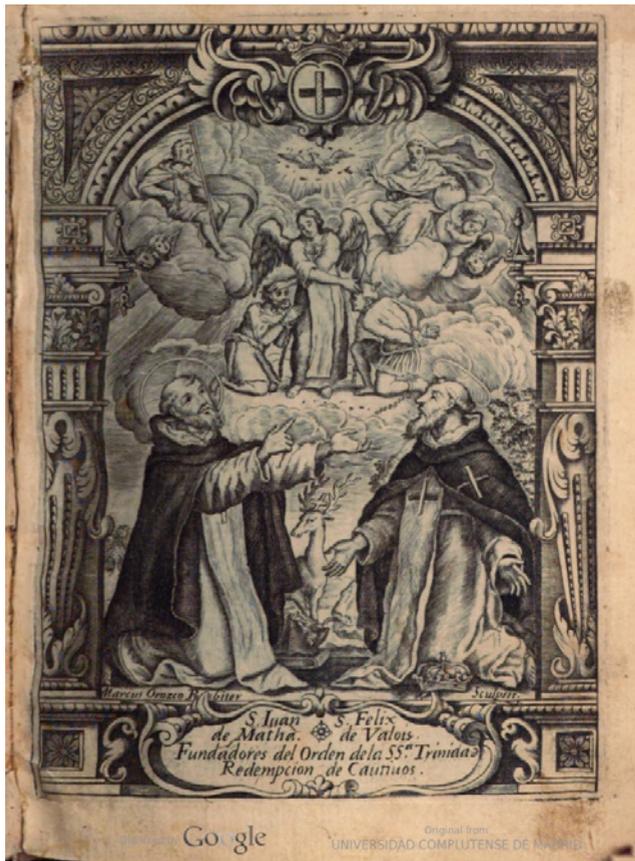


Figura 4. Marcos Orozco. Alonso de Andrade, *Vidas de los gloriosissimos Patriarcas san Juan de Mata y san Felix de Valois, fundadores de la ínclita religión de la Santissima Trinidad Redención de Cautivos*. 1668. Biblioteca Histórica UCM, BH FLL 35404.

Este frontis tiene un basamento con una tarja central en la que leemos esta leyenda: “S. Juan de Matha / S. Felix de Valois. Fundadores del Orden de la SS^a Trinidad Redempcion de Cautiuos”, con unos pedestales a los lados. El cuerpo principal está conformado por un vano central con forma de arco rebajado, flanqueado por unos pilares que rematan en unos capiteles compuestos, sobre los que se encuentran unos fragmentos de entablamento que soportan un arco rebajado. El vano central funciona como el escenario de un teatro en el que figuran los dos santos fundadores de la Orden Trinitaria, san Juan de Mata y san Félix de Valois, que tienen una visión en medio de un paisaje agreste. Siendo un tema frecuente en sus representaciones como apreciamos en la estampa de Juan de Noort que ilustra el libro, *Instrucción de Novicios de la Orden de Descalzos de la SS^{ma} Trinidad*, de 1652¹³.

Ambos santos están postrados en el suelo con el hábito de los trinitarios compuesto por una túnica blanca y un escapulario del mismo color, con la cruz de la Orden en el pecho y una capa negra nuevamente con la cruz. San Juan de Mata se dispone a la izquierda y dirige su mirada al Cielo, con una mano señala hacia la visión gloriosa del Cielo y la

13 Biblioteca de la abadía de Montserrat, B*CLI*12*47.

otra la extiende hacia su compañero. En segundo plano, junto a sus piernas atisbamos un libro sobre el cual se dispone el bonete de doctor. San Félix de Valois está arrodillado a la derecha, mirando al Cielo, con las manos extendidas a los lados, sorprendido ante la visión celestial. Junto a sus piernas vemos una corona que aludiría a su origen real, puesto que formaba parte de la casa real francesa. En segundo término, entre ambos santos observamos a un ciervo con una cruz entre sus cuernos que se acerca a beber de una fuente que brota de una roca. Esta imagen se toma de un pasaje de la vida de estos santos, que recoge Andrade en su libro:

Estando una tarde sentados junto a esta fuente en devotísimos coloquios de las cosas del Cielo, vieron venir un ciervo blanco como solía otras veces, sin recelarse de los Santos (...): venía el ciervo en tiempo de calor a refrigerarse a la fuente, bebía, y descansaba, y como recreándose con los Santos como con amigos suyos, les solía hacer caricias (...). Esto hacía muchas veces, teniendo su recurso en la fuente, y en los siervos de Dios, y así no estrañaban su venida; pero esta vez les causó admiración: porque traía encima de la cabeza en la parte de la frente una Cruz de los colores, carmesi, y celeste, en todo semejante a la que vio San Juan de Mata en el Ángel el día de su Missa nueva (Andrade, 1668: 43v-44r).

La parte celestial de la composición se estructura en dos partes. Sobre las cabezas de los santos en una banda de nubes vemos a un ángel vestido con una túnica con la cruz trinitaria, que tiene a sus pies a unos cautivos, uno cristiano y el otro musulmán, a los que está tocando la cabeza para señalar el intercambio de prisioneros, dado que la misión de la Orden era la liberación de los cautivos cristianos. Esta escena se tomó de la visión que tuvo san Juan de Mata en el momento de ser ordenado sacerdote, que narró a Félix de Valois tras la aparición del ciervo, como recoge el autor del libro (1668: 44v-45r). Remata la escena en la Trinidad en medio de un rompimiento de gloria, con Dios Padre y Cristo sentados a los lados sobre las nubes y en el centro la paloma del Espíritu Santo. La inclusión de la Trinidad se debe a que, durante la visión de su primera misa, le fue revelado a Juan de Mata que debía fundar una Orden dedicada a la Trinidad (1668: 31v). Además, tras el suceso del ciervo se les apareció a ambos santos un ángel que les comunicó: “que la voluntad de Dios era, que luego se partiesen à Roma à pedir al Sumo Pontífice les diese regla, y forma para fundar la Religión, con Titulo de la Santissima Trinidad” (1668: 47v).

Remata la portada con el escudo de la Orden en una tarja ricamente ornada que cuelga sobre la clave del arco, con una corona. Sobre ella hay un entablamento poco desarrollado.

En 1671 realizó la portada que ilustra el libro de José de Veitia, *Norte de la Contratación de las Indias Occidentales*, impreso en Sevilla un año más tarde como indica la portada tipográfica (Fig. 5)¹⁴. No es casual que el libro fuera impreso en la ciudad del Guadalquivir ya que la Casa de Contratación se encontraba allí. Al igual que la anterior portada se trata de un frontispicio arquitectónico de tipo escenario en el que se desarrolla una

14 BNE, Sala Cervantes, R/19602.

escena marítima vinculada a la Casa de Contratación, en la que el autor ocupó diversos cargos como se señala en la portada tipográfica. Al mismo tiempo la presencia de los Reyes Católicos y de Carlos II con su madre en el ático, no deja de ser una referencia a la Monarquía Hispánica que desde la Conquista había gobernado las Indias. Este libro se publica en un momento de una enorme complejidad para la Casa de Austria que debido a la minoría de edad de Carlos II es regida por su madre Mariana de Austria (Magariños, 1993:337-338).



Figura 5. José de Veitia, *Norte de la Contratación de las Indias Occidentales*. 1671. Biblioteca Nacional de España, R/19602.

La portada tiene un alto basamento ocupado por una gran tarja de cueros recortados, en la que figuran el título del libro, la dedicatoria al conde de Peñaranda, Gaspar de Bracamonte y Guzmán que había ejercido el cargo de presidente del Consejo de Indias hasta el año 1671, y el nombre del autor y sus cargos. En la parte inferior de la tarja se encuentra el escudo del autor y en la superior el de Gaspar de Bracamonte.

El cuerpo principal está conformado por un vano central en el que se desarrolla una escena marítima, flanqueado por unas calles laterales conformadas por parejas de columnas entre las que se encuentran sobre unos pedestales Cristóbal Colón y Hernán Cortés, a izquierda y derecha respectivamente, a los que identificamos porque sus nombres están inscritos en el entablamento. La inclusión de estos dos notables personajes vinculados al descubrimiento y conquista de América no resulta para nada extraña, puesto que este libro se centra en las normas de la Casa de la Contratación. En la censura de Iván de Aguirre, leemos: “(...) Christoval Colon, y Fernan Cortès, merecen en España, y el mundo tantos honores, y aplausos por su descubrimiento, y conquista (...)” (Aguirre, “Censura”, 1672, s.p).

Ambos van ataviados con atuendo militar, portando la bengala en una mano y en la otra el sombrero. En el pedestal sobre el que está Colón leemos esta inscripción: “Ferendum et sperandum”, tomada del libro de Diego Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político christiano* (Saavedra, 1675: 212), que hace referencia a como por medio del sufrimiento y la esperanza se alcanzan los objetivos. El propio Saavedra en la glosa de este emblema alude con estas palabras a Colón:

Arrojase Colon a las inciertas olas del Océano en busca de nuevas Provincias, y ni le desespera la inscripción del *non plus ultra* (...), ni le atemorizan los montes, interpuestos a sus intentos. Cuenta con su navegación al Sol los passos, y roba al año los días, a los días las horas. Falta a la aguja el polo, a la carta de marear los rumbos, y a los compañeros la paciencia, conjuranse contra èl, y fuerte en tantos trabajos, y dificultades las vence con el sufrimiento y con la esperança (1675: 213).

Mientras que en el pedestal sobre el que se encuentra Cortés leemos este lema: “Labor omnia vincit”, nuevamente tomado de las empresas de Saavedra Fajardo que en su texto hace referencia al trabajo constante del príncipe (1675: 498).

Las dos columnas que flanquean el vano central tienen unas filacterias enrolladas en sus fustes, con el lema “Plus-Ultra” que nos lleva a identificarlas con las Columnas de Hércules. Esta enseña estuvo vinculada a la Monarquía Hispánica desde tiempos del emperador Carlos. Su inclusión en este frontis no resulta extraña, pues como ha señalado Bénat, desde el siglo XVI, este emblema se convirtió en portador del descubrimiento y conquista del Nuevo Mundo (Bénat, 2017: 9). En la censura de Juan de Aguirre hallamos una referencia a las columnas hercúleas:

(...) desde las Columnas de Hercules à la tierra firme de America, y à sus estendidas fructuosas Islas, quantos Interpretes, y Comentadores de los Profetas han ilustrado sus vaticinios (...) le aplican, y explican muchos Textos Sagrados (Aguirre, “Censura”, 1672, s.p).

En el vano central se desarrolla una escena marítima dedicada a las rutas marítimas que conducían de Sevilla a las Indias. En la parte inferior de la escena vemos una costa en la que se levanta en el extremo de la izquierda un edificio, que podríamos identificar con la Casa de la Contratación de Sevilla. En la tierra frente al edificio leemos un

versículo del profeta Ezequiel: “Omnes naves maris et naute earum fuerunt in populo negotiationis tue. Ezech. C. 27, 3”¹⁵, que claramente es una referencia a la institución sevillana. Esparcidos por la costa atisbamos diversos objetos, en el extremo de la derecha hay un libro cerrado en cuyo lomo leemos: “Ord. dela Cont”, es decir serían las órdenes emitidas por la Casa de la Contratación que recoge el autor a lo largo del libro. De este libro surge una filacteria en la que leemos: “Ex libris arma, et armorum iura. Panorm. Lib.4”, que se toma de la obra de Antonio Panormitano y hace alusión a las leyes emitidas por el rey Alfonso de Nápoles, a las que nuevamente se hace referencia en la Censura (Aguirre, “Censura”, 1672, s.p).

Entre los otros objetos que vemos esparcidos por la tierra distinguimos unos mosquetones, unos cañones desmontados, unos toneles y unas balas de cañón. Entre ellos se despliega otra filacteria con otro versículo de Ezequiel, que dice: “Et cum negotiatione multiplicatur fortitudo. Ezech. C. 28. 5”¹⁶. De esta manera se hace hincapié en que no es por la fuerza de las armas, sino por la negociación que se multiplica la riqueza obtenida por la Casa de la Contratación.

En el mar acercándose a la costa vemos un bote con unos remeros. En el centro de la escena hay un gran navío que porta las riquezas de América a la Península. A la izquierda hay otro navío que se dirige al Nuevo Mundo, en el que podemos atisbar a un personaje acompañado de este lema: “Hispali inventio / Et his polis directio”, como una clara referencia a como las naves partían de Sevilla con rumbo a las Indias. Entre ambos barcos se despliega una filacteria en la que leemos: “Impletaes, et glorificata nimis in corde marnis. Ezech. C 27.3”¹⁷, que alude a las riquezas que llegaban a Sevilla desde las Indias.

Sobre esta escena marítima hay un clípeo delante del entablamento, que conecta la escena del vano con el ático de la composición. En él se representa el Nuevo Mundo al que se dirige el barco salido de Sevilla. En el centro hay un hombre sentado con el atuendo característico de los incas, sosteniendo entre sus piernas un arma y con ambas manos vacía las riquezas de un cofre que caen en el barco que hay en el centro de la escena marítima. Tras él hay un paisaje con dos montes que se pueden identificar con los cerros de Potosí que constituyeron unas de las principales minas de oro en el Virreinato del Perú durante esta centuria. A ellos se refiere el autor en el Prólogo al Lector (Veitia, 1672, s.p). Sobre su cabeza hay una filacteria con esta inscripción: “Novus tibi serviet orbis”¹⁸, como alusión a las riquezas que llegaban de las Indias. De su boca sale otra con un lema no del todo legible: “Facta est punis navis (...) & (...). C. 31. 14”.

La composición remata en un ático en el que se encuentran las figuras de los Reyes Católicos y Carlos II niño con su madre Mariana de Austria, a izquierda y derecha respectivamente. A los que identificamos porque sobre sus cabezas podemos leer: “Ferdi-

15 “Todas las naves del mar y los marineros de ellas fueron a ti para negociar”. Ez. 27, 3.

16 “En tus negocios has multiplicado tus riquezas”. Ez. 28, 5.

17 “Y fuiste populosa y opulentísima en medio del mar”.

18 “El Nuevo Mundo está para servirme”.

nandus et Elisabel”, y “D. Carolus II et Regina Mater”. Ambas parejas están sentadas, dirigiendo sus miradas al centro donde está el escudo de los Habsburgo con una corona y el collar con el Toisón de Oro. Este no va a ser el único retrato de Carlos II junto a su madre Mariana de Austria, hay que mencionar el grabado de Pedro de Villafranca de la reina coronando a su hijo¹⁹. En los pedestales en los que se disponen los reyes podemos leer sendas inscripciones. En la que está a los pies de Fernando e Isabel leemos: “Non solum armis”, como alusión a que la conquista no fue solo por medio de las armas. Mientras que la que se dispone bajo Carlos II y su madre, dice: “Tali tutrice Iustitia & ea firmatur solium. Pro. 16. 12”²⁰, que se referiría a la justicia real.

El último libro al que nos vamos a referir es el de Diego Ortiz de Zúñiga, *Annales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*, de 1677²¹. En la portada tipográfica se indica que el editor fue el importante librero francés asentado en Madrid, Florian Anisson (Agulló y Cobo. 1992: 42). Como veíamos en el libro de Antonio Velázquez, Marcos Orozco firma la obra no sólo como grabador, sino como dibujante (Marcus Orozco Presby^{er} / Delinea^t et Sculpt M^d 1677) (Fig. 6) (García, 1984: 343). A él también debemos el escudo de Juan Francisco de la Cerda Enríquez de Ribera que precede a la dedicatoria al mismo.

A diferencia de las dos anteriores portadas, en este caso no se trata de un frontis arquitectónico a modo de portada de cuerpos superpuestos, sino que presenta un alto pedestal con una serie de medallones con motivos claramente vinculados al contenido del libro, que no es otro que la historia de la ciudad de Sevilla desde la conquista por parte de Fernando III hasta el año 1671. Este tipo de frontis va a ser frecuente desde mediados de la centuria, y tenemos que ponerlos en relación con las portadas realizadas en Amberes, sobre todo a partir de la década de 1630, debidas a artistas como Rubens, Erasmo Quellin o Abraham van Diepenbeeck. Prueba de la influencia que ejercieron estos diseños en la Península es la portada que hizo María Eugenia de Beer para el libro de Francisco Aguado, *Sumo Sacramento de la Fe. Tesoro del nombre christiano*²².

19 BNE, Sala Goya, Invent/14736.

20 “Es abominación para los reyes cometer iniquidad, porque el trono se afianza en la justicia”. Pro. 16, 12.

21 BNE, Sala Cervantes, 2/19633.

22 BNE, Salón General, 1/16206.

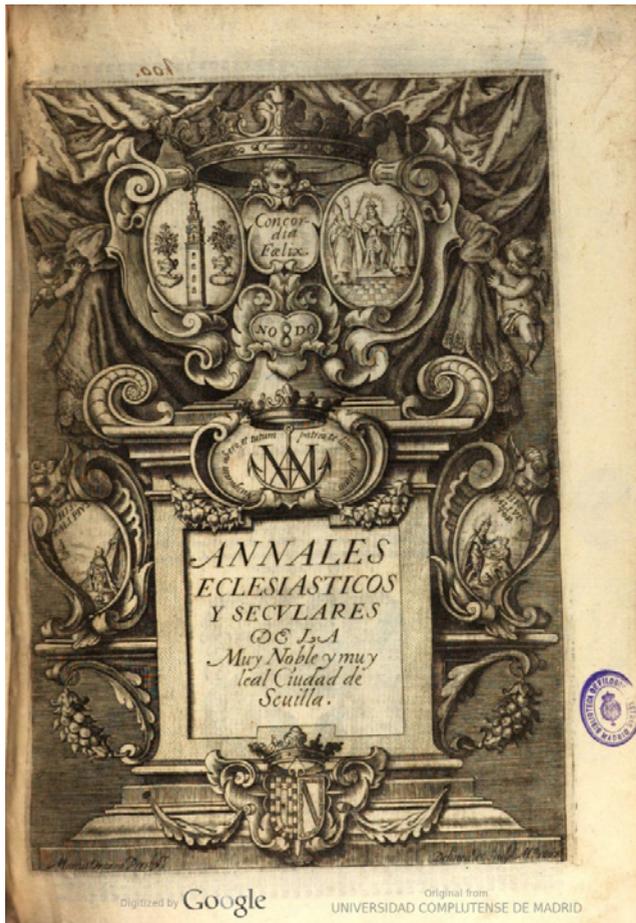


Figura 6. Diego Ortiz de Zúñiga, *Annales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*. 1677. Biblioteca Nacional de España, 2/19633.

En cualquier caso, Marcos Orozco parece seguir estos modelos en este frontis, quizás porque respondían a los nuevos gustos para las portadas de los libros.

El pedestal se alza sobre un basamento escalonado en el que figura la firma de nuestro grabador. En el centro sobre una tarja que pende de unas cintas, se encuentra el escudo de Diego Ortiz de Zúñiga sobre una cruz de la Orden de Santiago, dado que pertenecía a la misma desde el año 1640, y remata en una corona. El frente del pedestal presenta un recuadro con el título de la obra. Sobre él hay un medallón con el anagrama de María y un ancla como símbolo de la esperanza, rematados por una corona y rodeados por una leyenda latina tomada de la *Eneida* de Virgilio: “Nusquam abero, et tutum / patrio te limine sistam”²³.

A los lados del pedestal hay unas ménsulas sobre las que se disponen unas cartelas rematadas por las cabecitas de unos querubos, en las que se representan dos escenas de la vida de Fernando III vinculadas a la conquista de Sevilla. En la de la izquierda vemos

23 “Nunca te faltaré, y te llevaré a salvo hasta el umbral de una patria”. *Eneida*. Libro II, 620.

al rey santo postrado en la entrada de su tienda, teniendo una visión de la Virgen. Hecho que recoge Ortiz de Zúñiga en el primer libro de su obra (Ortiz de Zúñiga, 1677: 12). La escena va acompañada por la inscripción: "HISPALI PIUS". En la tarja de la derecha se capta el momento de la capitulación de los musulmanes ante el monarca castellano, con el letrero: "HISPALI VICTOR". Este pasaje es recogido nuevamente por el autor del libro (1677: 12-13).

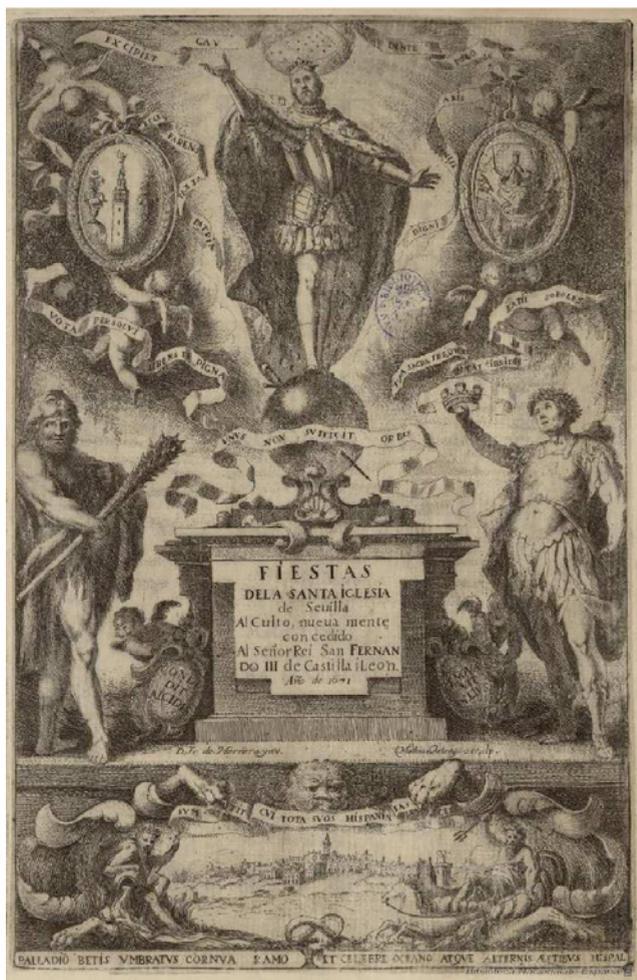


Figura 7. Francisco de Herrera y Matías de Arteaga. Fernando de la Torre Farfán, *Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla, al culto nuevamente concedido al Señor Rey S. Fernando III de Castilla y León*. 1671. Biblioteca Nacional de España, 2/65329.

La parte superior del pedestal tiene en los extremos unas volutas vueltas hacia el interior. En el centro se atisba una peana sobre la que se dispone un medallón de cueros recortados, en donde hay dos óvalos con emblemas alusivos a Sevilla. Entre ambos óvalos siguiendo el eje de simetría, vemos el emblema sevillano del NO-DO con la madeja que de sobra es sabido, está vinculado a la figura del rey Alfonso X el Sabio y a la lealtad que le profesó la ciudad durante el conflicto con su hijo Sancho. Este emblema figura en el grabado que acompaña a los capítulos del libro que recogen dicho conflicto entre el

rey castellano y su hijo (1677: 123-127). Sobre el emblema sevillano hay otro medallón rematado con una cabecita de querubín, en el que leemos el lema: “Concordia Faelix”.

A los lados hay unas tarjas ovaladas, en la de la izquierda aparece la torre de la Giralda flanqueada por unos jarrones con unas varas de azucenas en alusión a la pureza de la Virgen como símbolo de la catedral hispalense y que podríamos relacionar con la fuerte devoción inmaculista que tuvo como epicentro Sevilla. Este emblema ya lo hallamos en otras obras dedicadas a la ciudad del Guadalquivir como la portada del libro de Fernando de la Torre Farfán, *Templo Panegírico, al certamen poético que celebró la Hermandad insigne del Smº Sacramento*, que vio la luz en 1663²⁴, abierta por Matías de Arteaga (Cacheda, 2006: 415-416). En la otra hay un rey entronizado, a quien podemos identificar con Fernando III, flanqueado por dos santos obispos sevillanos que serían san Leandro y san Isidoro. En la portada del famoso libro de Fernando de la Torre Farfán, *Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla, al culto nuevamente concedido al Señor Rey S. Fernando III de Castilla y León*, del año 1671²⁵, en el que se relatan las celebraciones públicas organizadas por la ciudad con motivo de la canonización del monarca, hallamos dos óvalos con estos dos mismos emblemas. Dicha portada se basa en un diseño del pintor Francisco de Herrera y fue abierta nuevamente por Matías de Arteaga (Fig. 7). Rematando el pedestal hay una gran corona.

Este medallón superior tiene como fondo una cortina descorrida que cae en unos grandes y profundos plegados, con dos nudos a los lados que sostienen unos ángeles niños, del que está a la derecha sólo distinguimos su cabecita y uno de sus brazos, mientras que de su compañero de la izquierda vemos todo su cuerpo. Es en esta tela donde mejor percibimos el dominio técnico que tenía Orozco de la talla dulce, con esa sutil combinación de luces y sombras que le permite dar un gran volumen a los plegados.

Conclusiones

En este artículo hemos podido analizar algunas de las portadas que realizó el grabador y sacerdote Marcos Orozco en la segunda mitad del siglo XVII, que junto a Pedro de Villafranca es considerado uno de los más importantes grabadores del momento. Los frontispicios que abrió, como hemos podido apreciar, están claramente vinculados a los libros que ornan, cumpliendo la función simbólica de puerta de acceso a su contenido. Además, también son un fiel reflejo de la situación que vivía en estos momentos la Monarquía Hispánica. Estas portadas se enmarcan en el lenguaje Barroco dominante en estos momentos. Algunas de ellas tienen unas estructuras arquitectónicas a modo de escenas teatrales, que hunden sus raíces en las soluciones manieristas, pero que alcanzaron su pleno apogeo en el Barroco.

En sus frontis Marcos Orozco no fue un innovador, sino que siguió los modelos procedentes principalmente de Amberes, como sucedió con la mayoría de los grabadores

24 BNE, Sala Cervantes, 2/46544.

25 BNE, Sala Cervantes, 2/65329.

de esta centuria. En varias de sus obras hemos podido percibir las influencias de otros grabadores, principalmente del flamenco asentado en Madrid, Juan de Noort, y del manchego, Matías de Arteaga. A pesar, de que Orozco en este sentido no resulta especialmente novedoso, sus portadas si presentan un importante desarrollo iconográfico que hay que poner en relación con el propio contenido de los libros.

Debido a las limitaciones que presentan este tipo de trabajos sólo hemos podido estudiar algunas de las portadas que abrió a lo largo de su dilatada carrera, que esperamos completar en próximas publicaciones. También quedarían por estudiar los retratos grabados, así como el sinfín de estampas devocionales salidas de sus buriles.

Bibliografía

- Agulló y Cobo, M. (1992). *La imprenta y el comercio de libros en Madrid. (Siglos XVI-XVIII)*. (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense.
- Andrade, A. de (1668). *Vidas de los gloriosísimos Patriarcas san Juan de Mata y san Felix de Valois, fundadores de la ínclita religión de la Santísima Trinidad Redención de Cautivos*. Madrid: Melchor Alegre.
- Bénat, L. (2017). Lectures américaines du *Plus Ultra* ou le *Plus Ultra* à l'épreuve de l'Amérique. *E-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, n° 26. <http://journals.openedition.org/e-spania/26274> [Consultado el 25 de septiembre de 2020].
- Blanco y Sánchez, R. (1920). *Catálogo de calígrafos y grabadores de letra*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- Cacheda Barreiro, R. M. (2006). *La portada del libro en la España de los Austrias Menores. Un estudio iconográfico*. (Tesis doctoral inédita). Santiago de Compostela: Universidad.
- Carrete, J. (1993). Grabado y literatura en la España Barroca. En *Verso e imagen. Del Siglo de Oro al Siglo de las Luces*. Madrid: Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Carrete, J. (1996). El grabado y la estampa barroca. En Carrete et al. *El grabado en España. Siglos XV al XVIII*. Summa Artis. Vol. XXXI. Madrid: Espasa Calpe.
- Carrete, J. (2009). *Diccionario de grabadores y litógrafos que trabajaron en España. Siglos XV a XIX*. <https://sites.google.com/site/arteprocomun/diccionario-de-grabadores-y-litografos-que-trabajaron-en-espana-siglos-xv-xix-h---z> [Consultado el 29 de Septiembre de 2020].
- Ceán Bermúdez, J. A. (1800). *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Viuda de Ibarra.
- Civil, P. (2009). El frontispicio y su declaración en algunos libros del Siglo de Oro español. En *Paratextos en la literatura española. Siglos XV-XVIII*. Madrid, Casa Velázquez, 11-29.

- Conde de Viñaza. (1894). *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de don Juan Agustín Ceán Bermúdez*. Madrid: Tipografía de los Huérfanos.
- Cotarelo y Mori, E. (1916). *Diccionario de calígrafos españoles*. Madrid: Imprenta de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- Díaz, G. (2010). Imagen y discurso de la representación religiosa del Sagrado Corazón de Jesús. *PLURA. Revista de Estudos de Religião*, Vol. 1, (1), 86-108.
- Gallego Gallego, A. (1990). *Historia del grabado en España*. 2ª ed., Madrid: Cuadernos de Arte Cátedra.
- García Vega, B. (1984). *El grabado del libro español: siglos XV, XVI y XVII*. Valladolid: Instituto Cultural de Simancas.
- Magariños, J. M. (1993). Reinado de Carlos II. 1665-1700. En *Los Austrias: grabados de la Biblioteca Nacional* (pp. 309-350). Madrid: Biblioteca Nacional de España.
- Matilla, J. M. (1991a). *La estampa en el libro barroco. Juan de Courbes*. Vitoria-Gasteiz, Instituto Ephiante y Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Matilla, J. M. (1991b). El valor iconográfico de la portada del libro en el siglo XVII y su explicación en el prólogo. *Cuadernos de Arte e Iconografía*, T. IV, (8), 25-32.
- Matilla, J. M. y Carrete, J. (1992). *Imágenes de la España Barroca*. Soumen Opetusministerio, Soumen Ulkoasianministerio. Helsinki-Madrid: Ministerio de Cultura y Ministerio de Asuntos Exteriores.
- Matilla, J. M. et al. (2011). *Grabadores extranjeros en la Corte española del Barroco*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, Centro de Estudios Europa Hispánica.
- Merlo, J. L. (2016). *Divinae Caritatis. El Corazón de san José en Nueva España, Siglo XVIII*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Ortiz de Zúñiga, D. (1677). *Annales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*. Madrid: Imprenta Real.
- Páez Ríos, E. (1981-1985). *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas.
- Pérez Galdeano, A. Mª. (2013). *Los descubrimientos del Sacro Monte: Nuevas aportaciones a los grabadores peninsulares y extranjeros en Andalucía que lo hicieron posible*. (Tesis doctoral inédita). Granada: Universidad.
- Quevedo, F. (1655). *Política de Dios i gobierno de Christo*. Madrid.
- Réau, L. (2000). *Iconografía del arte cristiano*, Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento. Tomo 1, Vol. 2, Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Ripa, C. (1625). *Della Novissima Iconologia*. Padua: Pietro Paolo Tozzi.

- Roteta de la Maza, A. M^a. (1981). *La ilustración del libro en la España de la Contrarreforma. Grabados de Pedro Ángel y Diego de Astor (1588-1636)*. Madrid: Universidad Complutense.
- Ruiz Gómez, L. (1995). *La colección de estampas devocionales de las Descalzas Reales de Madrid*. (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Autónoma.
- Saavedra Fajardo, D. (1675). *Idea de un príncipe político christiano*. Valencia: Francisco Ciprés.
- Santiago Páez, E. (2006). Grabadores flamencos en el Madrid de Felipe IV. Alardo de Popma, Juan de Noort y Herman Pannels. En *Tras el centenario de Felipe IV. Jornadas de Iconografía y coleccionismo dedicadas al profesor A. E. Pérez Sánchez* (pp. 184-199). Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Santos, A. (2015). Rubens y las artes del libro. En *Rubens, Van Dyck y la Edad de Oro del grabado flamenco* (pp. 271-329), Biblioteca Nacional de España.
- Sebastián, S. (1981). *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid, Alianza Editorial.
- Serlio, S. (1619). *Tutte l'opere d'Architettura et prospetiva di Sebastiano Serlio*. Venecia: Giacomo de Franceschi.
- Stirling, J. D. (1868). *Annals of the artists of Spain*. Londres: John Ollivier.
- Veitia Linage, J. de (1672). *Norte de la Contratación de las Indias Occidentales*. Sevilla: Juan Francisco Blas.
- Velázquez Pinto, A. (1668). *Tesoro de los cristianos, que para cada día les dexó Christo en el verdadero Maná Sacramentado*. Madrid: Bernardo Hervada.

Alexander Ródchenko en LEF (1923-1928). El uso de lo no-convencional como lenguaje revolucionario

Alexander Ródchenko in LEF (1923-1928). The use of the unconventional as a revolutionary language

RENATA CARLA FINELLI  0000-0003-1937-005

renatafinelli@mi.unc.edu.ar

Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). Centro de Investigaciones Filosóficas (CIF). Argentina

Recibido: 29 de septiembre de 2021 · Revisado: 15 de julio de 2020 · Aceptado: 4 de octubre de 2021

Resumen

El presente artículo rescata el estilo fotográfico de Alexander Ródchenko y sus seguidores en la revista rusa *LEF* (1923-1925) y *Novyy LEF* (1927-1928). Para estos artistas avanzados, la fotografía fue la herramienta artística por excelencia no sólo por sus cualidades técnicas de rapidez y facilidad de traslación en el espacio sino también, por su lenguaje artístico. La investigación muestra cómo estos fotógrafos dentro de un ambiente revolucionario incorporaron lo no convencional al lenguaje fotográfico ampliando significativamente las posibilidades discursivas de la fotografía.

Palabras clave: Fotografía; Rusa; Estética.

Identificadores: Alexander Ródchenko.

Topónimos: Rusia.

Periodo: Siglo XX.

Abstract

The present article rescues the photographic style of Alexander Ródchenko and his followers in the Russian magazine *LEF* (1923-1925) and *Novyy LEF* (1927-1928). For these advanced artists, the photography was the artistic tool by excellence not only for its technical qualities of speed and translation in the space but also, for the possibilities of its artistic language. The research shows how these photographers within a revolutionary environment incorporated the unconventional into the photographic language expanding significantly the discursive possibilities of photography.

Keywords: Fotografía; Rusa; Estética.

Identifiers: Alexander Ródchenko.

Place Names: Russia.

Period: Siglo XX.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

FINELLI, R. C. (2021). Alexander Ródchenko en LEF (1923-1928). El uso de lo no-convencional como lenguaje revolucionario. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 52: 65-79.

Introducción

Según cuenta una anécdota sobre los fotogramas de László Moholy-Nagy (1895-1946), cuando éstos fueron presentados por primera vez a quien luego sería su esposa, Sibyl Moholy-Nagy (1903-1971), un asistente le dijo que un hombre aparentemente famoso había venido a presentarle unas fotografías “que parecían haber sido veladas por accidente en el laboratorio” (Cheroux, 2009: 89). La historia da cuenta de una visión de la fotografía de comienzos del siglo XX que identificaba sus distintas posibilidades experimentales técnicas y de laboratorio como el fotograma, la sub/sobre exposición, la superposición de negativos, la solarización, entre otras, con “errores” accidentales. Así lo expresaba, en ese entonces, Laszló Moholy-Nagy:

El enemigo de la fotografía es lo convencional, las reglas rígidas de los manuales. La salvación de la fotografía está en la experimentación. El que experimenta no tiene una idea preconcebida de la fotografía. No cree que la foto, como se piensa hoy, sea la repetición y la transcripción exacta de un punto de vista ordinario. No cree que los errores fotográficos deban ser evitados, pues sólo desde un punto de vista histórico convencional se les puede considerar como accidentes banales (citado en Cheroux, 2009: 89).

Hasta el momento, la fotografía había imitando los cánones de la pintura en sus enfoques frontales, temas y poses, de este modo, se desarrollaron dos grandes estilos. Por un lado, el estilo fotográfico naturalista, caracterizado por tomas en exteriores correctamente expuestas con una amplia variedad de tonos grises, en perfecto foco y que, por lo general, acompañaba estudios exploratorios de lugares o registros de tipo antropológico. O bien, por otro lado, se realizaban fotografías de estudio con escenarios montados que contaban con la presencia de personajes distinguidos o de familias adineradas de la época. En ambos estilos, los trabajos de mejoras que se realizaban en los laboratorios como los suavizados, apantallados o retoques de negativos, eran ocultados ya que el encanto de la imagen fotográfica radicaba en su realismo y su similitud con la pintura. De este modo, el primer estilo seguía los cánones de la pintura naturalista del siglo XIX y, el segundo, los del romanticismo pictórico.

El presente trabajo busca rescatar la obra fotográfica de Alexander Ródchenko (1891-1956) y sus seguidores, realizada y publicada en las revistas soviéticas *LEF* y *Novyy LEF* entre 1923 y 1928, quienes, dentro de un ambiente revolucionario constructivista, expandieron los límites estéticos de la fotografía de principios del siglo XX. La investigación muestra cómo estos fotógrafos ampliaron las posibilidades formales de la fotografía mediante la experimentación incorporando al lenguaje fotográfico aquellas prácticas que eran ocultadas o consideradas no convencionales dentro del campo de la fotografía y haciendo un uso semiótico de éstas.

La metodología empleada para realizar el artículo se ubica entre la interpretación de imágenes y documentos fuentes, y el cruzamiento de estos datos con la historia artística y cultural de la Rusia de entonces. De este modo, por un lado, se observaron

y analizaron las fotografías de las revistas *LEF* y *Novyy LEF*, valorando qué elementos visuales aparecen, cómo se presentan (mensaje denotativo) y de qué modo colaboran con la interpretación de la imagen (mensaje connotativo). Y, por otro lado, se combinó esta indagación con el análisis externo de las fotografías (autores, fechas, lugares) y con el estudio de su contexto social con el objetivo de lograr una investigación acabada que integre la indagación sintáctica con la historia cultural de la Rusia revolucionaria. Dentro del este corpus, se seleccionaron por la claridad compositiva y la calidad de definición de las reproducciones digitales obtenidas, algunas imágenes que se consideran las más representativas del estilo fotográfico propuesto por Ródchenko, con el fin de mostrar sus intenciones estéticas y sus repercusiones al interior del campo fotográfico soviético.

Las revistas LEF y Novyy LEF

Luego de la Revolución de octubre de 1917, Rusia atravesó un largo período de pobreza y estancamiento cultural; sin embargo, la implementación, en 1921, de la Nueva Política Económica (NEP, por su nombre en ruso *Nóvaya Ekonomícheskaya Polítika*) avivó el escenario de la imprenta y “permitió que se reanudara la importación de bienes de consumo como cámaras y artículos fotográficos” (Wolf, 2010:33). En este contexto, la fotografía floreció frente a otras formas de representación visual. Sus condiciones técnicas y documentales la convirtieron en el eje de exposiciones y publicaciones de la época.

Durante los años de la NEP, se crearon publicaciones específicas sobre fotografía y arte ruso como *Kino-fot* (1922-1923), *Sovetskoe foto* (1926-1931), *Krasnaya Niva* (1923-1931), *LEF* (1923-1925) y *Novyy LEF* (1927-1928). Las revistas *LEF* y *Novyy LEF* fueron conformadas por el poeta Vladímir Mayakovskiy (1893-1930) y contaron con la participación de numerosos artistas renombrados del momento como Sergey Eyzenshteyn (1898-1948), Dziga Vertov (1896-1954), Sergey Tretyakov (1892-1937), Varvara Stepánova (1894-1958) y Lyubov´ Popova (1889-1924), Osip Brik (1888-1945) y Aleksandr Ródchenko, entre otros. Las revistas exponían los principales lineamientos del constructivismo en relación a las diferentes ramas artísticas. La idea principal del grupo fue la de promover, mediante el trabajo, un estilo intelectual y productivo que reafirmase las conquistas del arte constructivista: “el Constructivismo debe convertirse en la forma más alta de ingeniería de toda la vida. El Constructivismo en el desempeño de los idilios pastorales no tiene sentido” (citado en Stephan, 1981: 47).

Dentro del grupo El Frente de Izquierda de las Artes (LEF, sigla por su nombre en ruso *Levy Front Iskustv*) existieron dos perspectivas teóricas distintas respecto al modo en que debían realizarse las imágenes fotográficas. Por un lado, la de Tretyakov y Brik que promovía tomas fotográficas no intervenidas con el objetivo de contar con claridad las relaciones internas entre el objeto (o cosa fotografiada) y su entorno; y, por otro, la de Ródchenko y sus seguidores que impulsaba a la experimentación técnica y visual con la cámara. Pese a sus diferencias, ambas perspectivas estuvieron alineadas en el

rechazo a la pintura y en la afirmación de que la fotografía era la nueva forma de representación visual-fija de la Rusia revolucionaria:

La naturaleza de la controversia Octubre-ROPF está arraigada en las discusiones sobre fotografía iniciadas por los Productivistas críticos en *Novyy LEF*. Entre otros temas, estos intercambios críticos implicaban el cuestionamiento de la pintura como objeto capaz de desenvolverse adecuadamente en una cultura que requería una constante producción de imágenes multiplicables y, la promoción de la imagen fotográfica como el único sustituto válido de la pintura. Específicamente, los argumentos estaban en contra de una transferencia de varias técnicas estructurales desde la pintura a la fotografía. Creyendo que la fotografía y el fotomontaje constituían el único lenguaje viable para registrar el proceso de industrialización, los Productivistas críticos y artistas se concentraron en formular un nuevo discurso fotográfico (Tupitsyn, 1992: 485).

Para este grupo de artistas, la imagen fotográfica no sólo permitía sumar nuevas variantes formales a la representación fija como la traslación en el espacio y la rapidez, sino que, además, constituía el nuevo lenguaje artístico capaz de contar los acontecimientos que sucedían en la Rusia soviética. En este sentido, el fotógrafo tenía un rol central no como simple ejecutor de un medio mecánico sino como constructor de un mensaje. En palabras del teórico del grupo Osip Brik, en su artículo “Sobre la personalidad creativa”, publicado en *Novyy LEF* de 1928:

En cualquier relato, en cualquier descripción, siempre está claro quién está transmitiendo un hecho y por qué. La expresión «fotografía simple» implica la naturaleza mecánica de los aparatos fotográficos, quienes supuestamente fotografían a ciegas cualquier cosa que esté en frente de su lente. No se supone que un hombre se convierta en este aparato mecánico, sino que debe elegir conscientemente y deliberadamente transmitir hechos y acontecimientos. Esto es indiscutible. Es indiscutible que un hombre no puede abstenerse de volver a contar los hechos desde su propio punto de vista personal. Es indiscutible que no puede ser un transmisor mecánico de hechos y eventos (Brik, 2010: 108-109).

La mayoría de las fotografías publicadas en ambas revistas pertenecieron a Ródchenko -autor de todas sus portadas- y a quienes compartían su línea teórica-artística como Mikhail Kaufman (1897-1980), Ilya Kopalín (1900-1976) y Lyubov' Popova. Sus imágenes acompañaban diferentes tipos de textos como artículos de opinión, relatos o poemas. En *LEF*, la publicación de fotografías fue reducida ya que la línea editorial brindó más espacio a los problemas teóricos del movimiento constructivista y a los literarios. Las fotografías aparecían, principalmente, en las portadas y, muy pocas veces, dentro de la revista. En cambio, en *Novyy LEF*, las imágenes y la teorización sobre la fotografía tomaron mayor protagonismo. Por lo general, cuatro de sus páginas centrales de la revista estaban dedicadas a la fotografía y a temas sobre producción técnica cinematográfica o fotográfica.

El uso de lo no-convencional como lenguaje revolucionario

Al igual que el fotógrafo Moholy-Nagy, Ródchenko y sus seguidores no tuvieron una imagen preconcebida de la fotografía y experimentaron de múltiples formas con la imagen. Pueden destacarse dos etapas de investigación en relación con las dos plataformas propuestas por el grupo¹. Durante los números de la revista *LEF*, se utilizó el fotomontaje y la yuxtaposición de imágenes y letreros con fotografías (Figura 1). Mientras que, en los números de *Novyy LEF*, sobresalió la fotografía sin recortes ni intervenciones de posproducción (Figura 2).

En la primera etapa, las exploraciones fotográficas estuvieron relacionadas con el trabajo posterior a la toma, de laboratorio y edición (fotomontaje u otro tipo de alteraciones en la copia) que, en sintonía con los objetivos futuristas de la primera plataforma del grupo, pretendían transmitir de manera explícita un mensaje social a través de las obras. Durante este período, artistas como Ródchenko y Popova, influenciados por el manifiesto “Nosotros” (1922) de Dziga Vertov, se interesaron por los métodos de selección, combinación y síntesis de los marcos (*kadrob*), ya que creían que estas combinaciones les permitían estimular de una mejor manera el pensamiento (Kopalina, 1987) intentando “transformar la actitud pasiva contemplativa del espectador a través de los procedimientos de ‘construcción’ y ‘montaje’” (Buchlol, 2004:138). Como expresó Vertov en *LEF* de 1923, el proceso de montaje le permitía armar personajes o realidades que no existían y, de este modo, transmitir visualmente ideas que se encontraban por fuera de lo real, en el imaginario: “Tomo los brazos de uno, más fuertes y hábiles, tomo las piernas de otro, mejor construidas y más veloces, la cabeza de un tercero, más hermosa y expresiva, y, por el montaje, yo creo un hombre nuevo, un hombre perfecto” (cita en Sherwood, 1971:55).

Durante la segunda etapa, las investigaciones fotográficas estuvieron relacionadas con la construcción de la imagen antes de la toma, se exploraron las distintas perspectivas y encuadres, las formas de los objetos mediante el juego de luces y sombras, las texturas y la relación objeto-entorno.

Desde 1924, Ródchenko empezó a centrarse menos en el fotomontaje y más en la producción de la propia imagen fotográfica. Al manipular la cámara, Ródchenko utilizaba puntos de vista inusuales, aprovechando al máximo las posibilidades y excentricidades ópticas de la cámara (...). El deber del artista era, por tanto, revelar en su obra nuevas facetas y aspectos de la realidad (Lodder, 1987:198).

1 A propósito de las dos plataformas del grupo, consultar Stephan, 1981.

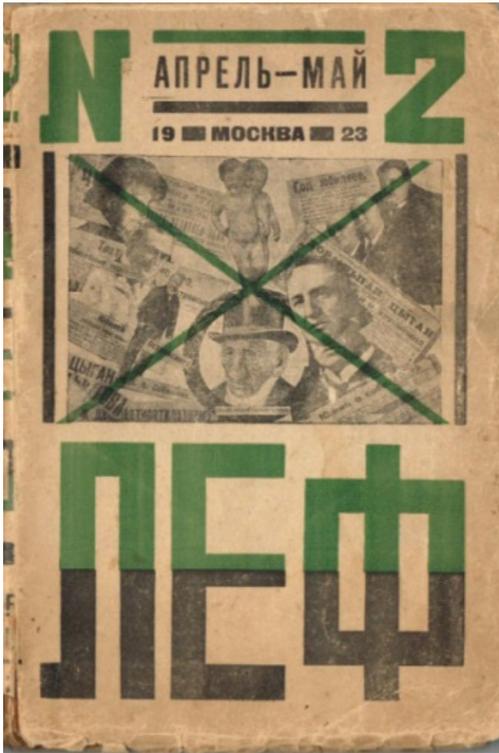


Fig. 1. Ródchenko, Alexander. *LEF*, nº 2, 1923. Extraída de <https://monoskop.org/LEF>.

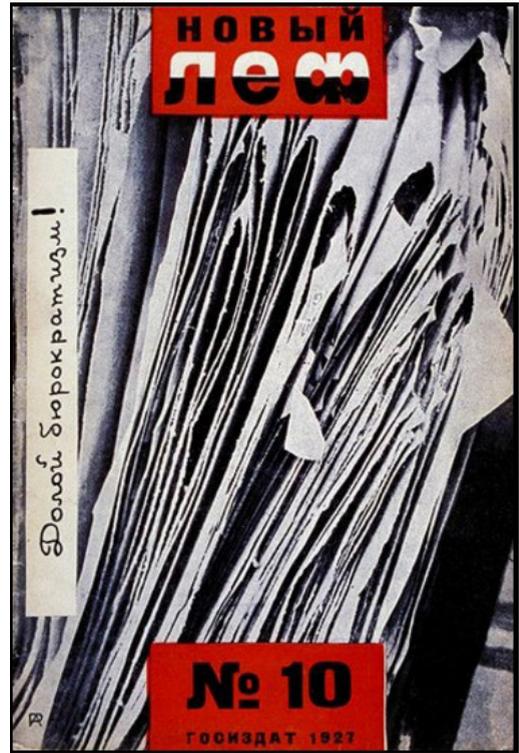


Fig. 2. Ródchenko, Alexander. Portada *Novyy LEF*, nº 10, 1927. Extraída de <https://monoskop.org/LEF>.

En línea con las afirmaciones de Christina Lodder (1987:200) respecto al trabajo de Ródchenko, la segunda etapa de la revista representó “una vuelta al objeto integrado, a la realidad existente y al entorno actual urbano y rural como punto de partida para su obra” que implicó un tipo de experimentación novedosa con la sobre exposición, las sombras, las texturas y los encuadres inclinados, generando composiciones poco exploradas hasta el momento dentro del lenguaje fotográfico. En comparación con las primeras fotografías de la revista *LEF*, este tipo de representaciones que, muchas veces, derivaban en imágenes fotográficas abstractas con altísimos niveles de contraste, aportaban al mensaje de la imagen no desde la actitud revolucionaria-discursiva *a posteriori* como lo hacía el fотомontage, sino desde la construcción formal previa a la toma. Durante esta segunda etapa, todas aquellas prácticas fotográficas no convencionales dentro del campo fotográfico comenzaron a ser entendidas como nuevas posibilidades compositivas y como nuevas formas discursivas del lenguaje fotográfico.

En la Figura 4, puede verse un objeto de uso cotidiano bajo un juego de luces y sombras fotografiado desde contrapicado. La imagen muestra la búsqueda experimental de las prácticas fotográficas utilizando luces directas y un ángulo poco habitual para

la toma, pero también da cuenta de la nueva mirada sobre el objeto cotidiano a la que aspiraba el arte constructivista. Como expresó Boris Arvátov (1896-1940), uno de los principales teóricos del constructivismo, el nuevo arte proletario debía eliminar la distancia que la sociedad burguesa había creado entre las personas y las cosas:

La construcción de la cultura del proletariado, que es, la cultura conscientemente organizada por las clases trabajadoras requiere la eliminación de la ruptura entre la cosa y las personas que caracterizan a la sociedad burguesa. Esta construcción presupone, en suma, la instauración de un particular punto de vista metodológico que entienda el complejo mundo de la cosa como la forma material que crea las bases de la cultura. La sociedad proletaria no conocerá el dualismo entre la cosa en la práctica y en la conciencia (Arvatov, 1997: 121).

La fotografía de Ródchenko tanto en su forma compositiva (el uso de las luces, la exploración de la forma y la materia, y los contrastes) como en su retórica, apuntaba a mirar los objetos cotidianos de una manera distinta, expresando el nuevo lazo con lo cotidiano del arte y de la fotografía soviética.

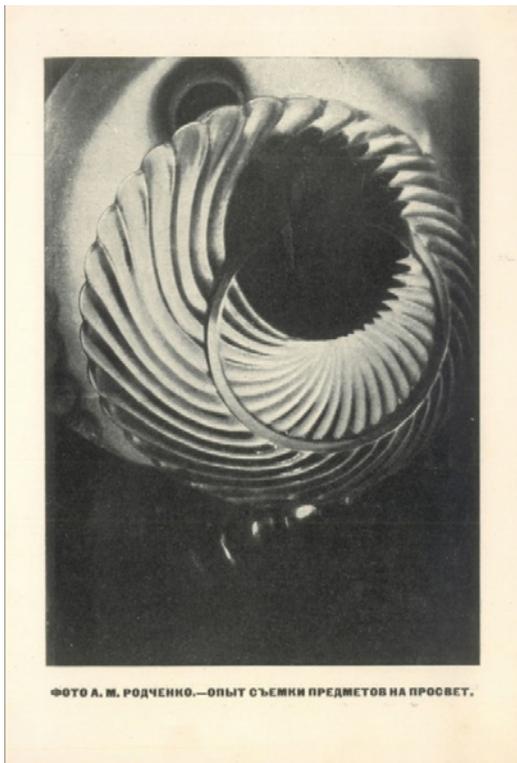


Fig. 3. Ródchenko, Alexander. *Novyy LEF*, nº 12, 1928. Extraída de <https://monoskop.org/LEF>.

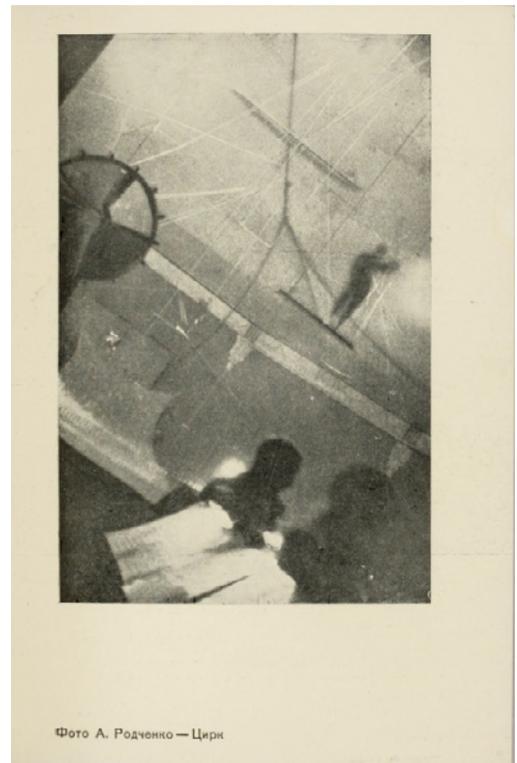


Fig. 4. Ródchenko, Alexander. *Novyy LEF*, nº 3, 1928. Extraída de <https://monoskop.org/LEF>.

En la primera publicación de *Novyy LEF*, del año 1928, se observan dos fotografías en una misma página dialogando entre sí. En las revistas ilustradas de la época, cada imagen se leía independientemente de la otra y, por lo general, se publicaban por separado. En esta publicación, ambas fotografías forman un relato visual. En el margen superior, se observa una diapositiva ampliada con una casa de campo en *negativo* y, debajo de ésta, formando un díptico, otra fotografía en *positivo* de un paisaje urbano y las vías del ferrocarril, ambas con fuertes contrastes de blancos y negros (Figura 5).

Más allá del trabajo de experimentación de laboratorio que muestra la fotografía superior -de inversión del negativo y sobre revelado- sorprende cómo la segunda imagen ha sido colocada de manera intencional en *positivo* por debajo de ésta. Ambas han sido unidas por el diseño de las líneas a la izquierda que acompañan las fotografías, pronunciando un discurso claro sobre lo “viejo” (en negativo) y lo “nuevo” (en positivo) de Rusia, destacando la importancia del avance y la modernización industrial.

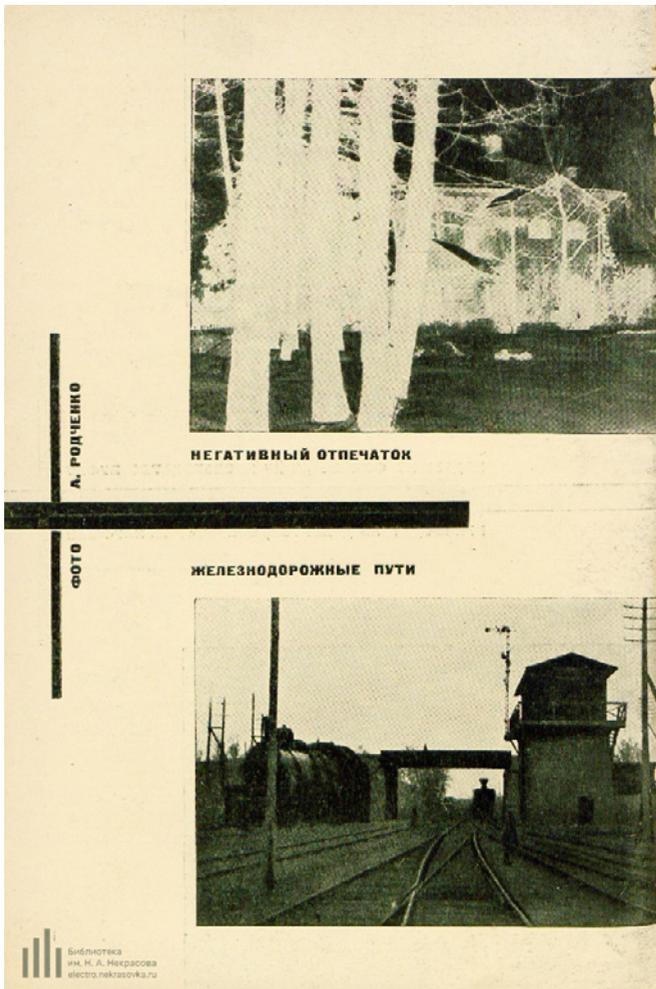


Fig. 5. Ródchenko, Alexander. *Novyy LEF*, nº 1, 1928. Extraída de <https://electro.nekrasovka.ru/editions/148/1928/1>.

Al experimentar, estos autores incorporaron a la fotografía no sólo aquellas formas estéticas que quedaban por fuera del campo fotográfico como la doble exposición, la sobre exposición, el uso de negativos o fotogramas, sino también aquellas que habían sido excluidas del campo de las artes pictóricas clásicas como los puntos de vista elevados o la línea de horizonte inclinada. Como se sabe, dentro de las reglas compositivas de la pintura, el eje u horizonte de la obra debe estar en paralelo a los márgenes del cuadro, del mismo modo que el objeto principal de una obra “no puede” estar por fuera del cuadro de la imagen. En este sentido, resulta interesante observar de qué modo en la búsqueda de un lenguaje del arte propiamente soviético, estos artistas investigaron dentro del campo de la imagen técnica-fotográfica, pero también, dentro del campo de la imagen pictórica reapropiándose de las formas estéticas excluidas de la pintura e incorporándolas al lenguaje fotográfico con un sentido claro y específico.



Кадры из фильма „ЧЕЛОВЕК С НИКОЛПАРАТОМ“ автор-режиссер Д. ВЕРТОВ, главный оператор М. КАУФМАН. Производство ВУФКУ.

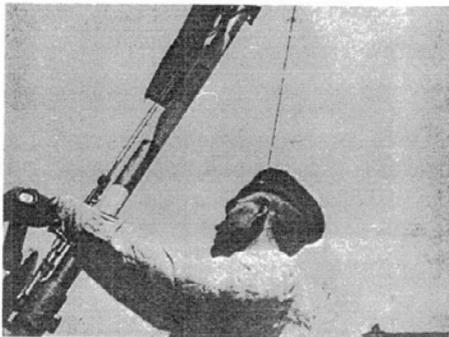


Fig. 6. Kaufman, Mikhail. *Novyy LEF*, nº 8, 1928. Extraída de <https://monoskop.org/LEF>.

En los fotogramas realizados Mikhail Kaufman, extraídos de películas de Dziga Vertov *El hombre de la cámara* (1929) y publicados en la revista *Novyy LEF* (Figura 6) pueden verse los escenarios no montados propios del cine de Vertov en el que la vida en la ciu-

dad es el eje de las escenas y los puntos de vistas inclinados de Ródchenko. Estas formas compositivas con líneas diagonales, puntos de vista inclinados, personajes y objetos fuera de cuadro, eran prácticas no convencionales dentro de la fotografía clásica de comienzos del XX como también, de la pintura. Una primera aproximación muestra estas formas atípicas como elementos compositivos modernos de la imagen; sin embargo, una segunda lectura da cuenta de que estos elementos también fueron utilizados como recursos discursivos para hablar del dinamismo y la transformación de la escena rusa revolucionaria.

Dentro del grupo LEF, este tipo de exploración formal de la cámara fotográfica y de sus posibilidades discursivas, despertaron las críticas de aquellos miembros que insistían en tomas menos experimentales, más simples y abiertas de la cotidianeidad rusa. A propósito del tipo de encuadre que utilizaba Kaufman en las películas de Vertov, Osip Brik, uno de los miembros más influyentes del LEF, expresaba:

Vertov está pegado a pocos metros de cada secuencia, intercalando el título “Adelante el Socialismo”. La audiencia observando las tomas de carbón, registra el sistema de significación de esta secuencia completa, ve las tomas metalúrgicas y registra esta secuencia, pero no provoca ninguna asociación con el nuevo tema “Adelante el Socialismo” (...). Esto se debe a que Kaufman no sabía qué tema estaba filmando, desde qué posición semántica se tomarían esas tomas. Filmó cosas como le parecieron más interesantes como camarógrafo; su gusto y habilidad son innegables, pero su material es filmado desde una posición estética, no documental (citado en Sherwood, 1971:84).

Para Brik, las tomas que realizaban estos fotógrafos no formulaban correctamente el mensaje revolucionario que se quería transmitir mediante la fotografía o el cine soviético, eran simples experimentaciones formales con la cámara. Sin embargo, en contraposición con estas ideas, se puede afirmar que los encuadres torcidos de Kaufman o Ródchenko no solo expandieron las posibilidades formales de la fotografía incorporando las prácticas no convencionales, sino que también colaboraron en la definición y expansión del lenguaje discursivo propio de la imagen fotográfica.

En la Figura 7, de Ródchenko, se observa el monumento al zar Alejandro III con el cuello roto, la mirada hacia lo alto y las manos cortadas, a punto de ser demolido. Tanto el encuadre en contrapicado que agranda al personaje principal como la sobre exposición que muestra un cielo casi blanco, sin detalles, son elementos compositivos propios de la fotografía que, a su vez, fueron utilizados discursivamente para contar la caída del viejo régimen. El encuadre contrapicado y la sobre exposición acentúan el rostro del zar Alejandro III quien, derrotado, aguarda su destrucción.

Fig. 7. Ródchenko, Alexander. *Novyy LEF*, nº 3, 1927. Extraída de <https://monoskop.org/LEF>.



Por el contrario, en la Figura 8, se observa un joven soviético con su rostro casi imperceptible, en una toma hecha con un encuadre en cenital que imprime un efecto en la imagen representando de mayor tamaño aquello que se encuentra cerca del lente de la cámara con respecto a lo más alejado. En esta imagen, la cabeza del joven parece más grande que sus zapatos y su rostro se encuentra casi velado por el efecto de una luz cenital. Ambos efectos colaboran en la intención del autor de expresar algo más que las innovaciones técnicas de la fotografía. Una imagen en cenital que agranda la cabeza de un joven soviético habla también sobre un proyecto de Rusia centrado en la inteligencia o capacidades de sus jóvenes. La sobreexposición sobre su rostro que borra los detalles,

sugiere que este joven podría ser cualquier hombre soviético. Del mismo modo, existen elementos de la puesta fotográfica como su cabeza rapada, su postura y su traje alineado, que también están participando en el mensaje de la imagen, expresando la disposición y voluntad de trabajo de la juventud soviética.

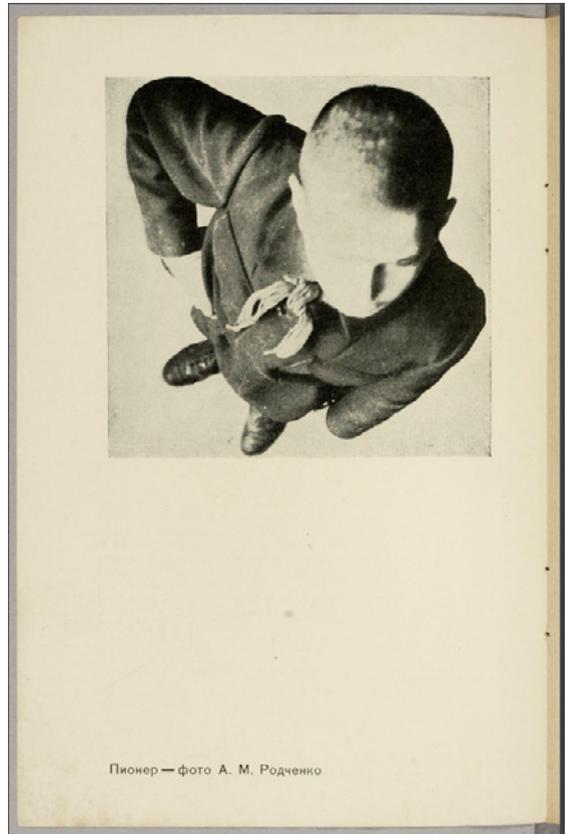


Fig. 8. Ródchenko, Alexander. *Novy LEF*, nº 6, 1928. Extraída de <https://monoskop.org/LEF>.

Como sugirió en 1982 Roland Barthes, la fotografía es una imagen que se trabaja, se elige, se compone, pero también que se lee. Su lenguaje estaría compuesto por dos tipos de mensajes, uno denotativo y otro connotativo:

La paradoja fotográfica sería entonces la coexistencia de dos mensajes, uno sin código (lo analógico fotográfico) y el otro con código (el, o el tratamiento, o la o la retórica fotográfica). Estructuralmente, la paradoja no es la conclusión de un mensaje denotado y de un mensaje connotado: esa es la característica probablemente fatal de todas las comunicaciones de masa. Lo que sucede es que el mensaje connotado (o codificado) se desarrolla a partir de un mensaje sin código (Barthes, 1986: 16).

En este sentido, el trabajo de Ródchenko y de quienes seguían su línea artística contribuyó en la formación de ambos tipos de mensajes. Por un lado, mediante el trabajo

de investigación de la cámara, de los encuadres, de las perspectivas, los tonos de grises, las texturas y las técnicas de revelado, ampliaron las posibilidades técnicas compositivas de la imagen fotográfica (mensaje sin código). Y por otro, como artistas comprometidos con la Rusia revolucionaria, estos fotógrafos constructivistas dotaron de significados a las nuevas formas fotográficas diseñando imágenes como textos visuales con un discurso específico. Como señalan Legmany y Rouillé (1988: 127): “En 1921, los ‘productivistas’ propusieron una ‘fusión entre arte y vida’. El artista debía volverse hacia la producción, es decir, no traducir la realidad en forma de composición, sino hacer mucho más, construirla. El arte tenía que pasar del orden estético al utilitario”.

El estilo fotográfico de Ródchenko no sólo produjo disidencias al interior del grupo LEF acerca de cómo debía realizarse la imagen y cómo debía expresarse el mensaje fotográfico, sino que también marcó una tendencia en los años venideros. Como explican Legmany y Rouillé los fotógrafos de la revista *Sovietskoe Foto*, luego de 1930, se centraron en el hombre proletario mostrándolo como un héroe del trabajo mediante la elección de sus puntos de vista en contrapicado o fotografiándolo junto a las máquinas con tomas que deformaban las dimensiones para mostrar su eficacia y dominación de los medios de producción:

Las dificultades de la realización de plan quinquenal indujeron a la dirección del Estado y del partido a privilegiar no ya el rendimiento colectivo, sino las presentaciones individuales del trabajador, estimulándole por medio de insignias, primas y privilegios. Se insistió entonces a la elaboración de un nuevo modelo, el del trabajador de primera, el héroe de trabajo, disciplinado y eficaz que debía responder a las exigencias de la racionalización industrial y encarnar los nuevos valores.

En este contexto se sitúa la petición de la revista *Sovietskoe Foto* de constituir una fotografía “proletaria” centrada sobre el trabajo, sobre el héroe del trabajo, que “libera un combate heroico” (Legmany y Rouillé, 1988: 132).

Claramente, ya para los años treinta dentro de la Rusia revolucionaria había una comprensión y un uso consiente del mensaje denotativo y connotativo de la imagen fotográfica, lo que también puede observarse en las imágenes periodísticas que comenzaron a surgir con mayor fuerza a partir de entonces.

Conclusiones

Como sostiene Ródchenko, en *Novyy LEF*: “Debemos revolucionar nuestro pensamiento visual” (Ródchenko, 1928: 39). Ver como un socialista implicaba, no contemplar simplemente los objetos sino entregarse al análisis de las imágenes. En este sentido, las experimentaciones fotográficas de estos fotógrafos en las revistas *LEF* y *Novyy LEF* constituyeron un aporte significativo en la ampliación del campo fotográfico tanto en su sentido formal o técnico a través de la incorporación y el uso de prácticas fotográficas

no convencionales, como en la utilización de éstas como mensajes visuales que surgen de la relación de lo propiamente expuesto con el espectador y con la realidad.

Ródchenko y sus seguidores aportaron no sólo a la exploración de las técnicas de revelado y a la manipulación de la fotografía como imagen sino también a la conformación de su metalenguaje, formado por el uso de las técnicas y posibilidades de la imagen en relación a los ideales y valores de aquel momento. De ahí que puede entenderse el especial interés que este autor manifestaba por despegarse del realismo clásico y por incentivar la percepción atenta de los fenómenos cotidianos y la participación del espectador como lector de imágenes:

Ródchenko entendió que para revelar “la vida cotidiana del hombre moderno” no era suficiente solamente registrar sus hechos “utilizando el mismo enfoque fotográfico que se había empleado bajo el antiguo régimen o bajo la influencia del arte occidental”. En cambio, vio los dispositivos formales de fotografiar objetos desde arriba o desde abajo como los “puntos de vista de la contemporaneidad” cuya práctica, con el “qué” representado, daría lugar a la victoria del verdadero realismo (Tupitsyn, 1992: 486).

La construcción del mensaje a partir de la experimentación técnica y del uso de las prácticas fotográficas no convencionales estuvo motivada por la intención de sacar al espectador de su lugar de observador pasivo. En este sentido, lo no convencional, lo extraño, cumplía un papel fundamental como elemento distinto, o incómodo, y como punto de partida a partir del cual se pretendía expandir las posibilidades de observación.

Como explica Fore, los *faktógrafos* –nombre con el que se conoce a los que seguían la plataforma *fakta* de la revista *Novyy LEF*– veían la reproducción del *hecho* no como una mera representación mimética sino como un fenómeno estético “cuyo resultado era producir una valoración cultural” (Fore, 2006: 4) rigurosamente unificada a su contexto histórico. En este sentido, se pueden afirmar dos cosas puntuales en relación a lo estrictamente fotográfico. Por un lado, que, en sus deseos por constituir un lenguaje visual propio del arte revolucionario, Ródchenko creó un estilo fotográfico que amplió significativamente las posibilidades formales de la fotografía incorporando formas compositivas no convencionales tanto del campo de la fotografía como de las artes pictóricas. Y por otro, que supo incorporar a estas prácticas novedosas características semánticas con un sentido claro e intencionado que no puede definirse en forma abstracta sino en estricta relación con su contexto histórico-político. De este modo, la fotografía como herramienta artística tomó relevancia dentro del arte soviético de estos años no sólo por ser una herramienta novedosa y técnica sino también, por las posibilidades discursivas que vieron estos artistas revolucionarios en su imagen.

Referencias bibliográficas

- Arvatov, B. (1997). Everyday life and the culture of the thing. (Toward the formulation of the question). *October* (81), 119-128.
- Barthes, R. (1986). El mensaje fotográfico. En *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.
- Brik, O. (2010). Selected Criticism, 1915-1929. *October* (134), 74-110.
- Bucholh, B. (2004). *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Chéroux, C. (2009). *Breve historia del error fotográfico*. Santa Lucía: Ediciones Ve.
- Finelli, R. (2018). La fotografía como el Nuevo lenguaje visual de la Rusia revolucionaria. El caso del grupo LEF (1923-1928). *Astrolabio: Nueva época* (20), <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/astrolabio/article/view/19867/20083>. Acceso el 9/6/20.
- Fore, D. (2006). Introduction. *October* (118), 3-10.
- Kopalina, G. I. (1994). La última entrevista con Mikhail Kaufman. *Nuevo Mundo* (1), http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1994/1/kaufman01.html . Ultimo acceso 9/6/20.
- Legmany, J-C. y Rouillé, A. (1988). *Historia de la fotografía*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca S.A.
- Lodder, C. (1987). *El constructivismo ruso*. Madrid: Alianza.
- Ribalta, J. et alt. (2011). *El movimiento de la fotografía obrera (1926-1939): Ensayos y documentos*. Madrid: TF Editores y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Ródchenko, A. (1928). Formas de la fotografía contemporánea. *Novy LEF* (9), <https://monoskop.org/Lef>. Último acceso 9/6/20.
- Sherwood, R. (trad) (1971). Document from LEF. *Screen*, vol. 12 (4), 25-100.
- Stephan, H. (1981). *“Lef” and the Left Front of Arts*. Múnich: Verlag Otto Sagner.
- Tupitsyn, M. (1992). Fragmentation versus Totality: The Politics of (De) framing. *The Great Utopia. The Russian and Soviet Avant Gard 1915-1932* (pp. 482-496). Nueva York: Guggenheim Museum.
- Wolf, E. (2010). La unión Soviética: de la fotografía obrera a la fotografía proletaria. En Ribalta et alt. *El movimiento de la fotografía obrera (1926-1939): Ensayos y documentos* (pp. 32-50). Madrid: TF Editores.

El convento de la Concepción de Mondoñedo: arquitectura y mobiliario de una clausura dieciochesca

The convent of the Conception in Mondoñedo: architecture and furniture of an eighteen-century cloistered monastery

JAVIER GÓMEZ DARRIBA  0000-0001-6712-2983

javier.gomez.darriba@gmail.com

Investigador posdoctoral e independiente.

Recibido: 21 de julio de 2020 · Revisado: 21 de julio de 2020 · Aceptado: 9 de septiembre de 2021

Resumen

Entre 1713-1717 se construyó en el núcleo urbano de Mondoñedo el convento de la Concepción, después de que el primitivo cenobio, ubicado a las afueras de la ciudad episcopal, se hubiera derruido. En el presente trabajo analizaremos la disputa habida en la Iglesia local por causa de su refundación; aportaremos la identidad del arquitecto que trazó la obra y de los aparejadores que la edificaron; y asimismo la de los escultores que idearon y ejecutaron el mobiliario litúrgico.

Palabras clave: Convento de la Concepción; arquitectura; escultura.

Identificadores: José Martínez Celiz; fray Juan Muñoz y Salcedo.

Topónimos: Mondoñedo (Galicia; España).

Periodo: siglo XVIII.

Abstract

Between 1713-1717 the convent of the Conception was built in the town of Mondoñedo, after the primitive monastery, located on the outskirts of the Episcopal city, had collapsed. In the present work we will analyze the dispute that took place in the local Church because of its refoundation; we will provide the identity of the architect who designed it and the master builders who built it; and also that of the sculptors who devised and executed the liturgical furniture.

Keywords: Convent of the Conception; architecture; sculpture.

Identifiers: José Martínez Celiz; fray Juan Muñoz y Salcedo.

Place Names: Mondoñedo (Galicia, Spain).

Period: 18th Century.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

GÓMEZ DARRIBA, J. (2021). El convento de la Concepción de Mondoñedo: arquitectura y mobiliario de una clausura dieciochesca. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 52: 81-97.

Origen, construcción y morfología de un convento femenino

La ciudad episcopal de Mondoñedo, antigua capital provincial del Reino de Galicia, albergó durante la Edad Moderna tres ramas monásticas de la Orden de San Francisco. Por un lado los terceros regulares de San Martiño de Vilalourente, instalados a las afueras de la urbe desde el último tercio del siglo XIV (Graña Cid, 1990). Por otro las monjas de la Encarnación, que fundaron su cenobio en la década de 1650 y resultaron la segunda casa concepcionista de Galicia (Gómez Darriba, 2019). Y finalmente los descalzos de San Francisco del Rosal, que se establecieron en 1727 y constituyeron el único convento alcantarino habido nunca en el noroeste peninsular (Lence-Santar y Guitián, 1910a; Gómez Darriba, 2020a). El principal culpable de que se erigiese este cenobio y de que los antedichos renovasen su arquitectura y mobiliario litúrgico en el primer tercio del siglo XVIII fue el obispo fray Juan Muñoz y Salcedo, antiguo prior del monasterio del Escorial, en cuyo episcopado (1705-1728) se emprendieron importantes reformas urbanísticas y arquitectónicas en la ciudad (Vigo Trasancos, 1999; Cal Pardo, 2003: 657-710; Gómez Darriba, 2020b).

Quizá su antigua faceta de monje jerónimo le llevó a preocuparse sobremanera por que los regulares del núcleo urbano gozasen de unas mejores condiciones de vida. En el caso de las monjas su empeño fue tal que en 1707 les cedió el Palacio Episcopal como lugar de residencia a fin de que no pudiesen en el convento de la Encarnación, ubicado en un promontorio a las afueras y arruinado desde el momento de su construcción. Este suceso, sumado a la idea de establecerlas en la iglesia de Nuestra Señora de los Remedios –santuario perteneciente a la mitra–, conllevó una enconada disputa con la facción contraria a dicho traslado, representada por la familia hidalga que poseía el patronato del convento, el Cabildo y los capellanes de dicho santuario, quienes querían que las religiosas regresasen a su cenobio de origen. Las enrocadas posturas de ambas partes condujeron a un cisma en el seno de la Iglesia mindoniense que terminó en los tribunales. En 1710 el Real Consejo falló a favor de los contrarios a la refundación en Los Remedios y desacreditó el papel jugado por el obispo, quien se habría extralimitado de sus competencias al erigirse en juez y parte a la hora de intentar la traslación del convento al santuario. Conocida la resolución, el prelado recibió la orden de abandonar la capital y ejercer su dignidad desde Viveiro, una villa costera distante más de 30 km de Mondoñedo. Este destierro se efectuó para evitar que conviviese con las monjas en el Palacio Episcopal (Lence-Santar y Guitián, 1909: 54; San Cristóbal Sebastián, 2001: 48, 52-69; Cal Pardo, 2003: 679-689; Gómez Darriba, 2020b: 250-257).

Lo irónico de este asunto es que tras un lustro de continuas y graves disputas en el seno de la Iglesia mindoniense, las monjas terminaron asentándose en un lugar no previsto por nadie y sin contar con la autorización del Real Consejo. Fue una devota residente en León quien consiguió instalarlas en el núcleo urbano. Se llamaba María

Marquesa Pardo Lanzós Aguiar y Montouto, y era viuda del capitán Pedro Bravo de Hoyos. Señora de las casas de sus apellidos y de las jurisdicciones de Cabarcos y Canedo, en mayo de 1712 aforó a las concepcionistas una gran parcela que contenía varias huertas y tres casas que daban hacia la Calle de Batitales, hallándose inmediatas a la puerta de la muralla homónima. Esta mujer les dio libertad para que edificasen allí cuanto quisiesen. Por semejante propiedad solo les exigió la simbólica cantidad de 77 reales al año y que restituyesen en el convento los dos escudos de armas que lucían sus viviendas¹. De esta manera se puso metafóricamente la primera piedra para que las religiosas abandonasen el Palacio Episcopal en el que llevaban viviendo desde 1707. Aquel inmueble no era el sitio más idóneo ni salubre para la convivencia de treinta mujeres –entre monjas, seglares y criadas–, pues se hallaban hacinadas y a juicio del médico titular de la ciudad corrían “peligro de padezer y experimentar graves enfermedades especialm^{te} de tabardillos y fiebres malinas y contagiosas”. Ellas ya se habían quejado de que por falta de espacio dormían “a dos, y a tres juntas, y por el suelo muchas”. Situación que corroboró el galeno añadiendo que carecían de agua para su higiene personal, de ventanas que ventilasen sus cuartos e incluso de huertas donde cultivar y esparcirse². En definitiva, la intervención de María Marquesa supuso un auténtico alivio tanto para ellas como para el obispo, quien podría regresar de Viveiro una vez construido el convento.

En el mismo mes de mayo de 1712 en que se oficializó el foro entre María Marquesa y las concepcionistas, los canteros Salvador Fernández Villabeirán, Antonio Fernández Villanueva y el carpintero Cayetano Fernández da Graña acudieron a ver el estado en que se hallaban las casas del solar cedido. Las hallaron “desmoronadas y caydas”, y concluyeron que reconstruirlas para hacerlas habitables supondría un gasto superior a 10.000 ducados³. Escasas semanas más tarde se fijaron cédulas en Mondoñedo y en otros puntos de la geografía gallega con vistas a que concurriesen arquitectos que quisiesen llevar a cabo la obra. Simultáneamente las monjas notificaron al Cabildo que no debía de temer por su presencia en el núcleo urbano, pues sus derechos y regalías no se verían menoscabados⁴.

No podemos obviar que esta casa monástica contaba con unas características equiparables a otros muchos conventos concepcionistas de la España del momento. Resultaban cenobios femeninos erigidos en ocasiones en pequeñas poblaciones gracias al patrocinio de una baja nobleza que a duras penas conseguía financiar la fundación, pero que se esforzaba por mantener el patronato de la comunidad y por incluir en ella a jóvenes féminas de su linaje o a alguna viuda (García Oro, 2001: 50-51). Precisamente el 16 de septiembre de 1712 las monjas llegaron a un acuerdo extrajudicial con su patrono Isidro José Baamonde y Figueroa, y con su tutor Diego Saavedra, a fin de rubricar ciertas

1 Archivo de la Catedral de Mondoñedo (ACM), Actas Capitulares (AC), vol. 15, ff. 467r, 478v-479r; Archivo Histórico Provincial de Lugo (AHPL), Protocolos Notariales (PN), leg. 6303-2, ff. 16r-18r, 19r, 21v-25r. Sobre el linaje de María Marquesa véase (Lence-Santar y Guitián, 1910b: 19-20).

2 ACM, Miscelánea (Misc.), arm. 2, est. 1, leg. 8, n. 1, f. 57v y n. 2, s.f.

3 AHPL, PN, leg. 6303-2, ff. 16r-18r, 22r.

4 ACM, AC, vol. 15, f. 467r; AHPL, PN, leg. 6303-2, ff. 28r-28v; (Cal Pardo, 2003: 685).

cláusulas que favoreciesen la mudanza del primitivo convento al que estaban a punto de construir. Las religiosas podrían reaprovechar los materiales de sus antiguas dependencias salvo en lo tocante a la iglesia, de la cual solo tendrían derecho a la sección concerniente al último arco toral y a la inmediata capilla mayor, incluyendo el mobiliario de dicha zona, caso del retablo. De modo que el resto de la nave, la media naranja o el altar de San Isidro quedarían para el patrono. Los materiales se carretearían desde la falda de la colina hasta la urbe, donde se pondrían a pie de obra. Serían un total de 600 carros que pagaría íntegramente Isidro Baamonde para perpetuar la vinculación de su linaje al patronato de la casa monástica. De esta forma conservaría el derecho a colocar su escudo de armas sobre la puerta del nuevo templo y el de disponer un sepulcro con su blasón en el lado del Evangelio del altar mayor. Allí gozaría del privilegio de contar con otras dos sepulturas en el suelo, junto a las gradas del altar, en cuyas losas se grabarían igualmente las armas familiares. En base a estas prerrogativas las monjas permu-taron a los Baamonde su antiguo convento y pusieron punto y final a su historia sobre aquel promontorio tras seis décadas verdaderamente azarosas⁵.

De todos modos el desmantelamiento del viejo cenobio y la conducción de despojos ya se había iniciado hacia 1710-1711, es decir, poco antes de que se oficializase el aforamiento con la propietaria del solar y el convenio con los Baamonde⁶. Ahora bien, el grueso de la demolición se llevó a cabo una vez se firmaron estos acuerdos, o sea, a lo largo del segundo semestre de 1712⁷. Para entonces las obras del nuevo convento no habían sido rematadas y es probable que ni tan siquiera estuviesen proyectadas⁸. Pero el 24 de abril de 1713 el Ayuntamiento vio un memorial presentado por la madre abadesa que indicaba que no existía intención alguna de causar daños urbanísticos con su erección. De hecho pretendían dejar libres dos calles que circundasen el edificio y confluyesen entre sí. El Consistorio decidió acudir al lugar donde se levantaría junto con el obispo y el “maestro o maestros que allan de correr con la obra”, esto es, con José Martínez Celiz, un arquitecto al que las monjas habían traído desde la vecina localidad de Vilanova de Lourenzá, donde se hallaba construyendo la cámara abacial del monasterio benedictino de San Salvador. Este artista asturiano propuso que la nueva calle que se hiciese frente al convento –actual Rúa Concepción– midiese 16 tercias y se empedrase como las demás, pues hasta la fecha era un simple camino circundado por viviendas y un muro⁹. En mayo las monjas ya habían derribado todo cuanto necesitaban del viejo cenobio y creían que los “maestros del arte” que edificarían el nuevo lo harían

5 Archivo del Convento de las Madres Concepcionistas Franciscanas de Mondoñedo (ACMCFM), carp. sin sign.; AHPL, PN, leg. 7382-1, ff. 4r-13r y leg. 8265-1, ff. 10r-13v; (Lence-Santar y Guitián, 1910b: 7-8).

6 ACMCFM, Libro de Cuentas (LC) (1660-1711), 06/03/1710-06/03/1711, s.f.

7 ACM, AC, vol. 15, ff. 476v-477r, 478v-479r.

8 AHPL, PN, leg. 7382-1, f. 10v.

9 Los datos referidos a dicha inspección se hallan en el acta municipal del 24 de mayo de 1713, Arquivo Municipal de Mondoñedo (AMM), Carp. 941, Libro de Actas (1711-1715), s.f. La procedencia de Martínez Celiz desde Lourenzá se recoge en el ACMCFM, LC (1713-1761), 09/03/1713-09/03/1716, s.f. Sobre la obra de la citada cámara abacial véase (Fernández y Folgar, 2009: 596-607, 621-628); y acerca de la figura de este arquitecto asturiano (Gómez Darriba, 2020b: 52-61).

“mas breue, façil” y con menor coste que el antiguo¹⁰. Martínez Celiz no ejercería de aparejador porque se hallaba contratado por los benedictinos de Lourenzá, así que el día 8 se adjudicaron las obras los mindonienses Antonio Blanco y Salvador Fernández Villabeirán, así como José de Lapine, vecino de la feligresía de Santa Eulalia de Budián (O Valadouro, Lugo). En cuatro meses tendrían que demoler las casas de María Marquesa y levantar el convento desde los cimientos (Lence-Santar y Guitián, 1910b: 11-12). Seguramente derribaron entonces la Porta de Batitales, esto es, una de las puertas de la muralla medieval reedificada a principios del siglo XIV (Gómez Darriba, 2020b: 81-83)¹¹.

En los días en que Martínez Celiz examinó junto con representantes del gobierno municipal el lugar donde se levantaría el convento, el Cabildo decidió limar asperezas con el obispo Muñoz y le comunicó su interés por que regresase de Viveiro. El prelado respondió que era lo que “con mas ansia deseaba”, y que tenía decidido tomar “p^r su quenta hacer ospicio capaz y bastante en este verano, en donde las religiosas pudiesen recogerse, y echo esto, se vendria a su cassa con todo gusto”. El cuerpo capitular celebró la decisión y se comprometió a olvidar cuestiones farragosas del pasado y a firmar con las monjas una escritura de concordia. En dicho mes de mayo la comunidad de la Concepción, el Cabildo, el mitrado, los patronos del convento y el único párroco de la ciudad, alcanzaron un acuerdo definitivo y aprobaron el traslado de las religiosas desde el Palacio Episcopal hasta las casas y huertas de la Calle de Batitales¹². A partir de entonces el avance de las obras estuvo marcado por las dificultades en la financiación. Por suerte para las franciscanas el obispo Muñoz mostró sus dotes de bienhechor donándoles más de 7.500 ducados y prestándoles otros 1.300. La comunidad también se vio beneficiada por la dote de tres monjas que reportaron 4.200 ducados. Con la suma de todo ello y de otros 1.000 provenientes de limosnas de particulares y de la redención de algunos censos las religiosas consiguieron aunar 14.000 ducados. Con dicha cantidad “se fabrico en primer lugar angulo y medio con sus dos altos, catorce celdas, oratorio, y otras ofizinas”. Y hasta allí se trasladaron las concepcionistas en mayo de 1714, abandonando la residencia del obispo en la que llevaban viviendo seis años y medio. Acto seguido se hizo “la yglesia, con sus coros y sachristia que ocupa otro angulo, y se prinzipio la obra de tres lienzos del claustro”¹³. El aparejador que construyó el templo fue José

10 ACMCFM, carp. sin sign.

11 La única noticia acerca de su desaparición la ofreció Francisco A. Villaamil y Saavedra en 1763, ACM, arm. 3, *Memorias para la historia de la Santa Yglesia de Mondoñedo*, f. 119r (2ª foliación). Henrique Flórez la publicó basándose en las anotaciones de este canónigo (1764: 285).

12 ACM, AC, vol. 15, ff. 492r-493r, 494r, 496r-496v, 501^a r, 547r y Misc., arm. 2, est. 1, leg. 8, n. 1, ff. 60r-75r; AHPL, PN, leg. 7381-1, 1713, ff. 1r-1v y leg. 7381-3, ff. 19r-38r; ACMCFM, carp. sin sign. Algunos de estos datos documentales los aportaron (Lence-Santar y Guitián, 1910b: 8-10; San Cristóbal Sebastián, 2001: 72-75; Cal Pardo, 2003: 685-688).

13 AHPL, PN, leg. 7382-1, ff. 95v-105v; (Lence-Santar y Guitián, 1910b: 12). Hasta entonces las monjas contaban con un oratorio provisional. Existe una alusión al mismo que data entre los meses de marzo de 1714-1715. En ella se indica que se armó la custodia en la “capilla nueva”. Hubo de colocarse allí cuando las concepcionistas se trasladaron a su nueva casa, ACMCFM, LC, 09/03/1713-09/03/1716, s.f. Por si quedaban dudas acerca del avance de las obras de la zona habitacional previas a las de la iglesia, consta que como mínimo en agosto de 1716 las monjas ya se reunían en la portería, y seguramente lo hiciesen con anterioridad a esta fecha, AHPL, PN, leg. 7381-6, f. 117r. Por último, merece la pena reseñar que las religiosas llevaban acumulando limosnas para construir el convento desde los últimos años de la década de 1700, ACMCFM, LC (1660-1711), 06/05/1707-06/03/1710, s.f.

Antonio Ferrón. Este dato se conoce porque en mayo de 1716 se le contrató también la reedificación parcial de la iglesia de Los Remedios, y en dicha escritura se le citó como el “maestro que corre con la fabrica de la yg.^{la} de las rrelijiosas de la encarnaz^{on} desta zhiudad”¹⁴.

A más tardar el templo ya estaba terminado a principios de septiembre, y el 30 de dicho mes tuvo lugar la ceremonia de dedicación. Esta se hizo coincidir con el día de san Jerónimo a petición del obispo Muñoz, quien deseaba que una solemnidad tan significativa se celebrase en el día de su santo predilecto, patrono y fundador de la Orden a la que pertenecía. El Cabildo escoltó al mitrado en el cortejo procesional que salió con el Santísimo desde la catedral¹⁵. En octubre el prelado dijo que ya se hallaban “fabricados la maior parte” de los “quatro angulos” del cenobio¹⁶. Sin embargo, seis meses más tarde todavía faltaba por concluir “mucha parte de techos, armazon fayados, suelos de alto y vajos, la diuision de celdas, locutorios, y enteramente un paño del claustro, y otras ofizinas prezissas”. Urgía poner fin a todo esto para evitar que se deteriorase lo construido. Pero la comunidad carecía de medios y adeudaba 4.000 reales a oficiales y peones. Por suerte, en aquel mes de abril acudió al rescate el canónigo Pedro de Leiva, quien financió íntegramente la dote de dos nuevas monjas valorada en 1.200 ducados. Gracias a esta cantidad se aceleró el fin de las obras¹⁷. El libro de cuentas de la comunidad perteneciente a este periodo revela que las de la zona habitacional costaron 39.494 reales; y las del templo cerca de 53.000. Con lo cual, el total ascendió a casi 92.500 reales. De todos modos no recoge todos los gastos habidos. Ello lo sabemos porque fray Juan Muñoz había entregado 96.800 reales, aparte de que las monjas, como dijimos, habían llegado a acumular 14.000 ducados, es decir, 154.000 reales para gastar en la edificación. Sea como fuere, este documento revela la existencia del típico libro de contabilidad de las obras, del que no hay constancia que se conserve. Una lástima porque habría proporcionado datos más precisos acerca del tracista, aparejadores, canteros y demás operarios que levantaron el convento entre 1713-1717¹⁸. En este sentido, aparte de los maestros y pedreros citados, solo podemos asegurar que también laboró allí el cantero mindoniense Alonso González da Insua, quien en abril de 1717 dijo contar con 56 años aproximadamente y “auer asistido [...] desde su prizipio” en las obras del cenobio¹⁹. Justo cuando se concluyeron estas dieron inicio las de la fachada de la catedral, pagada íntegramente por fray Juan Muñoz. Con lo cual, no sería extraño que trabajasen allí muchos de los canteros provenientes del cenobio.

14 AHPL, PN, leg. 6856-4, ff. 100r-101r.

15 ACM, AC, vol. 16, ff. 29v-30r, 33r y Misc., arm. 2, est. 1, leg. 8, n. 1, f. 76r; ACMCFM, carp. sin sign.; (Cal Pardo, 2003: 686).

16 ACMCFM, carp. sin sign.

17 Por aquel entonces la comunidad sumaba 24 monjas, AHPL, PN, leg. 7382-1, ff. 95v-105v; (Lence-Santar y Guitián, 1910b: 12).

18 ACMCFM, LC (1713-1761), 09/03/1713-09/03/1716, s.f. Flórez, partiendo de Villaamil y Saavedra, exageró al dar a entender que el prelado había financiado íntegramente la obra del convento (1764: 274).

19 AHPL, PN, leg. 7382-1, ff. 97v-99r.

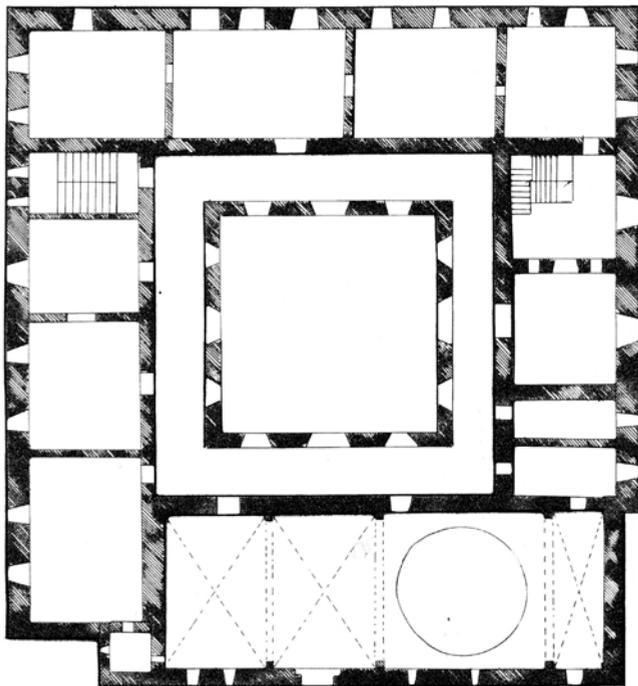
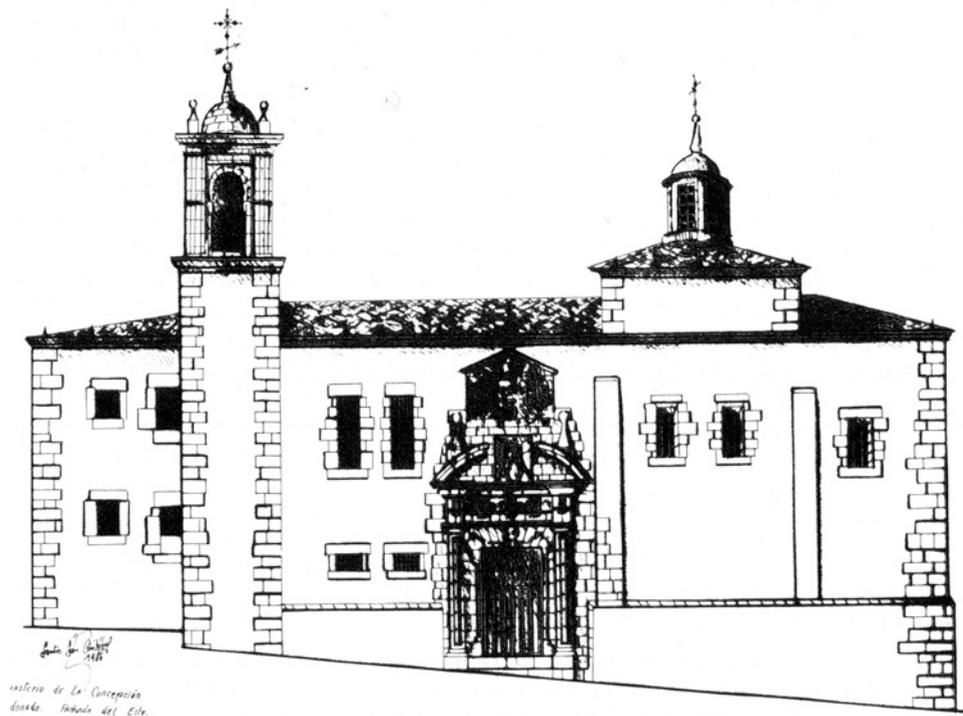


Fig. 1. José Martínez Celiz. Planta del convento de la Concepción (1713-1717). Mondoñedo, España. (San Cristóbal Sebastián, 2001: 24).

Fig. 2. José Martínez Celiz. Fachada del convento de la Concepción (1713-1717). Mondoñedo, España. (San Cristóbal Sebastián, 2001: 20).



El convento se concibió tipológicamente como un edificio cuadrangular cerrado en torno a un patio central. Uno de sus cuatro lados fue ocupado por el templo y los tres restantes por la zona habitacional (Fig. 1). Sus escuetas dimensiones se explican por distintos motivos. En primer lugar porque se adaptó al solar urbano que María Marquesa Pardo había cedido a las monjas. Estas no requerían de un gran edificio puesto que entre religiosas, seglares y sirvientas rara vez superaban la treintena. Además tampoco gozaban de una solvencia económica que les permitiese acometer grandes obras. La iglesia se dispuso en el flanco meridional del cenobio y su capilla mayor se orientó canónicamente hacia el este. La fachada principal no es más que el frente lateral abierto a la antigua Calle de Batitales –hoy Leiras Pulpeiro– (Fig. 2). Su presencia pasa muy desapercibida debido a la estrechez de la vía. Entre sus ángulos occidental y oriental existe un desnivel muy notable. Con la intención de homogeneizarlo, Martínez Celiz trazó una línea basamental que discurre a lo largo del muro. Sobre esta dispuso dos contrafuertes paralelos a los machones del interior, que sirven de refuerzo a la hora de sostener las cargas generadas por las pechinas y la media naranja. Por lo demás, el frontispicio se horada con ventanas de diferente formato sitas a distinta altura, restándole un carácter armónico. El hecho de que muden su tamaño y ubicación responde a criterios funcionales. De ahí que las del coro alto sean alargadas y las del bajo mucho más cortas. Las restantes iluminan la nave, el crucero y la capilla mayor. Salvo la de la portada, todas presentan unos sencillos marcos de cantería cuyos sillares también se disponen de forma un tanto irregular.

La portada supone el elemento más singular de la fachada (Fig. 3). Se configura por medio de dos pilastras toscanas de fuste rehundido sobre las que se aúpa un entablamento ciertamente clasicista para 1713. Su friso lo animan triglifos y metopas que se revisten con motivos florales. La puerta del templo presenta un arco adintelado en cuya clave se labra una hoja de acanto. Lo más llamativo es su marco moldurado. Fundamentalmente por el trazado mixtilíneo que adoptan todos sus ángulos, tanto los superiores como los inmediatos a las basas y plintos de las pilastras. Este formulismo resultó característico de la arquitectura asturiana del primer tercio del siglo XVIII. En 1703 lo acuñó fray Pedro Martínez de Cardeña en los vanos del primer piso de la fachada de la vicaría del monasterio ovetense de San Pelayo (Ramallo Asensio, 1976: 198-204), y pronto se multiplicó en edificios civiles coetáneos (Schubert, 1924: 282-283). El propio Martínez Celiz lo reprodujo con sobresaliente tamaño en 1715 en la portada del templo conventual de Vilaloure (Gómez Darriba, 2020b: 55-57, 284-287). Volviendo a la portada concepcionista, sobre el friso monta un frontón semicircular partido en el vértice superior. A eje con las pilastras se yerguen sendos pináculos troncopiramidales culminados en bola. La zona intermedia del tímpano la ocupa un pequeño vano ante el cual se sitúa la imagen pétrea de la Inmaculada, titular de la Orden concepcionista. Su tipología iconográfica responde al modelo acuñado por Gregorio Fernández en el primer tercio del siglo XVII, posteriormente reproducido en Galicia por su discípulo Mateo de Prado, aunque adaptado a un canon más corto ligado a la manera tradicional

según la cual se figuraba a la Purísima en territorio gallego desde el gótico tardío. Esta forma de representarla pervivió en el noroeste peninsular hasta el primer tercio del setecientos (López Calderón, 2010: 144; Fernández Gasalla, 2012: 163). Dicha imagen, así como la coetánea del retablo mayor de la iglesia de Vilalourete son buen ejemplo de ello. Al fin, sobre el frontón y bajo un tornalluvias, se encastran una amalgama de escudos y adornos. De izquierda a derecha aparecen las armas del obispo Muñoz, auténtico promotor del traslado del convento y de su posterior edificación. A continuación las de la Orden de la Inmaculada Concepción y finalmente las de Isidro José Baamonde y Figueroa, patrono del cenobio (Rúa Veloso, 2005: 55-56). Sobre los blasones se disponen unos motivos vegetales labrados en cantería y el trozo de una voluta. Estos ornamentos no tienen demasiada relación entre sí. Quizás resulten piezas reaprovechadas de otro edificio. Pese a que su colocación es un tanto caótica se logra un efecto de *horror vacui* que homogeniza el conjunto de escudos antedicho habida cuenta de que no poseen el mismo tamaño. Posiblemente se emplease para dar a la portada un sentido unitario y armónico.



Fig. 3. José Martínez Celiz. Portada del convento de la Concepción (1713-1717). Mondoñedo, España. Fotografía del autor.

Del resto de la iglesia cabe destacar el campanario, erguido sobre una torre con esquinales de cantería vista. El cuerpo de las campanas lo articulan unas pilastrillas sobrepuestas de fuste acanalado y lo remata un cupulín. De forma similar se resuelve el

coronamiento de la linterna octogonal dispuesta sobre el crucero. Respecto al resto de frentes del edificio cabe destacar que el oriental cuenta con tres partes diferenciadas (Fig. 4). Primeramente la pared que cierra la capilla mayor, en la que solo se abre una ventana que sirve de transparente a la hornacina del ático del retablo. A continuación el muro claustral, en cuya planta baja se encuentra la portada adintelada que conduce a la portería y al torno, mientras que en los pisos altos se horadan dos filas de ventanas enrejadas correspondientes a cada una de las celdas y demás estancias. En el ángulo del frontis se eleva un mirador en el que destaca su prominente alero. Todo lo dicho se construyó entre 1713-1717. Por aquel entonces, junto a la esquina del mirador, había dos casas anejas. Las monjas las adquirieron en 1730 con la intención de derribarlas y reaprovechar su solar como huerto. El Ayuntamiento les permitió efectuar dicha operación si alineaban el muro de cierre con la fachada conventual, de modo que la calle conservase la misma anchura. El arquitecto encargado de diseñar la obra fue el lego alcantarino fray Lorenzo de Santa Teresa, quien en ese mismo año se encontraba en Mondoñedo dirigiendo la construcción del convento de San Francisco del Rosal. El fraile ideó un muro en cuyo esconce final abrió la Puerta de los Carros²⁰. Este portalón se reedificó entre 1779 y 1782²¹. Presenta un vano adintelado cuyo dovelaje dibuja un arco escarzano en su extradós.



Fig. 4. José Martínez Celiz. Frente oriental del convento de la Concepción (1713-1717). Mondoñedo, España. Fotografía del autor.

20 AMM, Carp. 944, Libro de Actas (1726-1730), 1730, s.f.; AHPL, PN, leg. 6304-8, ff. 24r-25v y leg. 8232-3, ff. 84r-85v; ACMCFM, LC (1713-1761), 01/01/1728-04/01/1731, s.f. En el ángulo previo a este recodo y en la esquina del mirador se inscriben dos blasones del siglo XVI que pertenecen a Bernardino Rengifo de Santo Domingo y a Catalina Osorio (Rúa Veloso, 2005: 57-58).

21 ACMCFM, LC (1761-1828), 08/01/1779-08/01/1782, s.f.

En cuanto a los cierres claustrales de los flancos restantes solo cabe destacar que miran a la clausura y que reiteran el modelo del lado oriental, abriéndose únicamente en ellos unas sencillas ventanas enrejadas. Esta sobriedad también se manifiesta en el patio central (Fig. 5). Carece de las típicas arquerías de un claustro y solo presenta ventanas y balcones en su planta baja y dos pisos, así como líneas de imposta que dividen dichas alturas. En definitiva, el conjunto del edificio destaca por su austeridad y porque en cierto modo pasa desapercibido. Este carácter discreto, tan propicio a una clausura, se refuerza gracias al caserío que ciñe el solar, ocultando buena parte de la vida monacal que se desarrolla en su interior, y también por medio de una alta tapia que hace el resto a la hora de preservar la intimidad de las religiosas. La arquitectura comentada adolece de cualquier elemento articulador u ornamental a excepción de la portada. En definitiva, transmite unos valores de sencillez y recogimiento acordes a la Orden que rige la casa monástica.



Fig. 5. José Martínez Celiz. Patio de la clausura del convento de la Concepción (1713-1717). Mondoñedo, España. Fotografía del autor.

Las pequeñas dimensiones de la iglesia se traducen en una planta longitudinal dividida en cuatro tramos. El primero corresponde al coro de la clausura; el segundo a



Fig. 6. José Martínez Celiz. Interior de la iglesia conventual de la Concepción (1713-1717). Al fondo retablo mayor, diseñado y ejecutado por Bernabé García de Seares (1693-1696). Mondoñedo, España. Fotografía del autor.

la nave; el tercero es el más amplio y se trata del crucero, que antecede a una capilla mayor verdaderamente corta (Fig. 6). Los muros se articulan por medio de pilastras toscanas cuyos fustes cuentan con un cajeadó atípico, pues los rehúnde una ranura cóncava, inusual en la arquitectura gallega pero que el propio Martínez Celiz reiteró en el convento de Vilalourente. Las pilastras del crucero se achaflanán, conformando una suerte de machones en los que se apoyan las pechinas sobre las que se yergue la media naranja. Esta se culmina con una linterna rematada en un cupulín abovedado y adornado por un sencillo florón. La cobertura del templo se compone de cuatro arcos de medio punto de intradós cajeadó sustentados en las pilastras citadas. Las bóvedas son de aristas en la nave y de cañón en la capilla mayor. Respecto a los muros laterales, solo cabe añadir que se animan gracias a una saliente línea de imposta, así como a la silueta moldurada que corre bajo los plementos simulando la presencia de arcos formeros. A ambos lados del altar mayor hay un par de arcosolios de medio punto sobre impostas. Hay que recordar que el convenio firmado entre los Baamonde y las monjas concretaba que la familia tenía derecho a trasladar los sepulcros de la capilla mayor del primitivo convento. Por esta razón, y dada la morfología de los nichos, sospechamos que se montaron de modo semejante a como estaban en su emplazamiento original, aun cuando el de la Epístola parezca un ensamblaje poco afortunado de materiales reaprovechados

del siglo XVII con otros del XVIII. Lo más destacable en él es la presencia del escudo del obispo Muñoz, que induce a pensar que fue el sitio en el que quiso ser enterrado en un primer momento (García Iglesias, 2019: 322), pues el templo se concluyó en 1717 y no fue hasta 1718 cuando se le permitió contar con un sepulcro en la catedral (Gómez Darriba, 2020b: 209-210).

El mobiliario litúrgico

El retablo mayor fue diseñado y ejecutado por Bernabé García de Seares entre 1693-1696 para el primitivo convento de la Encarnación (Fig. 6). Lo hizo después de que el patrono Isidro Alonso Baamonde y Figueroa paralizase la obra de otro ya iniciado, y cuyo proyecto también se debía a dicho escultor (Fernández Gasalla, 2009-2011: 54-60; Gómez Darriba, 2020b: 247-248). El mueble se trasladó desde el cenobio arruinado a partir de 1712 merced al citado convenio entre las monjas y los Baamonde. En 1723 lo doró y policromó el pintor local Dionisio do Monte Solloso. El obispo Muñoz pagó los 8.800 reales que costó esta obra²². El contrato del mueble de 1693 indica que contaría con los relieves del misterio de la Encarnación, de santa Clara y de santa Rosa de Viterbo. Sin embargo, y en contra de lo sostenido por la historiografía, este último fue sustituido por uno de santa Rosa de Lima. La escritura también cita las esculturas de san Pedro, san José, san Francisco de Asís, san Bernardo y san Antonio de Padua, aunque esta última también se sustituyó por un san Bernardino de Siena. Hallándose el retablo en el templo actual, la efigie de san José desapareció para dar cobijo a la de san Francisco, la cual se extrajo de la hornacina central del ático a fin de alojar a la predilecta devoción del obispo Muñoz: san Jerónimo, que se convirtió en compatrono del convento. En este sentido, las monjas honraron al prelado fundando en 1717 una misa en honor al santo que se oficiaría cada 30 de septiembre ante su altar²³. Dicho altar pudiera ser en un primer momento el retablo salomónico que hoy se halla en el lado del Evangelio del transepto (Fig. 7). Esto parece probable por dos motivos: porque en su ático aparece el blasón de Muñoz; y porque se dispuso casi enfrente de lo que se preveía que fuese su sepulcro. Como sabemos, finalmente fue enterrado en la catedral, y delante de su tumba se levantó un altar dedicado a san Jerónimo. Quizá por esta razón el santo anacoreta del convento fue trasladado al altar mayor. La morfología y ornato del retablo que presenta las armas de Muñoz nos lleva a atribuirlo a Bernabé García de Seares, quien ejecutó en Mondoñedo más muebles financiados por el obispo, caso de los órganos de la catedral o del retablo mayor del convento de Vilalourente, obra esta última que le atribuyó con acierto Novo Sánchez (2007: 285). Por lo demás, la nave cuenta con otro par de retablos de similar tipología, ornato y policromía. El del lado del Evangelio se hizo a partir de 1745, fecha en la que Antonio Moscoso y Lemos, dueño de la jurisdicción de Fontao, se

22 AHPL, PN, leg. 8229-1, ff. 107r-108v; ACMCFM, LC (1713-1761), 29/01/1722-29/01/1725, s.f.

23 AHPL, PN, leg. 7382-1, ff. 23r-24v, 26r-27r; ACMCFM, LC (1713-1761), 10/03/1716-10/03/1719, s.f.; (Lence-Santar y Guitián, 1910b: 12).

comprometió a realizar en un plazo de seis años un retablo dedicado a san Pedro que contase asimismo con las imágenes de santo Domingo de Guzmán y de santa Bárbara (San Cristóbal Sebastián, 2001: 38). Estas dos últimas y el blasón de los Moscoso todavía figuran en el mueble (Fig. 8). Su autor hubo de ser José García, pues en julio de 1748 la madre abadesa aún no había terminado de pagárselo y lo requirió para que hiciese otro muy parejo. Alojaría en la hornacina principal a san José y en el ático a la Virgen del Carmen. El mueble se conserva en el lado de la Epístola pero exento de sus devociones originales²⁴. Finalmente, en la década de 1750 se hizo el órgano, aunque se desconoce la identidad del organista y del escultor. Solo consta que acudió a Mondoñedo acompañado por su hijo y que requirieron de posada. La obra ascendió a 13.395 reales²⁵. Se retiró de la iglesia en la segunda mitad del siglo XX (San Cristóbal Sebastián, 2001: 82).



Fig. 7. Bernabé García de Seares (atrib.). Retablo de la Inmaculada (ca.1716-1723). Mondoñedo, España. Fotografía del autor.

24 ACMCFM, carp. sin sign.

25 ACMCFM, LC (1713-1761), 07/01/1755-07/01/1758, s.f. y carps. sin sign.



Fig. 8. José García. Retablo de Santo Domingo de Guzmán. (ca.1745-1751). Mondoñedo, España. Fotografía del autor.

Conclusiones

El convento de la Concepción destaca por su humildad arquitectónica, que se justifica por múltiples razones: la pobreza intrínseca de la Orden que aún hoy lo rige; el haberse construido para una comunidad no superior a 30 monjas según lo dictado por la fundadora; el que la familia hidalga que lo sostenía apenas lograra pagar la cuota exigida para mantener el patronato; la celeridad con que se concluyó, motivada por el interés general en poner fin a la insólita situación de que las monjas viviesen en el Palacio Episcopal y el obispo en Viveiro; y, por último, por los grandes esfuerzos que hizo el prelado para financiarlo, compaginando sus gastos con el de otras empresas artísticas que promovía entonces en Mondoñedo, tales como la construcción de la iglesia de Vilalourente o la fachada y órganos de la catedral. Aparte de todo esto, el convento cuenta con el interés

de haber sido diseñado por José Martínez Celiz, quien incorporó formulismos propios del barroco asturiano inéditos en Galicia.

Referencias bibliográficas

- Cal Pardo, E. (2003). *Episcopologio Mindoniense*. Santiago de Compostela: CSIC-Xunta de Galicia, Instituto de Estudios Gallegos “Padre Sarmiento”.
- Fernández, E., y Folgar, M. C. (2009). *Magisteris, ordo e architectura*. Las relaciones artísticas en el arco Atlántico a través del monasterio de San Salvador de Vilanova de Lourenzá. En J. M. Andrade Cernadas et al. (eds.). *Galicia monástica. Estudos en lembranza da profesora María José Portela Silva* (pp. 579-628). Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Fernández Gasalla, L. (2009-2011). Documentos sobre o mestre de arquitectura e escultura Bernabé García de Seares no Arquivo Histórico Provincial de Lugo (1681-1696). *Boletín do Museo Provincial de Lugo* (14), 47-60.
- Fernández Gasalla, L. (2012). Modelos e influencias en la obra del escultor Mateo de Prado (1637-1662). En E. Fernández Castiñeiras y J. M. Monterroso Montero (coords.). *Santiago, ciudad de encuentros y presencias. Opus Monasticorum VI* (pp. 153-179). Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago, Alvarellos.
- Flórez, H. (1764). *España Sagrada. Theatro Geographico Historico de la Iglesia de España. Origen, divisiones, y límites de todas sus Provincias. Antigüedad, Traslaciones, y estado antiguo y presente de sus Sillas, con varias Disertaciones criticas. Tomo XVIII. De las Iglesias Britoniense, y Dumiense, incluidas en la actual de Mondoñedo*. Madrid: Antonio Marín.
- García Iglesias, J. M. (2019). *El franciscanismo en Galicia. Ayer y hoy de su Patrimonio artístico*. Santiago de Compostela: Eco Franciscano.
- García Oro, J. (2001). La concepción de Viveiro en su contexto religioso. Un hogar mariano para la Galicia del Barroco. En S. L. Pérez López (coord.). *El Monasterio de la Concepción* (pp. 39-51). Viveiro: Centro de Estudios de la Diócesis de Mondoñedo Ferrol.
- Gómez Darriba, J. (2019). “Reconstruyendo” una ruina del siglo XVII. El desaparecido convento de la Encarnación de Mondoñedo. *Sémata* (31), 251-272.
- Gómez Darriba, J. (2020a). La arquitectura de la humildad. El convento alcantarino de San Francisco del Rosal en Mondoñedo. *Cuadernos de Estudios Gallegos*, LXVII (133), 103-132.
- Gómez Darriba, J. (2020b). *La ciudad de Mondoñedo en los siglos XVII y XVIII. Construcción y nueva imagen de un centro de poder episcopal* [tesis doctoral inédita]. Universidade de Santiago de Compostela.
- Graña Cid, M. M. (1990). *Las órdenes mendicantes en el obispado de Mondoñedo. El convento de San Martín de Villaoriente (1374-1500)*. Salamanca: Estudios Mindonienses.

- Lence-Santar y Guitián, E. (1909). *Mondoñedo: El Santuario de los Remedios*. Mondoñedo: César G. Seco Romero.
- Lence-Santar y Guitián, E. (1910a). *Mondoñedo: El Convento de Alcántara*. Mondoñedo: César G. Seco Romero.
- Lence-Santar y Guitián, E. (1910b). *Mondoñedo: El Convento de la Concepción*. Mondoñedo: César G. Seco.
- López Calderón, M. (2010). A propósito de la Inmaculada Concepción de Santa María de Montederramo: el tipo iconográfico de la Purísima en la plástica compostelana desde Mateo de Prado a José Gambino. En E. Fernández Castiñeiras y J. M. Monterroso Montero (eds.), *Piedra sobre agua. El monacato en torno a la Ribeira Sacra. Opus Monasticorum IV* (pp. 141-158). A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Novo Sánchez, F. J. (2007). Retablos barrocos de la ciudad de Mondoñedo. En F. Singul Lorenzo (dir.), *Rudesindus. La tierra y el templo. Catedral de Mondoñedo. 8 de mayo - 29 de junio, 2007* (pp. 280-293). Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Ramallo Asensio, G. (1976). Documentación y estudio de la obra realizada por Fray Pedro Martínez de Cardeña en el monasterio de San Pelayo de Oviedo. *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos* (87), 183-204.
- Rúa Veloso, O. (2005). *Heráldica del Municipio de Mondoñedo*. Lugo: Diputación Provincial de Lugo.
- San Cristóbal Sebastián, S. (2001). *Monasterio de la Concepción de Mondoñedo*. Lugo: Diputación Provincial de Lugo.
- Schubert, O. (1924). *Historia del Barroco en España*. Madrid: Saturnino Calleja.
- Vigo Trasancos, A. (1999). La ciudad de Mondoñedo en el siglo XVIII. La renovación urbana de una antigua sede episcopal. *Estudios Mindonienses* (15), 519-553.

Vanguardia y casticismo. Nuevas miradas sobre el cartel (de Manuel Ángeles Ortiz) del concurso de 1922 en Granada

Avant-garde and casticismo. A new look at the polemic of Manuel Ángeles Ortiz's poster for the 1922 concurso.

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD  0000-0002-5869-3183

jgonzal@ugr.es

Departamento de Antropología Social. Universidad de Granada

Recibido: 1 de diciembre de 2020 · Revisado: 11 de mayo de 2021 · Aceptado: 15 de mayo de 2021

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A. (2021). Vanguardia y casticismo. Nuevas miradas sobre el cartel (de Manuel Ángeles Ortiz) del concurso de 1922 en Granada. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 52: 99-120.

Resumen

En junio de 1922 se celebrará el concurso de cante primitivo andaluz o jondo de la plaza de los Aljibes, en la Alhambra granadina, auspiciado por Manuel de Falla, con la figura estelar de García Lorca detrás. Manuel Ángeles Ortiz será el encargado de hacer un cartel para un concurso que venía precedido de una agria polémica entre flamenquistas y antiflamenquistas, que había trascendido al ámbito nacional. MAO cuya mujer, gitana, Paquita Alarcón, acaba de fallecer, hará un diseño barroco con aperturas a la modernidad, que no gustará en Granada. Quizás a medio camino entre su estilo previo más costumbrista y el cubismo al que le empujaba Picasso en París. Manuel de Falla tendrá que traer en apoyo del cartel a Ignacio Zuloaga, factótum en la sombra del concurso, y pintor en cierta forma de la “España negra”. Al sancionarlo con su apoyo, parecerá haber acabado la polémica, pero esta se prolonga en el tiempo. Ortiz continuará su vena de “cubismo jondo”, e incluso hacía sus incursiones en el mundo del cante. Su opción por lo jondo no será circunstancial y permanecerá en el tiempo. Hoy podemos aseverar que aquello no fue realmente un enfrentamiento, como interpretó Lorca, entre los “putrefactos” y modernos, sino que la polémica sobre el concurso, y sobre el cartel, cuestionaba la viabilidad del estilo cultural español: el casticismo.

Palabras clave: Cante jondo; cartel; antiflamenquismo; casticismo; cubismo jondo.

Identificadores: Manuel Ángeles Ortiz.

Topónimos: Granada.

Periodo: 1992; Siglo XX.

Abstract

In June 1922, the competition for primitive Andalusian or “jondo” singing was held in the Plaza de los Aljibes, in the Alhambra in Granada, sponsored by Manuel de Falla, with the stellar figure of García Lorca behind it. Manuel Ángeles Ortiz was commissioned to create a poster for a competition that had been preceded by a bitter controversy between “flamenquistas” and “antiflamenquistas”, which had transcended to the national level. MAO, whose gypsy wife, Paquita Alarcón, has died, will make a baroque design with openings to modernity, which will not go down well in Granada. Perhaps halfway between his previous more “costumbrista” style and the cubism to which Picasso was pushing him in Paris. Manuel de Falla will have to bring in Ignacio Zuloaga, shadowy factotum of the competition, and in a way a painter of “black Spain”, to support the poster. By sanctioning him with his support, the controversy would seem to have ended, but it dragged on for a long time. Ortiz continued in his “cubismo jondo” vein, and even made incursions into the world of flamenco singing. His choice for the “jondo” will not be circumstantial and will remain in time. Today we can affirm that it was not really a confrontation, as Lorca interpreted it, between the “putrefactos” and the moderns, but rather that the controversy over the competition, and over the poster, questioned the viability of the Spanish cultural style: “casticismo”.

Keywords: “Cante jondo”; poster; “antiflamenquismo”; “casticismo”; cubismo “jondo”.

Identifiers: Manuel Ángeles Ortiz.

Place Names: Granada.

Period: 1992; 20th Century.

El artista plástico jiennense Manuel Ángeles Ortiz (Jaén, 1895-París, 1984) comienza teniendo sus primeros contactos con la música a través del género llamado “alhambrista”. En 1919 retratará a uno de sus más conspicuos músicos granadinos de este género, al guitarrista y compositor Ángel Barrios, cuya imagen ilustra el cartel de esta XXXIV Semana de Estudios Flamencos de la Peña de Flamenca de Jaén¹. Ángel Barrios era un eslabón esencial del alhambrismo, gracias a la labor de su padre Antonio Barrios, propietario de la taberna-colmado de la calle Real de la Alhambra, donde la guitarra flamenca y aflamencada había tomado asiento. No haremos distinción entre “flamenco” y “jondo”, que fue fundante en las polémicas del año 1922, para designar estas atmósferas. Allá en el patio de la taberna, en torno al pilar de agua susurrante, se celebraban unas veladas musicales que devinieron célebres. Falla y García Lorca fueron dos asiduos. Por lo demás, la familia Barrios fue quien acogió y dio apoyo al compositor Manuel de Falla cuando se estableció en Granada. Además, y para completar el cuadro, en la finca que los Barrios poseía en el anejo granadino de El Fargue, en un medio rural, era frecuente ver a cantaores, los cuales el compositor Ángel Barrios estudiaba allí mismo en su arte, tomando notas (González Alcantud, 2014).

El medio tabernario, como el del Polinario, tenía algo de religioso como en todas las tabernas (Augé, 2015). A ello hay que añadir que el propio flamenco se enmarcaba en una suerte de *pathos* “religioso”, que enlazaba con el catolicismo ambiental pero también con el fondo pagano de las culturas sureñas. Como bien dejó señalado José Mora Guarnido, coetáneo de García Lorca, en el cante jondo prevalecía una “gravedad y una solemnidad casi religiosas” (Mora, 1998:160). Pero los portadores de esta comunión mística tabernaria (González Alcantud y Lorente Rivas, 1999) se iban muriendo. Para lograr triunfar, los nuevos cantaores debían recurrir a palos y géneros más ligeros, al gusto de la cultura del espectáculo que iba abriéndose paso en los cafés cantantes (Blas Vega, sd). Contra esto se rebelarían los intelectuales encabezados por Falla y Lorca, promotores de una cultura más refinada, cultivada, pero que a la vez se reclamaba de hondas raíces populares. De todas maneras, esto resulta paradójico, porque como Manuel Ángel Ortiz declaró, ellos en realidad lo que querían era imitar a un café cantante afamado, el de Chinitas, de Málaga (Bonet y MAO, 2002:6).

Manuel Ángeles Ortiz se había casado en Granada con una gitana, Francisca Alarcón Cortés, hija de una conocida y bella albaicinería llamada “La Perla del Albaicín”. Manuel Orozco encuadra en medio de los preparativos de su boda algunas juergas flamencas, en las que participaría Manuel Ángeles (Orozco, 1985:149). El ambiente de relaciones tormentosas entre los señoritos granadinos y las jóvenes populares del barrio, queda reflejado en la novela corta del también albaicinería Rafael López Rienda *El Carmen de los Claveles*, publicada en 1927 en la serie popular “La Novela de Hoy”, y sobre la que el au-

1 Conferencia pronunciada en la Peña Flamenca de Jaén, el 24 de septiembre de 2020, con motivo de la XXXV Semana de Estudios Flamencos. Muy agradecido al presidente de la Peña, Alfonso Ibáñez, y a la Universidad de Jaén, por la oportunidad que me brindaron. Puede verse la conferencia en vivo en enlace <https://www.youtube.com/watch?v=ZuDcCxDXyTM>. Igualmente quiero agradecer el asesoramiento del doctor Antonio García Bascón.

tor proyectaba hacer una película (López Rienda, 1927). Ahora bien, el comportamiento del joven Manuel Ángeles, casándose con Paquita, se desmarca de aquellas prácticas de señoritismo. De ella, dejó una buena colección de retratos, empezando por dos de 1914-15, en los que “la modelo va a aparecer en cuadros donde el tema no da pie para la frivolidad o el tema festivo o fácil” (García Bascón, 2006:22). También hay que destacar de esa época a Salvaora, una gitana albaicinerá, donde, según García Bascón, se encuentra cerca el tratamiento dado a la mujer gitanada en la cartería del Corpus.

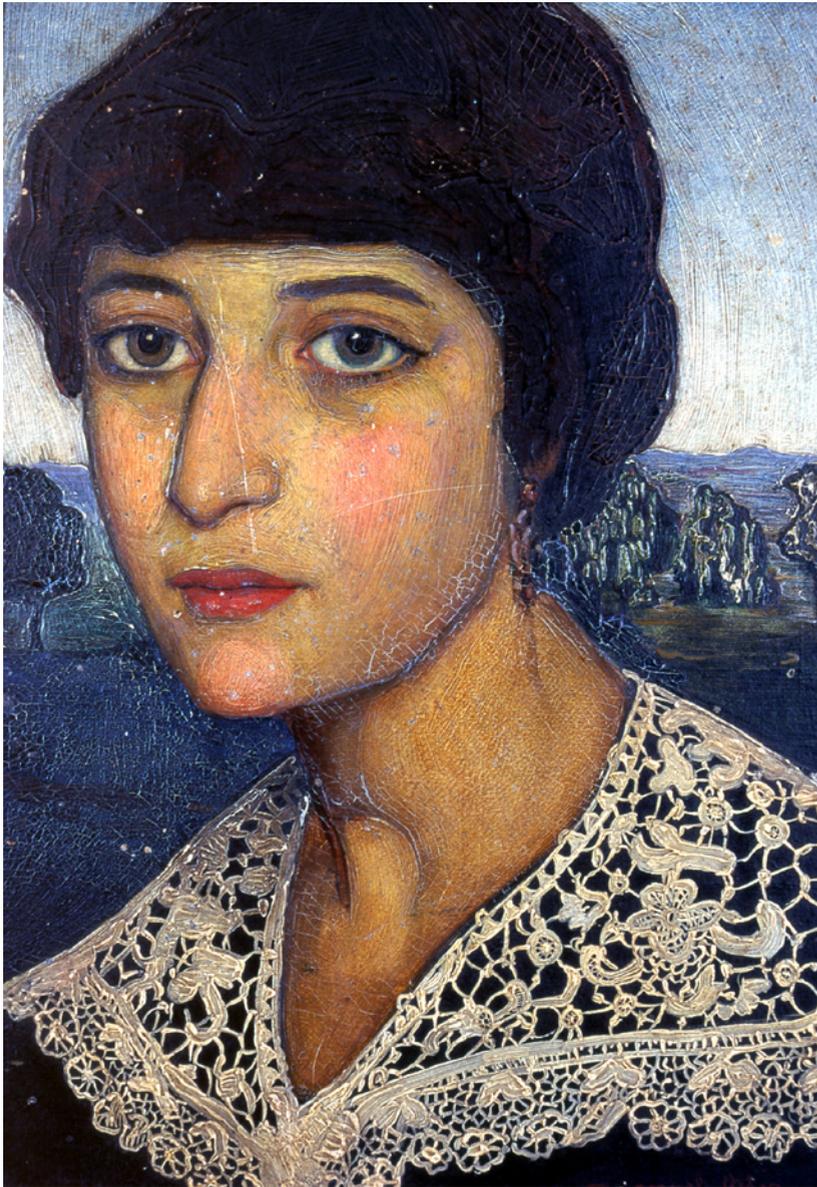


Fig. 1 Paquita Alarcón, por Manuel Ángeles Ortiz. 1915, colección particular.

Probablemente, en aquel mismo año de 1919, en que Manuel Ángeles Ortiz retrató a Ángel Barrios, nuestro pintor debió conocer al compositor Manuel de Falla en Granada. Poco tiempo después, en medio del dolor por el temprano e inesperado fallecimiento de su esposa, Paquita Alarcón (Fig.1), firmaría de manera entusiasta el manifiesto de 31 de diciembre del 1921 en favor del concurso de canto primitivo andaluz, junto a una casi treintena de personalidades de diferentes ámbitos de la cultura y procedencias; manifiesto promovido por Falla. Más adelante, desde París, donde se trasladará, aconsejado por sus amigos, para elevar el ánimo tras la muerte de Paquita, mantendrá una correspondencia en marzo de 1922 no menos apasionada con Manuel de Falla, siempre en apoyo de concurso proyectado (Molina Fajardo, 1984:215). En paralelo, como ha relatado Pedro Galera, nada más llegar a París, Picasso, que será su principal valedor en la urbe artística, efervescente de vanguardismo, le sugiere a Manuel Ángeles que con esa manera de pintar clasicista que trae no va a ningún lado. Ortiz coge el toro por los cuernos y en veinte días da un giro a su estilo y coge el aire vanguardista parisino. Sorprendido en parte le dice Picasso a Ortiz que en unos pocos días ha hecho el recorrido para el que un sueco necesita “por lo menos siete años” (Galera Andreu, 2015:21).

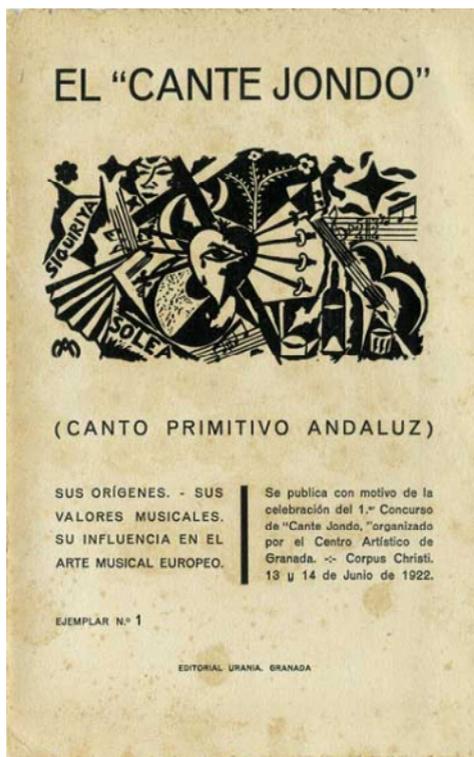


Fig. 2. Folleto de Urania y dibujo de Manuel Ángeles Ortiz

Al margen de los pliegos de firmas, se imprimió un folleto anónimo, sin firma, pero debido a la pluma de Manuel Falla, titulado “El ‘cante jondo’ (canto primitivo andaluz). Sus orígenes y sus valores musicales. Su influencia en el arte musical europeo”. Este llevaba un grabado de Manuel Ángeles Ortiz (Molina Fajardo, 1962:96-97). Ese dibujo, que apunta ya ciertos temas recurrentes en el cartel ulterior, difiere de este en cuanto que está menos recargado de simbología. Se dibujan como sombras en la ilustración una guitarra en cuyo centro va inserto un corazón, y varias figuras en negro, xilográficas, pájaro, mujer, torre árabe y vela (Fig.2).

Para animar la celebración y crear un clima favorable a la misma el joven poeta Federico García Lorca, en edad de ganarse un público, daría una conferencia en el mes de febrero en el Centro Artístico y Literario sobre el cante jondo. Esta era una sociedad que había surgido en oposición a la más clásica y fuera de tiempo del Liceo. El Centro Artístico representaba en cierta medida las posibilidades para la vanguardia artística local de insertarse y arrastrar a su inquieto campo estético a la sociedad burguesa surgida del auge de la remolacha azucarera a finales de siglo. Los jóvenes creadores se volcaron en él. El caso es que la conferencia de Lorca marcó un hito. Según Molina Fajardo, “los granadinos quedaron prendidos de la belleza y exactitud de las metáforas” utilizadas por García Lorca, ya que “los granadinos, amantes de las imágenes y que se complacían con la justeza con que el poeta describía la emoción del viejo cante” (Molina Fajardo, 1962:67). Éxito absoluto, pues, de la cogitación poética del joven vate Federico García Lorca en el medio adecuado.

El poeta haría una aseveración en el curso de su conferencia que seguramente recordaría a los más antiguos del lugar una batalla librada en el inicio de siglo contra el flamenquismo, con motivo de la ida a París de la *troupe* sacromontana. Esta *troupe*, reclutada por el director de la *Opera Comique*, de París, amenizó el discutido pabellón *L'Andalousie au temps des maures*, creado por los parisinos para subsanar la opinión oficial española, que buscaba liberarse de tópicos tales como el flamenquismo y el orientalismo (González Alcantud, 2016) (Fig.3). Lorca se refería a ella en estos términos: “En la exposición universal que se celebró en París el año novecientos donde brotaron por primera vez los deliciosos girasoles de cemento que suben por las fachadas y las libélulas azules, también ya deliciosas, de los modernistas, hubo en el pabellón de España un grupo de gitanos que cantaba el cante jondo en toda su pureza” (García Lorca, 1998a:39). Evidentemente no se trataba del pabellón de España, mucho más castellano, sino de *L'Andalousie au temps des maures*. Añade Lorca que la actuación de aquellos flamencos atrajo la atención de los “snobs” surrealistas, pero también de un músico que absorbería magistralmente todo aquel mundo: Claude Debussy. O sea, lo que entonces se presentó como una caricatura de lo andaluz, a García Lorca, sin embargo, le pareció una expresión de autenticidad y jondura, y como tal lo reivindicó para trazar su teoría del duendismo jondo (León, 2015). Hay que recordar que un sector de la intelectualidad española, por el contrario, se había sentido ofendido en lo más hondo, por este empleo

de los estereotipos, entre los que ocupaba lugar destacado el flamenco, en la exposición de 1900.



Fig. 3. Cuadro flamenco granadino y sevillano en la Exposición Universal de 1900 de París

La edición impresa de la conferencia lorquiana aparecerá en la revista “político-literaria” andalucista, inspirada ideológicamente por Blas Infante, *Renovación*, que dirigía Antonio Gallego Burín. Este era otro personaje clave en todo este asunto, ya que su profundo y prolongado gitanismo lo llevó a organizar la primera exposición gitana, años después, en la en el Corpus de 1948, en Casa de los Tiros de Granada.

Entraremos someramente en la polémica suscitada en la propia Granada, y ampliada por los medios periodísticos e intelectuales nacionales, que tachaban de “españolada” la iniciativa de Falla y Lorca. En el fondo seguían los opositores al concurso de “cante primitivo andaluz” la estela de liberarse de los estereotipos, llamados entonces “españoladas”, que se alzaban como un muro infranqueable para integrarse simbólicamente en Europa.

La polémica venía motivada, pues, por el deseo compartido por críticos y no críticos de abolir “flamenqueríos” y españoladas. En el medio local, Francisco de Paula Valladar, director de la revista *La Alhambra* y músico aficionado (González Alcantud,2004), encabeza la opinión intelectual contraria al flamenquismo, que toma en su exaltación

derivas incluso racistas. En sus “Apuntes para la historia de la música en Granada desde los tiempos primitivos hasta nuestra época”, publicada en 1922, en plena polémica, Valladar desliza los argumentos más antiflámencos, y por ende antigitanos, posibles:

Música y baile ha decaído hasta la exageración, gracias al elemento extraño que cada vez se acentúa más en los cantares y bailes del pueblo (...). En el repertorio extensísimo de los cantadores de oficio y aficionados, figuran un gran contingente de cantos llamados, ignoramos por qué razón, *cantes flamencos*. Acerca de ellos, el notable folklorista alemán H. Schuchardt, publicó un notable artículo (*El Folk-lore andaluz*, Sevilla, 1882-83; pág.35 y sigtes.); pero a pesar de sus investigaciones; de las de Demófilo (*Colecc. de cantes flamencos*, 1881), y de otras opiniones que Schuchardt, cita, ni comprendemos por qué se dice *cante* en lugar de *canto*, ni por qué se apellida *flamenco* a todo lo *agitanado*. Y continúa: Basta con convencer a los admiradores de esa extraña música de que el *cante flamenco* es solamente propio de un pequeño grupo de señoritos de degradado gusto y de gente del pueblo aficionada a todo lo *agitanado* - a lo andaluz- hacerles observar que en los pueblos de Andalucía, en el mismo Granada, - a pesar de que hay aquí desde muy antiguo un grupo numerosísimo de población gitana,- los cantos andaluces se conservan puros, y apenas se halla entre nuestro buen pueblo quien sepa entonar esas coplas que comienzan con un prolongado ¡ay! (Valladar, 1922:73-74).

Más duro aún continúa:

En una de las extrañas y ridículas *danzas* con las que se quiere enseñar a los extranjeros el carácter, los cantos y los bailes del pueblo andaluz, hemos oído cantar y tocar el tema musical que puede verse en los apéndices de este estudio (...) Ahora bien: el carácter de ese tema no es andaluz -ni aún español, parece- y si se acerca a los motivos populares del Egipto que Verdi incluyó en su ópera *Aida* (Valladar, 1922:73-74).

Se sabe que llegó a ser tan popular la polémica que las carocas, ilustraciones de decoroso humor de temática local, expuestas en la plaza de Bibarrambla de Granada con motivo de las fiestas del Corpus del año 22, en cuyo marco se celebraba el concurso, reflejaron la polémica desatada. Al menos tres carocas de aquel año daban cuenta en los dibujos y las quintillas que las ilustraban del ambiente de polémica, si bien como solía ser usual en este tipo de crítica moderada tenían menos acritud que las andanadas que se lanzaban desde la prensa jondistas y antijondistas. En Granada, la polémica tomó un curso amarillista en el diario *La Opinión*. Pero incluso el más centrado diario *El Defensor de Granada* censuró, no sabemos si de manera casual o intencionada, algunas líneas un artículo de don Manuel de Falla en las que comparaba la ausencia de apoyo al cante jondo con la falta de cuidado de la Alhambra. Falla enfureció por este “descuido” del cajista de *El Defensor* (Molina Fajardo, 1962: 76; 86-87).

Se ha querido hacer una lectura ideológica de las diferencias entre “europeizadores” y “costumbristas”, alineando entre los primeros a Falla y Lorca, y entre los segundos a Valladar y Eugenio Noel, a propósito del concurso de cante jondo. Así lo interpretó, por ejemplo, Ramón María Serrera:

De esta manera, los hombres de la Institución que aportaron sus ideas y su concurso personal a la celebración del trascendental certamen de Cante fondo granadino de 1922, con Falla como supremo organizador y con Fernando de los Ríos como inspirador a la sombra del evento, casi sin pretenderlo, volvían a sus raíces filosóficas y estéticas más genuinas y remotas, nacidas hacía más de un siglo en la escuela de Jena. Los krausistas españoles y la misma Institución Libre de Enseñanza, en su asimilación elitista del primitivo credo, otorgaron más preferencia a los ideales de modernidad y europeísmo. Pero la Guerra del Catorce, por un momento, les obligó a remontarse a sus primitivas fuentes, en la que el retomo a lo popular y a lo autóctono volvió a ser objeto preferente de su ideario estético. No había contradicción en ello, ni aparente ni real, sino simple cambio de rumbo impuesto por los nuevos vientos de la Historia (Serrera, 2010).

Empero, esta oposición parece demasiado lineal, e incluso simplificadora. El origen de toda la problemática, según nuestro criterio, estaba en el complejo casticista, y no tanto en las posiciones ideológicas. Sobre ello volveremos, ya que resulta clave para la argumentación aquí desarrollada.

Ahora nos centraremos únicamente en el cartel de Manuel Ángeles, que fue objeto igualmente de ataques, colaterales a la polémica citada. Lorca rememora sobre la polémica del cartel de Ortiz en una de las versiones de la conferencia de 1922, “Importancia histórica y artística del primitivo canto llamado ‘cante jondo’” reelaborada una década después para su gira americana se puede leer:

Pero hasta que el concurso triunfó plenamente por el apoyo y entusiasmo del pueblo, tanto Falla como yo recibimos ofensas y burlas por todas partes. Cuando el cartel cubista con dos guitarras y las siete espadas del dolor anunciando la fiesta apareció por las calles de Granada, hubo gentes que pusieron otros cartelitos que decían: “Escuelas, escuelas y escuelas”, como si el hombre viviera solo de pan y de abecedario y como si este canto no fuera la expresión más depurada de una vieja cultura universal (García Lorca, 1998:38).

La obra de Ortiz, cuenta Molina Fajardo, “no fue bien admitida por los socios del Centro Artístico en el que predominaban los ‘putrefactos’, al decir de García Lorca” (Molina Fajardo, 1974:142). Al no ser de gusto de los miembros del Centro Artístico y sus “putrefactos”, Manuel de Falla envía “una reproducción a Ignacio Zuloaga y el pintor vasco responde inmediatamente: ‘¡Cartel magnífico!’ El telegrama, como un desafío, lo pegan en el tablón de anuncios de la entidad y entonces es aceptado”, según Antonina Rodrigo (1984). La polémica, por consiguiente, hasta que llegó el “oportuno telegrama de Ignacio Zuloaga ‘bendiciendo’ el cartel con felicitación para el autor” y “fue expuesto en la cartelera de la entidad y logró variar rápidamente la escena”, no se dio por concluida (Molina Fajardo, 1974:142). Zuloaga, para unos y para otros era considerado la máxima autoridad y se aceptaba unánimemente su dictamen.

¿De dónde extraía esa autoridad entre los locales un pintor vasco, escasamente empático con los sures, como Ignacio Zuloaga? No podemos olvidar que Zuloaga no era precisamente un vanguardista en el terreno pictórico, y que había sido contratado por

Archer Milton Huntington, fundador de la *Hispanic Society of America*, de Nueva York, para que les enviase cuadros a sus dominios neoyorquinos de temas muy relacionados con la “España negra”. El concepto de “España negra” había encontrado en Darío de Regoyos y Émile Verhaeren sus primeros intérpretes, en 1899. “[Émile Verhaeren] hace algunos años –escribió Regoyos–, por nuestro país, lejos de verlo de una manera alegre como la mayor parte de los extranjeros que nos ven al través del cielo azul y de la alegría aparente de las corridas de toros, sintió una España moralmente *negra*” (Verhaeren & Regoyos, 2012:27). José Gutiérrez-Solana volverá a tratar el tema de la España negra veinte años después, en 1920. Y nos dice que Zuloaga, aunque presta atención a Andalucía, no encuentra en ella suficiente materia para representar la “España negra”, que es lo que en definitiva se inclina le gusta retratar: “Zuloaga salta pronto de Andalucía; la comprende y la admira, pero no la quiere; necesita Castilla, de su amada Castilla; aquí adquiere toda su fuerza, se siente más fuerte él, y aquí nacen sus obras inmortales” (Gutiérrez-Solana, 2000:249). Más bien habría que calificar a Zuloaga de costumbrista, en consonancia con el artista granadino José María López Mezquita, el cual también recibió encargos de A.M. Huntington, que hacía acopio de artistas que atendiesen a sus gustos estéticos.

Pues bien, Ignacio Zuloaga aparece en su relación con Falla como el gran factótum, inicial y posterior al concurso, del evento de 1922. La colaboración llegará al detalle, ya que trazará la escenografía de la alhambrena plaza de los Aljibes, inicialmente pensada para la plaza albaicinerana de san Nicolás. Es más, dado su ascendiente, fue Zuloaga el primero en ser encargado del cartel. Al renunciar al mismo, se pretendió que heredasen el encargo bien José María López Mezquita bien José María Rodríguez Acosta, pintores de estilo costumbrista y simbolista respectivamente. Al finalmente elegido, seguramente a sugerencia de Falla, Manuel Ángeles Ortiz, lo había conocido Zuloaga, a principios de 1921, durante un viaje a Granada. De esta manera puede entenderse que asumiese su apuesta como propia (Vallejo, 2016:51).

Juan Manuel Bonet señaló sobre el cartel que hizo Manuel Ángeles Ortiz para el concurso (Fig.4), que “hoy (mediados los noventa) se nos aparece típicamente veintiesetista, entre el venero de lo popular, y el idioma lleno de aristas de la vanguardia”. Más al detalle, Bonet analiza el cartel de la siguiente guisa: “En el centro de la imagen, de neta influencia cubista y futurista, figura un corazón con un ojo que llora, atravesado por siete puñales”. Un guitarra, botella, vasos, un abanico, un pentagrama, el rostro de una mujer, estrellas, flores y los nombres “siguiriya” y “soleá” (Bonet, 1995:5). La soleá y la seguiriya se configuraban en el universo de los promotores como lo más auténtico del cante jondo, ya que invocaba al dolor y a las lágrimas, fundamento de la jondura (García Lorca, 1922). Se complementa con una suerte de “horror vacui” barroco, que parece recorrer la escena cuadrangular y apaisada del cartel originario, impreso sobre papel naranja, en la conocida imprenta local Urania. Ahora bien, el barroquismo del cartel de Ortiz es invadido por la paganidad de sus figuras, si exceptuamos el propio corazón apuñalado, que evoca la mariolatría, elemento central en el flamenco (Lorente, 2010:93-

102). Así pues, como subraya Antonina Rodrigo, el efecto real fue que “el pintor rompió con la tradición costumbrista granadina, incorporando un nuevo lenguaje plástico donde la mistificación y la evocación trasmutaban en el universo de las nuevas corrientes clarificadoras, sacudiendo las estancadas sensibilidades” (Rodrigo, 1984:222). No se trataba, por consiguiente, de una ruptura sino de un desplazamiento, empleando para lograrlo elementos simbólicos procedentes del barroquismo, que al final en contacto con las vanguardias parisinas acabarían en una depuración cubista (Carmona, 1996).



Fig. 4 Cartel de Manuel Ángeles Ortiz para el concurso de junio de 1922

Hasta ahí todo parece claro. No así, la agrídulce recepción que tuvo el concurso en figuras como el socialista don Fernando de los Ríos, el gran factótum político de todo el grupo, y representante del espíritu progresista de la Institución Libre de Enseñanza. Merece la pena reproducir lo que declaró Ortiz a Antonina Rodrigo:

Don Fernando de los Ríos me censuró los ornamentos que representaban la juerga en mi cartel. Como el vaso, la botella de vino..., elementos que motivan que el *cantaor* se caliente y entre en trance (...). Y eso es lo que no aceptaban los de la Institución. Don Fernando de los Ríos era un hombre extraordinario. Le gustaba mucho el cante grande. Él cantaba rondeñas, que era el estilo de su tierra de Ronda. Pero era un hombre de la cultura, no era un hombre de pueblo, aunque sí de ideas. Era un hombre refinado y no le gustaba lo que él consideraba los bajos fondos (Rodrigo, 1984:223).

El mismo efecto podemos encontrar en Eugenio Noel, quien reacciona por razones “jondas” contra el “flamenquerío” que, según él, organizan Zuloaga y su séquito en la plaza de los Aljibes. Esgrimirá: “El cante flamenco pide intimidad, como le pintan, el cante es un desahogo para escogidos, para iniciados. Cuando cantan solos lloran y sufren espasmos, algo que sucede a todos los que padecen histerismos, pandemias y algolagnias. El cante hondo no cabe en escenarios tan amplios y veristas” (Urbano, 1985:82). En cierta manera, Noel podría estar de acuerdo, con Edgar Neville, cronista del concurso del 22, que, a pesar de la emoción que sintió en el mismo, vino a declarar:

El duende está precisamente en ese desgarrar, en ese dolor íntimo, y por eso el duende que a veces parece escucharse en los tablaos es un duende estudiado, es un duende amaestrado que nada tiene que ver con el dolor de un cantaor que canta borracho, cuando se han marchado todos los clientes a su casa y se ha quedado con unos amigos, a los que canta, a veces escupiendo sangre, como lo hacía el pobre Manuel Torres, su pena real en una siguiiriya (Neville, 2006:33).

Manuel Ángeles, sin estas dudas o prevenciones, plenamente identificado y entusiasmado con el proyecto a pesar de su reciente luto, dibujará igualmente los figurines, basados en los dibujos de Zuloaga que se expondrían en los escaparates del comercio granadino más destacadamente pequeñoburgués. “El pintor –escribe Rodrigo– conserva una fotografía de Emilia Llanos, una de las musas del ‘Rinconcillo’, sirviendo de figurín para lucir el modelo: cuerpo ajustado como una armadilla, amplias faldas floreadas de volantes, generoso escote, medias blancas, chapiné, mantón y mantilla” (Rodrigo, 1984:225-226). Por esta colaboración al éxito de un concurso en el cual había que acudir obligadamente usando una moda inactual diseñada por Zuloaga entrevemos que el casticismo se retrotraía al majismo. Una maniobra que buscaba entroncar con la autenticidad no tanto de aquel siglo de cambios acelerados, como en la España racialmente, en el sentido cultural, más auténtica. El siguiente fragmento de prensa es bien significativo:

Las casas aristocráticas de Granada, así como los señores anticuarios y coleccionistas, han ofrecido para tal decorado los tapices antiguos, telas, mantas y ornamento de estilo andaluz

que poseen. Los artistas del Centro Artístico, bajo la dirección del gran pintor Ignacio Zuloaga, pintarán ¿demás algunos -lienzos decorativos con elementos populares, ordenará y colocarán bajo la misma dirección los donativos particulares de tapices y telas, y harán los puestos de ambigú, etcétera, en el más puro estilo andaluz².

Empero, volvamos al concurso. Molina Fajardo reproduce en su libro un pequeño autógrafa de Ortiz, propiedad del pintor Manuel Maldonado, que acompaña una *caña* de Diego Bermúdez *El Tenazas*, triunfador de aquella jornada histórica, que decía: “El querer no tiene venganza/ tú te has vengado de mí/ Del cielo tarde o temprano/ castigo te ha de venir” (Molina, 1974:150). Ortiz estaba en el centro de todo aquel movimiento y lo absorbió con pasión y convicción. El hecho en sí, fue regido en forma de caricatura por Antonio López Sancho, que era por entonces el caricaturista más conocido de la ciudad y miembro notable del Centro Artístico. Sancho, haciendo valer su autoridad social y artística, retrataría a los principales actores y organizadores del concurso del 22, incluido a Manuel Ángeles Ortiz, que aparece en el centro de su conocida viñeta. Esta, junto al cartel de Manuel Ángeles Ortiz, serían las dos imágenes más icónicas y universalizadas del concurso del año 22 (Molina Fajardo, 1985:16-18).

El caso es que, en medio de todas las tensiones descritas, cuando terminó la epopeya local del concurso de 1922 García Lorca pudo escribir con indudable gracejo, respirando hondo, pocos días después -el 18 de junio-, en el diario *El Noticiero Granadino*:

Ya os decía yo, queridos amigos, que la fiesta del cante jondo sería única. Yo imaginaba a todos sus detractores en un rincón y mordiéndose las uñas (...). Afortunadamente no se hundió el aljibe y fue una fiesta con luna y lluvia, equivalente a sol y sombra de los toros (...). Ramón, el maravilloso cronista de Pombo, decía que la única falta de la fiesta era la ausencia del mejor cantaor, que actualmente sufre cadena perpetua en el penal de Ocaña. Todos los lamentamos mucho, así como la falta de un gran guitarrista de Jerez que se ha quedado manco. Ayer decía un hombre del pueblo: “Ya se han *acabao* las fiestas”, y tenía razón. Así lo han comprendido las nubes (García Lorca, 1998b:9).

En el fondo de toda aquella trifulca, bien sobre el concurso, bien sobre el cartel, latía sin resolverse el viejo problema nacional del complejo casticista, que algunos como Miguel de Unamuno habían contemplado como un verdadero obstáculo de fondo para alcanzar la plena europeización. En 1906 ya señalaba Unamuno que el casticismo como manifestación del “viejo espíritu nacional”, opuesto a la europeización, era “la obra de la Inquisición latente”: “La Inquisición fue un instrumento de aislamiento, de proteccionismo casticista, de excluyente individuación de la casta”, que “impidió que brotará aquí la riquísima floración de los países reformados donde brotaban y rebrotaban sectas y más sectas, diferenciándose en opulentísima multiformidad” (Unamuno, 1986:137). De todas formas, según Unamuno, la europeización se fue abriendo camino por la fuer-

2 Narciso de la Fuente. “El cante jondo”. *El Defensor de Granada*, 9 de junio de 1922.

za de los hechos. Uno de los elementos más claros de esta europeización, de facto, fue precisamente el arte, terreno privilegiado de esa batalla en el plano de las ideas.

No podemos olvidar que, dentro de los ambientes vanguardistas españoles, en el ultraísmo en particular, se hacían tímidas afirmaciones antipasadistas, en complicidad con el futurismo y el dadaísmo europeos, como esta de 1921: “Esta es la ideología estética del Ultra. Su volición es crear; es imponer facetas insospechadas al universo. Pide a cada poeta una visión desnuda de las cosas, limpia de estigmas ancestrales (...). Y, para conquistar esta visión, es menester arrojar todo lo pretérito por la borda” (Brihuega, 1982:105). El ultraísmo, en definitiva, quiere romper a toda costa con el pasadismo, con la nostalgia románticoide. Es más, la tensión vanguardista, aún más extrema, representada sobre todo por el futurismo italiano e internacional no tenía en consideración ni a los toros siquiera ni a la musicalidad popular. Tomasso Marinetti hablará de “Contra el Viento Adusto. Comandante de las Fuerzas del Pasado” en su viaje a España, exaltando “L’arte dei rumori” de Luigo Russolo frente a toda otra tentación armónica con el pasado (Marinetti, 2012:28-29).

En Andalucía llegan atenuados los ecos de estos movimientos, si bien la región sur quiere liberarse de los estereotipos que la mantienen anclada a su pasado. Pero, no se trata de una ruptura completa, sólo quiere renovarse plásticamente.

Durante mucho tiempo –escribe Eugenio Carmona, con el horizonte de la modernidad y lo andaluz– ha existido el sentir generalizado de que la relación entre Andalucía y la modernidad artística es una relación insatisfecha. Se habla o se ha hablado de ella en términos de deseo o aspiración, cuando no de carencia. Durante mucho tiempo ha sido habitual considerar que la modernidad no posee o no ha poseído en Andalucía la aceptación generalizada y la *normalización* de que goza en otros lugares (Carmona, 2002:29).

Prueba de ello, es que la vanguardia local ni quiere ni puede romper con sus ambientes, cuyo aplauso, en definitiva, espera y necesita para prosperar. De ahí la necesidad de transigir. El jondismo trae consigo la promoción del gitanismo, un pilar sólido del casticismo.

Así pues, por ejemplo, José Carazo, condiscípulo de Manuel Ángeles Ortiz en Granada, para completar el cuadro dedicó el cartel del Corpus de aquel año 22, a la mujer gitana, como venía siendo habitual en la década anterior en todos los carteles del Corpus, poniéndola en el centro de la estética epocal. *El Defensor de Granada* lo reproduciría (Fig. 5). El hermano de José, Ramón Carazo, ya era un viejo conocido de Ortiz, con quien había realizado su primera exposición, en 1915, mano a mano en el Centro Artístico. El gitanismo se había ido abriendo camino como moda entre las elites y artistas granadinos a través de la cartelería del Corpus (Rodríguez Macías, 1983:52-54). Sólo así puede comprenderse que la edición del “Romancero gitano” de García Lorca, en 1928, contase con muy buena acogida local, frente a la tendencia antigitanista local (González Alcantud, 2008).



Fig.5. Dibujo de José Carazo para el Corpus de 1922. El Defensor de Granada. Hemeroteca de la Casa de los Tiros, Granada.

En esa última línea soterradamente el Ayuntamiento granadino, en aquel mismo 1928, decidió no continuar explotando cara a las fiestas del Corpus la veta gitanista, cerrando una década de cartelería presidida por la mujer calé. Con ello pretendían clausurar los munícipes el capítulo de las “españoladas”. Al leer las bases del concurso de carteles de aquel año de 1928, hemos advertido que la interdicción de representar a los tipos gitanos era clara y decidida: “El tema del boceto —dice— habrá de ajustarse al más elemental sentido artístico de la ciudad, exceptuándose los tipos gitanos”³. Esta excepción que a primera vista parece cosa baladí, merece ser subrayada, porque tiende a depurar al gitano de las figuras representativas de Granada, a pesar de alta significación en la imagen de la misma (González Alcantud, 2011: 207-208).

La historia de Manuel Ángeles Ortiz con lo jondo no termina ahí, sin embargo. Una vez finalizado el concurso, Ortiz colaboraría en los decorados del “Retablo de Maese Pedro”, obra de Falla representada en los salones de la princesa de Polignac en junio de 1923 (González Alcantud, 2015:88-115). Esto coincidía con un giro fundamental en la obra de Falla, que, decepcionado por las amargas pasadas en el proceso de organizar el concurso, y sobre todo con el destino del producto económico del mismo, bastante

3 El Defensor de Granada, 3 de noviembre de 1928.

sustancioso, que en teoría debía ir a parar a un proyecto de escuela que mantuviese el purismo jondo, abierto por el concurso, y que el Centro Artístico se empeñaba que fuese para dotar una biblioteca. Por ello, Falla abandonó su jondismo para volverse más españolista en términos musicales. En contraste, a Manuel Ángeles Ortiz no le abandonaría nunca el espíritu jondo. Poco después, en 1925, continuaría su ciclo con *Guitarra sobre la mesa* y con su *Bodegón*, claramente flamenco, de 1926. Lorca también abandonará en parte el jondismo en 1928, tras el éxito de su *Romancero gitano*, puesto que su posterior *Poema del cante jondo* aunque publicado en 1931 había sido elaborado diez años antes.

“Fue entonces –le escribiré años más tarde, a Ángel Caffarena– cuando mi pintura se fue cociendo: siempre he soñado tenga ese aire de tonada”. Bonet trae a colación otra declaración de Ortiz, al que ubica por la amistad que en aquel entonces tiene con Picasso, dentro de una suerte de ““cubismo lírico”, o incluso, por qué no, de “cubismo jondo”” (Bonet, 1995:6). Este vanguardismo tenía que fundamentarlo, y la experiencia de la Granada del 1922 le había puesto un desafío por delante imperecedero. Se ha indicado, a este tenor, que “jamás se desprenderá del clima oriental del Albaicín, de la luz dulce y radiante de su Alhambra, del murmullo lancinante de sus aguas cristalinas”, por lo que “formando parte de su vida, Granada será también parte integrante de su obra” (Xuriguera, 1976).

No obstante, en la lejanía del exilio argentino (1939-48), siguiendo esta tópica jonda llegaría a la *españolade*, como le llama Bonet, en su obra de 1946, *Bodegón de Jerez*: “Cuadro –escribe el crítico– que contiene un abanico, unas manolas, un torero, una botella de jerez sobre cuya etiqueta se lee la palabra ‘España’, unos naipes, unas aceitunas, una caña de fino, unos claveles, una montera”. Y se pregunta y se contesta Bonet: “¿No habíamos visto ya, en la obra del pintor, algunos de esos ‘ingredientes’? Claro que sí: en 1922, en el cartel de Concurso de Cante Jondo” (Bonet, 1995:11). Rodrigo Gutiérrez, al analizar la obra argentina de Manuel Ángel hace la siguiente juiciosa observación sobre el comentario precitado de Bonet: “Este tipo de consideraciones y significados, seguramente por falta de la necesaria perspectiva, no hubiesen sido advertidos del todo por la crítica, y en especial la de los propios españoles, y más aún la de los más cercanos a Ángeles Ortiz, cuyas reflexiones sobre los bodegones transitaban por otros carriles” (Gutiérrez, 2017:140). Está claro que es una cuestión de perspectiva, en línea con la polémica desatada en 1922.

Y más curioso aún, Manuel Ángeles aparece en unas fotos conservadas en París, arrancándose a cantar flamenco delante de Picasso y otros amigos, probablemente en Nîmes, el 24 de septiembre de 1950, al poco de retornar a Francia (Fig. 6)⁴, lo que denota una vez más su profundo compromiso jondista. Quizás, esto no era otra cosa que el reconocimiento a su primera mujer, Paquita Alarcón, gitana granadina, esté en la base de esta emoción primaria, y desde luego en las experiencias granadinas de juventud. En definitiva, de todo el grupo que organizó el concurso del 22, Manuel Ángeles Ortiz

4 <https://www.photo.rmn.fr/CS.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2CMFCI3MRJ72&SMLS=1&RW=1366&RH=625>

se nos representa como el más puramente jondo, si no el más desinteresado y comprometido.



Fig. 6 Manuel Ángeles Ortiz cantando en 1950 en el patio del taller de André Castel en Nîmes. Detrás de él Picasso. photo © RMN-Grand Palais / Robert Picault.

Recientemente se desea reevaluar de una manera más ponderada la consideración de lo que significa “lo jondo”, dejando entrever que el concurso del 1922, supuso no sólo la consagración del cante flamenco, sino asimismo su aristocratización (Pérez Giráldez, 2017:35-68). En el fondo, en cierta manera, se confirma lo que Luis Lavour hace años denunciaba con mucha ira sin contener, dado el equívoco “progresista” que circula sobre el concurso de 1922: “Lo que con complicidad del exotismo extranjero de *touristes* de excepción se consumó en el reciclaje granadino fue de tan neorromántico corte como erigir al ‘jondo’ (o al ‘flamenco’), como insuperable expresión musical del alma popular española en los dominios del arte y de la sensibilidad” (Lavour, 1976:109). Más claro, el agua.

Escena final. La estela del concurso del 22 seguirá a Manuel Ángeles Ortiz hasta el fin de sus días. Hará el cartel del festival radiofónico organizado por el grupo *Poesía 70*, dirigido por Juan de Loxa, con motivo del quincuagésimo aniversario del Concurso de Cante Jondo (Fig.7), siguiendo un modelo ya ensayado en la revista *Litoral*, de Málaga⁵. En los programas radiofónicos que Juan de Loxa dedicó, por una emisora local granadina, al cincuentenario, se comprueba que existía una conexión con el concurso, que ganaría Calixto Sánchez, de la plaza de san Nicolás, de 1972, y que había sido organizado

5 Bonet, op.cit. 1995, p.13.

por las fuerzas vivas del régimen aún franquista. Sería entrevistado en esos programas Antonio Mairena, el cual, aunque no había conocido el concurso del 22 directamente, sí que había sido introducido en la Granada de 1936 por un participante destacado de aquel, Frasquito Yerbagüena⁶. El cartel del concurso de 1972 lo hará Manuel Maldonado, sobrino de Antonio López Sancho, el caricaturista del 22. Emulando a este se hizo otra caricatura en 1972, imitando la del 22, en la que están presentes figuras destacadas del régimen dictatorial. Pero, Ortiz, previamente se había identificado sólo con los nuevos aires, que sutilmente traía el movimiento *Poesía 70*.



Fig.7 Cartel de MAO para Poesía 70, conmemorativo del concurso del 22, en 1972. Archivo Juan de Loxa.

6 Archivo Juan de Loxa. Grabaciones ALX 309, 313. Centro de Documentación Musical de Andalucía.

Y ahí no acaba la historia de Ortiz con los flamencos. También realizará el cartel de la III Bial de Flamenco en Sevilla, de 1984, que dejará inacabado, en boceto (Fig.8), lo cual nos corrobora hasta el último momento de su vida “de la continuidad de su inspiración neo-popularista y jonda” (Bonet, 1995:14) de Manuel Ángeles Ortiz.

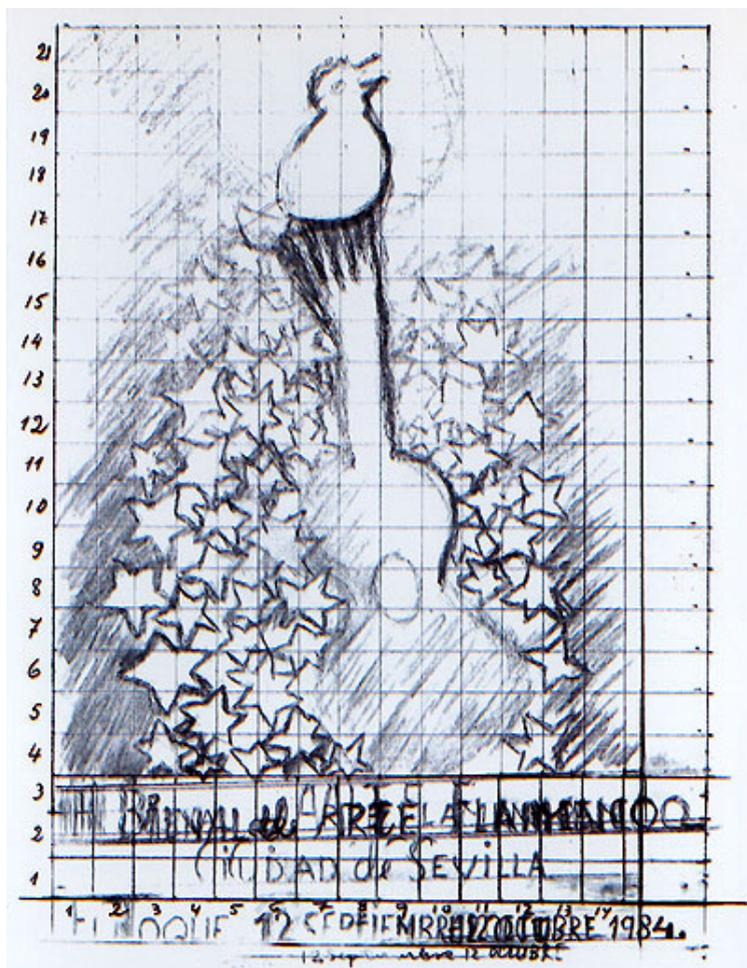


Fig.8. Bosquejo de MAO para la Bial de Arte Flamenco de Sevilla de 1984

Bonet, comenta que el concurso del 22 dejó una huella indeleble en Ortiz, que quizás por ello a veces es confundido –él mismo lo hace en un momento en el texto, en una suerte de graciosa errata, al igual que Molina Fajardo en su libro sobre el flamenco en Granada- con un “granadino”. Y en Granada fue enterrado en 1989, por voluntad propia, tras ser trasladado de su primer enterramiento en París.

El problema de su cartel y la polémica que generó en su tiempo nos sigue poniendo frente a la imposible vanguardia andaluza, o simplemente frente a la renovación del

casticismo. Desde luego bien lejos de aquellas vanguardias que sencillamente querían abolir el pasadismo a toda costa, y que de haber triunfado aquí hubiesen acabado con el casticismo.

Referencias bibliográficas

- Augé, M. (2015). *Éloge du bistrot parisien*. París: Payot.
- Blas Vega, J. (s.d.). *Los cafés cantantes de Sevilla*. Madrid: Cinterco.
- Bonet, J. M. (1995). En perpetua nostalgia de Granada. En *Un retablo para Maese Pedro en el centenario de Manuel Ángeles Ortiz* (pp. 3-36). Granada: Archivo Manuel de Falla.
- Bonet, J. M. (2002) [1980]. Manuel Ángeles Ortiz. El lirismo en pintura. Fragmentos de una entrevista... En: VV.AA. *Manuel Ángeles Ortiz (1895-1984)* (pp. 6-13). Barcelona: Sala Dalmau.
- Brihuega, J. (1982). Manifiesto del Ultra (circa 1921). En *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España, 1910-1931* (pp. 105-106). Madrid, Cátedra.
- Carmona, E. (2002). Sísifo andaluz o breve prehistoria en torno a las relaciones entre Andalucía y el arte moderno. En Mariano Navarro (ed.). *Andalucía y la Modernidad. Del equipo 57 a la generación de los 70* (pp. 29-35). Sevilla: Junta de Andalucía.
- Davidov, L. y Carmona, E. (eds) (1996). *Manuel Ángel Ortiz*. Madrid: MNCARS.
- Galera Andreu, P. (2014). Manuel Ángeles Ortiz en la llamada *Escuela de París*. En VV.AA. *Manuel Ángeles Ortiz en las colecciones jiennenses*. Jaén: Fundación Caja Rural.
- García Bascón, A. (2006). Arte de épocas inciertas. En A. García Bascón, R. Ruiz Pablos, F. Bueno López-Vida (eds.). *Manuel Ángeles Ortiz y el retrato* (pp. 20-33). Granada, Caja-granada.
- García Lorca, F. (1922). Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado *cante jondo*. En: *El Defensor de Granada*, 22 de febrero de 1922.
- García Lorca, F. (1998a). Arquitectura del cante jondo. En: FGL. *Conferencias (1922-1928)* (pp. 31-50). Barcelona: RBA.
- García Lorca, F. (1998b). *Entrevistas y declaraciones (1922-1933)*. Barcelona: RBA.
- González Alcantud, J.A. y Lorente, M. (1999). Taberna y mística. Ebriedad y ascesis del conocimiento social en Andalucía. *Archivo Antropologico Mediterraneo*. Palermo: Università-Sellerio Editore, año II (1-2), 17-22.
- González Alcantud, J.A. (2004). “Valladar o los adarves del *non nato* movimiento folclorista granadino. En: Cristina Viñes Millet (ed.). *Los sueños de un romántico. Francisco de Paula Valladar, 1852-1924* (pp. 107-119). Granada: Casa de los Tiros-Caja General de Ahorros.

- González Alcantud, J.A. (2008). Gitanos y antigitanos en la Granada lorquiana. *Revista conmemorativa del 80 aniversario de la publicación del Romancero gitano*. Diario Granada Hoy, 27 de julio de 2008.
- González Alcantud, J.A. (2011). *Racismo elegante. De la teoría de las razas culturales a la invisibilidad del racismo cotidiano*. Barcelona: Bellaterra.
- González Alcantud, J.A. (2014). Medio siglo de atmósfera alhambreña. En: Reynaldo Fernández Manzano (ed.). *Ángel Barrios, creatividad en la Alhambra* (pp. 77-92). Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife.
- González Alcantud, J.A. (2015). *Travesías estéticas. Etnografiando la literatura y las artes*. Granada: Editorial UGR.
- González Alcantud, J.A. (2016). Andalucía en el tiempo de los moros. Andalucía en la exposición universal de París de 1900. *Andalucía en la Historia* (52), 50-55.
- Gutiérrez Viñuales, R. (2017). *Manuel Ángeles Ortiz. Memoria de la Argentina*. Granada: Diputación.
- Gutiérrez-Solana, J. (2000). *La España negra*. Prólogo de Andrés Trapiello. Granada: Comares.
- Lavaur, L. (1976). *Teoría romántica del cante flamenco*. Madrid: Editora Nacional.
- López Rienda, R. (1927). *El Carmen de los Claveles*. Madrid, septiembre de 1927. "La Novela de Hoy". Ilustraciones de Vázquez Calleja.
- León Sillero, J. J. (2015). *El duende lorquiano: de hallazgo poético a lugar común flamenco*. Tesis doctoral. Granada: Universidad.
- Lorente Rivas, M. (2010). Mirada antropológica de la comunicación barroca. La estética del dolor. *Imago Crítica. Revista de Antropología y Comunicación* (2), 93-102.
- Marinetti, F.T. (2012). *España veloz y toro futurista*. Ed. Victoriano Peña. Madrid: Casimiro.
- Molina Fajardo, E. (1962). *Manuel de Falla y el "cante jondo"*. Granada: Universidad.
- Molina Fajardo, E. (1974). *El flamenco en Granada. Teoría de sus orígenes e historia*. Granada: Miguel Sánchez editor.
- Molina Fajardo, E. (1975). *Antonio López Sancho y la Granada de su época*. Granada: Tipografía Muñoz.
- Mora Guarnido, J. (1998) [1958]. *Federico García Lorca y su mundo*. Granada: La General.
- Neville, E. (2006). *Flamenco y cante jondo*. Ed. José María Goicoechea. Madrid: Rey Lear.
- Orozco, M. (1985). *Manuel de Falla*. Barcelona: Destino.
- Pérez Giráldez, M.ª C. (2017). Influencias del concurso de Granada de 1922 en lo definición de 'lo jondo'. *Música oral del Sur* (14), 35-68.
- Rodrigo, A. (1984). *Memoria de Granada: Manuel Ángeles Ortiz, Federico García Lorca*. Barcelona: Plaza y Janés.

- Rodríguez Macías, J. R. (1983). *Los carteles de las fiestas del Corpus*. Granada, Ayuntamiento.
- Serrera, R. M. (2010). Falla, Lorca y Fernando de los Ríos: tres personajes claves en el concurso de cante jondo de 1922. *Boletín de la Real Academia sevillana de Buenas Letras. Minervae Baeticae* (38), 371-405.
- Unamuno, M. de (1986) [1906]. *En torno al casticismo*. Introducción de Enrique Rull. Madrid: Alianza.
- Urbano, M. (1985). *La hondura de un antíflamenco: Eugenio Noel*. Córdoba: Ediciones La Posada.
- Valladar, F. de P. (1922). Apuntes para “la historia de la música en Granada” desde los tiempos primitivos hasta nuestra época. Granada: Tipografía Comercial. Premiado por el Liceo de Granada en 1897.
- Vallejo Prieto, J. (2016). Ignacio Zuloaga Prieto y Manuel de Falla: historia de una amistad. En: J. Vallejo Prieto y Pablo Melendo Beltrán (eds.). *Zuloaga Falla. Historia de una amistad*. (pp. 27-88). Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife.
- Verhaere, É. y Regoyos, D. de. (2012) [1899]. *España negra*. Prólogo de Pio Baroja. Palma de Mallorca: Olañeta.
- Xuriguera, G. (1976). *Manuel Ángel Ortiz*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones.

Querétaro engalanado: Identidad, pompa e indumentaria en la aclamación del monarca Felipe V y el príncipe Luis de Borbón (1710)

Querétaro Adorned: Identity, Pomp and Costume in the Acclamation of Bourbon King Philip V and Prince Louis (1710)

LUIS J. GORDO PELÁEZ  0000-0001-9711-3228

luisgordopelaez@csufresno.edu

Profesor Contratado Doctor. California State University, Fresno. Estados Unidos

Recibido: 17 de noviembre de 2020 · Revisado: 5 de octubre de 2021 · Aceptado: 10 de octubre de 2021

Resumen

En noviembre de 1710 la ciudad novohispana de Santiago de Querétaro organizó una doble celebración para los dos primeros Borbones españoles, el monarca Felipe V y su heredero, recientemente jurado como príncipe de Asturias, Luis Fernando. El acontecimiento, narrado en un manuscrito inédito, permite indagar en el sincretismo cultural del Querétaro de comienzos del siglo XVIII, y cómo esta aclamación pública se convirtió en una cuidada escenificación tanto del afecto y lealtad de la sociedad multicultural queretana a la nueva dinastía reinante, como del prestigio, poder, ilustre pasado, y cosmopolita presente que esta urbe y sus más distinguidos vecinos reclamaban dentro del virreinato novohispano.

Palabras clave: aclamación real; indumentaria; fiesta barroca.

Identificadores: Borbón; otomí.

Topónimos: Querétaro (México).

Periodo: Siglo XVIII.

Abstract

In November 1710, the Novohispanic city of Santiago de Querétaro organized a double celebration for the first two Spanish Bourbons, King Felipe V and his heir, recently sworn in as Prince of Asturias, Luis Fernando. The event, narrated in an unpublished manuscript, allows us to investigate the cultural syncretism of Querétaro at the beginning of the 18th century, and how this public acclamation became a careful staging of both the affection and loyalty of the multicultural Queretaro society to the new reigning dynasty, as well as the prestige, power, illustrious past, and cosmopolitan present that this city and its most distinguished residents claimed within the viceroyalty of New Spain.

Keywords: royal acclamation; costume; Baroque festivals.

Identifiers: Bourbon; Otomi.

Place Names: Querétaro (Mexico).

Period: 18th century.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

GORDO PELÁEZ, L. J. (2021). Querétaro engalanado: Identidad, pompa e indumentaria en la aclamación del monarca Felipe V y el príncipe Luis de Borbón (1710). *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 52: 121-149.

El 7 de abril de 1709, con menos de dos años de edad, Luis Fernando de Borbón, primogénito y heredero del monarca Felipe V, era jurado como príncipe de Asturias en Madrid. Meses después, la noticia llegaba al continente americano. En la ciudad de México, la cédula real iba dirigida al virrey Francisco Fernández de la Cueva, X duque de Alburquerque, quien a fines de septiembre de 1710 ordenaba que se hiciera notorio en los diferentes distritos novohispanos tan celebrada nueva mediante las correspondientes muestras de común regocijo. En Querétaro, la orden virreinal fue recibida el 3 de octubre por el entonces corregidor y alcalde mayor de la ciudad, José Antonio Martínez de Lejarza y Monroy. Unos días más tarde, el 7 de octubre fueron convocados a las casas reales los distinguidos vecinos y su ayuntamiento. En presencia de todos, el escribano real leyó en altas voces el despacho virreinal. Inmediatamente el cabildo municipal acordó cumplir con su mandamiento y manifestar públicamente el reconocimiento y obligación que debían al príncipe Luis. Esta jura del heredero fue también ocasión propicia para solemnizar en Querétaro a su padre el rey Felipe V. A diferencia de lo ocurrido en la ciudad de México y en otras urbes hispanoamericanas donde se le había festejado en 1701, la llamada “Tercera Ciudad del Reino” aún no había celebrado la proclamación del primer rey Borbón tras una década en el trono (Rodríguez Moya, 2013: 60-63)¹.

Situada a unos 190 kilómetros al noroeste de la capital mexicana, Santiago de Querétaro era, a comienzos del setecientos, una de las ciudades principales de Nueva España. Ostentaba el título de ciudad desde 1656 y sus bondades industriales y edilicias habían sido elogiadas por Carlos de Sigüenza y Góngora, que destacaba la privilegiada ubicación de Querétaro, en el camino hacia los municipios mineros del norte novohispano, y ese abundante número de “tenerías, batanes, y obrages de jergas, jerguetas, sayales y paños finos” que existían en la ciudad y sus cercanías (1680: 5-6). A esta importante actividad textil y comercial se unía también una abundante producción de bastimentos de todo género en la circundante región de El Bajío que convertían a Querétaro en uno de los mercados más prósperos del virreinato y en esa opulenta urbe cuyas tiendas abundaban en mercancías novohispanas, europeas y asiáticas (Super: 1976). Riqueza que no dudaron en manifestar sus distinguidos vecinos criollos, peninsulares y nobles caciques con ocasión de celebraciones y fiestas públicas.

Este texto analiza un manuscrito inédito de 22 fojas en el que se narra la doble aclamación acontecida en Querétaro en noviembre de 1710. A través del estudio de este relato se aprecia cómo el acontecimiento se convirtió en una cuidada escenificación tanto del afecto y lealtad de la sociedad multicultural queretana a la nueva dinastía reinante, como del prestigio, poder, ilustre pasado y cosmopolita presente que esta urbe y sus más distinguidos vecinos reclamaban dentro del virreinato novohispano². El manus-

1 Este título de la ciudad fue otorgado por real cédula del 1 de octubre de 1671 (Septián y Septián, 1999: 44).

2 *Certificación solemne de la aclamación que hizo esta mui noble, y leal ciudad de Santiago de Querétaro, a nuestro rey y señor D[o]n Phelipo Quinto y a su serenísimo príncipe de las Asturias D[o]n Luis Fernando a quienes guarde Dios phelisses años, subzesor de su real corona.* Querétaro, 1 diciembre 1710. “Cartas y expedientes de los cabildos seculares de Celaya, Guanajuato, Orizaba, Querétaro, y Tehuacán, 1726-1766”. Archivo General de Indias, Sevilla (AGI), MÉXICO,546.

crito fue completado por el escribano real Salvador de Perea el 1 de diciembre de 1710, dos semanas después de concluir las celebraciones, a modo de breve certificación que fue remitida a la Península junto con otros expedientes, lo que explica su localización actual. A diferencia de lo que sucedió con la dilatada crónica de otras proclamaciones reales, este texto nunca llegó a la imprenta ni ese era su objetivo. Pese a ello, Perea mostró un denodado interés (no exento del habitual carácter propagandístico de estos relatos) por documentar el afecto, ingenio, identidad e indumentaria de la sociedad queretana al celebrar a los dos primeros Borbones hispanos³.

Las dos repúblicas queretanas ante el soberano ausente

Durante cuatro semanas la ciudad organizó los preparativos necesarios para tan solemne fiesta regia, que contó también con la participación de las autoridades eclesiásticas y de la república de los naturales. Se acordó que los religiosos franciscanos celebraran la misa de acción de gracias, con su correspondiente sermón panegírico y ceremonias acostumbradas, y que una compañía de infantería acompañara el paseo por las calles. Ésta estaría organizada por los distinguidos vecinos y comerciantes locales, sirviendo como capitán Pedro Sánchez Jordán el Mozo, como alférez Pedro de Arce y como sargento Román de Huarte. Para el cuidado de la aclamación, que aunaba el protocolario juramento con los habituales divertimentos, se nombró como comisarios a los capitanes Pedro Solchaga y Francisco Gómez de Carballar. Parte esencial de la organización y desarrollo del evento recaería también en el alférez real, a quien correspondía financiar parte de las celebraciones y enarbolar el estandarte real durante el desfile, la ceremonia de la jura y los oficios litúrgicos. En 1710, por fallecimiento de su último titular, el cargo de alférez real permanecía vacante. No obstante, existía un candidato para el puesto, el capitán José de Urtiaga Salazar y la Parra, que entonces se encontraba a la espera de recibir respuesta a su solicitud desde el Consejo de Indias. Sus méritos personales le hacían un candidato idóneo para ocupar dicho cargo y, dado que la resolución desde la Península podía aún demorarse meses, el cabildo municipal acordó que Urtiaga asumiera las funciones de alférez real interino durante la aclamación. Originario de la ciudad y proveniente de una ilustre familia de raíces vizcaínas, Urtiaga fue uno de los personajes más señalados de Querétaro en la primera mitad del siglo XVIII. Sirvió al cabildo municipal en destacados acontecimientos, como el juramento del Patronato de Guadalupe, y fue también una persona comprometida con las devociones locales y las obras públicas, costeadando un nuevo templo para la Virgen del Pueblito y supervisando

3 “Este es vn brebe epílogo de la funsión, pues desir todas las demás demostraciones de regosijo que la noblesa y magnanimidad de los ánimos de los nobles y leales republicanos executó fuera haser vn bolumen mui dilatado. Otro mejor juisio que el mío y más bien contada pluma podrá escreuirlos que a la mía llama la obligasión del exersisio de mi empleo, y por si tubiere la dicha lo tosco de este papel de llegar a los pies de su M[a]g[esta]d, que Dios g[uar]de, en conformidad de lo mandado y para perpetuidad de la memoria, y que quede en el Archibo del Cauildo de esta mui noble y leal ciudad de Santiago de Querétaro y se saquen los duplicados que las partes pidieren, puse la presente en primero día de el mes de diziembre de mill setesientos y dies años.” AGI, MÉXICO,546, f. 21v.



Fig. 1. Plano de la ciudad de Santiago de Querétaro, dividida en cuarteles mayores y menores (1796). Ministerio de Cultura, México.



la construcción del acueducto y su posterior celebración (Zelaá e Hidalgo, 1803: 19, 67, 147-148; Navarrete, 1739: 61-67).

Tres singulares espacios públicos, claramente distinguibles en un plano de 1796, sirvieron de escenarios para la aclamación queretana (Fig. 1): la plaza Mayor, donde se alzaban las casas reales; la plaza del convento grande de San Francisco, orden a cargo de la evangelización tras la fundación de la ciudad en el siglo XVI; y la plazuela del Real Convento de Santa Clara de Jesús, cenobio de patronazgo regio que había sido fundado a comienzos del setecientos por Diego de Tapia, descendiente de uno de los caciques conquistadores de Querétaro (Ramírez Montes, 2005: 89-126). La calle Real comunicaba estos espacios urbanos y con ellos conformaba un recorrido ceremonial habitual en desfiles y conmemoraciones públicas. De hecho, en los festejos de 1680 y 1738 por las fábricas del templo guadalupano y del acueducto, el paseo público transcurrió también por estas tres plazas (Sigüenza y Góngora, 1680: 31-37; Navarrete, 1739: 70-92).

Una semana antes de la celebración, las noticias de la jura y festejos se pregonaron “en la plaza pública de esta ciudad y demás partes públicas y acostumbradas”. Para mayor lucimiento de dicha función se ordenó a los queretanos colaborar con el saneamiento y compostura del viario urbano, adornando con colgaduras los edificios y disponiendo hachas de cera y candeladas en ventanas, puertas y calles al anochecer de los días 8, 9 y 10 de noviembre de 1710. Así se hizo y la víspera de la aclamación real Querétaro bullía con el numeroso concurso de gente. En este preámbulo lúdico no faltaron la mucha variedad de músicas que, en calles y casas, amenizaron a los concurrentes y sirvieron de acompañamiento a las autoridades municipales. Además, la ciudad se hallaba con una claridad inusitada tanto por la multitud de luminarias, “que paresía toda la ciudad se ardía”, como por los fuegos de artificio que, “despidiendo centellas por el aire”, iluminaron toda la noche el cielo queretano⁴.

El 9 de noviembre Querétaro amaneció engalanado para deleite de vecinos y visitantes. Sus calles semejaban una “primavera [en] la bariedad de colores”, con los edificios ricamente tapizados de doseles y colgaduras, tanto de seda como de otros suntuosos tejidos procedentes “así de Nápoles, Italia; [de los] Reinos de Castilla; como de la China”⁵. A las tres de la tarde partía de las casas reales la comitiva de autoridades municipales. Acompañando al corregidor iban los alcaldes ordinarios de la ciudad Francisco Martínez de Ojeda y Juan Andrés Ruiz, el alguacil mayor Juan de Santa María, y el escribano mayor del cabildo Pedro López Ballesteros. Portaban un nuevo estandarte real, de costosa fábrica en damasco de grana carmesí y bordados en oro y plata, que había sido sufragado por el alférez real José de Urtiaga. La comitiva se dirigió hasta la plaza pública donde se realizaría la primera aclamación. Allí se situaba el primero de los dos “teatros” o tablados construidos para la ocasión. Se elevaba una vara y media del suelo (138 cm) y estaba rodeado de barandillas forradas de sayas de colores, y adornado de riquísimas

4 *Ibidem*, ff. 3v-4r. Sobre la luz en la fiesta barroca véase Mínguez y Rodríguez Moya, 2016.

5 AGI, MÉXICO, 546, f. 4v.

colgaduras, espejos, tapicerías, y alfombrado morisco que enmascaraban la efímera fábrica de su estructura de madera.

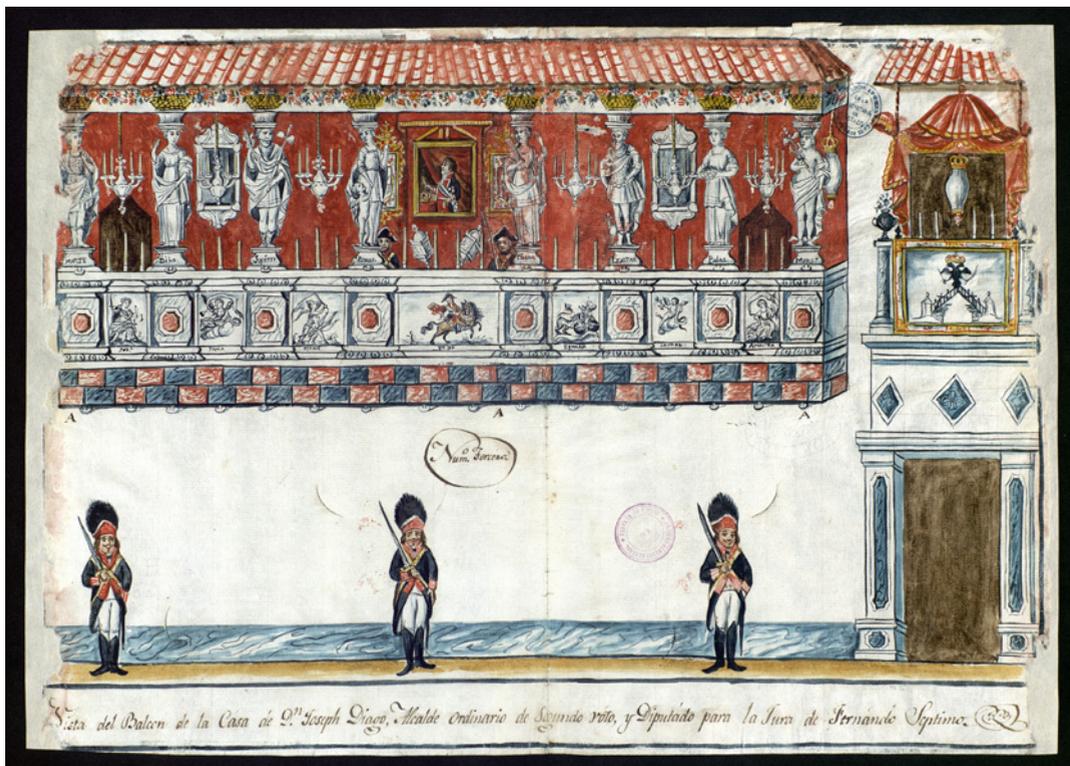


Fig. 2. Vista del balcón de la casa de Don Joseph Diego, alcalde ordinario de segundo voto y diputado para la jura de Fernando VII (1809). Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional, Madrid. ESTADO,MPD.315.

El lujo textil que acompañaba estos escenarios servía también, como se ha advertido con respecto a la capital novohispana, para transmitir la imagen de una opulenta Corte, que en este caso se hacía presente temporalmente en las calles queretanas (Rodríguez Moya, 2015: 241). En lugar preferente del escenario se situó también un baldaquín con dosel de damasco encarnado. Bajo él se cobijaba “un retrato de cuerpo entero del Rey n[uestr]ro señor Don Phelipo Quinto” (que presumiblemente sería desvelado durante la jura), un sitial a modo de trono con dos almohadas de terciopelo encarnado y un pedestal dorado para la colocación del estandarte real⁶. A un lado se dispuso también un bufete cubierto de sobrecama encarnada y diversas sillas para asiento del corregidor y los cabildos de españoles e indios. La descripción de la aclamación no se acompaña de ninguna imagen de los tablados de Querétaro. Sin embargo, estos debieron semejarse a estructuras erigidas para la jura de los Borbones en otras ciudades del mundo hispáni-

6 *Ibidem*, f. 4r.

co, como los diseñados en 1809 en la villa de Honda para la proclamación de Fernando VII. La decoración utilizada en este municipio colombiano presenta elementos similares a los de Querétaro, como el retrato del monarca bajo dosel, el adorno de colgaduras y espejos, o el uso de arañas y candeladas para la iluminación nocturna (Fig. 2).

Tras acceder al primer tablado y antes de tomar asiento en lugar preferente, los oficiales procedieron con las debidas reverencias ante la imagen del monarca. Seguidamente, una nueva comitiva fue accediendo a la plaza liderada por la extensa compañía de infantería de casi un centenar de hombres distribuidos en catorce filas, frente a los cuales marchaban su capitán Pedro Sánchez Jordán y el abanderado Pedro de Arce. Enfilando el frente del tablado, el primero procedió con el ritual acostumbrado. Inclino su pica hasta el suelo y, “arbolándola, dio tres pasos e hizo sinco cortesías” antes de continuar alrededor de la plaza. Arce, a continuación, tremoló cinco veces la bandera y ocupó su lugar en el espacio aldaño al tablado. Frente a este y bajo el estruendo de salvas, la compañía quedó dividida en dos grupos de cuarenta y tantos hombres cada uno. Al sonido de “caxas timbales, chirimías, dulzainas y otros ynstrumentos armoniosos,” llegaron a la plaza el alférez real Urtiaga y los comisarios encargados de los festejos. Precedían a un par de multitudinarios grupos que representaban a las dos repúblicas queretanas, la de los naturales y la de los españoles, y que entraron a la plaza conforme al orden que imponía el ceremonial de la jura. Primero, a caballo y “bestidos todos ellos a la española de calson serrado y capa con todo lucimiento de sus personas”, iban los gobernantes y naturales principales de los pueblos de indios aldaños a Querétaro y sujetos a su jurisdicción y corregimiento, entre ellos las cabeceras de San Juan del Río y San Pedro Tolimán, y los pueblos de Tequisquiapan, San Miguel Huimilpan, San Francisco y San Pedro de la Cañada⁷. Detrás, sobre adornados y ensillados caballos, venían los miembros del cabildo de naturales de Querétaro con el gobernador don Sebastián Martín Jiménez, los alcaldes don Diego Martín y don Gregorio Antonio Sánchez, y el alguacil mayor don Blas González Granados al frente. Particularmente distinguido era el atuendo de don Sebastián (al que retornaré después) y los adornos del caballo de color canela con el que accedió a la plaza, sujeto con jaez de varios colores, “de listón alechugado y entretela de belillo blanco”, y con una silla de bordados en seda de tonos azul y anteado.

Diversos danzantes, músicos y un escuadrón de chichimecos, “raiados a su vsanza”, acompañaban a la república de indios. Estos últimos portaban “carcaz arco y flecha por defenza, [y] haciendo demostraciones tan al vibo en los brincos y saltos con que andaban que paresía que de sierto peleaban”⁸. La incorporación de chichimecas en este tipo de celebraciones no fue algo exclusivo de Querétaro. Grupos indígenas con similares atuendos se muestran en la proclamación de Carlos IV en San Miguel el Grande (Fig. 3), y chichimecas también desfilaron en Texcoco para la proclamación de Felipe V en 1701 (Alfonso Mola, 2002: 281-282). Distinguibles por sus vestimentas, el desfile de

⁷ *Ibidem*, ff. 5r-6r. Véase también Jiménez Gómez, 2008: 33-96.

⁸ AGI, MÉXICO, 546, ff. 6r-7r.



Fig. 3. Dibujo de la función pública y cortejo organizado y sufragado por Felipe Bartolomé Ramírez Hernández de la Mota, cacique de la villa de San Miguel el Grande, con motivo de la proclamación del rey Carlos IV, el 7 de mayo de 1791. Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo General de Indias, Sevilla. MP-MEXICO,434.

chichimecas contribuía al buscado lucimiento de estos eventos multitudinarios del México virreinal, pero también subrayaba el mensaje de sometimiento a la Corona de una población retratada como belicosa y bárbara en crónicas y pinturas de castas. Desde la conquista, el término chichimeca, que designaba a grupos indígenas semi-nómadas del norte novohispano, había sido utilizado con un carácter peyorativo por los españoles. Gómez de Acosta se refería a ellos como “nación entre las bárbaras la más cerril e indómita, sin género de sujeción ni forma de república, abrigada de la fragosidad de los montes, habitando las obstrusas cavidades de las peñas, poco menos que cíclopes en su esquivez y muy semejantes a los trogloditas en su fiereza” (1997: 116-117).

La presencia de la república de naturales en la aclamación real de Querétaro respondía, al igual que en otras ciudades, a esa idea de supuesto orden y cohesión social que el gobierno virreinal y las elites novohispanas pretendían transmitir en este tipo de celebraciones públicas. La incorporación de músicas y danzas prehispánicas eran actividades toleradas en festividades religiosas y civiles como un medio para facilitar esa integración en una sociedad cada vez más fracturada y jerarquizada (Katzew, 2011; Curcio-Nagy, 2004: 41-58). Las proclamaciones reales eran el escenario ideal para mostrar esa conjunta lealtad de la población americana a la monarquía hispánica, pero también para reivindicar el singular pasado indígena y la identidad criolla (Mínguez et al., 2012: 139-152). En el caso de Querétaro, esa lealtad de los naturales a la Corona estaba enraizada en la conquista y fundación de la ciudad. Antes de la llegada de los españoles, las tierras de Querétaro habían sido habitadas de antiguo por indígenas otomíes y chichimecos. En 1531, tras una enérgica resistencia, las poblaciones chichimecas fueron derrotadas gracias al liderazgo de combatientes otomíes, aliados de los españoles, dirigidos por caciques provenientes de Tula y Xilotepec, entre ellos Fernando de Tapia y Nicolás de San Luis Montáñez (Villaseñor y Sánchez, 1746: 91; Rubial García, 2004: 53-54; Peña Peláez, 2019: 28-57). Desde entonces, Querétaro contaba con dos cabildos y repúblicas diferenciadas. Para los naturales principales, la aclamación no sólo manifestaba la lealtad de su comunidad a los Borbones, sino también aquellos privilegios, prestigio y autoridad que les correspondía y deseaban preservar como antiguos vasallos de la monarquía e ilustres descendientes de los caciques conquistadores. Esta reivindicación de la congregación indígena como valiosos miembros de la sociedad queretana se hizo más patente durante las celebraciones por el nuevo acueducto en 1738 (Gordo Peláez, 2011: 625).

Tras la comitiva de naturales entró a la plaza la “nobles de los republicanos”, formada por cuarenta distinguidos miembros de la elite local criolla y española. Iban sobre briosos caballos y en dos hileras, escoltados también por su escuadrón de lacayos “pulidamente bestidos de tan barías libreas en los colores quanto los dueños de ellos se numeraban”. Como colofón los comisarios y Urtiaga, con el estandarte real, accedieron de nuevo a la plaza, concluyendo así el paseo público previo a la solemne jura⁹.

9 *Ibidem*, f. 7r.

El leal súbdito novohispano y los simulacros borbónicos

Con las autoridades en el escenario daba inicio la jura propiamente dicha conforme a un ritual cuyo modelo castellano se había establecido a comienzos del quinientos. Ante la ausencia del monarca, su retrato, el pendón real y toda la decoración del tablado principal desempeñaban un papel fundamental, sobre todo en el momento culminante de jura, adhesión de la ciudad y contemplación de la efigie real (Mínguez, 2007: 274-278). Como representante en Querétaro del rey distante, el corregidor inició la secuencia ceremonial. En nombre de toda la ciudad y sus republicanos, con las manos sobre los Santos Evangelios, Martínez de Lejarza juró “obediencia, lealtad y fidelidad al Rey n[uestr]ro señor Don Phelipo Quinto y al serenísimo Príncipe de las Asturias Don Luis Fernando subcesor de su real corona en cuio nombre lebantaba el real estandarte y que viva por muchos años”¹⁰. El ceremonioso juramento, al que las autoridades y congregados respondieron con exclamaciones de júbilo, fue repetido por el alférez real Urtiaga y por el gobernador indígena don Sebastián.

Tras la jura institucional tocó el turno a la aclamación popular. En tres puntos distintos del tablado, Urtiaga enarboló el estandarte real requiriendo la aclamación para el monarca y su heredero como muestra de lealtad del pueblo queretano. El grito de vivas de los concurrentes, repique de campanas, cinco salvas de la infantería y diversas cortesías de su capitán y abanderado sucedieron a cada una de las tres aclamaciones. El alborozo popular fue correspondido por el alférez real con “mucha cantidad de p[eso]s, tostones de a doses y reales” que, desde tres fuentes que a su cuidado había dispuesto en el tablado, fueron arrojados a la audiencia, simbolizando la abundancia y fortuna que depararían el monarca entrante y el futuro heredero (Mínguez, 2007: 282)¹¹. Un dibujo de la proclamación de Carlos IV en Madrid ilustra este ritual que se repetía en todas las ciudades de la monarquía hispánica, con la imagen del monarca ocupando un lugar preferente del tablado, el alférez enarbolando el pendón real y los heraldos lanzando monedas a la multitud¹². A continuación, conforme al mismo protocolo, el gobernador indígena solicitó la aclamación de los concurrentes caciques y principales, común y naturales tanto de la ciudad como de los pueblos indios sujetos a la cabecera; seguido de nuevo repique de campanas, salvas y lanzamiento de monedas. Además, como era costumbre, los naturales acompañaron las manifestaciones de júbilo con numerosas “palomas blancas ensintadas y otras muchas aves que gosando de su libertad se expansieron vnas al concurso, y otras por el aire”¹³. Estas aves solían colocarse en el interior de globos de papel, como se aprecia en el *Desposorio de Indios* de Juan Rodríguez Juárez (c. 1725, Colección privada), y eran soltadas en fiestas y procesiones (Katzew, 2011: 172). En la aclamación de Felipe V en la capital virreinal se recurrió a esta misma

10 *Ibidem*, f. 8v.

11 *Ibidem*, f. 9v.

12 *Proclamación del rey Carlos IV en la Plaza de la villa*, Juan Gálvez, ca. 1810. Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.

13 AGI, MÉXICO, 546, f. 10v.



Fig. 4. Anónimo. *Biombo con desposorio indígena y palo volador* (México, ca. 1690). Óleo sobre lienzo, 167,64 × 304,8 cm. Adquirido o County Museum of Art, Los Angeles, California, Estados Unidos. Digital Image ©, 2021 Museum Associates / LACMA. Licensed by



con fondos proporcionados por el Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art Deaccession Fund (M.2005.54). Los Angeles Art Resource, NY.

invención de manera que, colgando del tablado donde estaban los caciques principales, se dispusieron “dos globos que significaban ambos mundos, llenos también por dentro de muchas aves, calandrias, palomas y tórtolas” (Mendieta Rebollo, 1701: 43-44).

Acabada esta primera ceremonia, las comitivas de ambas repúblicas desfilaron hasta el segundo tablado levantado en la plazuela de las Clarisas. Los naturales, a la cabeza, iban escoltados por el escuadrón de chichimecos y entre la comitiva indígena los había portando macanas (quizás también vestidos como guerreros jaguar o águila), tocando variados instrumentos, entre ellos “teponastles, [y] ayacastles” prehispánicos (*teponastli* y *ayacachtli*), y representando “dansas de pluma con mucha bariedad”¹⁴. Presumiblemente, ésta última era un mitote (o tocotín), una danza ceremonial prehispánica que continuó practicándose en época virreinal, sobre todo en la capital novohispana, acompañando fiestas civiles y religiosas (Katzew, 2011: 164-169). Como se observa en el *Biombo con desposorio indígena y palo volador* (Fig. 4), además de sonajas y otros instrumentos, llamativos atuendos y ornamentos de plumas eran un componente que distinguía a los danzantes de los mitotes que, tras la conquista, se convirtieron en un elemento importante de la cultura festiva de los Habsburgo. Si para los españoles este baile representaba una vistosa expresión de la lealtad indígena (e incluso muestra de su asimilación cultural), para los naturales conllevaba otras implicaciones. Exaltaba la antigüedad de su identidad e historia, importante también para el criollo novohispano, con una danza que tenía una significación política, al asociarse con el poder del gobierno indígena, y era evocadora de triunfos militares (Mundy, 2014: 11-30). Bajo esta lectura, la danza de plumas en Querétaro, con su acompañamiento de macanas e instrumentos prehispánicos, acentuaba la autoridad y prestigio de los naturales ante el nuevo monarca y rememoraba el arrojo y antiguas proezas militares de los otomíes. Macanas aparecían ya en el siglo XVI en los frescos del convento agustino de Ixmiquilpán en el Valle del Mezquital, al este de Querétaro, donde “civilizados” otomíes se enfrentaban con “bárbaros” chichimecas en un combate épico (Jackson, 2013: 145-164).

Como era costumbre en la fiesta barroca, el ayuntamiento de Querétaro ordenó la fábrica de un carro triunfal, encargado a los diversos gremios de la ciudad, principalmente al de plateros, lo que explica el exquisito adorno y riqueza de esta efímera máquina. Mediante el ensamblaje de armaduras de madera, pintados telones, telas encoladas y revestimientos de orfebrería, simples carros de carga se transformaban en espléndidos carruajes cuya ornamentación se completaba con piezas de mobiliario, tapicerías, retratos, estandartes, cartelas y otros elementos decorativos (Anaya Larios, 1997: 54-55). El elemento más suntuoso del carro era un trono, dispuesto en su centro y elevado sobre gradas, creado con una silla de madera y terciopelo encarnado recubierta de piezas de platería, y con “un solio de una rica concha [h]echa de plata en perfiles dorados”. Como guardia del trono iban dos jóvenes caracterizados como ángeles, con adorno de plumas para sus alas y diversas joyas y perlas. Un tercer mancebo, representando a la

14 *Ibidem*, f. 11r.

fama con un clarín de plata, iba situado en la delantera del carro, del que tiraban seis caballos, enjaezados de ricas guarniciones y gobernados por dos jóvenes más. Vestían terciopelo negro con golillas, cabos bordados y sombreros adornados de joyas y plumas blancas. Sobre el trono iba sentado el hijo de uno de los vecinos principales de Querétaro, el capitán Baltasar Rodríguez, representando la imagen viva del príncipe ausente. Sobre la cabeza, este simulacro de Luis de Borbón portaba “aseado peluquín” y vestía atuendo negro de terciopelo con golilla, “cabos sobre tela de color de perla cubiertos de bordado de oro i plata, y de ricos encaxes de Milán”. Llevaba también diversas joyas sobre las ropas, como un cintillo de diamantes y “vn cabrestillo [*sic: cabestrillo*] de oro a[*d*]onde se mantenía vn corderito de la mesma matheria por ynsignia del toisón”. A pesar de “su pueril edad”, la natural compostura de aquel niño queretano y la majestad en la caracterización fueron tal que se logró que aquella imagen ficticia del heredero infundiera respeto y veneración entre el público congregado en las calles de la ciudad¹⁵.

La imagen de Felipe V en Querétaro debió asemejarse al retrato del monarca ejecutado por Francisco Martínez a comienzos del setecientos (Museo Nacional de Historia, México) y al que sabemos pintó Juan Rodríguez Juárez para su aclamación en la capital virreinal, con la indumentaria negra de los Habsburgo (Rodríguez Moya, 2003: 67-69). De hecho, en el retrato de la aclamación de 1701 en Pátzcuaro el monarca aparecía también “vestido a lo español, de negro con botonaduras y hebillas de esmeraldas, [y] pendía de su cuello el insigne collar del toisón de oro” (Escobar Olmedo, 2015: 153). En 1710 la imagen del príncipe Luis aún debía resultar imprecisa en los virreinos americanos. Para su retrato en Querétaro probablemente se tuvieron en cuenta las imágenes de herederos Habsburgo cuando eran niños, en particular Carlos II (Stratton-Pruitt, 2006: 204-207). También, salvando algunas diferencias en cuanto al atuendo, es posible que la imagen de Luis presentada a la audiencia queretana fuera próxima al retrato de Juan Correa para la jura del príncipe de Asturias en la capital virreinal en 1710 (Catedral Metropolitana, Ciudad de México). En este último la vestimenta negra con golilla es reemplazada por la moda anglofrancesa de casaca con puños de encaje, corbata de chorreras y tricornio con plumaje blanco (Vargas Lugo y Guadalupe Victoria, 1985: 371-373). La descripción de Perea no da más detalles sobre la decoración del carro triunfal o de los tablados. No sabemos si se acompañaban de otras imágenes o de tarjetones con jeroglíficos, epigramas y emblemas laudatorios alusivos a la dinastía o a las virtudes del monarca y su heredero, como así se hizo con el carro preparado en Puebla de los Ángeles para celebrar el nacimiento del príncipe en 1708 (Ramos, 2004: 181, 197-208). Desconocemos, por tanto, el programa emblemático que debió idearse y que quizás podía aludir a la legitimidad de los Borbones y al conflicto bélico aún en curso con el pretendiente austriaco.

Llegados a las puertas del convento de clarisas se repitió nuevamente el acto de aclamación conforme al mismo guión establecido. El segundo tablado, costado por Urtia-

¹⁵ *Ibidem*, ff. 11r-11v.

ga, era tan suntuoso o más que el primero. Con cabida para más de doscientas personas, estaba formado por una estructura fingida de “tres arcos pintados sobre lienzo de colores” y rodeado de barandillas con ricas colgaduras¹⁶. Su interior, al que se accedía por una espaciosa escalera, estaba decorado con tapices y alfombras moriscas, grímpolas y gallardetes de saya saya, y los acostumbrados objetos: un bufete cubierto de damasco encarnado, las sillas para las autoridades, un sitial con cojín, un pedestal dorado para el pendón real, y el retrato de cuerpo entero del príncipe Luis flanqueado por blandones de plata y guarnecido de una banda bordada en oro. Para mayor lucimiento e iluminación de tan magestuoso espacio, Urtiaga costeó también cuatro arañas de plata y veinticuatro hachas de cera sobre blandones dorados y plateados. Completaban esta primorosa decoración dos ricas mazas talladas y doradas, y dos gramallas, adornadas con las armas reales bordadas en oro y el escudo de Querétaro, que, por indisposición de los reyes de armas, fueron colocadas sobre unos bufetes junto al pendón real.

Junto con el aspecto visual, el componente sonoro era un elemento esencial de estos actos festivos. Por unos días, Querétaro se transformó en lo que se ha descrito, en relación con la plaza Mayor de México, como “una compleja y colorida sinfonía urbana” (Roubina, 2020: 393). La voz del pregonero anunciando las celebraciones daba comienzo a todo un despliegue de sonoros artificios que en Querétaro incluyó el tañido de instrumentos musicales, el repique de campanas, la algarabía que acompañaba a los chichimecas, los cantos litúrgicos, las salvas de infantería, las veladas musicales nocturnas, el júbilo de los espectadores y el ensordecedor ruido de juegos pirotécnicos. Todas estas sonoridades (particularmente las que acontecían durante el paseo público, el ritual de la jura y la función religiosa) estaban regladas, formaban parte del lenguaje de las fiestas reales y eran un instrumento más en la jerarquización de la sociedad novohispana y la regulación y uso del espacio urbano (Landavazo y Martínez Villa, 2018). Roubina advierte como en el siglo XVIII la música, y sus instrumentos, sirvieron también para visualizar en obras pictóricas un sonoro y simbólico duelo. Los autóctonos servían como metáfora de la presunta fiereza de los naturales, los de origen español y uso militar se asociaban a la fuerza civilizadora de los invasores (2020: 396). En Querétaro, unos y otros acompañaron los desfiles y sonoridades de la aclamación.

Al anochecer de aquel día 9 de noviembre continuaron los festejos iniciados la noche anterior. La ciudad se iluminó de nuevo de numerosas candeladas y hachas que parecían detener el curso del sol en Querétaro. La plazuela de las Clarisas, convertida en una “hoguera de luminarias”, ejerció de teatro festivo con abundantes fuegos de artificio esparcidos al aire y otras “ymbensiones de castillos, árboles [y] pilas”. Tras el estruendo de cohetes y fingidos truenos, que se prolongó durante más de dos horas, el tablado se transformó en escenario musical nocturno. Adornado de ricos biombos, sobre él se oyeron variados instrumentos y las “acordes voces” de las señoras principales de la ciu-

¹⁶ *Ibidem*, f. 12v.

dad quienes, vestidas de “mantellinas de rica tela y brocados con monteras de pluma”, entonaron dulces y sonoras canciones¹⁷.

Querétaro sacramentado y festivo

Al día siguiente, 10 de noviembre, fue el turno de las autoridades eclesiásticas para conmemorar al monarca Borbón y su heredero. La iglesia del convento de San Francisco amaneció espléndidamente decorada. En el exterior, la torre fue adornada de “grímpolas y gallardetes de ricos tafetanes” en variados colores y en la ventana del coro se dispuso un solio con colgaduras de terciopelo que cobijaba un sitial, dos cojines y la efigie pintada del rey. Con igual suntuosidad se ornamentó también el interior del templo. Las bancas para asiento de las dignidades municipales y religiosas fueron adornadas de ricas tapicerías y en el altar principal se colocaron numerosos blandones y candeleros de plata, “muchos ramilletes de flores pebetes, y fragrantes casolexas y samumerios [*sic: sahumeros*]” para iluminar y perfumar dicho espacio sacro. Del lado del Evangelio se situó un trono, cubierto de colgaduras de damasco carmesí a modo de solio, y dos cojines a sus pies de igual tejido. Sobre él se colocó el retrato del príncipe y a un lado dos bufetes, uno con pedestal para el pendón real y otro para las gramallas y mazas doradas. Armado tan aparatoso escenario, las comitivas y congregaciones de naturales y españoles desfilaron hasta el convento franciscano acompañados de la tropa “al son de caxas, pifanos, y clarines, y al tru[e]no de los arcabuses”¹⁸. A las puertas del templo, entre repiques de campanas y salvas, fueron recibidos por miembros del clero, entre ellos Fray Antonio de Trejo, ministro provincial de la orden, que portaba una manga de cruz; y Fray Domingo Sedano, guardián del monasterio, que iba revestido con capa. Con ellos iban un diácono y un subdiácono vistiendo dalmáticas y diversos ceroferarios o acólitos portando ciriales y turíbulos. Tras entonar el *Te Deum*, los congregados accedieron al interior del templo y caminaron con el pendón real hasta el altar mayor bajo los acordes del órgano como fondo.

Uno de los momentos álgidos de la celebración litúrgica transcurrió durante el canto del Evangelio. Las autoridades municipales ascendieron las gradas del altar mayor y Urtiaga, mientras sostenía el estandarte real, desenvainó una espada como “demostración [de] que la Real Corona de España, sus pendones y estandartes, los señores Reies Cathólicos con la espada en la mano derramarían la sangre de sus benas en defensa del S[an]to Euangelio y propagación de la S[an]ta Fee Cathólica, como oy se está executando contra los ynfieles y paganos”; posiblemente en alusión al conflicto con ingleses y holandeses durante la Guerra de Sucesión. Tras el sermón panegírico de Fray Juan de Guevara, los capitulares volvieron a ascender al altar. Mientras permanecían arrodillados en el momento de la consagración, el alférez “abatió el real estandarte en demostración del culto y reberencia que la cathólica Magestad de n[uest]ro Rei y señor Phelipo Quinto

¹⁷ *Ibidem*, ff. 15r-15v.

¹⁸ *Ibidem*, ff. 15v-16r.

y su serenísimo Príncipe de las Asturias, su mui caro y amado hijo, [...] dan al sacramento diuino de la Eucharistía”. Esta dramática escenificación del compromiso de los Borbones (y de sus súbditos novohispanos) con la doctrina católica fue acompañada en el exterior del templo de repetidas cargas de la infantería, además de diversas “ynbenesiones de fuego” que hacían visible el ardoroso fervor de los concurrentes¹⁹. La defensa de la Eucaristía había sido objeto de representaciones pictóricas durante el reinado de los últimos Habsburgo. La imagen de Carlos II con espada en mano junto a una custodia proliferó en el virreinato peruano. Varios lienzos de factura cuzqueña muestran también esa apropiación borbónica de un culto vinculado a la Casa de Austria que se mantuvo vigente en el siglo XVIII (Stratton-Pruitt, 2006: 132). Veneración que se manifiesta, de manera más propagandística, en la *Alegoría de Felipe V y su familia combatiendo la Herejía* (1710-11, Palacio Real de Aranjuez), obra de Felipe de Silva (Morán Turina, 2014: 292-295). Finalizada la misa, el estandarte real abandonó el templo franciscano escoltado por sus clérigos y el noble vecindario. Tras nuevas cortesías y dispendio de pólvora a las puertas de la iglesia, las autoridades municipales se desplazaron a la residencia de Urtiaga quien, como la mañana anterior, había dispuesto un refrigerio para obsequiar a los distinguidos vecinos de la ciudad, mientras en una de las habitaciones, “ricamente colgada de damasco encarnado con un dosel y solio”, se acomodó un bufete y pedestal para el pendón regio²⁰.

Aunque los actos más solemnes de la doble jura concluyeron tras los oficios litúrgicos, las celebraciones en Querétaro se prolongarían durante el resto de aquel día y en las siguientes seis tardes. De estos numerosos festejos, el primero estuvo protagonizado por el desfile del corregidor, tan admirado que ni un repentino aguacero pudo deslucirlo. Escoltado de seis lacayos con espadas, Martínez de Lejarza marchó por las calles elegantemente ataviado y haciendo, para regocijo de la población, continuas demostraciones de garbo y gentileza a lomos de su caballo. En correspondencia con el lujo que todos los distinguidos vecinos de la ciudad mostraron en sus cabalgaduras, el corregidor portaba, en la montura del caballo, “dos pistolas ricamente guarnesidas de plata en fundas de la misma felpa” encarnada y sevillaneta de oro. Con igual destreza se manejaba la infantería a la retaguardia del corregidor, “siendo cada uno en la bisarria de sus bestidos i galas tan luçidos como diestramente promptos en el manejo de las armas”²¹. Tras una nueva noche de luminarias y fuegos artificiales, músicas, danzas y otros divertimentos, la fiesta continuó el día siguiente, 11 de noviembre, en la plaza pública. Durante cuatro tardes, la instalación de tres altos de gradas en cada uno de sus cuatro costados transformó aquel espacio urbano en un espléndido y colorido coso taurino, tanto por las ricas colgaduras que adornaban las tribunas y balcones como por los vistosos atuendos de las damas queretanas “que con esmero y aliño los ocupaban”. En la última de aquellas tardes taurinas, los diestros fueron reemplazados por “nobles

19 *Ibidem*, ff. 17v-18r.

20 *Ibidem*, f. 18v.

21 *Ibidem*, ff. 19r-20r.

caualleros afeñonados”, que no sólo mostraron sus habilidades en el toreo, sino también en el estafermo, un ejercicio popular entre las élites del siglo XVIII que probaba la destreza de los jinetes a la manera de las justas medievales, tal como ilustra el portugués Manoel Carlos de Andrade (Fig. 5)²². Para último deleite de los queretanos, los festejos concluyeron con la representación de un par de piezas teatrales, “famosísimas comedias, con loas y sainetes bien gustosos”, que fueron puestas en escena en dos tardes consecutivas. La primera, al cuidado de los estudiantes del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, institución educativa de la Compañía de Jesús en la capital virreinal; la segunda, a expensas de los “maestros flobotomianos”, aquellos que detentaban el oficio de médicos y cirujanos sangradores²³.



Fig. 5. Joachim Carneiro da Silva (dibujo), Gaspar Fróis Machado (grabado). *Estampa 91: O Cavalleiro correndo ao Estafermo*. En Manoel Carlos de Andrade. *Luz da liberal, e nobre arte da cavallaria, offerecida ao Senhor D. João Príncipe do Brazil*, Lisboa: Regia Officina Typografica, 1790, p. 425. Cortesía del Getty Research Institute, Los Angeles (2924-518).

²² *Ibidem*, f. 21r.

²³ *Ibidem*, f. 21v.

De elegantes atuendos, ricas sedas y finos paños

Perea describió con particular esmero la indumentaria de los oficiales que participaron en la aclamación y el adorno y hechura de las sillas y arreos de los caballos que montaban. Sus comentarios denotan que estaba bien informado en el arte de la aguja y el huso, y que observó detenidamente tan fastuoso despliegue de telas y técnicas de la confección. Asombra el lujo, diseño y colorido de los tejidos de algunas prendas, y la pedrería e hilos metálicos que componían delicadas franjas, sevillanetas, cabos bordados, flecos, guarniciones y cintas. Es significativo también la variedad y el lugar de procedencia de telas (sobre todo de sedas y paños) y prendas (golillas, valonas, chupas, corbatas, etc.) de que hacía uso la alta sociedad queretana. De ello se infiere que esta élite local tenía acceso al comercio de textiles nacionales e importados y que se mostró receptiva a la moda contemporánea que imperaba en la Corte y en la capital virreinal, donde coexistían modelos y prendas de uso antiguo junto con recientes diseños e indumentarias. Se enumeran telas de origen europeo (Milán, Castilla, Flandes, Cambrai, Segovia) y asiático que coexistían con aquellos tejidos, tinturas y prendas de manufactura novohispana. Por ejemplo, las gramallas usadas por los heraldos estaban elaboradas con “razo de Cantón encarnado” o raso de seda china, y el jaez del caballo del alcalde Francisco Martínez de Ojeda presentaba un diseño “enrexado y flores de listón de piquín” (o pequín, en referencia a su lugar de origen), en tonos azul, blanco y encarnado. Es decir, eran sedas asiáticas llegadas a través de la Nao de China que, junto con otros exuberantes tejidos, transformaron la indumentaria novohispana (Ballesteros Flores, 2008; Pérez Morera, 2018)²⁴.

El desfile del primer día fue el más lucido desde el punto de vista de la vestimenta y en el que Perea describió a mayor número de participantes. El capitán de la compañía, Sánchez Jordán, acudió con traje de paño de grana, adornado de sevillaneta de plata, y chupa de tela de tisú, entretejida con hilos de oro y plata y salpicada de coloridas y bordadas flores. Vestía además una corbata de cambrai (propia de la vestimenta gala) con finos encajes, y un sombrero negro de castor de diseño a la francesa y ribeteado con sevillaneta de plata. Coloridas libreas vestían también sus lacayos, de raso listado (una seda oriental con división en franjas) y con decoración de flores blancas y encarnadas. El alférez Arce, en cambio, llevaba un sombrero a la española, con cinto de oro y piedras preciosas, y vestía una gala de paño de Castilla en color canela, con guarnición de plateada sevillaneta y corbata de encajes. Los comisarios Solchaga y Gómez de Carballar vestían de negro con golillas y cabos bordados de oro y plata sobre fondo azul, sombreros oscuros con plumas de martinetes (seguramente blancas), y “cada uno [con] vna riquísima joia con sintillos de perlas texidos en forma de trenzas” que adornaban la copa del sombrero. Similar atuendo a la española, con exquisito aderezo de diamantes, llevaban el resto de capitulares de Querétaro y la nobleza republicana de la ciudad. Los

²⁴ *Ibidem*, ff. 14v. y 12r.

caballos, igualmente acicalados, iban con jaeces de colores encarnado, azul y blanco, con entretelas de velillo y montura bordada con franjas de plata sobre terciopelo encarnado. También reseñable era la silla de felpa en color verde sobre la que cabalgaba el escribano Ballesteros, “toda tachonada de clabasón plateada [y] con un jaes sobre saia saia, matisado de sintas de todas colores con singular primor texidas”²⁵. El dispar estilo y origen de estas prendas era habitual a comienzos del siglo XVIII y revela la progresiva influencia de la moda anglofrancesa en el traje peninsular y americano desde el reinado de Carlos II. Retratos como el de *Manuel Fernández de Santa Cruz* por Nicolás Rodríguez Juárez (1695, Museo Nacional de Arte, Ciudad de México) confirman que este estilo moderno e internacional se había incorporado a la moda novohispana antes de finales del seiscientos (Middleton, 2016: 104-109). Esta variedad textil y de modas que se da a comienzos del siglo XVIII en los virreinos americanos es también visible en la *Entrada del arzobispo virrey Morcillo en Potosí*, de Melchor Pérez de Holguín (Fig. 6).

Perea se mostró prolijo al describir la indumentaria del cabildo de los naturales y del alférez real Urtiaga y su séquito. Las autoridades indígenas vestían fundas, armador, calzones y valonas de diseño europeo junto con tilmas “a la vsansa antigua”. El gobernador don Sebastián fue el que con mayor esplendor concurrió al evento. Su tilma, de raso musgo con bordados y flecos de oro y plata, contrastaba con la de rasos “a lo morisco” con flores encarnadas, azules, verdes, blancas y anteadas que llevaban los dos alcaldes y el alguacil de naturales. Ligeramente diferentes eran también los calzones; encarnados de pitiflor para los alcaldes indígenas y de corte ancho (de uso antiguo, como las valonas, armadores y golillas) para el gobernador, en raso azul con flecos y bordados de oro. Don Sebastián lucía también valiosos complementos. Sobre el pecho llevaba un águila de oro, cubría la cabeza con sombrero (seguramente a la española) adornado de perlas y plumas y calzaba dorados “cacles” (del náhuatl *cactli*) con cintas tejidas con hilos de oro²⁶. Este tipo de calzado era descrito en 1580 por el corregidor de Atlatlauca, en Oaxaca, “como alpargatas saluo que por el peyne del pie no tiene cosa ninguna sino vnas cintas de cuero con que se atan a los dedos y al talon que hacen por detras, y los principales traian estos talones muy pintados y dorados, y los macehuales no podian traerlo sino llano” (Carrillo y Gariel, 1959: 46-47). Con respecto a las monturas de los caballos, los oficiales indios iban sobre silla jineta, a diferencia de la silla brida que usaron las autoridades criollas y peninsulares del ayuntamiento de Querétaro. Aunque ambos estilos de montar coexistieron en Europa desde fines de la Edad Media, el primero se consideraba una técnica tradicional de la Península Ibérica y originaria del norte de África (Fuchs, 2009: 88-93). La disparidad de monturas, indumentarias y tejidos que llevaban los naturales subraya el sincretismo cultural del Querétaro de comienzos del siglo XVIII donde coexistían tradiciones prehispánicas con costumbres y elementos de origen andalusí que se identifican con el rico legado cultural ibérico.

²⁵ *Ibidem*, ff. 5r-5v, 12r.

²⁶ *Ibidem*, f. 6r.



Fig. 6. Melchor Pérez de Holguín. *Entrada del arzobispo virrey Morcillo en Potosí* (1716). Óleo sobre lienzo, 240 x 570 cm. Museo de América, Madrid. Fotografía: Joaquín Otero.

Urtiaga, por su parte, se presentó vestido a la española con golilla, con telas en campo musgo con flores de oro y plata, y cabos bordados con hilos de oro. Calzaba “botas blancas de rodillera con sus cañones de cambra[i] e guarnesidos de ricos encajes blancos de Flandes”. Acicates o espuelas doradas, sombrero negro de plumas blancas, espadín de plata y capa de seda, “con vueltas de tela musga con flores de oro”, completaban tan lucido atuendo. Adornados iban también los pajes que le acompañaban, con libreas de paño veinte y quatreño (paños finos de lana) en color esmeralda con vistosas franjas de “razo de primavera de diversos colores” y flecos y botones del mismo material. Además, llevaban chupas de raso con cintas encarnadas y matices de plata, sombreros blancos de tres picos y toquillas encarnadas “de colonia” (estrecha cinta de seda cuyo



nombre derivaba de dicha urbe germana), batas de cambray guarnecidas con encajes de Flandes, medias de seda encarnada, zapatos blancos y lustrosas espadas. Tan adornado como el jinete iba el alazán que montaba Urtiaga, con silla de fondo verde labrado, guarnecida con franjas anchas de Milán, flecos de oro, estribos de plata, hebillas doradas y martinete y anquera con bordado de oro. Sobre la frente del caballo se dispuso también un penacho de plumas en tonos blancos, azules y encarnados, y decoración de perlas y pedrerías. El jaez iba montado sobre saya encarnada con pequeñas bandas en tonos verde y amarillo, y “todo de ricos encaxes de Milán cubierto en forma de ondas”²⁷. Junto con los variados diseños y labores de costura que presentaban los jaezes, sillas y demás adornos de los caballos, estos se diferenciaron también en su capa, aumentando la vistosidad y hermosura de los festejos. Además del alazán, Perea distinguió, al menos,

27 *Ibidem*, ff. 7v-8r.

otras ocho diferentes coloraciones y combinaciones en los equinos que desfilaron por las calles de Querétaro.

En la mañana del segundo día fue la casulla del preste que presidía la misa la pieza que mayor interés despertó. Perea reveló que aquella vestidura de rico paño de lana blanca con cubierta de “tela de joia encarnada” (seda fina con labrado de oro y plata) tenía 170 años de antigüedad²⁸. Había sido donada por el franciscano danés Fray Jacobo Daciano, uno de los misioneros llegados a Nueva España por orden del emperador Carlos V y fundador de la Santa Provincia Franciscana de San Pedro y San Pablo de Michoacán. En la tarde, el interés se centró en las prendas con las que el corregidor acudió a los divertimentos, que diferían notablemente de las que lució durante la jura. Cabalgaba sobre un enjaezado caballo, adornado con “trensa a la morisca, matisado de sintas de bariedad de colores”, y una silla de felpa encarnada con franjas de oro. Vestía anguarina azul, de rico paño de Segovia, con franjas de plata. Era ésta una prenda larga de abrigo, una especie de casaca, que se empleaba sobre el resto de la indumentaria y que fue cayendo en deuso con los Borbones (Solé Peñalosa, 2009: 175-179). El corregidor, además, llevaba chupa y calzón de tela de Milán en color musga con decoración de flores de oro y plata, bata de finos y laboriosos encajes, y un sombrero negro de pelo de castor de tres picos con ribeteado de oro. Calzaba botas de rodillera en tono blanco, cañones de cambray “con ricos encaxes lenseados” y espuelas doradas²⁹. Algo más sobrio marchaba el capitán de la compañía de infantería, portando una pica sobre el hombro y vistiendo sombrero blanco de castor con ribetes de plata, calzón de tela de tisú y cuera de fino ante guarnecida también con ribetes de galón de plata y cabos bordados del mismo material. La cuera era una especie de chaleco de mangas cortas, también anterior al siglo XVIII, que siguió en uso con los Borbones como parte del equipamiento de las tropas destinadas a los presidios de la frontera novohispana. Aquellos que la portaban, como los soldados de la pintura Segesser II (c. 1720, New Mexico History Museum de Santa Fe, Nuevo Mexico), se identificaban como dragones de cuera (Armella de Aspe et al., 1988: 20).

Además de oro y plata, entre las alhajas que se lucieron en los festejos queretanos se mencionan joyas elaboradas con diamantes, esmeraldas y perlas. Dado el gran apetito por estas valiosas piezas, esmeraldas (posiblemente de minas colombianas) y perlas de origen caribeño o californiano inundaron el mercado americano y europeo desde el siglo XVI, siendo trabajadas tanto para joyería devocional como profana. Amatistas, topacios y rubíes son también mencionados entre las joyas que portaban algunos nobles vecinos de Querétano. El uso de estas piedras de color revela el cambio de gusto que se había introducido en la Corte del último Habsburgo cuando las joyas con los tradicionales diamantes y esmeraldas se enriquecieron con esta pedrería de variedad cromática (Arbeteta Mira, 1998: 55). De entre las joyas citadas, además del toisón del simulado príncipe, dos más merecen especial atención. Una era una rosa engastada

²⁸ *Ibidem*, f. 17r.

²⁹ *Ibidem*, f. 19v.

de esmeraldas que llevaba el corregidor a un lado del pecho, sobre la insignia de la orden de Santiago. Esta joya, un modelo en forma redonda u ovalada popularizado en la segunda mitad del siglo XVII, se complementaba además con otra rosa de diamantes “que había pedestal a un penacho de plumas blancas” dispuesto sobre el sombrero que portaba (Arbeteta Mira, 1998: 33)³⁰. Otra singular pieza era la citada águila de oro del gobernador de los naturales. A priori, este adorno podría asociarse con el emblema de la Casa de Habsburgo, un motivo iconográfico habitual en la joyería española y americana del siglo XVII. El águila como emblema y divisa estaba cargada de simbolismo tanto en Europa como en América, y su imagen se hizo omnipresente en edificaciones, obras artísticas y decoraciones efímeras de la Edad Moderna, adquiriendo además una nueva dimensión en el contexto virreinal novohispano al asociarse con la identidad mexicana (Cuadriello, 1994: 90-101). La llegada de la dinastía borbónica no erradicó el símbolo aquiliforme. El relato de los festejos queretanos de 1710 se complica cuando consideramos el simbolismo del águila para los otomíes prehispánicos y su papel como conquistadores en la mudable frontera norte novohispana del siglo XVI. Precediendo la invasión española, una de las deidades creadoras en la tradición otomí era Yozipa, que asumía un carácter dual y era frecuentemente identificada con un águila. Con la evangelización e introducción del águila bicéfala de los Habsburgo, se produjo un proceso de sincretismo y el emblema imperial fue asumido en la iconografía colonial otomí (Peña Peláez, 2019: 98-101, 115-116). El águila que lucía el gobernador indígena en la jura real de Querétaro podría entenderse como expresión de esa lealtad y alianza de esta comunidad indígena con la monarquía española, pero también asociarse con aquella divinidad prehispánica y simbolizar la identidad y antigüedad de las tradiciones otomíes que los naturales deseaban manifestar y celebrar ante el nuevo monarca Borbón.

Epílogo

Tras más de una semana de celebraciones, las autoridades municipales de Querétaro daban por concluidas las festividades en honor de los dos primeros Borbones hispanos. La ciudad se equiparaba por fin a otras grandes urbes hispanoamericanas en su demostración de lealtad a la dinastía reinante e inauguraba un nuevo ciclo de fiestas reales, celebraciones públicas y arquitecturas efímeras que se prolongaría durante el resto de la centuria. Esta doble aclamación, que acentuaba la continuidad dinástica y la estabilidad del orden social, no sólo puso de relieve el afecto y fidelidad queretana a la monarquía hispánica, sino también el importante papel de la comunidad indígena, estrechamente vinculada al origen de la ciudad y depositaria de unas ricas tradiciones, identidad y privilegios que se ponían de manifiesto (de manera visual y sonora) al rendir pleitesía al soberano ausente. Con esta suntuosa demostración pública, la elite local se situaba también en la vanguardia de la moda novohispana a comienzos del siglo

30 *Ibidem*, f. 19v.

XVIII, en línea con el lujo y ostentación que guiaba a los residentes más opulentos de la capital virreinal, celebrando con esmero la distinción de sus nobles ciudadanos, españoles y naturales, y la ilustre historia de la urbe queretana.

Bibliografía

- Anaya Larios, J. (1997). *Arquitectura efímera de Querétaro*. Querétaro: Gobierno del Estado.
- Alfonso Mola, M. (2002). Fiestas en honor de un rey lejano. La proclamación de Felipe V en América”. En A. Bethancourt (ed.). *Felipe V y el Atlántico* (pp. 249-308). Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.
- Arbeteta Mira, L. (1998). *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII en los museos estatales*. Madrid: Nerea.
- Armella de Aspe, V. et al. (1988). *La historia de México a través de la indumentaria*. [México, D. F.]: Inversora Bursátil.
- Ballesteros Flores, B. (2008). El menaje asiático de las casas de la élite comercial del virreinato novohispano en el siglo XVII. *Boletín del Archivo General de la Nación* 20, 59-112
- Carrillo y Gariel, A. (1959). *El traje en la Nueva España*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Cuadriello, J. (1994). Los jeroglíficos de la Nueva España. En *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España* (pp. 84-113). México: Museo Nacional de Arte: Banamex-Accival.
- Curcio-Nagy, L. (2004). *The Great Festivals of Colonial Mexico City. Performing Power and Identity*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Escobar Olmedo, A. (2015). Las fiestas en Pátzcuaro de 1701 por la aclamación del rey Felipe V. *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos* (9), 139-166.
- Fuchs, B. (2009). *Exotic Nation: Maurophilia and the Construction of Early Modern Spain*. Philadelphia: University of Pennsylvania.
- Gómez de Acosta, E. (1997). *Querétaro en 1743. Informe presentado al rey por el corregidor Esteban Gómez de Acosta*. Querétaro: Gobierno del Estado.
- Gordo Peláez, L. (2011). Fábrica y fama de los acueductos novohispanos: De la peregrina «Targea» y «Arcos» de Santiago de Querétaro. En S. Huerta et al. (ed.) *Actas del VII Congreso Nacional de Historia de la Construcción* (pp. 623-632). Madrid: Instituto Juan de Herrera, vol. 1.
- Jackson, R. (2013). *Conflict and Conversion in Sixteenth Century Central Mexic. The Augustinian War on and Beyond the Chichimeca Frontier*. Leiden; Boston: Brill.
- Jiménez Gómez, J. (2008). *La República de Indios en Querétaro, 1550-1820. Gobierno, elecciones y bienes de comunidad*. México, D.F.: Porrúa.

- Katzew, I. (2011). Remedo de la ya muerta América: The construction of festive rites in Colonial México. En I. Katzew (ed.). *Contested Visions in the Spanish Colonial World* (pp. 151-175). Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art; New Haven: Yale University Press.
- Landavazo, M. y Martínez Villa, J. (2018). Sonidos del poder y ruidos populares: el entorno sonoro de las fiestas regias en Valladolid de Michoacán. *Estudios de historia novohispana* 58, 115-148.
- Mendieta Rebollo, G. (1701). *Sumptuoso festive real aparato, en que explica su lealtad la siempre noble, illustre imperial, y regia ciudad de Mexico, Metrópoli de la America y Corte de su Nueva España en la aclamacion del mvy alto, mvy poderoso, mvy soberano principe D. Philipo Qvinto ...* Mexico: Imprenta de Juan Joseph Guillena Carrascoso.
- Middleton, J. (2016). Reading Dress in New Spanish Portraiture: Clothing the Mexican Elilte, circa 1695-1805. En D. Pierce (ed.) *New England / New Spain. Portraiture in the Colonial Americas, 1492-1850* (pp. 101-146). Denver: Denver Art Museum.
- Mínguez, V. (2007). La ceremonia de jura en la Nueva España. Proclamaciones fernandinas en 1747 y 1808. *Varia Historia* 23 (38), 273-292.
- Mínguez, V. et al. (2012). *La fiesta barroca. Los virreinos americanos, 1560-1808: Triunfos barrocos. Volumen Segundo*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I; Las Palmas: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- Mínguez, V. y Rodríguez Moya, I. (2016). Prólogo. Un imperio iluminado por un sol y cien mil luminarias. En V. Mínguez e I. Rodríguez Moya (ed.). *Visiones de un imperio en fiesta* (pp. 9-29). Madrid: Fundación Carlos de Amberes.
- Morán Turina, M. (2014). Felipe de Silva. Alegoría de Felipe V y su familia combatiendo la Herejía. En García-Frías Checa, C. y Jordán de Urríes y de la Colina, J. (ed.) *El retrato en las colecciones reales de Patrimonio Nacional. De Juan de Flandes a Antonio López* (pp. 292-295). Madrid: Patrimonio Nacional.
- Mundy, B. (2014). Indigenous Dances in Early Colonial Mexico City. En D. Pierce (ed.) *Festivals and Daily Life in the Arts of Colonial Latin America, 1492-1850* (pp. 11-30). Denver: Denver Art Museum.
- Navarrete, F. (1739). *Relación peregrina de la agua corriente que para beber y vivir goza la muy noble, leal y florida ciudad de Santiago de Querétaro*. México: Joseph Bernardo de Hoyal.
- Peña Peláez, B. (2019). *Espacios, imágenes y rituales en el devenir de la identidad otomí*. Universidad Nacional Autónoma de México. Disponible en: <https://repositorio.unam.mx/contenidos/3489061> [Consultada 30-06-2021].
- Pérez Morera, J. (2018). El tejido brocado en el México virreinal: sedas orientales y criollas. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 49, 175-195.
- Ramírez Montes, M. (2005). *Niñas, doncellas, vírgenes eternas. Satna Clara de Querétaro, 1607-1864*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Ramos, F. (2004). Arte efímero, espectáculo, y la reafirmación de la autoridad real en Puebla durante el siglo XVIII: La celebración en honor del Hércules borbónico. *Relaciones. Estudios de historia y sociedad* XXV (97), 178-218.
- Rodríguez Moya, I. (2003). *La mirada del virrey. Iconografía del poder en la Nueva España*, Castelló de la Plana: Universitat Jaume I.
- Rodríguez Moya, I. (2013). Las juras borbónicas en la Nueva España. Arquitecturas efímeras, suntuosidad y gasto. En C. López Calderón et al. (ed.) *Barroco Iberoamericano: identidades culturales de un imperio* (pp. 57-85). Santiago de Compostela: Andavira Editora, 2013, vol. II.
- Rodríguez Moya, I. (2015). Lujo textil en la corte novohispana. *Quintana* 14, 229-245.
- Roubina, E. (2020). La imagen de la música como elemento del relato identitario de la sociedad novohispana. En J. Marín-López (ed.). *De Nueva España a México: el universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)* (pp. 387-416). Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía.
- Rubial García, A. (2004). Santiago y la cruz de piedra. La mítica y milagrosa fundación de Querétaro, ¿una elaboración del Siglo de las Luces? En J. Jiménez Gómez (ed.). *Creencias y prácticas religiosas en Querétaro, siglos XVI-XIX* (pp. 25-104). México, D.F.: Plaza y Valdés.
- Septién y Septién, M. (1999). *Obras de Manuel Septién y Septién. Tomo II. Obras monográficas*. Querétaro: Gobierno del Estado.
- Sigüenza y Góngora, C. (1680). *Glorias de Querétaro en la nueva congregación eclesiástica de María Santísima de Guadalupe, con que se ilustra*. México: Viuda de Bernardo Calderón.
- Solé Peñalosa, G. (2009). *Verdugados, guardainfantes, valonas y sacristanes. La indumentaria, joyería y arreglo personal en el siglo XVII novohispano*. Universidad Nacional Autónoma de México. Disponible en: http://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/5021_TD111 [Consultada 30-06-2021].
- Stratton-Pruitt, S. (2006). *The Virgin, Saints, and Angels. South American Paintings 1600-1825 from the Thoma Collection*. Milan: Skira.
- Super, J. (1976). Querétaro Obrajes: Industry and Society in Provincial Mexico, 1600-1810. *The Hispanic American Historical Review* 56 (2), 197-216.
- Vargas Lugo, E. y Guadalupe Victoria, J. (1985). *Juan Correa. Su vida y su obra. Catálogo. Tomo II. Segunda Parte*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Villaseñor y Sánchez, J. (1746). *Theatro americano. Descripción general de los Reynos y Provincias de la Nueva España y sus jurisdicciones*. Vol. I. México: Viuda de Joseph Bernardo de Hogal.

Zelaá e Hidalgo, J. (1803). *Glorias de Querétaro en la fundación y admirables progresos de la Muy I. y Ven. Congregación Eclesiástica de Presbíteros Seculares de María Santísima de Guadalupe de México*. México: Mariano José de Zúñiga y Ontiveros.

Equitación, acrobacias y nuevos entretenimientos: el circo Laforest-Smith en Buenos Aires (1834-1835)

Horse riding, acrobatics and new entertainment: Laforest-Smith circus in Buenos Aires (1834-1835)

GUILLERMINA GUILLAMON  0000-0001-8097-5593

guillermi.guillamon@gmail.com

Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología- Universidad Nacional de Tres de Febrero, Instituto de Estudios Históricos. La Plata, Buenos Aires, Argentina

Recibido: 22 de junio de 2020 · Revisado: 3 de mayo de 2021 · Aceptado: 10 de mayo de 2021

Resumen

Hacia 1830 la escena cultural y artística porteña comenzó a ampliarse y diversificarse de forma inusitada. Nuevos espacios se acoplaron -no sin disputa- al teatro Coliseo Provisional, dando inicio a una heterogénea programación de espectáculos y configurando un “nuevo circuito artístico urbano”. No obstante esta multiplicidad de experiencias artísticas, este artículo hace foco en un fenómeno en particular: el arribo a Buenos Aires del circo Laforest-Smith en 1834. Particularmente, se analizará una doble dimensión. Por un lado, respecto de su complejidad estética para ser “enclasado” en tanto incorporó prácticas y espacios que estuvieron vinculados al “alto y bajo pueblo”. Por otro lado, buscamos profundizar en torno a la categoría de nuevo en los espectáculos circenses, al valor de la novedad y el cambio en tanto conceptos asociados a lo moderno y lo original.

Palabras clave: Circo; nuevo circuito artístico urbano, novedad.

Identificadores: Laforest-Smith.

Topónimos: Buenos Aires.

Periodo: Siglo XIX.

Abstract

Around 1830 the Buenos Aires cultural and artistic scene began to expand and diversify in an unusual way. New spaces were coupled -not without dispute- to the Provisional Coliseum theater, giving rise to a heterogeneous program of shows and setting up a “new urban artistic circuit”. Beyond this multiplicity of artistic experiences, this article focuses on a particular phenomenon: the arrival in Buenos Aires of the Laforest-Smith circus in 1834. Specifically this article aims to analyze a double dimension. On the one hand, regarding its aesthetic complexity to be “enclasado” as it incorporated practices and spaces that were linked to the “high and low people”. On the other hand, we seek to delve into the category of new circus shows, the value of novelty and change as concepts associated with the modern and the original.

Keywords: Circus: new urban artistic circuit; novelty.

Identifiers: Laforest-Smith.

Place Names: Buenos Aires.

Period: 19th Century.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

GUILLAMON, G. (2021). Equitación, acrobacias y nuevos entretenimientos: el circo Laforest-Smith en Buenos Aires (1834-1835). *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 52: 151-167.

Introducción

“Hemos pasado muchas horas agradables en el Circo, y el recuerdo de ellos en este momento nos causa una punzada, porque nunca volverán. Sin embargo, estamos acostumbrados a los desilusiones”.

The British Packet and Argentine News

11/07/1835, N 464

Hacia 1830 la escena cultural y artística porteña comenzó a ampliarse y diversificarse de forma inusitada. Nuevos espacios se acoplaron -no sin disputa- al teatro Coliseo Provisional, dando inicio a una heterogénea programación de espectáculos. Si bien algunas de estas prácticas habían sido representadas previamente en la ciudad Buenos Aires, lo novedoso de esta experiencia residió en la sistematización con la que se desarrollaron. Ello fue complementado por el exotismo que suponían determinadas actividades vinculadas al ilusionismo -autómatas, panoramas, linternas mágicas y gabinetes ópticos- como pruebas de fuerza y agilidad -contorsionismo, equilibrismo, doma de caballos- y exhibición de animales. La ciudad comenzaba, aunque lentamente, a ampliar y diversificar su escena cultural.

Así, en pocos años se configuró un “nuevo circuito artístico urbano” en el que, progresivamente, se incorporaron nuevas compañías, espacios y prácticas. No obstante esta multiplicidad de experiencias artísticas, este artículo hace foco en un fenómeno en particular: el arribo a Buenos Aires del circo Laforest-Smith en 1834. Compuesto por artistas ingleses especializados en la gimnasia, la acrobacia y la equitación, fue el primer circo “moderno” tanto en lo que refirió a su programación como a su disposición espacial. Su arribo, despliegue y cierre fue reseñado por diversos diarios porteños pero fue objeto de constantes y extensos análisis del principal diario inglés, *The British Packet and Argentine News*.

En este marco, el presente artículo tiene por objetivo reconstruir el desarrollo del primer circo moderno en Buenos Aires a fin de indagar en torno a una doble dimensión. Por un lado, respecto de su complejidad estética para ser “enclasad” en tanto incorporó prácticas y espacios que han estado tradicionalmente vinculados al alto y bajo pueblo. Ello, en suma, nos permitirá historizar al tiempo que complejizar los procesos de conformación de gusto, situados hacia fines del siglo XIX como la consecuencia inmediata de una élite amenaza y retraída por la irrupción de las masas a la escena pública. Por otro lado, buscamos profundizar en torno a la categoría de nuevo en estos espectáculos, al valor de la novedad y el cambio en tanto conceptos asociados a lo moderno y lo original. Específicamente porque es mediante lo nuevo o lo novedoso, que en este caso se asocia a una compañía extranjera, vinculada también a la experiencia del circo inglés, que se produce una ruptura con el pasado hispánico que, si bien busca

las particularidades de lo local para dar cuenta de lo original, nunca deja de tener el horizonte depositado en las principales capitales europeas

Para ello, en un primer apartado se busca realizar un breve mapeo de los principales trabajos que tanto locales como extranjeros han problematizado la constitución del circo moderno -compuesto por la equitación y las artes gimnástica, haciendo hincapié en la vinculación con el exotismo y la novedad que suponían tales prácticas. Posteriormente, en un segundo apartado, se reconstruyen las principales características del circo Laforest-Smith, indagando tanto en el aspecto material/espacial como aquel referido a la configuración de su programación. En un tercer apartado se exploran, brevemente, las trayectorias de sus integrantes, las actividades desplegadas y las representaciones sociales que el diario erigió en torno a sus prácticas artísticas así como las vinculaciones del circo con la política rosista. Por último, se realizan consideraciones finales en las que se sistematiza al recorrido al tiempo que se proponen nuevas líneas de investigación a fin de complejizar, progresivamente, el circuito urbano artístico en Buenos Aires.

Exotismo y novedad: breve estado de la cuestión sobre el circo, la equitación y las artes gimnásticas

Tal como hemos dado cuenta en otros trabajos sobre diversiones y espectáculos en el Buenos Aires de principio de siglo XIX, si bien la historiografía argentina amplió el horizonte de objetos culturales posibles de ser analizados, aún quedan pendientes numerosos temas ligados, sobre todo, a las prácticas artísticas. En este contexto, buscamos en este apartado realizar un breve recorrido por una selección de trabajos que, creemos, brindan herramientas para pensar los nuevos entretenimientos en Buenos Aires y, particularmente, el desarrollo del circo en dicha ciudad.

Desde principios de siglo XX el ámbito de lo teatral constituyó el principal objeto de interés de diversos trabajos que oscilaron entre un relato positivista -cargado de descripciones de obras y carente de toda referencia a fuentes- y un abordaje social de las prácticas teatrales¹. En la búsqueda por inaugurar una nueva lectura de lo teatral, el relato acontecimental fue superado por la ambición de complejizar el objeto de estudio que, aunque carente de marco teóricos y conceptuales, se acercó a aquello que podríamos considerar como una historia social del teatro. Múltiples géneros, actores, espacios y problemas fueron incorporados al análisis que, al mismo tiempo, toma a la prensa -al menos para el caso del siglo XIX- como principal fuente para dar cuerpo al objeto de estudio². Lejos de inaugurarse una nueva lectura, estudios de renombrados críticos e historiadores del teatro siguieron construyendo un relato que veía en la consolidación de géneros teatrales y circenses, conformación de compañías y estrenos de obras un

1 Tal es el caso de Bosch (1905) -que debería ser considerado una fuente- y Gesualdo (1961)

2 Para el período aquí abordado, tomamos como referencia Pelletieri (2005).

conjunto de hechos autónomos de la aceptación del público, de los proyectos políticos y de los idearios estéticos en pugna³.

No obstante el vacío historiográfico en torno, se han realizado trabajos que resultan ejemplares de la búsqueda por complejizar el objeto. Tal es el caso de Golluscio de Montoya, quien en “Del circo colonial a los teatros ciudadanos. Procesos de urbanización de la actividad dramática rioplatense” (1984) indicó la ambición de dejar de lado a los textos teatrales y la creación autoral. En su lugar, buscaba analizar un conjunto de características que permitían comprender el proceso de urbanización de la actividad dramática, hecho que suponía el tránsito de los circos coloniales a los teatros ciudadanos y que puede verse reflejado en el estreno de Juan Moreira, drama gauchesco compuesto y ejecutado por los Podestá.

En dicho trabajo -precoz y extrañamente nunca citado- la autora señaló un conjunto de aspectos que, si bien refieren específicamente al circo, pueden ser aplicados a las diversiones y espectáculos de mediados de siglo XIX. Así, la ampliación de la oferta, antes monopolizada por el Teatro Coliseo Provisional, debe pensarse en base a, 1) La constitución de un público más amplio: los nuevos espacios, los precios bajos de las entradas y la falta de formalismos permitió que accedieran los sectores bajos que no podían concurrir a los teatros, que presentan un tipo de obras acordes al gusto de una elite europeizada, 2) La ubicación de los circos: Las carpas se instalaban lejos del centro, espacio que aún ocupaban los principales teatros, 3) La imbricación entre circo y teatro: progresivamente, el teatro incorporó números de fuerza, de destreza, bailes pantomímicos y danzas y en los circos se incorporaron dramas y fragmentos de óperas, 4) La invención de un espacio escénico doble: compuesto por la pista/picadero y el escenario/estrado, debido a que el circo mezclaba dos componentes: el realce de los talentos personales y la representación en sí misma.

Dos décadas después, la apuesta fue redoblada por Ricardo Pasolini (1999), quien abordó el circo y la ópera para problematizar no tanto su especificidad estética sino su funcionamiento como indicadores mediante los cuales los grupos sociales configuraron -y salvaguardaron- identidades y, derivado de ella, disputaron poder en el campo simbólico. Si bien ambos espectáculos eran para ese momento géneros consolidados y diferenciados en el circuito cultural porteño, el objetivo en “La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo. Consumos teatrales y lenguajes sociales”, radicó en abordar las prácticas y consumos artísticos entre 1870 y 1910 a fin de analizar como la ópera y el circo se constituyeron en polos antagónicos. La explicación que propone el autor es que ambos espectáculos se configuraron en consumos antagónicos como consecuencia de la necesidad de dirimir lugares sociales y, derivado de ello, agudizar la distancia social y trazar los límites de unas identidades sociales que se pretendían estables.

3 Aunque el trabajo de Beatriz Seigbel (2006) resulte de una importancia fundamental dada la sorprendente sistematización de datos -fechas, nombres y lugares-, no logró vincularse con las ciencias sociales a fin de problematizar teórica y metodológicamente el fenómeno de diversiones y espectáculos públicos y privados. No obstante ello, debe indicarse la importancia del trabajo referido a la Rosalía Roba (1869- 1940), esposa de Antonio Podestá pero, por sobre ello, la más famosa écuere circense del país (Seigbel, 2012).

No obstante estos dos últimos trabajos citados, también debemos advertir que una de las posibles explicaciones del vacío historiográfico encuentra razón en la compleja definición y delimitación de la especificidad del circo, consecuencia de sus vinculaciones con otras artes de pista tales como la acrobacia, la equitación y la gimnasia (todas prácticas que fueron previamente desarrolladas en Buenos Aires). En primer lugar, el circo encuentra un primer antecedente en las compañías de volatines o maromeros, expresión artística que se desarrollaba en patios o espacios amplios e incluía en su función a acróbatas, actores, personajes graciosos, música, bailes, títeres y animales que eran exhibidos (Revolledo, 2006: 14). Si bien en un primer momento estas compañías transhumantes desarrollaron sus actividades dependiendo de la demanda local, a partir del siglo XVIII se conformaron compañías que adquirieron un carácter empresarial, sus funciones comenzaron a realizarse de forma sistemática y estable y se civilizaron muchos de sus números. Así, progresivamente se produciría “(...) un acomodamiento mimético del ocio en la condición social de una clase popular, que al margen de la burguesía, también ponía precio a la recreación” del tiempo de ocio y espectáculos” (Torrebadella, 2013: 70).

Ello nos lleva a otra complejidad propia del objeto: su difícil enclasmiento debido a lo que podríamos denominar como su carácter tran-social. En este sentido, habría una aparente contradicción entre las denominadas bellas artes, que implican el espíritu, la contemplación y las sensaciones y las artes populares, vinculadas al cuerpo y carentes de todo decoro. Esta aparente oposición se vería complementada por la disparidad de las prácticas artísticas que encontraron en el circo un espacio de confluencia: por un lado, la música, el baile, la equitación, el teatro y, por otro, las acrobacias y pruebas de fuerza, las actuaciones graciosas y pantomímicas, entre otras. Sin embargo, muchas de estas prácticas estaban atravesadas por el concepto de novedad en tanto que su desarrollo era nuevo - y por ello dotado de una carga de exotismo- en la ciudad y, en la mayoría de los casos, era llevado a cabo por artistas europeos. En este sentido, y parafraseando el sugerente trabajo de Brigitte Bailly (2009:65), ¿podría postularse que la dificultad para clasificar estéticamente al circo redundó -o contribuyó- en la disolución de la frontera entre el alto y bajo pueblo, creando, así, un espacio en donde se confundían simbólicamente las clasificaciones sociales?. La hipótesis que propondremos a continuación reside en pensar que ante el riesgo de esta -aunque imaginaria- disolución, a partir del establecimiento del circo Laforest-Smith, la elite porteña desplegó una apropiación de las prácticas asociadas a los sectores populares, depurándolas y situándolas, mediante la categoría de lo nuevo, dentro del conjunto - aun poroso- de las artes cultas o de alta cultura.

El primer circo moderno en Buenos Aires: Estructura, recursos y programación de la compañía Laforest-Smith

Hacia 1830 la experiencia del auge y consecuente afición a la ópera italiana en Buenos Aires comenzó a declinar (Guillamon, 2018). No obstante ello, la escena artística porteña se transformó rápidamente, incorporando una multiplicidad de espectáculos y nuevos espacios, tales como parques y jardines⁴. Así, progresivamente comenzaron a promocionarse en la prensa bailes pantomímicos, pruebas de fuerza y agilidad, autómatas, prácticas ecuestres, panoramas, linternas mágicas, gabinetes ópticos, exhibición de animales. La sistematización de las funciones, así como la asistencia del público y el interés de la prensa, contribuyeron a crear un nuevo circuito artístico urbano en Buenos Aires. En esa nueva escena artística, uno de los fenómenos que más llamó la atención tanto a los diarios como al público fue el arribo del circo estadounidense Laforest Smith⁵.

No obstante, previo a su llegada, en 1829 arribó a Buenos Aires la compañía gimnástica de José Chearini, procedente de Montevideo. Por lo tanto, al tiempo que constituyeron el primer espectáculo de envergadura del Parque Argentino o *Vauxhall*, fueron la primera compañía que realizó de forma sistemática funciones con varios números de actividades que, posteriormente, formarían parte del circo (Seigbel, 2007: 6).

La primera promoción, anunciada para el 17 de enero de 1830, detalló que la función estaría dividida en tres partes y coordinada por quien era conocido como “un maestro de la escuela de agilidad”. Así, se presentaban tres tipos de pruebas: en la maroma tirante, en la cuerda floja y volteos (saltos) a la francesa. En todos ellos, según advierte la promoción, se utilizaban diversos objetos –espadas, piedras, sillas- y animales, entre los que podemos destacar un toro que se enfrentaba hasta darle muerte⁶. En consecuencia, el circo Laforest-Smith contó con un antecedente en la ciudad que, si bien era similar a su propuesta, su proyección como espectáculo fue mucho más modesta. Por el contrario, el nuevo circo inglés contó con un espacio material y con una compañía estable que fueron comparado con las experiencias de sus pares ingleses y parisinos.

Dos meses antes de su inauguración, el principal representante del circo Charles Laforest -quien también era la figura principal- viajó desde Montevideo hacia Buenos

4 Al respecto de las particularidades urbanas de la ciudad de Buenos Aires en le década de 1830 véase Aliata (2006) y Favelukes (2011).

5 Tal como advertimos previamente, el diario que promocionó y reseñó las funciones con mayor interés fue *The British Packet and Argentine News* (El paquete británico y noticias argentinas). Dicho diario inició sus publicaciones en 1826 y finalizó su edición en 1856. El principal impulsor y fundador del diario fue un comerciante, Thomas George Love, que presidió la Cámara de Comercio inglesa, y fue un activo simpatizante del gobierno de don Juan Manuel de Rosas. Al respecto véase: Graham-Yooll (2000). Asimismo, cabe señalar que hemos realizado la traducción al español de todas citas aquí referidas.

6 *El Lucero*, Buenos Aires, Buenos Aires, 14 de enero de 1830, N 103.

Aires a fin de comenzar con los preparativos para establecer el circo⁷. Sin embargo, las tareas que no durarían más de dos o tres semanas, se prolongaron y finalmente el circo fue inaugurado el 28 de julio de 1834. En el estreno, más allá de las particularidades de la compañía ecuestre -sus integrantes y los caballos- el British se sorprendió ante la monumentalidad de la estructura del circo:

(...) ciertamente no esperábamos encontrar una estructura tan cómoda, erigida como lo ha sido en un período tan breve. Es algo que está sobre el proyecto de los Franconi, en París, y que se calcula en unas 1200 personas. El frente de la caja de gobernadores está adornado con los brazos de la república. El anillo es extenso, y el escenario parece estar bien arreglado. Esperamos sinceramente que el propietario sea recompensado por el gran gasto en que ha incurrido⁸.

No sólo asombró la novedad de contar con un circo hecho a semejanza de los europeos, sino que sorprendió que fuese casi igual de amplio que el principal -y único teatro de la ciudad, el Coliseo Provisional⁹. Ello, sumado a la convocatoria que suponía ver pruebas con caballos adiestrados, confluuyó en el inmediato éxito del circo y, en consecuencia, en la venta total de las entradas. Teniendo como punto de venta la casa del mismo Laforest y la boletería del circo, repetidas veces se anunció que “muchos no pudieron obtener asientos, y la oficina de los que tomaban dinero estaba literalmente sitiada (...)”¹⁰

Tal como sucederá en todas las actividades desarrolladas en el Parque Argentino y en el Jardín del Retiro, el precio de la entrada al circo más económica que aquella de funciones teatrales a realizarse en el Teatro Coliseo, Victoria o del Buen Orden. Sin embargo, a diferencia de otros espectáculos que no suponían una amenaza al ámbito de lo teatral ya que se desarrollaban en franjas horarias distintas -el teatro a la noche, y otras actividades las 15 y 16 horas-, el circo le disputó la hegemonía al Coliseo Provisional dado que ambos desarrollaban sus funciones entre las 19 y las 20 horas. Asimismo, otra dimensión de la competencia se estableció, tal como señalamos previamente, por lo novedoso y exótico de los espectáculos.

El inusitado éxito en las ventas de entrada se reforzó por el hecho de que siquiera la inestabilidad social y política del año 1834 - momento de mayor enfrentamiento hacia el interior de la facción federal, como entre éstos y la tendencia unitaria- pudo opacar el auge de la compañía Laforest-Smith¹¹. Ese mismo año visitaron el circo, juntamente con sus familias o esposas, Juan José Viamonte, Carlos María Alvear, Lucio Norberto Mansilla, en calidad de jefe de policía, Prudencio Rosas, Narciso del Valle, Manuel Crespo, representantes ingleses en Buenos Aires, y otros personajes de menor protagonismo

7 *The British Packet and Argentine News*, Buenos Aires, 19 de abril, N 400.

8 *The British Packet and Argentine News*, Buenos Aires, 28 de junio, N 410.

9 Respecto de los espacios materiales vinculados a prácticas musicales y teatrales véase Guillamon 2018.

10 *La Gaceta Mercantil*, Buenos Aires, 30 de agosto de 1834, N 419.

11 Al respecto, la Gaceta señaló que: “Las disputas en el mundo político no han tenido ningún efecto sobre las atracciones del Teatro, sigue estando abarrotada cada noche” *La Gaceta Mercantil*, Buenos Aires, 30 de agosto de 1834, N 419.

en la escena porteña¹². Indistintamente su jerarquía política o militar, el diario destacó que su presencia en los palcos del circo -junto a las mujeres criollas e inglesas- dotaba de buen gusto y refinaba el espectáculo¹³. Sin embargo, el más esperado durante los primeros meses era Juan Manuel de Rosas, quien si bien no era gobernador aún, constituía una figura recurrente en el diario al ser comparado con Jorge IV dado que compartiría la afición por los caballos.

Una vez asumida la gobernación -hecho que se celebró con una función especial- Rosas asistió junto a su esposa e hija varias veces¹⁴. No obstante, también fue recurrente notarlo en el palco del Coliseo Provisional durante su primer gobierno, razón por la cual no sería disruptiva su presencia en el circo. En este sentido, lo que nos interesa señalar es un disturbio ligado a la Sociedad Popular Restauradora, asociación política que nucleaba a los federales apostólicos y que tenían, entre otros varios objetivos, manifestar su adhesión a Rosas al tiempo que intimidar a los políticos opositores. Si bien son numerosos los estudios que dan cuenta de la intervención de la Sociedad en relación a la escena pública- tanto política como intelectual-, en este caso la irrupción se realizó en el circo, cuando la función ya estaba finalizando. El asombro del diario se reflejó también en la extensión del relato:

Hacia la conclusión, se escucharon gritos, música y fuegos artificiales, procedentes de la calle; e inmediatamente después una banda de jóvenes, pertenecientes a la Sociedad Popular Restauradora, ingresaron al circo y avanzaron cerca del palco del Gobernador, donde se alentó por Don Juan Manuel de Rosas, el “Restaurador de las leyes”, etc. Llevaban gorras rojas, fajas y otras insignias (...) una gran multitud se reunió en el interior del circo, para presenciar la salida del gobernador (...).

Los individuos de la Sociedad mencionada anteriormente, con el carro triunfal (notado en otra parte de nuestro periódico), fueron formados en línea, asistidos por una banda de música militar, y tropas que llevaban lámparas encendidas en los postes. Su Excelencia partió en su carro, escoltado por tres soldados de caballería carabina en mano, en medio de vítores, música y descargas de fuegos artificiales. Alrededor de las 10 en punto, mientras la audiencia (que era numerosa) esperaba el comienzo del ballet, las luces en el interior del Circo fueron casi todas apagadas por el repentino y violento pampero que había surgido. Esta catástrofe se ocasionó principalmente desde el techo, el que se elevó parcialmente para admirar el aire¹⁵.

No obstante la asistencia del público y de personajes políticos de peso en la vida pública porteña, el éxito en la venta de entradas y el promisorio éxito que diversos diarios le asignaban al circo, la prosperidad de la compañía Laforest-Smith encontraría

12 Al respecto de la presencia de políticos en el circo véanse: *The British Packet and Argentine News*, Buenos Aires, 5 de julio de 1834, N 411; 22 de noviembre de 1835, N 431; 11 de abril de 1835, N 451.

13 Sobre buen gusto, decoro y prácticas de buenas costumbres véase: Guillamon, 2014.

14 Si bien existe una tradición que vincula a los jefes político, gobernadores y presidentes a los grandes teatros de Buenos Aires, poco se ha indagado en torno a la presencia de dichos políticos en otros escenarios artísticos. Respecto del circo, se ha señalado que Mitre, Sarmiento, Roca y Pellegrini fueron *habitués* del circo (Montaldo, 2017: 94-95)

15 *The British Packet and Argentine News*, Buenos Aires, 17 de abril de 1835, N 452.

un obstáculo indómito: las inclemencias climáticas. Así lo señaló el British en una larga reseña de la función, en donde el incidente parecía ser-según el mismo diario- digno de un demonio antes que del clima:

Alrededor de las 10 en punto, mientras la audiencia (que era numerosa) esperaba el comienzo del ballet, las luces en el interior del Circo fueron casi todas apagadas por el repentino y violento pampero que había surgido. Esta catástrofe se ocasionó principalmente desde el techo, el que se elevó parcialmente para admirar el aire¹⁶.

Aunque el circo sufrió sólo algunas roturas en su techo, su precariedad edilicia quedaría demostrada en su debilidad para sobrellevar el temporal. A partir de esta situación, y durante algunos meses, el British advirtió que:

las audiencias se volvieron menos numerosas, a las que contribuyó la constante sucesión del clima desfavorable. El establecimiento tuvo, y aún tiene, muchas dificultades para solucionar; pero no son insuperables, y se han superado los primeros gastos (...) Los nativos tienen todas las disposiciones para apoyarlo: y tenemos razones para creer que muchas personas influyentes, tanto nativas como extranjeras, se sentirían satisfechas al ver que se convirtió en un establecimiento del país. (...) la visita del cuerpo ecuestre, formará una época en la historia de Buenos Aires (...) cualquier caso, ha servido para desarrollar más plenamente los poderes, la belleza y la docilidad de los caballos nativos, entrenados como han sido por la habilidad y el cuidado de los señores Laforest & Co¹⁷.

Luego de este incidente, el público siguió concurriendo, aunque con algunas bajas en determinadas funciones. Dos factores confluyeron, según el diario, en la asistencia. Por un lado aseguraron que “debe haber algo extremadamente emocionante en estas exposiciones del Circo, para explicar su atracción, después de tantas repeticiones”¹⁸ y, por otro, advirtieron que las “diversiones del Circo” son una agradable relajación de las fatigas de los negocios (...)”¹⁹. Así, ocio y novedad confluyeron en un solo espacio e hicieron del circo uno de los espectáculos más convocantes que, aunque de forma discontinuada, configurará una tradición local que, a su vez, establecerá las bases del circo criollo. En este sentido, cabe señalar el texto de Montaldo, quien al referirse a los Moreira –dueños y protagonistas del primer circo criollo argentino- advierte que el concepto de novedad era la herramienta clave para atraer al público, ya que “(...) los espectadores ya están adiestrados en los gustos modernos y ven el espectáculo como la usina de lo nuevo” (Montaldo, 2017: 98).

El circo Laforest- Smith: integrantes y actividades, vínculos con la política actual y relatos pasados.

16 *The British Packet and Argentine News*, Buenos Aires, 27 de septiembre de 1834, N 423.

17 *The British Packet and Argentine News*, Buenos Aires, 22 de noviembre de 1834, N 431.

18 *The British Packet and Argentine News*, Buenos Aires, 22 de noviembre de 1834, N 431.

19 *The British Packet and Argentine News*, Buenos Aires, 22 de noviembre de 1834, N 431.

Si el circo Laforest-Smith constituyó una novedad en Buenos Aires, no sólo fue por la majestuosidad de sus instalaciones, sino por la destreza y habilidad de los integrantes de la compañía: los artistas y los caballos. Así, lo primero que interesó al British -y según éste, lo que causó el asombro inicial del público- fue la agilidad de seis caballos procedentes de la Banda Oriental: Bucéfalo, Selim, Flora, Poppet, Jack y Tom. La impresión que causó la docilidad llevó a que se afirmara que:

(...) la visita del cuerpo ecuestre, formará una época en la historia de Buenos Aires (...) cualquier caso, ha servido para desarrollar más plenamente los poderes, la belleza y la docilidad de los caballos nativos, entrenados como han sido por la habilidad y el cuidado de los señores Laforest & Co²⁰.

Por ello, resaltó la figura de Charles Laforest como un domador capaz de tener un stud similar al rey de Inglaterra pero, por sobre todo, digno de ser comparado con Andrew Ducrow, quien fue considerado como el padre de la equitación en Londres²¹.

Sin embargo, la similitud entre Laforest y Ducrow no sólo se establecía por sus talentos individuales, sino por los circos de los que ambos eran propietarios. De esta forma, el British comparó insistentemente el circo Laforest-Smith con el Anfiteatro de Astley, considerado tanto por la opinión pública contemporánea como por la historiografía actual como el primer circo moderno – con picadero, carpa y exhibiciones picarescas con proezas ecuestres-. Si Laforest era el homónimo a Philip Astley y a Andrew Ducrow y su circo al Real Anfiteatro Astley era, en última instancia, porque todos tuvieron la misma estrategia para dar consolidar al espectáculo circense: “trasladar cosas comunes desde un punto del orbe, hacia donde éstas fueran cosas extrañas” (Revolledo, 2006: 21).

Pero además de sus capacidades como domador, Laforest demostró talento para la acrobacia – la cuerda floja- y la actuación. Su versatilidad en el circo, y preferentemente la capacidad para saltar en la cuerda floja generó una inmediata admiración por el diario, quien expresó con cierta sorpresa que:

Él no sólo tiene éxito en todo lo que emprende, sino que supera. ¿Quién hubiera pensado, entre sus otras adquisiciones, que poseía talento en el baile de cuerdas? Sin embargo, tal es el caso, y él exhibió una gran cantidad de talento el jueves, lo que sorprendió a la audiencia²².

La extensa reflexión sobre la primera aparición en la cuerda generó que se enviaran varias notas de aficionados al diario, para comentar su parecer sobre dicha función. Bajo la firma “Uno de sus admiradores”, un espectador comunicó al diario que aun habiendo visto varios bailarines de cuerda:

en el punto de pulcritud y castidad de la ejecución, el señor Laforest supera a todos. (...) está tan a gusto en la cuerda floja, ya sea con zapatos de madera o zapatillas, como en el escenario

20 *The British Packet and Argentine News*, Buenos Aires, 22 de noviembre de 1834, N 431.

21 *The British Packet and Argentine News*, Buenos Aires, 2 de agosto de 1834, N 415.

22 *The British Packet and Argentine News*, Buenos Aires, 7 de marzo de 1835, N 446.

y la pista, en una pantomima, o parado en su caballo favorito, o girando con gracia en el aire en una de sus volteretas, o ... no podría nunca detenerme²³.

A su rol como empresario, su talento como domador y gimnasta se sumó su capacidad actoral, hecho que le valió ser comparado con Edmund Kean, actor inglés especializado en Shakespeare. Asimismo, fue la combinación de las obras teatrales, melodramas, bailes pantomímicos, arlequinadas y los cuadros vivos, aquella que distinguió al circo Laforest- Smith y que inauguraría así, un espectáculo circense de mayor complejidad, con pista circular y proscenio²⁴.

Aunque Charles Laforest era el director y principal referente del circo, la compañía estaba compuesta por otros cinco integrantes, también de origen inglés: el co-propietario, William Smith -acróbata, domador-, el Sr Hammond -acróbata y domador-, el Sr Hoffmaster -payaso, acrobata-, el niño James Smith -acróbata y domador- y la Sra Laforest -acróbata, actriz y cantante-. Al conjunto de artistas ingleses se sumarían, esporádicamente, Felipe y Carolina Catón, ambos reconocidos bailarines de la escena porteña para ese entonces. La diversidad en sus profesiones que confluyeron en el circo muestra, también, la variedad en la programación, que podía pendular -tal como lo enunciaba el nombre de la compañía- entre actividades meramente ecuestres y gimnásticas, melodramas, ejecución de arias italianas, bailes pantomímicos y sainetes. Así, la programación de una función habitual, que generalmente estaba dividida en diferentes momentos, podía incorporar todas las actividades. Así lo muestra un anuncio publicado en *La Gaceta*, en donde se pormenoriza toda la función

CIRCO OLIMPICO-

Función Extraordinaria a beneficio de Juan Luis Rossi.

El beneficiado tienen el honor de avisar al respetable público de Buenos Aires, que la función destinada a su beneficio por el director de dicho establecimiento, Sr. Carlos Laforest, tendrá lugar: *Hoy Jueves 2 de abril*; y al indicarla hace grato deber en manifestar, que para complacer a un público a quien tanto respeta no ha omitido gastos ni esfuerzo de ninguna clase, siendo favorecido el beneficiado por Madama Laforest, la que se ha prestado a cantar en esta función piezas en italiano, del todo nuevas para ella.

La función estará distribuida del modo siguiente:

I. GRANDE ENTRADA nueva de ocho caballos Arreglada y dirigida por el Sr. Laforest.

II. VOLTEO PARADO por toda la Compañía. Payaso.... Sr. Hammond.

III. Mr. Hammond bailará EL ALAMBRE FLOJO Y concluirá con caminar en él con un niño cargado a los hombros.

23 *The British Packet and Argentine News*, Buenos Aires, 14 de marzo de 1834, N 447.

24 *The British Packet and Argentine News*, Buenos Aires, 2 de agosto de 1834, N 415.

IV. La Sra Laforest, en inglés, la aria favorita E HO SONG del maestro Bishop.

V. El beneficiado cantará por primera vez en esta capital la gran Cavatina de la Opera el Pirata del gran maestro Bellini - NEL FUROR DELLE TEMPESTE.

VI. Maroma en la que el Sr. Laforest ejecutará muchas de sus mas admirables pruebas y bailará, y concluirá por dar una vuelta carnero en el aire.

VII. La Sra. Laforest cantará en el idioma italiano la cavatina de la ópera La Urraca Ladrona, del inmortal maestro Rossini.

VIII. El beneficiado cantará una aria de la misma ópera.

IX. Gavota de vestris, por los señores Catón, a pedimento de algunos señores aficionados al bayle.

X. La Sra. Laforest y el beneficiado cantan el duo de la ópera La Urraca Ladrona, conocida por el *Duo de la cárcel*.

XI. Concluirá la función con los ejercicios ecuestres por el Sr. Laforest, quien ejecutará muchas de sus admirables pruebas, saltando cintas, arcos y una lona de 12 pisos de ancho, y dará fin con la muy aplaudida escena titulada EL ESFUERZO DEL HUSAR EBRIO²⁵.

Sin embargo, no todas las funciones fueron exitosas. Tanto en su paso por Montevideo como durante su estancia en Buenos Aires la compañía desarrolló acciones que fueron tomados como un desagravio. Mientras que en la ciudad oriental la Sra. Laforest lanzó la bandera oriental a la pista - tal como se haría en el Franconi de Paris o en el Astley de Inglaterra-, en Buenos Aires representaron una pantomima heroica que estaba protagonizada por soldados ebrios. Sin embargo, si la primera era una ofensa producto de trasladar costumbres europeas a otros espacios, la segunda remitía a una elección de mal gusto que *crean descontento y solo son aptas para ser expuestas en ferias*²⁶.

Retomando el conjunto de integrantes del circo, nos interesa señalar a dos figuras que acapararon la atención del British: el payaso Hoffmaster y la Sofia Laforest, esposa de Charles Laforest. Ambos fueron considerados con un especial interés dado que mientras que el primero suponía una novedad dada la diversidad de prácticas que realizaba - sobre todo la jocosidad de sus chistes-, la segunda fue constantemente comparada con Angela Tanni, prima donna que con su talento había hegemonizado la escena lírica porteña durante 1820 (Guillamon, 2020).

Tal como señalamos previamente, la presencia del payaso Hoffmaster en la compañía le valió ser apreciado como el primer cómico de envergadura en Buenos Aires, considerado como “un excelente payaso: es un jinete activo, ingenioso y bueno. Nos alegramos de escucharlo en esta noche, vendiendo algunas de sus bromas en español, lo

25 *La Gaceta Mercantil*, Buenos Aires, 2 de abril de 1835, N 3546.

26 *The British Packet and Argentine News*, Buenos Aires, 12 de julio de 1834, N 412.

que agradó mucho a la parte nativa de la audiencia”²⁷. El arte de hacer reír, sin embargo, era considerado por el diario como una compleja práctica considerando que la jocosidad dependía, en gran parte, de la traducción al castellano. No obstante, para el British el desafío había sido cumplido con creces: “¿qué diremos de este gracioso hombrecito, su tumulto y sus bromas (en español y en inglés) que «ponen el circo en un rugido” (...) es un verdadero PAYASO con talento, y como dice el viejo proverbio «se necesita un sabio para hacer el tonto”²⁸. Aunque anteriormente a su aparición hubieron cómicos considerados como payasos²⁹, la novedad que suponía el artista inglés radicó en que combinó actos cómicos -*petit* piezas jocosas y bailes pantomímicos- con monólogos cortos y cómicos, también llamados chistes o bromas que eran contados en inglés y español. Fue la capacidad de combinar diversas prácticas las que hizo que los editores del diario inglés afirmaran que “casi nos imaginamos de nuevo en el anfiteatro de Astley”³⁰.

Conjuntamente con Hoffmaster, Sofía Laforest fue objeto de reflexiones en la prensa. Paradójicamente, la única integrante mujer de la compañía, realizó muy pocas actividades propiamente circenses. Por el contrario, los atributos que más interesaron fueron sus cualidades vocales, hecho que la llevó a ser comparada con la prima donna Angela Tani, cantante italiana que predominó en la escena lírica y, particularmente, ocupó todos los roles femeninos principales de las casi veinte óperas de Rossini que se representaron en el teatro Coliseo Provisional. Sin embargo, Laforest no había cantado ópera hasta su arribo a Buenos Aires, razón por la cual su talento para la canción italiana fue aún más sorprendente. Por ello, su debut vocal -a principios de 1835- fue reseñado de forma detallada por el British:

La Sra. Laforest hizo su debut como vocalista en la noche del 11, y una primera aparición más exitosa rara vez se ha visto en ningún teatro. El aplauso que recibió fue espontáneo y sincero (...). Declaramos francamente que no teníamos ninguna expectativa de estar contentos con su canto. Lo que entonces fue nuestra sorpresa al tenerla poseída por una voz de melodía extrema y variedad infinita. Con toda la dulzura de eso, con la que Angelita Tanni solía encantar a la ciudad (...)³¹.

Por ello, cuando se insinuó la posibilidad de que cantara el aria “Una voce poco fa” de la ópera El barbero de Sevilla o “Di tanti palpiti” de Tancredi -ambas, a su vez de Rossini- el diario realizó una pequeña genealogía de Henrietta, dado que el público casi no la había visto en escena. Así, si bien se la describió con atributos ligados a la belleza femenina, decoro, la suavidad y el buen trato - adjetivaciones usadas para oponer a las cantantes de ópera con las actrices de teatro- , lo que interesó era su formación musical.

27 *The British Packet and Argentine News*, Buenos Aires, 5 de julio de 1834, N 411.

28 *The British Packet and Argentine News*, Buenos Aires, 16 de agosto de 1834, N 415.

29 Como un antecedente a Hoffmaster, se encuentra el payaso inglés Francis Bradley, quien estuvo en Buenos Aires entre 1822 y 1826, quien realizó pruebas con caballos, bailes pantomímicos y escenas cómicas. Al respecto véase: Seigbel, Beatriz. *Historia del circo*. Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1993.

30 *The British Packet and Argentine News*, Buenos Aires, 22 de noviembre de 1834, N 410.

31 *The British Packet and Argentine News*, Buenos Aires, 17 de enero de 1835, N 439.

Según el *British* “dicen que ha estudiado música con los mejores maestros en los Estados Unidos, que toda su familia posee talento musical, su padre (un alemán nacido), que es un músico de profesión y que ha cantado a la célebre Sra. Woods (anteriormente Miss. Paton)”³². No obstante este inicial asombro del diario, y la legitimación de sus atributos en el estudio, la crítica no tardó en llegar dado que ella necesita un buen maestro y una constante práctica, con el fin de deshacerse de ese modo de cantar canciones que ella a veces realiza, y adquirir lo que los músicos llaman una “entonación impecable”³³.

Tal como señalamos previamente en la promoción de *La Gaceta Mercantil*, Sofía Laforest fue instruida por Juan Rossi, cantante reconocido de la escena lírica porteña durante la década de 1820. Así lo indicaba Charles Laforest en una nota publicada en dicho diario:

deseando presentar al respetable e ilustrado público representaciones variadas y brillantes que puedan llenar el buen gusto de las personas aficionadas a lo lírico, ha tenido a bien apersonarse con el Sr. Rossi, actor en este arte y convidarlo a ayudar con sus conocimientos al buen éxito de las representaciones (...) se ha comprometido a enseñar a la Sra. Sofia Laforest el idioma y canto italiano, con el objeto de exhibir acompañaados, piezas escogidas como son duos y arias en dicho idioma³⁴.

Aunque aquello que denominamos como “nuevo circuito artístico urbano” comenzara a consolidarse con otras prácticas que ocupan el vacío dejado por las prácticas líricas en el teatro Coliseo Provisional, el pasado asociado a la ópera como un público aficionado a ella aún estaba presente en la ciudad de Buenos Aires.

Conclusiones

El fin de la temporada del circo Laforest-Smith dejó vacante un espacio artístico que prontamente sería ocupado por otros espectáculos. Así, lejos de cancelar la experiencia en torno a las prácticas ecuestres y acrobáticas, a partir de su ida, se conformaron otros circos y compañías gimnásticas. En 1836 se incorporó a la escena la primera empresa local de circo: la Compañía de Volatines Aficionados Hijos del País. Desarrollando sus espectáculos en el Jardín del Retiro, en sus funciones predominaron los volatineros y el uso de la maroma por sobre las prácticas ecuestres. Aunque luego la Compañía se dividió, conformando el Volatín de la Alameda, es necesario advertir una particularidad: en su totalidad estuvo compuesta por artistas locales que, a su vez, resaltaban esta característica al denominarse “Hijos del País”.

No obstante la breve estadía del circo, hay otros aspectos que nos interesa resaltar respecto de la incorporación de nuevos espectáculos al circuito urbano artístico porteño. En primer lugar, si bien nuestro trabajo ha estado fundamentado casi en su

32 *The British Packet and Argentine News*, Buenos Aires, 17 de enero de 1835, N 439.

33 *The British Packet and Argentine News*, Buenos Aires, 11 de abril de 1835, N 451.

34 *La Gaceta Mercantil*, Buenos Aires, 20 de enero de 1835, N 3536.

totalidad en el diario inglés *The British Packet and Argentine News*, su abordaje denota ciertas particularidades respecto de la promoción del circo. La extensión de las reseñas posteriores a las funciones es excepcional, ocupando hasta dos de las cinco columnas de las páginas del diario. Esa amplitud está, asimismo, vinculada con un afán de registro y descripción exhaustiva del espacio, de los integrantes de la compañía y del público asistente.

Así, aunque previamente se habían desarrollado ciertos espectáculos denominados como circenses con la presentación de payasos y piezas jocosas y de prácticas acrobáticas- volatines y maromeros-, la primicia del circo Laforest- Smith radicó en la posibilidad de ofrecer al público una diversidad de actividades en un solo espacio y en una sola función. Asimismo, esa conjunción de actividades se realizó bajo la novedad que significaba el arribo de una compañía extranjera a Buenos Aires que, a su vez, introducía en la ciudad una estructura circense a semejanza de los circos europeos y que contaba con una pista circular para pruebas ecuestres. A esta incorporación material – que aunque novedosa, frágil ante los obstáculos climáticos-, debe sumarse la versatilidad de los artistas que, siguiendo a las críticas de las reseñas, se destacaban por la perfección en las pruebas que realizaban.

Del conjunto de sus integrantes, tres fueron objeto de largas reseñas por parte del diario: Charles Laforest, el dueño del circo, su esposa Sofia Laforest y el payaso Hoffmaster. Mientras que Charles Laforest deslumbró con su capacidad para realizar pruebas con caballos – que, a su vez, mostraban el potencial del animal para ser domado-, su esposa fue objeto de un gran interés por el diario no tanto por sus particularidades si no porque recordaba a Angela Tanni, prima donna que tuvo un rol fundamental en el auge de la escena lírica italiana durante 1820. Por último, Hoffmaster representó, por primera vez, a un payaso que no sólo dominaba el arte de la jocosidad, sino que también era capaz que realizar pruebas acrobáticas, montar caballos y actuar.

Puede postularse la idea, entonces, de que la novedad que suponían las prácticas desarrolladas dentro del circo conllevó una necesaria descripción detallada de cada uno de estos espectáculos. Por lo tanto, es posible advertir que la extensa promoción que los diarios dedicaron en sus páginas responde a la necesidad de informar a sus lectores de la naturaleza de espectáculos que, de ser enunciados sólo por sus nombres, poca información brindarían al público. Sobre todo, si se considera la multiplicidad de actividades desarrolladas por artistas que, por sobre todo, se caracterizaron por su versatilidad respecto de la acrobacia, la actuación, la doma, el canto, entre otros.

Por último, nos interesa señalar la importancia de indagar en torno la categoría de nuevo en estos espectáculos, al valor de la novedad y el cambio en tanto conceptos asociados a lo moderno y lo original. Específicamente porque es mediante lo nuevo o lo novedoso que se produce una ruptura con el pasado hispánico que, si bien busca las particularidades de lo local para dar cuenta de lo original, nunca deja de tener el horizonte depositado en las principales capitales europeas.

Ello también nos obliga a profundizar en la valoración de lo nuevo y la legitimidad que ello otorga a cualquier producto cultural, distinguiendo y conformando gustos diferenciales que, en una última instancia, tensionarán progresivamente las prácticas artísticas cultas de las populares.

En suma, podríamos postular que el eje organizador de las prácticas y consumos artísticos antes que la distinción entre culto y popular será la oposición entre pasado –como sinónimo de atraso cultural, subordinación política y lucha facciosa- y novedad – en tanto modernidad, civilidad y progreso cultural-. Asimismo, la diversidad de prácticas que en el circo inglés confluyeron contribuyó a que la experiencia artística haga partícipes en un mismo espacio a diversos grupos sociales. El difícil enclasmamiento del circo potenció, no obstante, posibilidad de utilizar el concepto de nuevo o novedad como adjetivación capaz de depurar el circo y situarlo dentro del conjunto - aun poroso y fragmentario- de las artes cultas o de alta cultura.

Bibliografía

- Aliata, F. (2006). *La ciudad regular. Arquitectura, programa e instituciones en el Buenos Aires posrevolucionario (1821-1835)*. Buenos Aires: Prometeo.
- Bosch, M. (1905). *Historia de la ópera en Buenos Aires: Origen del canto i la música. Las primeras compañías i los primeros cantantes*. Buenos Aires: El Comercio.
- Baily, B. (2009). El circo: ¿mezcla de género?, *Folios* (29), 63-81.
- Favelukes, G. (2001). Figuras y paradigmas. Las formas de Buenos Aires (1740-1870). *Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas "Mario J. Buschiazzo"* (41), 11-26.
- Gesualdo, V. (1961). *Historia de la Música en la Argentina*. Tomo I. Buenos Aires: Beta.
- Pelletieri, O. (2005). *Historia del teatro en Buenos Aires. El período de la constitución (1770-1884)*. Buenos Aires: Galerna.
- Seigbel, B. (2006). *Historia del Teatro Argentino. Desde los rituales hasta 1920*. Buenos Aires: Corregidor.
- Seigbel, B. (2012). *Vida de circo. Rosita de la Plata. Una estrella argentina en el mundo*. Buenos Aires: Corregidor.
- Graham-Yooll, A. (2000). *La colonia olvidada: tres siglos de presencia británica en la Argentina*. Buenos Aires: EMECE.
- Golluscio de Montoya, E. (1984). Del circo colonial a los teatros ciudadanos: proceso de urbanización de la actividad dramática rioplatense. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* (42), 141-149.
- Guillamon, G. (2017). Gusto y buen gusto en la cultura musical porteña (1820-1828). *Prismas. Revista de historia intelectual* (21), 17-36.

- Guillamon, G. (2018). Espacios musicales y teatrales en la ciudad de Buenos Aires: sociabilidad y vida cultural a principios del siglo XIX (1804-1840). *Revista de Historia* (19).
- Guillamon, G. (2018b). Música, política y gusto. Una historia de la cultura musical en Buenos Aires, 1817-1838. Buenos Aires: Prohistoria.
- Guillamon, G. (2019). ¡Qué bien conoce la escena! ¡Cómo siente la fuerza de cada nota! Mujeres cantantes, agencia y representaciones sociales en Buenos Aires (1830-1840). *Cuadernos FHyCS-UNJu*, (56), 143-166.
- Montaldo, G. (2017). *Museo del consumo: archivos de la cultura de masas en Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Pasolini, R. (1999). La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo. Consumos teatrales y lenguajes sociales. En F. Devoto y M. Madero (Comp.) *Historia de la vida privada en Argentina. Tomo 2*. (pp. 222-268). Buenos Aires: Taurus.
- Revolledo, J. (2006). El circo en la cultura mexicana. *Inventio. La génesis de la cultura universitaria en Morelos* (2), 4.
- Torebadella, X. (2013). Del espectáculo acrobático a los primeros gimnasios modernos una historia de las compañías gimnástico-acrobáticas en la primera mitad del siglo XIX en España *Aloma: revista de psicología, ciencias de l'educació i de l'esport*. (31), 2, 67-84.

Diferencias estilísticas, proyectuales e ideológicas entre la arquitectura de Pedro I y Enrique II de Castilla

Stylistic, creative and ideological differences between the architecture of Pedro I and Enrique II of Castile

PABLO GUMIEL CAMPOS  0000-0001-9632-8358

gumiel.pablo@gmail.com

Parques de Sintra Monte da Lua y Universidade Nova de Lisboa.

Recibido: 10 de junio de 2020 · Revisado: 14 de julio de 2021 · Aceptado: 20 de julio de 2021

Resumen

Tradicionalmente se ha considerado que los edificios construidos bajo la promoción de Pedro I de Castilla guardan numerosas similitudes con las construcciones de su hermanastro Enrique II de Trastámara. De modo genérico, todos estos edificios de promoción real, se han encasillado estilísticamente en lo que conocemos como arquitectura “mudéjar” del siglo XIV. Sin embargo, como vamos a desarrollar en este artículo, existen grandes diferencias tanto a nivel estilístico como a nivel proyectual e ideológico entre la arquitectura bajo la promoción de cada uno de estos soberanos. Nuestro objetivo es subrayar estas diferencias, para con ello revisar el papel que ambos monarcas jugaron como promotores de la arquitectura medieval.

Palabras clave: Arquitectura Medieval; Mudéjar; Promoción arquitectónica.

Identificadores: Pedro I; Enrique II.

Topónimos: Castilla.

Periodo: Siglo XIV.

Abstract

Traditionally it has been considered that the buildings constructed under the promotion of Pedro I of Castile have numerous similarities to the constructions from his stepbrother Enrique II of Trastámara. Generically, all these royal promoted buildings, have been stylistically classified in what we known as “mudéjar” architecture from XIV century. However, as we are going to develop in this paper, there are huge differences both in a stylistic level and ideological level between the architecture promoted by each sovereign. Our goal in this paper is to highlight those differences in order to review the role that both monarchs played as promoters of medieval architecture.

Keywords: Architectonica; Medieval Architecture; Mudéjar; Architectonical promotion.

Identifiers: Pedro I; Enrique II.

Place Names: Castile.

Period: 14th. century.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

GUMIEL CAMPOS, P. (2021). Diferencias estilísticas, proyectuales e ideológicas entre la arquitectura de Pedro I y Enrique II de Castilla. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 52: 169-185.

Introducción

Durante los reinados de Pedro I y Enrique II de Castilla, y pese a la frenética actividad bélica, política y diplomática a la que se enfrentaron sus gobiernos, se desarrolló una labor constructiva de gran envergadura. En un escaso periodo de 30 años podemos rastrear el mecenazgo de hasta seis palacios, tres capillas funerarias, una puerta monumental y una sinagoga por parte de estos dos monarcas, además de otras numerosas obras de reconstrucción de infraestructuras civiles y militares. La promoción arquitectónica de estos soberanos se focalizó fundamentalmente en dos aspectos. Por un lado, la creación de palacios que representaran el poder de la monarquía y que albergaran los organismos gubernamentales necesarios durante sus reinados. Por otro lado, el levantamiento de importantes mausoleos para que tanto su memoria como la de sus antepasados y descendientes persistiera tras su muerte.

Si establecemos una comparativa entre ambos reyes, la actividad constructiva de Pedro I de Castilla eclipsa a la de su hermanastro. Pedro I aparece como un auténtico “mecenaz” de la arquitectura. A dicho rey se le puede atribuir en primer lugar la construcción del palacio y conjunto monástico de Astudillo entre 1354 y 1356¹. El palacio fue construido para crear un espacio protocolario para María de Padilla, que de modo extraoficial jugó el papel de reina de Castilla. También se le puede atribuir la construcción del palacio de Tordesillas entre 1353 y 1356², residencia que sirvió de Corte durante los seis primeros años de su reinado. Entre los años 1359 y 1366 debió llevarse a cabo la construcción de sus palacios de Sevilla y de Carmona³, así como la proyección de una capilla funeraria en el año 1362 que no llegó a materializarse⁴. Sí que se construyó la Capilla Real de la aljama cristianizada de Córdoba cuyas obras posiblemente comenzaron en torno a 1360 pero que sin embargo fueron finalizadas bajo el reinado de Enrique II en 1372⁵. Finalmente, también se puede incluir bajo el amparo constructivo de Pedro I un posible proyecto de palacio real en la ciudad de Toledo (Amador de los Ríos, 1845: 269).

La actividad constructiva de Enrique II, como hemos dicho, es de menor envergadura. Si exceptuamos la finalización del proyecto de la Capilla Real de Córdoba en 1372, su periodo constructivo se restringe a los años 1375 y 1377, fecha en la que se culmina la Puerta del Perdón de la Mezquita de Córdoba (Jordano Barbudo, 2016) y su palacio en

- 1 Para más información se pueden consultar los siguientes autores: Torres Balbás, 1920. Lavado Paradinas, 1990.
- 2 Para más información se pueden consultar los siguientes autores: Lampérez y Romea, 1912. Bujarrabal y Sancho, 1990. Ruiz Souza, 1996; 1999. Gutiérrez Baños, 2004. Almagro Gorbea, 2005; 2008; 2013. González Hernández, 2005; 2007.
- 3 Para más información se pueden consultar los siguientes autores: Fernández López, 1886. Almagro Gorbea /Maier Allende, 2014. Cómez Ramos, 2006.
- 4 En otra investigación aun pendiente de publicación titulada “Hipótesis sobre la Capilla de Pedro I de Castilla en la Aljama Cristianizada de Sevilla”, ahondamos más en esta problemática exponiendo nuestros argumentos en relación a su no materialización.
- 5 Para más información se pueden consultar los siguientes autores: Jordano Barbudo, 2002. Carrillo Calderero, 2009. Abad Castro/González Cavero, 2019. Como estamos preparando en una investigación aun pendiente de publicación, nos inclinamos por las últimas hipótesis de Abad Castro y González Cavero que tienden a considerar la Capilla Real de Córdoba como una construcción fundamentalmente petrista.

León (Campos Sánchez-Bordona y Pérez Gil, 2006: 103), símbolo de la renovación de la corona bajo la dinastía Trastámara. Por orden testamentaria Enrique II también fundó un mausoleo en la Catedral de Toledo, pero la mayor parte de las obras fueron llevadas a cabo bajo los reinados de su hijo Juan I y la reina Catalina de Lancaster ya en el siglo XV.

Tanto Pedro I como Enrique II optaron por materializar todos estos edificios mencionados en un formato arquitectónico que tradicionalmente se ha estudiado bajo el marco estilístico del “mudéjar”. En consecuencia, se ha tendido a otorgar las mismas características a obras que realmente son notablemente diferentes. Si nos detenemos a analizar con precisión cada uno de los edificios, podemos observar unas diferencias muy sonoras entre la arquitectura de Pedro I y la de Enrique II. Diferencias que responden a modelos de gobierno y personalidades casi opuestas, y en consecuencia necesidades arquitectónicas muy distintas.

En nuestro estudio queremos resaltar estas diferencias desde tres puntos de vista. En primer lugar, las diferencias estilísticas entre ambas arquitecturas: cómo vamos a ver a continuación, la arquitectura petrística es más cercana al arte islámico, mientras que la arquitectura de Enrique II está más relacionada con la estética toledana. En segundo lugar, las diferencias proyectuales: entenderemos cómo los planes arquitectónicos de ambos monarcas siguen procesos muy diferentes, incluyendo la planificación, la mano de obra, etc. Veremos además cómo mientras que el rey Pedro I interviene de forma directa en las decisiones constructivas, Enrique II parece preocuparse solo por el resultado de la ejecución. Por último, las diferencias ideológicas: mientras que los edificios de Pedro I se inspiran en la tradición islámica para implantar una ideología política de carácter autócrata y personalista, la arquitectura de Enrique II busca la legitimación de su nueva dinastía a través de las raíces y tradiciones castellanas.

Diferencias estilísticas entre el “mudéjar” de Pedro I y el de Enrique II

La arquitectura de Pedro I y Enrique II, pese a haberse clasificado dentro de un mismo marco estilístico tan heterogéneo como es el “mudéjar”⁶, guarda formas muy diferentes. Mientras que, en las obras de Pedro I, se observa una notable raigambre nazarí, en las de Enrique II, en términos generales observamos formas mucho más naturalistas propias del gótico toledano. Estas desigualdades estilísticas entre el “mudéjar” petrístico

6 Sin ánimo de adentrarnos profundamente en el debate historiográfico sobre el mudéjar y sus constantes revisiones desde el discurso de Amador de los Ríos, si nos gustaría aclarar que nos aproximamos más a la visión dualista del concepto de Teresa Pérez Higuera quien en la década de los noventa estableció una diferenciación entre un “mudéjar cortesano” y un “mudéjar rural” (Pérez Higuera, 1993). Coincidiendo con Pérez Higuera, consideramos que toda similitud con las formas islámicas del “mudéjar rural” son mero producto de sus materiales constructivos o de la mano de obra que interviene en su facturación. En cambio, las formas islámicas del “mudéjar cortesano” responden fundamentalmente al gusto y las intenciones del promotor. Hay por lo tanto en el “mudéjar cortesano” un claro propósito de establecer un lenguaje arquitectónico con identidad propia, muy cercano a las formas islámicas, y además cargado de ideología política y simbología. Es exclusivamente en este tipo de arquitectura, donde debemos insertar las obras promovidas por Pedro I y Enrique II de Castilla.

y enriquecida responden a un proceso gradual de asimilación de las formas islámicas defendido por Juan Carlos Ruiz Souza (2004: 24).

Durante el reinado de Pedro I de Castilla la asimilación de las formas islámicas es tal que se podría considerar que no hay elementos góticos en las estructuras de algunos de sus palacios. En consecuencia, consideramos que hablar de la arquitectura de Pedro I es prácticamente hablar de arquitectura nazarí. Se trata de un mismo estilo arquitectónico desarrollado a uno u otro lado de la frontera cuyas ligeras diferencias están marcadas exclusivamente por las necesidades del promotor de los edificios y la mano de obra que participa en ellos. El concepto de “mudéjar” de Enrique II sin embargo se castellaniza mucho más. Las formas nazaríes son abandonadas por completo a causa de la ruptura de relaciones con Muḥammad V, quien desde 1369 inició una política agresiva y de oposición al nuevo monarca castellano.

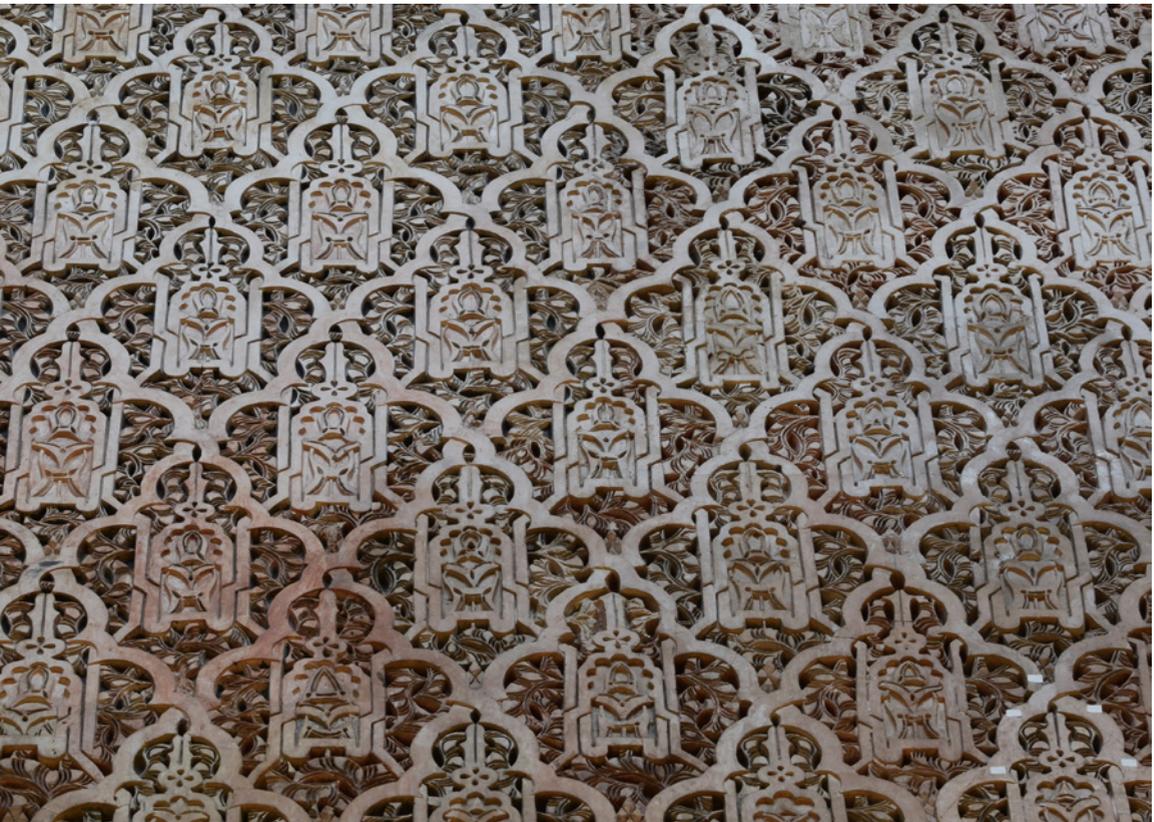


Figura 1. Detalle de los paños de *sebka* de la Capilla Real de Córdoba. Fotografía del autor.

A efectos prácticos, si observamos los motivos decorativos de los paños de *sebka* de las obras petristas, véase el piso superior de la Capilla Real (Fig. 1), o el Patio de Doncellas del Alcázar de Sevilla (Fig. 2), son idénticos a los que se conforman en el Patio

de los Leones de la Alhambra de Granada. Todos estos paños de *sebka* son entramados romboidales poblados de ornamentación vegetal en la que predominan las hojas de palmas (Ortiz Juárez, 1982: 203), las hojas de pimienta lisas sobre las albanegas (Jordano Barbudo, 2002: 120), y en ocasiones también los discos geométricos. Éste es un tipo de decoración plenamente nazarí. Siguiendo con los modelos decorativos petristas de clara influencia granadina, podemos centrar nuestra atención en los alicatados del zócalo de la mayor parte de sus palacios y capillas. En ellos se representan formas estrelladas sobre la que se dispone una cenefa que alterna siempre escudos de Castilla y León con inscripciones árabes donde se lee “Gloria al sultán” (Ramírez de Arellano, 1983: 111) (Fig. 3). Para terminar, podemos hablar del uso de mocárabes tanto en las bóvedas de la Capilla Real de Córdoba como las de las diferentes *qubbas* del Alcázar de Sevilla o también en la cornisa de la fachada monumental del palacio hispalense.

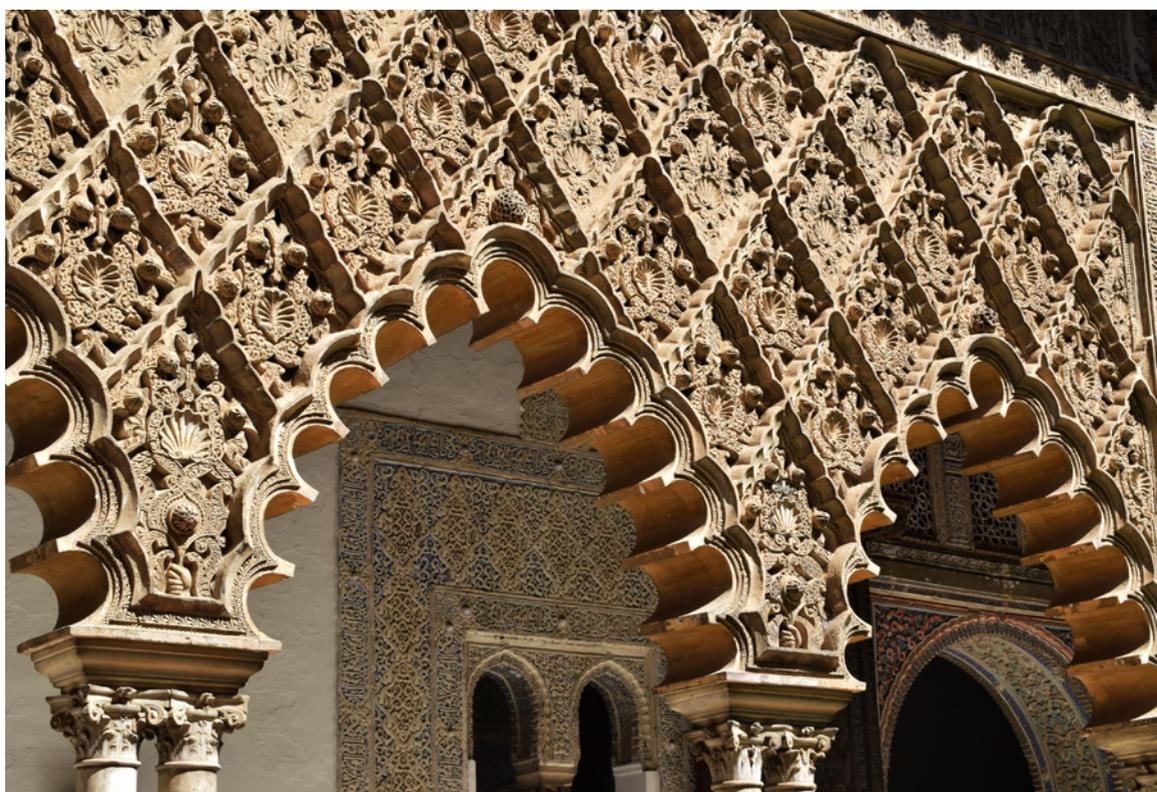


Figura 2. Detalle de los paños de *sebka* del Patio de Doncellas del Alcázar de Sevilla. Fotografía del autor.



Figura 3. Zócalo de la Capilla Real de Córdoba. Fotografía del autor.

Todos estos motivos decorativos propios de la arquitectura petrística, sin embargo, se contradicen notablemente con los de las obras de Enrique II. Si observamos por ejemplo el marco del altar de la Capilla Real de Córdoba, rematado por Enrique II (Fig. 4), encontramos motivos ornamentales que muestran un tratamiento más naturalista propio de la arquitectura toledana. Esta decoración gótico naturalista la vamos a encontrar repetida en algunas otras obras de Enrique II como la misma Puerta del Perdón de la catedral cordobesa (Fig. 5). En la Puerta del Perdón no encontramos ni mocárabes, ni formas estrelladas, ni frisos con epigrafía islámica, sino roleos vegetales entrelazados, con hojas de parra dibujados sobre ataurique, algo que como María Ángeles Jordano afirma, son motivos retomados del gótico toledano (2002: 89).

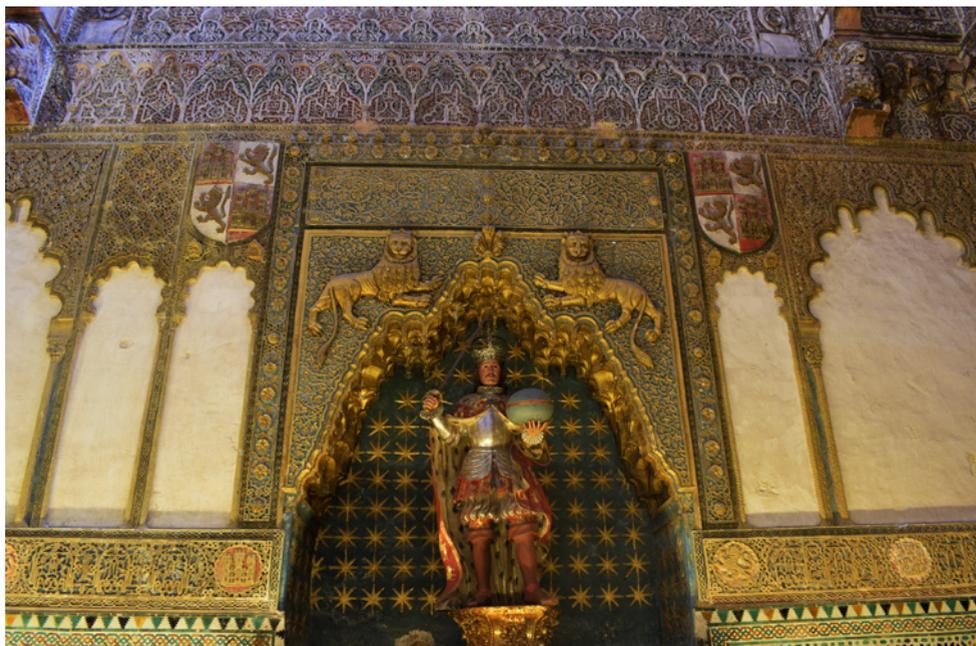


Figura 4. Altar de la Capilla Real de Córdoba. Fotografía del autor.



Figura 5. Detalle de la decoración de la Puerta del Perdón de la Mezquita-Catedral de Córdoba. Fotografía del autor.

Diferencias proyectuales entre los planes arquitectónicos de Pedro I y Enrique II

La segunda diferencia entre ambas arquitecturas radica en la planificación y proyección de las obras. Es decir, la relevancia de los proyectos arquitectónicos, el interés y el nivel de intervención del monarca sobre dichos proyectos o el papel que jugaron los arquitectos y su mano de obra.

Algunos autores, insistiendo en la errónea similitud entre las formas “mudéjares” de las obras de ambos monarcas, han llegado a considerar que los proyectos de Pedro I y Enrique II fueron ideados por los mismos arquitectos. Alicia Carrillo planteaba: “la alianza establecida entre Muhammad V y Pedro I continuó con su hermanastro Enrique II, pues igual que había proporcionado a Pedro I maestros de su exquisita corte para la construcción y decoración de su palacio en Sevilla, también los envió a Córdoba para la decoración de la Capilla Real” (2009: 460). Sin embargo, como vamos a ver, los arquitectos y también parte de los talleres de ambos soberanos fueron muy distintos.

Podemos confirmar que mientras las construcciones de Enrique II responden a proyectos aislados, muy específicos y con características muy independientes entre sí, en las obras de Pedro I encontramos sin duda la base de un proyecto común en todos sus edificios palatinos. Un proyecto común que lleva a pensar en la existencia de un solo arquitecto en la corte (o un único equipo de arquitectos) que estuviera al servicio permanente del monarca, como si se tratase de un funcionario público. Este arquitecto, además debía tener origen nazarí, o al menos un altísimo grado de conocimiento de las obras de la Alhambra de Muhammad V. Este arquitecto posiblemente se limitaría a proyectar las obras delegando en otros el seguimiento directo de su construcción, tal vez con la salvedad del Alcázar de Sevilla.

No somos los primeros en plantear dicha aseveración. La mencionada asimilación casi absoluta de formas nazaríes, ha llevado a gran parte de la historiografía a las mismas conclusiones. Amador de los Ríos afirmaba como Pedro I mandó llamar a los más afamados arquitectos de Granada y de otras poblaciones para intervenir en las obras del palacio de Sevilla (1844: 55). Leopoldo Torres Balbás consideró que hubo en las construcciones de Pedro I una cooperación entre los arquitectos nazaríes y otros trabajadores procedentes de Sevilla y de Toledo que se dedicarían más a la carpintería y yesería (1949). Juan Carlos Ruiz Souza propuso que el golpe de estado de 1359 en Granada fue un detonante para la emigración de arquitectos a Castilla (1998: 329). Y finalmente González Hernández observó cómo las plantas de los palacios de Astudillo, Tordesillas y Sevilla fueron moduladas con una unidad de dimensionamiento de uso nazarí, el codo negro mameluco, equivalente a 54 centímetros (2007: 15).

Recientemente, además, revisando los documentos del Archivo Municipal de Murcia catalogados por Ángel Molina (1978), hemos encontrado un documento que abala la existencia de ingenieros musulmanes al servicio del rey don Pedro y la presencia de

un maestro Aly en Sevilla en el año 1364. Se trata de un albalá fechada el 8 de julio de 1364 por la que Pedro I notifica a Pascual Pedriñán, que envía a Murcia a Mahomat, hijo de Maestro Aly, y a su hermano, ingenieros, para que “adoben” bien los “engenno” que están en Cartagena⁷. Gracias a este documento podemos constatar la presencia en Sevilla de un Maestro Aly en el año 1364. Aunque no hay una prueba irrefutable que lo ratifique, no sería extraño pensar que el documento hablara del maestro de obras y arquitecto del Alcázar de Sevilla. Nos arriesgamos a realizar dicha aseveración en base a dos datos. En primer lugar, que el año 1364 es el punto más álgido de las labores constructivas en el palacio sevillano. Por otro lado, del documento extraemos que este maestro Aly, cuyos hijos van recomendados por su nombre a Murcia, debía tener una reputación y una fama que lo precedía, una fama a la altura de la principal construcción de la época en el reino de Castilla (Gumiel Campos, en prensa).

La alta posibilidad de presencia de arquitectos nazaríes no solo se puede justificar a nivel documental, sino que también se puede intuir a través de la observación de los modelos planimétricos de los palacios castellanos y nazaríes. A través de una comparativa podemos entender cómo se importaron una serie de soluciones y modelos arquitectónicos entre los palacios de Pedro I y los palacios de la Alhambra de Muḥammad V. La asimilación arquitectónica más significativa es la estructura en forma de “T” que en la Alhambra conforman la Sala de la Barca y el Salón de Comares. Una estructura compuesta por un espacio rectangular que precede a un salón centralizado y por lo general cupulado, que probablemente tenía la función de salón del trono. Este modelo planimétrico se traspasó a los palacios castellanos, en concreto a la estructura del Cuarto de la Montería dentro del Alcázar de Sevilla o a la desaparecida sala meridional del palacio de Tordesillas (Almagro Gorbea, 2005: 7).

De igual modo, podemos encontrar una segunda asimilación arquitectónica en la disposición de las estancias que rodean el salón de embajadores del Alcázar de Sevilla y la sala de Dos Hermanas de la Alhambra de Muḥammad V (Gumiel Campos, 2016: 36). Se trata de una *qubba* flanqueada por una serie de habitaciones anexas con una disposición prácticamente idéntica en ambas estructuras palatinas.

Podemos asegurar además que los cuatro palacios de Pedro I siguen una serie de patrones comunes que llevan a plantear que fueran producto del mismo arquitecto. Estos patrones son: la organización en torno a un patio porticado en sus cuatro flancos, la disposición de una fachada monumental y un acceso en recodo. La creación de *qubbas* con funciones protocolarias, la distribución en dos pisos en las zonas fundamentales del palacio, etc. Podemos entender que todos los edificios en planta responden a una misma idea gestada en el entorno de la corte. Podríamos aventurarnos a decir que en los edificios petristas, en primera instancia la responsabilidad del proyecto recae siempre en dos figuras, el rey como promotor, que sin duda dictaba sus preferencias y su arquitecto como ejecutor, siempre activo en todos los proyectos comunes.

7 Archivo Municipal de Murcia. Actas capitulares. Eras 1402-1403, f.32. Copia Coetánea. Recogido por: (Díaz Martín, 1997: 167).

Es mucho más difícil rastrear los arquitectos de Enrique II, de hecho, no tenemos ningún tipo de documentación. Sin embargo, sí que se puede considerar que todas las obras de Enrique II, véase la Puerta del Perdón de la Mezquita-Catedral de Córdoba, el palacio de León, o las reformas del Alcázar de Ciudad Rodrigo, son proyectos arquitectónicos completamente independientes, ideados probablemente por arquitectos locales. Podríamos considerar que el rey Enrique II, concedía los permisos de construcción desentendiéndose del desarrollo de los proyectos, mientras que Pedro I, debía de ejercer una gran influencia en todas las decisiones constructivas, disponiendo su criterio en función de sus gustos y necesidades.

Ahora bien, aunque los edificios de Pedro I estuvieran ideados en el seno de la corte bajo una visión proyectual unitaria, se materializaron a través de manos de obra diferentes. Prueba de ello es que no es comparable el acabado del palacio de Astudillo con el del Alcázar de Sevilla, no por el concepto palatino en sí, sino por su terminación. Se trata de un mismo concepto de arquitectura basada en unos ideales comunes por parte del promotor y el arquitecto pero con un acabado muy diferente.

Podríamos considerar por tanto que existían varios talleres a nivel regional en Castilla que varían en función de la mano de obra que materializó las construcciones. Sin duda, en primer lugar, un taller sevillano de clara influencia nazarí, e incluso con obremos nazaríes. Este taller se va a desarrollar especialmente durante los años centrales y finales del reinado de Pedro I. Como producto de esta mano de obra podríamos incluir obras como el Alcázar de Sevilla, la Capilla Real de Córdoba, y también el palacio de Carmona. Como veremos, la aparición de bandas y letreros con epigrafía islámica, la inclusión de motivos decorativos como la mano de la abundancia (Campón Pichardo, en prensa) o las hojas de palma y los alicatados son prueba de ello.

En segundo lugar, podríamos hablar de un taller artístico central o Toledano. Se desarrolla especialmente durante los primeros años del reinado de Pedro I, pero será apreciado sobre todo por Enrique II. Se ve materializado en las obras del palacio de Tordesillas, también intervendrá en parte de la obra del Alcázar de Sevilla, como ha quedado constatado en la epigrafía de las puertas del Patio de Doncellas. Durante el reinado de Enrique II se podría asociar con la puerta del Perdón de la Mezquita-Catedral de Córdoba o el palacio de León. Probablemente la mano de obra procedía del centro de la meseta y nos podríamos aventurar a que era producto de maestros mudéjares toledanos. En estos edificios se repiten algunos motivos decorativos de carácter naturalista como los roleos, las hojas de vid, etc. (Fig. 6). Por último, estaríamos ante varios focos de carácter mucho más local y menor calidad artística y que van a recurrir a materiales más pobres como el ladrillo, es el caso de los talleres que llevarán a cabo la materialización del palacio de Astudillo, las reformas del Alcázar de Ciudad Rodrigo, etc.



Figura 6. Yeserías del Patio Árabe del Convento de Santa Clara de Tordesillas. Fotografía del autor.

Diferencias ideológicas entre la arquitectura de Pedro I y Enrique II

La última gran diferencia entre la arquitectura de Pedro I y la de Enrique II se encuentra en la ideología oculta tras esta arquitectura. Es decir, la intencionalidad de ambos monarcas como promotores de las obras. Dejando al margen el edificio como concepto material, debemos comprenderlos como herramientas al servicio de la política y como los resultados de proyectos ideológicos muy concretos. Proyectos, que son el producto de las necesidades y las ambiciones políticas de ambos soberanos.

Como ya hemos mencionado, en líneas generales durante toda la Baja Edad Media, la elección de una arquitectura “mudéjar cortesana” por parte de la realeza, responde a una serie de necesidades políticas y representativas de la corona en su camino hacia la consolidación del Estado Moderno (Ladero Quesada, 1991: 484). Esto es extrapolable a los dos monarcas que estamos tratando. Tanto Pedro I como Enrique II fueron dos gobernantes que buscaron consolidar la monarquía por encima de los estamentos nobiliarios creando un nuevo modelo de estado. Sin embargo, esta búsqueda de la consolidación monárquica fue perseguida a través de dos vías diferentes: Pedro I, buscó que el gobierno de Castilla se sostuviera de modo unipersonal en la figura del monarca absoluto (Valdeón Barúque, 1966: 71). Enrique II, por el contrario, fomentó las instituciones

gubernamentales en torno a un poder central desarrollando lo que se puede considerar como la primera monarquía institucional de Castilla (Pascual Martínez, 1978: 199).

Para establecer una monarquía fuerte y consolidada se llevaron a cabo una serie de medidas políticas y sociales, pero también otras artísticas y arquitectónicas. La arquitectura se convirtió en un arma fundamental para respaldar los intereses de los reyes Pedro I y Enrique II, con especial énfasis en el primero. La arquitectura se convirtió en el escaparate en el cual la monarquía aparecía ante sus súbditos cargada de poder y grandilocuencia. Un escaparate desde el cual cada monarca lanzaba los mensajes que reafirmaban su autoridad, e incluso, en el caso de Enrique II, su legitimación.

Este concepto de arquitectura como escaparate del poder de la monarquía se había filtrado en Castilla a través del mundo árabe. Tanto el imperio bizantino como el Califato de Córdoba fueron los introductores en Europa del modelo oriental de realeza, en la cual el monarca debía exhibirse mediante un gran aparato ceremonial, incluyendo en consecuencia una arquitectura perfectamente definida (Ruiz Souza, 2013: 309). En este modelo político se contemplaba la realización de ambiciosos programas arquitectónicos que incrementaran el número de construcciones reales intentando que cada nuevo edificio superara a los anteriores (Valdés Fernández, et.al., 1996: 144). Ibn Jaldūn en su *Muqaddimah* afirmaba: “El tamaño de los monumentos es proporcional a la importancia de sus dinastías. La construcción de ciudades puede ser lograda solo a través del esfuerzo unitario, un gran número de trabajadores y su cooperación. Cuando una dinastía es grande y longeva los trabajadores vienen de todas las regiones y sus labores son empleadas para el esfuerzo común”⁸. La mentalidad de monarcas como Enrique II y sobre todo Pedro I de Castilla debió verse notablemente influida por estas doctrinas.

En el mundo árabe los soberanos musulmanes de la antigua al-Ándalus y contemporáneamente en el siglo XIV los sultanes nazaríes Yusuf I y Muḥammad V, desarrollaron palacios con estancias especializadas en el ejercicio del poder y de la auto-propaganda, donde el monarca se consideraba fuente de justicia y promotor del conocimiento (Ruiz Souza, 2004: 27). En Castilla este tipo de arquitectura, como hemos dicho, comenzó a introducirse ya en el siglo XIII. Como afirma Ladero Quesada, desde el reinado de Alfonso X el *palatium* entendido como la corte no se sedentarizó por completo, pero sí que comenzó a utilizar determinados enclaves frecuentes. Los periodos de tiempo en los que el rey pasaba temporadas comienzan a hacerse más amplios y consecuentemente los alcázares se comienzan a convertir junto a las catedrales en los dos edificios más importantes de la ciudad y a destacar entre el resto de las propiedades (Ladero Quesada, 2001: 17).

Ahora bien, aun aceptando que ambos monarcas recurrieron a la arquitectura para consolidar de un modo visual la imagen de la monarquía y sus ideales políticos, cada

8 “The size of monuments is proportionate to the importance of the various dynasties. The construction of cities can be achieved only by united effort, great numbers, and the co-operation of workers. When the dynasty is large and far-flung, workers are brought together from all regions, and their labor is employed in a common effort”. (Ibn Khaldun, 1377).

uno de ellos lo hizo mediante vías muy diferentes. Mientras que Pedro I se basaba en los modelos plenamente islámicos, Enrique II recurría al gótico “mudéjar” de tradición castellana. Pedro I buscaba ensalzar su poder unipersonal mediante la simbología de la epigrafía árabe⁹, la introducción de *qubbas* en los salones del trono y en las capillas funerarias, la creación de fachadas monumentales y balcones de exhibición, o los rituales de ocultación dentro de sus palacios. Enrique II por el contrario anhelaba la instauración de la monarquía institucional a través de la legitimación de la nueva dinastía Trastámara. Por ello no es extraño, que sus dos proyectos arquitectónicos más distinguidos, es decir su principal palacio leonés y su capilla real toledana, se materializaran en las ciudades de León y Toledo, ambas urbes símbolos de la tradición castellana frente a las recién conquistadas ciudades de Córdoba o Sevilla.

Conclusiones

Una vez analizadas las principales diferencias estilísticas, proyectuales e ideológicas de ambas arquitecturas, podemos extraer una serie de conclusiones. En primer lugar, podemos afirmar que la actividad de promoción arquitectónica del rey Pedro I de Castilla eclipsa a la de su hermanastro Enrique II. Se podría decir que el periodo constructivo de Enrique II se restringe exclusivamente a los años 1375 y 1377, momento en el que se levantaría el palacio en León, y la Puerta del Perdón de la mezquita de Córdoba. Por el contrario, la actividad constructiva de Pedro I es una constante durante todo su reinado. Hemos planteado incluso la existencia de un único arquitecto en la corte del rey don Pedro, actuando posiblemente como funcionario real. Es evidente que el último de Borgoña muestra una clarísima inquietud por la arquitectura y su promoción, participando en ella de manera activa, condicionando los proyectos y adecuándolos a sus prioridades. Por el contrario, su hermanastro se limita a las mínimas actividades constructivas que caben esperar de un monarca de la época, dejando recaer la responsabilidad de ejecución en los equipos de trabajo.

En segundo lugar, podemos afirmar sin recelo que a pesar de haberse clasificado ambas arquitecturas dentro del mismo marco estilístico “mudéjar”, existen dos lenguajes claramente diferenciados entre la arquitectura petrista y la enriquesta. Mientras que las obras de Pedro I son de notable raigambre nazarí, las de Enrique II se enfocan en las formas naturalistas toledanas. En la arquitectura petrista vamos a observar paños de *sebka* con entramados romboidales poblados de hojas de palmas; alicatados de formas estrelladas con cenefas de epigrafía árabe; además de superficies cubiertas por mocárabes de influencia granadina. Por el contrario, en las obras de Enrique II encontramos roleos vegetales entrelazados, epigrafía castellana, y demás motivos propios del gótico naturalista toledano.

9 Como afirma Julie Marquer la inscripción cúfica por lo general no era entendida ni por el grueso de la población árabe, por tanto, actuaba más como un símbolo que como un mensaje explícito. (Marquer, 2012: 6.)

Por último, podemos decir que ambos monarcas utilizaron la arquitectura como un arma fundamental para respaldar sus intereses políticos. Ambos reyes abogaban por una arquitectura que reafirmara la autoridad de la monarquía frente a los demás estamentos. Sin embargo, mientras que Pedro I se basaba en los modelos autócratas plenamente islámicos, Enrique II recurría al gótico “mudéjar” de tradición castellana. Además, el objetivo último del rey Pedro I era ensalzar su poder unipersonal mediante la simbología de la arquitectura árabe, mientras que Enrique II, optando por los modelos tradicionales castellanos, anhelaba el refuerzo de la monarquía institucional a través de la legitimación de la nueva dinastía Trastámara.

Bibliografía

- Abad Castro, C. y González Cavero, I. (2019). La Capilla Real de la Catedral de Córdoba. Algunas hipótesis sobre el mecenazgo real de la misma y su proceso de construcción. *Anuario de Estudios Medievales*, 49 (2), 393-426.
- Almagro Gorbea, A. (2005). El Palacio de Pedro I en Tordesillas: realidad e hipótesis. *Reales Sitios* (163), 2-13.
- Almagro Gorbea, A. (2008). *Palacios medievales hispanos: discurso del Académico Electo Excmo. Sr. D. Antonio Almagro Gorbea leído en el acto de su recepción pública el día 27 de enero de 2008, y contestación del Excmo. Sr. D. Rafael Manzano Martos*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Almagro Gorbea, A. (2013). Los palacios de Pedro I. La arquitectura al servicio del poder. *Anales de Historia del Arte* (23), Especial II, 25-49.
- Almagro Gorbea, A. y Maier Allende, J. (2014). El Alcázar de Carmona y su Sala de los Reyes. En Manuel González Jiménez (ed.): *Urbanismo, Arquitectura y Patrimonio en Carmona, Actas del IX congreso de Historia de Carmona* (pp. 279-327). Sevilla.
- Amador de los Ríos, J. (1844). *Sevilla pintoresca o descripción de sus más celebres monumentos artísticos*. Sevilla: Francisco Álvarez y C^a, Impresores y Editores.
- Amador de los Ríos, J. (1845). *Toledo Pintoresca o descripción de sus más celebres monumentos*. Madrid: Imprentas y librerías de D. Ignacio Boix.
- Amador de los Ríos, J. (1859). *El estilo mudéjar en la arquitectura*. Discurso del Ilmo. Sr. D. José Amador de los Ríos: leído en junta pública de 19 de junio de 1859. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Bujarrabal, M.^a L. y Sancho, J. L. (1990). El palacio mudéjar de Tordesillas. *Reales Sitios* (106), 29-36.
- Campón Pichardo, Ó. [en prensa]. La “Mano de la Abundancia” como tema iconográfico compartido entre al-Ándalus y los Reinos cristianos. En *II Jornadas de Jóvenes Investigadores sobre Temas Andaluces*. Granada: Universidad de Granada.

- Campos Sánchez-Bordona, M.^a D. y Pérez Gil, J. (2006). *El Palacio Real de León*. (Edilesa). León: Edilesa.
- Cantera Burgos, F. (1955). *Sinagogas Españolas, con especial estudio de la de Córdoba y la Toledana de El Tránsito*. Madrid: Instituto "Arias Montano".
- Carrillo Calderero, A. (2009). La Capilla Real de la catedral de Córdoba: ¿un origen califal?, reflexiones y defensa de su origen cristiano. En *XI Simposio Internacional de Mudéjarismo* (pp. 451-464). Teruel.
- Cómez Ramos, R. (2006). El Alcázar de Carmona "versus" Alcázar de Sevilla. En *Laboratorio de Arte* (8), 9-30.
- Díaz Martín, L. V. (1997). *Colección documental de Pedro I de Castilla 1350-1369*. Salamanca: Junta de Castilla y León, consejería de Educación y Cultura.
- Fernández López, M. (1886). *Historia de la Ciudad de Carmona, desde los tiempos más remotos hasta el reinado de Carlos I*, Sevilla: Imprenta y Litografía de Gironés y Orduña.
- Gómez Galán, J. (2017). El mudéjar como estilo artístico: una valoración historiográfica. En Antonio Cortijo Ocaña y Vicents Martines (eds.). *New Approaches in the Research on the Crown of Aragon*. *Mirabilia*, 2017.
- Gómez Moreno, M. (1916). *Arte Mudéjar Toledano*. Madrid: Imprenta de Leoncio de Miguel.
- González Hernández, Á. (2005). El baño del Palacio Real de Tordesillas (Valladolid) y su relación con otros baños de origen islámico en al-Ándalus y en el Magreb. *Cuadernos de La Alhambra* (41), 119-131.
- González Hernández, Á. (2007). De nuevo sobre el palacio del rey don Pedro I en Tordesillas. *Reales Sitios* (171), 4-21.
- Gumiel Campos, P. (en prensa). Las relaciones políticas entre Muḥammad V y Pedro I de Castilla y su repercusión en la arquitectura. En *Actas II Jornadas de Jóvenes Investigadores sobre temas andaluces*. 25-27 abril 2019.
- Gumiel Campos, P. (2016). Causas y consecuencias de la maurofilia de Pedro I de Castilla en la arquitectura de los siglos XIV y XV. *Anales de Historia del Arte* (26), 17-44.
- Gutiérrez Baños, F. (2004). Doña Leonor de Guzmán y los Palacios de Tordesillas: propuestas para una revisión. *Reales Sitios* (162), 2-19.
- Ibn Khaldun, Abd Ar Rahman bin Muhammed (1377). *The Muqaddimah*, Translated by Franz Rosenthal. En https://asadullahali.files.wordpress.com/2012/10/ibn_khaldun-al_muqaddimah.pdf [23.4.2018].
- Jordano Barbudo, M.^a A. (2002). *El Mudéjar en Córdoba*. Córdoba: Colección de Estudios Cordobeses, Diputación de Córdoba.
- Jordano Barbudo, M.^a A. (2016): La puerta del perdón de la Mezquita-Catedral de Córdoba. *Laboratorio de Arte* (28), 15-40.

- Ladero Quesada, M. A. (1991). Algunas reflexiones sobre los orígenes del “Estado Moderno” en Europa, (siglos XIII – XVIII). En González Jiménez, Manuel (ed.): *III Jornadas Hispano-Portuguesas de Historia Medieval, La península Ibérica en la Era de los Descubrimientos, (1391-1492)*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.
- Ladero Quesada, M. A. (2001). Los Alcázares Reales en la Baja Edad Media Castellana: Política y Sociedad. En M. Á., Castillo Oreja (coord.): *Los alcázares reales: vigencia de los modelos tradicionales en la arquitectura áulica cristiana* (pp. 11-35). Sevilla: Encuentros sobre Patrimonio.
- Lampérez y Romea, V. (1905). *Las Iglesias Españolas de Ladrillo*. Barcelona: Forma.
- Lampérez y Romea, V. (1912): El Real Monasterio de Santa Clara de Tordesillas. *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 1 (119), 563-572.
- Lavado Paradinas, P. J. (1990). El palacio mudéjar de Astudillo. En María Valentina Calleja González (ed.). *Actas del II Congreso de Historia de Palencia* (pp. 579-599). Palencia: Excelentísima Diputación Provincial.
- López de Ayala, P. (1877). Crónica del Rey don Enrique II de Castilla. En Cayetano Rosell (ed.). *Crónicas de los reyes de Castilla desde don Alfonso el sabio, hasta los católicos don Fernando y doña Isabel. Tomo. II*. Madrid: M. Rivadeneyra editor.
- Marquer, J. (2012). Epigrafía y poder: El uso de las inscripciones árabes en el proyecto propagandístico de Pedro I de Castilla (1350-1369). *E-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales* (13).
- Molina Molina, A.-L. (1978): *Documentos de Pedro I, Colección de documentos para la historia del Reino de Murcia VII*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, CSIC.
- Ortiz Juárez, D. (1982): La cúpula de la Capilla Real de la catedral de Córdoba. Posible obra almohade. *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas* (18), 197-215.
- Pascual Martínez, L. (1978). Itinerario andaluz de Enrique II de Castilla. En *I Congreso Historia de Andalucía*, (Córdoba, diciembre 1976) (pp. 197-214). Córdoba: Publicaciones del Monte Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba.
- Pérez Higuera, M^a. T. (1993). *Arquitectura mudéjar en Castilla y León*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- Pérez Higuera, M^a. T. (2001): Los Alcázares y Palacios Hispano-musulmanes: paradigmas constructivos de la arquitectura mudéjar castellana. En M. A. Castillo Oreja (coord.). *Los alcázares reales: vigencia de los modelos tradicionales en la arquitectura áulica cristiana* (pp. 37-59). Sevilla: Encuentros sobre Patrimonio.
- Ramírez de Arellano, R. (1983). *Inventario Monumental y Artístico de la Provincia de Córdoba por Rafael Ramírez de Arellano, Correspondiente de las Reales Academias de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando Mandado formar por Real Orden de 20 de marzo de 1902, (manuscrito 1904)*, Córdoba: Colección de textos para la historia de Córdoba, Excelentísima Diputación de Córdoba, Servicio de Publicaciones.

- Ruiz Souza, J. C. (1996). Santa Clara de Tordesillas. Nuevos datos para su cronología y estudio. La relación entre Pedro I y Muhammad V. *Reales Sitios* (130), 32-40.
- Ruiz Souza, J. C. (1999). Santa Clara de Tordesillas. Restos de dos palacios medievales contrapuestos (siglos XIII-XIV). En *V Congreso de Arqueología Medieval Española*, vol.2. (pp. 851-860). Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, Asociación Española de Arqueología Medieval.
- Ruiz Souza, J. C. (2004). Castilla y Al-Andalus. Arquitecturas aljamiadas y otros grados de asimilación. En *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)* (16), 17-43.
- Ruiz Souza, J. C. (2006). Capillas Reales funerarias catedralicias de Castilla y León: Nuevas hipótesis interpretativas de las catedrales de Sevilla, Córdoba y Toledo. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)* (18), 9-29.
- Ruiz Souza, J. C. (2013). Los espacios palatinos del rey en las cortes de Castilla y Granada. Los mensajes más allá de las formas. *Anales de Historia del Arte* (23), Núm. Especial (II), 305-331.
- Torres Balbás, L. (1920). Por tierras castellanas. El palacio de doña María de Padilla en Astudillo. *La Esfera* (7).
- Torres Balbás, L. (1949). *Arte almohade, arte nazarí, arte mudéjar*. En *Ars Hispaniae, Historia Universal del Arte Hispánico* (4). Madrid: Editorial Plus Ultra.
- Valdeón Baruque, J. (1966). *Enrique II de Castilla: La guerra civil y la consolidación del régimen (1366-1371)*, Valladolid: Universidad.
- Valdés Fernández, M. (1984). *Arquitectura mudéjar en León y Castilla*. León: Universidad de León, Secretariado de Publicaciones.
- Valdés Fernández, M.; Pérez Higuera, M^a. T. y Lavado Paradinas, P. J. (1996). *Historia del Arte de Castilla y León. Tomo IV Arte mudéjar*. Valladolid: Junta de Castilla y León, Ámbito Ediciones.

La *bottega* de Aquiles y Mayner y la difusión de la pintura mural del Cinquecento en la segunda mitad del siglo XVI

The Julio and Alexandre's Workshop and the dissemination of the mural painting of the Cinquecento in Granada and Jaen

NURIA MARTÍNEZ JIMÉNEZ  0000-0003-2479-7598

nuriamj@correo.ugr.es

Profesora Sustituta Interina. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Sevilla.

Recibido: 1 de febrero de 2020 · Revisado: 27 de julio de 2021 · Aceptado: 20 de septiembre de 2021

Resumen

En los últimos años el estudio de los aspectos técnicos y organizativos está contribuyendo activamente al conocimiento y a la conservación de las obras artísticas. En este contexto, la documentación de la Alhambra ofrece una oportunidad excepcional para profundizar en el desarrollo de la pintura mural del siglo XVI en España.

Como resultado del análisis de las fuentes documentales y visuales, en este artículo se aborda la gestación y organización de los talleres de Julio Aquiles y Alexandre Mayner en Granada y en Úbeda. Un estudio riguroso que evidencia la relevancia de los pintores en la difusión de la pintura mural y en la trayectoria de algunos de sus colaboradores más representativos, como son Gaspar Becerra y Antonio Sánchez Ceria. De esta forma, se presenta un tema de gran actualidad que favorece el surgimiento de nuevas líneas de investigación en la Historia del Arte.

Palabras clave: Pintura mural; Renacimiento.

Identificadores: Julio Aquiles; Alexandre Mayner.

Topónimos: Granada; Úbeda.

Periodo: Siglo XVI.

Abstract

In recent years the study of technical and organizational aspects is actively contributing to the knowledge and conservation of artistic works. In this context, the documentation of the Alhambra offers an exceptional opportunity to deepen the development of 16th century mural painting in Spain. As a result of the analysis of documentary and visual sources, this article discusses the gestation and organization of the workshops of Julio Aquiles and Alexandre Mayner in Granada and in Ebeda. A rigorous study that demonstrates the relevance of painters in the dissemination of mural painting and in the trajectory of some of their most representative collaborators, such as Gaspar Becerra and Antonio Sánchez Ceria. In this way, a topical topic is presented that favors the emergence of new lines of research in the History of Art.

Keywords: Wall Painting; Renaissance.

Identifiers: July Achilles; Alexander Mayner.

Place Names: Granada; Úbeda.

Period: 16th Century.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

MARTÍNEZ JIMÉNEZ, N. (2021). La *bottega* de Aquiles y Mayner y la difusión de la pintura mural del Cinquecento en la segunda mitad del siglo XVI. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 52: 187-204.

Recientes investigaciones avalan la extraordinaria relevancia de Julio Aquiles y Alexandre Mayner en la difusión de los modelos de Rafael o de Giovanni da Udine pero, también, de las técnicas y procedimientos empleados para el ornato pictórico de las principales villas italianas del Renacimiento. En este contexto, el presente artículo pretende analizar la impronta de los artistas en el desarrollo de la pintura mural andaluza y española en el siglo XVI.

Como señaló Cristóbal Villalón, Julio y Alexandre eran dos jóvenes mancebos que habían venido de Italia para trabajar en las casas de Francisco de los Cobos, Comendador Mayor de León y Secretario de Carlos V, y uno de los principales mecenas de su tiempo (1898: 170).

La primera gran obra de los artistas en España consistió en la decoración del palacio de Francisco de los Cobos en Valladolid. En torno a 1520, Luis de Vega había comenzado a construir esta residencia con un marcado carácter renacentista. No obstante, tras el paso de la comitiva imperial por Italia entre 1529 y 1533 se introdujeron importantes innovaciones como la decisión de decorar algunas estancias con murales. Para ello, en febrero de 1530, Cobos contrató a dos destacados pintores boloñeses Bartolomeo Bagnacavallo y Biaggio Pupini (Keniston, 1980: 125). Sea porque los artistas se encontraban en la cúspide de su carrera en Bolonia (Sassu, 2012: 4) o por la fascinación suscitada por otras residencias como el palacio del Té de Mantua o el de Fassolo en Génova, el contrato no se llegó a efectuar (Martínez, 2019b: 154). Los pintores escogidos fueron Giulio Aquili, conocido en España como Julio Aquiles, y Alexandre Mayner, artistas formados en el círculo de Rafael que ya contaban con una dilatada carrera.

Julio Aquiles había nacido en Rieti. Era hijo de Marcantonio Aquilli y nieto de Antoniazio Romano, uno de los artistas más relevantes de la Roma del tránsito del siglo XV al XVI. En torno a 1517, marchó a Roma, donde colaboró como aprendiz en la decoración de las Estancias Vaticanas entrando en contacto con otros artistas que marcarán la senda de su trayectoria: Rafael, Giovanni da Udine, Perino del Vaga, Giulio Romano, Alonso Berruguete o Pedro Machuca (Martínez, 2019a: 6). Más allá de la relevancia de la colaboración en las Estancias Vaticanas, Aquiles adquirió gran parte de los conocimientos técnicos para la elaboración de la pintura mural en el taller de Giovanni da Udine, especialista en la realización de estucos y grutescos, que intentaban imitar motivos y técnicas de la Roma clásica. Uno de los primeros trabajos conocidos fue la estufa del Cardenal Bibbiena, junto a otros artistas como Domenico Rieti “Zaga” y Alexandre Mayner, un joven de ascendencia flamenca con un dominio absoluto de la pintura italiana (Galera, 2019: 95). A pesar de la relevancia de las obras romanas, los trabajos que le valieron la contratación como pintores en España fueron los realizados en el palacio Doria en Génova bajo la supervisión de Perino del Vaga, una extraordinaria villa cuya arquitectura y ornato fascinó a la corte imperial a su paso por la ciudad en 1533.

Los pintores debieron llegar a Valladolid en torno a 1533. Aquí, entre otros trabajos, ornamentaron la estufa del palacio de Francisco de los Cobos; un espacio reducido que fue dotado de una gran riqueza ornamental (Ramiro, 2018: 357-358). A continuación, se

trasladaron a Granada para realizar la decoración pictórica de los Cuartos Nuevos y la Estufa de la Alhambra.

Una *bottega* de pintores en el corazón de la Alhambra

El análisis de las principales fuentes gráficas y documentales ha desvelado que Pedro Machuca, maestro de obras de las Casas Reales de la Alhambra, empleó una forma de concebir el espacio y de organizar los trabajos, heredera de los talleres de Rafael o Peruzzi en Roma. En ella, el maestro principal proyectaba la obra global y hacía los diseños para otros artistas como los canteros, entalladores, doradores o pintores. No obstante, el escultor Niccolò da Corte (que también había trabajado en el palacio Doria en Génova) y los pintores Julio y Alexandre gozaron de una excepcional autonomía para crear un palacio adaptado al Emperador, acorde con las grandes residencias del norte de Italia.



Fig. 1. Julio Aquiles y Alexandre Mayner (1539-1542). *Sala de Faetón*. Alhambra, Granada. Fotografía de la autora.

Aquiles y Mayner se encargaron del ornato de los techos y muros de las Estancias Nuevas y el Cuarto de la Estufa entre 1534 y 1546, desarrollando un extraordinario repertorio de decoración naturalista y grotesca. El espacio mejor documentado es el de la Estufa, donde Aquiles se concentró en la decoración grotesca, mientras que Alexandre realizaba las figuras e historias del mito de Faetón (Fig.1) y de la Campaña de Túnez (1535).

Desde el punto de vista técnico los artistas italianos emplearon una gran variedad de técnicas y procedimientos acorde con las peculiaridades del espacio, de los pigmentos y del minucioso programa iconográfico. Las más frecuentes fueron las técnicas mixtas de aglutinantes magros empleadas para la realización de los grotescos sobre estuco (liso o coloreado) y el fresco acabado a seco para las pinturas e historias. En el proceso de ejecución de grotescos, destaca la cuidadosa preparación del muro. Para crear una superficie de estuco perfectamente lisa y pulimentada se superponían tres capas de mortero de distinto grosor. Sobre ella, se plasmaron los diseños dibujados sobre cartones empleando el temple magro, con predominio del huevo como aglutinante de los pigmentos. La realización de las figuras de los angelotes, las virtudes y las historias, precisó de un empleo distinto de los cartones. En este caso, los contornos se marcaron sobre la superficie aún fresca, y posteriormente se pintaron empleando principalmente, el temple a la caseína. Debido, en gran medida, a la necesidad de dotar de luz al espacio y de incrementar el tiempo de secado, para detenerse en los detalles de las ocho escenas de la campaña de Túnez, Alexandre, optó por un planteamiento técnico muy similar al empleado en los grotescos, una base de estuco sobre la que se pintó con temple magro. Como resultado, se gestó un magnífico programa iconográfico en el que naturaleza, fantasía, mitología e historia se pusieron al servicio del Emperador. Finalmente destacar el empleo de estuco coloreado, que posteriormente será conocido como “estuco veneciano”, una técnica muy compleja que consiste en la preparación de una superficie con varias capas de mortero de cal y arena, sobre la que se pintaba o añadía el color para recrear las vetas del mármol. Una ingeniosa forma de crear arquitecturas ilusorias utilizada para realizar los tronos de los dioses e imitar ricos mármoles junto a los follajes de los zócalos (Fig.2).

Como se deduce de los Cuadernos de nóminas de la Alhambra, Aquiles y Mayner se rodearon de un importante número de colaboradores. En los primeros años contaron con maestros sobresalientes del panorama artístico granadino como Miguel Quintana y Pedro Robles, doctos en la pintura sobre madera y el dorado, necesaria para el ornato de techos y puertas. También trabajaron Nicolao da Génova, especialista en la molienda de colores y Andrés Ramírez (posiblemente hijo del pintor y miniaturista Juan Ramírez). A partir de 1540 se fueron incorporando jóvenes pintores procedentes de Úbeda y Baeza, entre los que destaca un joven Gaspar Becerra (Martínez, 2018: 67).

De esta forma la Alhambra se convirtió en un importante centro de referencia por el volumen y la calidad de las obras realizadas; pero también, por el importante número

de maestros y aprendices que tuvieron la oportunidad de conocer y practicar las técnicas murales utilizadas en los más excelsos centros artísticos italianos.



Fig. 2. Julio Aquiles y Alexandre Mayner (1539-1542). Detalle de los zócalos de la sala de Faetón. Alhambra, Granada. Fotografía de la autora.

La impronta de Aquiles y Mayner en Granada

A pesar de la prolongada estancia de los pintores en la capital del Darro, hay escasas referencias o muestras de decoración mural en las nuevas construcciones. Desde el punto de vista documental destacan las referencias al ornato del Colegio de la Santa Cruz de la Fe y la Universidad realizado entre enero de 1538 y abril de 1539. Aunque no quedan restos de pintura, en la documentación se recoge que Domingo Trueba, Juan Páez y Pedro Robles pintaron los artesonados del Aula Grande y los de la capilla, entre otras estancias, mientras que los principales encargados del ornato mural fueron Juan Paéz y Pedro Robles. Su labor consistía en realizar “diez imágenes al fresco con sus ventanas

y orladuras”, así como la pintura del “brutesco de la lumbre y viga que confina con los artesones” a “fresco e seco”. (Gómez, 1998; 249). De esta forma, advertimos la rápida asimilación de las técnicas murales que los maestros granadinos estaban empleando en la Alhambra, así como la predilección por la combinación de la pintura a fresco para delimitar los contornos de las figuras y a seco para dar vida a las figuras y a los grutescos.

Otra referencia destacada es el encargo al artista genovés Antonio Semini del ornato de las casas de Álvaro de Bazán en 1537 (Torrijos, 2006: 30). Sin embargo, más allá de este documento no disponemos de otra referencia o muestra que nos de pistas sobre esta decoración.

Desde el punto de vista material, sobresale la conservación de la singular decoración pictórica de la Cuadra Dorada de la Casa de los Tiros (Fig. 3). Según García Luján la mayor parte de la casa se realizó entre 1526 y 1535, coincidiendo con el periodo de máxima relevancia de Rengifo (2006: 23). Si bien es cierto, que el elemento más representativo de la Casa de los Tiros es su alfarje fechado en 1532, el ornato pictórico no desmerece atención. Acorde con las últimas investigaciones, las pinturas de los techos y de los muros pudieron ser realizadas por Miguel Quintana y Juan Páez después de 1535. (Martínez, 2019b: 428-435).



Fig. 3. Vista general de la Cuadra Dorada. Casa de los Tiros. Granada. Fotografía de la autora.

En las pinturas destacan las dos inscripciones de los primeros señores de Rengifo en las paredes este y oeste, los escudos de la familia Rengifo y Granada Venegas, así como la representación de la Fortuna y la Abundancia. Con todo, los motivos más característicos son los guerreros cuyas filacterias aluden a las campañas contra los turcos, por lo que podrían representar a Alonso Venegas que acompañó al Gran Capitán, y a Pedro II, que participó en la campaña de Túnez de 1535. Finalmente, cabe destacar la existencia de otros guerreros en la sala anexa y de las representaciones de las virtudes teologales y cardinales. Las pinturas están fechadas a finales del siglo XVI. Fueron realizadas sobre

dos morteros: uno de cal y arena de unos 10-12mm de espesor y uno de cal de 2 mm y pintadas al “falso fresco, probablemente la caseína” (Martínez 2019b: 435).

A pesar de los ejemplos señalados, la escasez de referencias documentales y de muestras de pintura mural, apuntan que en Granada no se creó una escuela de pintores decoradores. Entre los motivos que justifican este hecho, se encuentran las decisiones personales de los mecenas de las nuevas construcciones; pero sobre todo la ausencia de los artistas: Alexandre Mayner falleció en 1544 (Martínez, 2019a: 2) y Julio Aquiles se estableció en Úbeda.

La difusión del gusto por el estuco en la provincia de Jaén

Desde mediados del siglo XV, Úbeda se había convertido en centro artístico de cierta relevancia; no obstante, el gran impulso vino de mano de Francisco de los Cobos, que en 1532 había encargado a Luis de Vega la construcción de un nuevo palacio.

El palacio ubetense requería de artistas expertos, capaces de crear programas pictóricos en los que se evidenciara la vanguardia cultural de su mecenas. En este sentido, a partir de 1540 Julio y Alejandro comenzaron a trabajar en la decoración del mismo (Martínez, 2018: 67). Como en la Alhambra, Alexandre debió centrarse en la realización de las historias, una intervención concreta que le permitiría volver a Granada para concentrarse en la decoración de la Estufa de la Alhambra. Por su parte, Julio se encargaría de los grutescos. El volumen de trabajo de este tipo de ornato propició que Julio prolongara su actividad en Úbeda y creara un taller para hacer frente al proyecto.

El conocimiento de este taller de pintores resulta muy complejo debido a la ausencia de fuentes documentales autóctonas. Sin embargo, la documentación de la Alhambra ofrece una información extraordinaria. En efecto, el hecho de que a partir de 1542 las intervenciones de Aquiles coincidan con la colaboración de jóvenes pintores procedentes de Baeza y Úbeda como: Diego Villanueva, Francisco Cano, Antonio Sánchez y los hermanos Pedro y Gaspar Becerra, sugiere el traslado a Granada del maestro con algunos integrantes del taller ubetense. La colaboración en la ornamentación mural de la Estufa se entendería como una oportunidad insólita para su aprendizaje práctico y para agilizar el proceso de ejecución de las pinturas. Para ello, cada mes se trasladarían algunos jóvenes para perfeccionar su aprendizaje en la realización de las tareas más mecánicas como la preparación del revoco o la molienda de colores (Martínez 2018: 68-69). En 1544¹ las pinturas de Úbeda debían de estar prácticamente concluidas, con-

1 En ese año Aquiles volvió a Granada para concluir las pinturas de la Estufa y a su vuelta en 1545 emprendió el ornato de la Capilla del Camarero Vago, por lo que la decoración pictórica del palacio debía de estar concluida. No obstante, del testamento de Julio Aquiles se extrae que es posible que Julio realizara intervenciones posteriores en la fachada del palacio de Úbeda y/o en el Sabote (Ruiz, 1992: 86-87). Martínez Elvira, propone la realización de la decoración de la fachada (Martínez, 1998: 22).

tribuyendo a la creación de un palacio sin igual en España, y comparable a las grandes residencias de los nobles del norte de Italia.

La presencia del maestro romano en Úbeda convirtió a la ciudad en un importante centro pictórico. De hecho, en su entorno se gestó una escuela-taller de pintores en Úbeda, en la que los jóvenes tendrían la oportunidad de aprender diseño, modelos iconográficos y técnicas; así como de formarse en otras materias, apoyándose en la biblioteca del maestro (Ruiz, 1992: 85). Desde su taller se impulsó el empleo de diversas técnicas murales a fresco y, sobre todo, a seco. Además, renovó los programas iconográficos introduciendo la imitación de arquitecturas y paramentos mediante los estucos, delicadas decoraciones de grutescos e incluso sentó las bases para las futuras decoraciones de bóvedas.

Los artistas más relevantes surgidos del taller de Úbeda fueron Gaspar Becerra, Antón Sánchez, un pintor clave en la difusión de la pintura mural en Jaén y Antonio Aquiles, el único descendiente del pintor que desarrolló una carrera artística.



Fig. 4. Gaspar Becerra. *Figura en vuelo* (c. 1520-1552). Oleo sobre tabla. Techo. Roma, Palacio Máximo. En: DACOS, N. (2012). *Viaggio a Roma. I pittori europei nel '500*. Milán: Jaca Book, 2012: 104.

No es momento de abordar la larga y prolífica trayectoria de Gaspar Becerra; pero si parece interesante apuntar la repercusión de su formación con los maestros italianos en su marcha a Italia. Hasta el momento no hay constancia documental sobre la fecha ni el lugar exacto donde llegó, por lo que su estancia en Roma se acota entre 1544, año de ingreso en la Cofradía de San Lucas, y 1558, cuando se recoge su presencia en Bur-

gos. Su inserción en el círculo de los pintores italianos en España le brindó numerosas conexiones sociales y artísticas que facilitaron su marcha y establecimiento en Italia (Martínez, 2018: 68). Entre ellas, el acercamiento a Diego Hurtado de Mendoza (hermano de Luis Hurtado de Mendoza), embajador en Venecia desde 1537 hasta 1545, año en el que se trasladó a Roma tras ser designado embajador español del Emperador ante la Santa Sede. En su órbita veneciana se gestó un conocido círculo de humanistas en el que, en 1541 habían participado Paulo Giovio (conocido humanista que coincidió en la Campaña de Túnez de 1535, con Francisco de los Cobos y con Luis Hurtado de Mendoza) y Giorgio Vasari con quien Becerra colaboró activamente. Finalmente destacar, el sustrato iconográfico portado por Becerra a Italia. En este sentido, una de las muestras más evidentes de su paso por Granada se encuentra en la *Figura en vuelo*, realizada al óleo sobre el techo de madera del palacio Máximo en Roma c. 1550-1552, que evoca la figura de Faetón tras caerse del carro representada en la Estufa de la Alhambra (Martínez, 2019b: 459-460) (Fig.4).

Centrándonos en la repercusión de las enseñanzas de Aquiles y Mayner en la pintura mural jiennense es imprescindible destacar la figura de Antonio Sánchez, que trabajó en la Alhambra en julio de 1542, que correspondería con el conocido Antonio Sánchez Ceria (Martínez, 2019b: 452). A pesar de las numerosas lagunas existentes sobre su formación y procedencia, uno de los elementos clave de su pintura es el marcado carácter italiano. En efecto, Domínguez Cubero había propuesto la relación de Sánchez Ceria con los pintores italianos de la Alhambra (Domínguez, 2002: 157), pero hasta ahora no se había documentado su participación concreta y la pertenencia al taller de Aquiles.

Uno de los trabajos más relevantes en la trayectoria de Ceria fue la colaboración con Julio Aquiles en la decoración de la Capilla del Camarero Vago. Como se lee en la portada de la capilla, las obras se concluyeron en 1536, pero no fue hasta el 6 de noviembre de 1545 cuando Julio Aquiles fue contratado para afrescar el interior (Ruiz, 1992: 85). La capilla es de pequeñas dimensiones y de tipo cajón con bóveda de tracería. En su interior, en el paramento izquierdo, se encontraba el sarcófago de su fundador, en el centro estaría el retablo y en el lado izquierdo se encontraba una pequeña ventana. En la actualidad la mayor parte de la decoración se ha perdido (Fig. 4). Para dar coherencia al conjunto, ciertas partes del sepulcro, situado a la izquierda, fueron doradas y pintadas. Desde el lienzo de pared situado sobre el sepulcro hasta el paño de la bóveda se pintó la *Resurrección*. En el frente, se doró y estofó toda la talla del retablo en el que también intervino Julio Aquiles y el altar. Sobre éste se representó la “*Ystoria de Santo Alfonso*”; todo el retablo estaba flanqueado por unos pilares rematados por dos profetas. En el centro había una *Virgen con el Niño* al estilo de Rafael. En la pared del lado derecho, en los derrames de la ventana se representaba un ángel anunciando el nacimiento de Cristo a los pastores. Bajo la ventana, estaba la escena del *Prendimiento* y sobre ella, ocupando parte del paño de la bóveda, la *Oración del Huerto*. Los paños libres de la bóveda se pintaron con grutescos y se doraron. El cuarto lienzo (parte interior del arco) se decoró “en sus basas, pilares y capiteles con jaspeados, imitando el mármol” (Ruiz, 1992: 85).

Finalmente, se recoge que “los dos pilares que están a los lados de la reja de la parte de dentro an de ser pintados con follaje al romano contraecho de marmo en campo azul” (Almansa, 2008: 84). Según el contrato, el plazo de ejecución de un año desde la fecha del acuerdo (Moreno, 2000: 90).

Más allá de la complejidad de las historias y motivos recogidos en el contrato, destaca el interés por la calidad técnica. De hecho, toda la pintura debía ser realizada “sobre enlucido de cal y arena” (Almansa, 2008: 85). Este enlucido liso podría constituir la base para las historias y detalles, pero también correspondería con la tipología de los estucos coloreados empleados en la Alhambra. Su objetivo era claro, crear un estrato murario perfectamente pulido que podía imitar al mármol en ciertas superficies arquitectónicas y que otorgaba mayor tiempo de secado a la hora de realizar los follajes y figuras empleando técnicas mixtas de aglutinantes magros. Como resultado, se otorgó una extraordinaria riqueza al espacio equiparable a las estancias imperiales o las del palacio de Cobos.

Tras la decoración de esta capilla, en 1549 Julio Aquiles asumió otros encargos en la ciudad como el retablo de la Capilla del Deán Ortega localizada en la parroquia de San Nicolás de Bari (Moreno, 2000: 91). Además, aportó diseños y trazas para la Sacra Capilla del Salvador (Ruiz, 1991: 86) y para la portada de la casa de Andrés de Vandelvira (Martínez, 1998: 22)². Respecto a la pintura mural únicamente tenemos constancia de la decoración de “una habitación en la casa de Alonso Villaroel (médico de Cobos) en la collación de Santo Domingo”, y es posible que también ornamentara su casa de la calle San Lorenzo (Moreno, 2000: 88-89). Obras para las cuales no precisó de Sánchez que continuó su carrera de forma autónoma.

La primera obra de Antonio Sánchez Ceria en solitario de la que tenemos noticia es el dorado del Sagrario del escultor Luis de Aguilar para la Iglesia de San Juan en 1549 (Moreno, 2000: 158).

1550 fue un año de gran actividad. Pintó el retablo de la ermita de la Cofradía de Santa Isabel donde manifestó el dominio del estuco para simular un arco triunfal rodeado de grutescos y plateados con dibujos esgrafiados sobre fondos blancos o anaranjados “...por que parecen todo ora es cosa nuevo...” (Moreno, 2000: 159). Esta obra que hoy no se conserva, tiene una extraordinaria importancia puesto que constituye uno de los primeros retablos fingidos, realizado a base de estucos coloreados que imitaban mármoles y jaspes.

Además, pintó varios tableros al óleo: una *Santa María*, un *Calvario* o una *María Magdalena*, asida a la cruz. En este año ya había obtenido el título de maestro y contaba con una experiencia consolidada. Por esta razón don Juan Sánchez de Ocón (beneficiado de Bengíjar) lo eligió para tasar las pinturas del retablo de la *Quinta Angustia* realizado por Pedro Machuca para la capilla de Pedro de Ocón (arcediano de Úbeda) en Jaén, en la que

2 Además, trabajó en otras ciudades de la provincia como Jaén, donde se le atribuyó una Sagrada Familia que estaba expuesta en la Sala Capitular de la Catedral de Jaén. También trabajó en Torreperogil y Segura de la Sierra (Ruiz, 1991: 951-961).

también participó Pietro Sardo. Tras la tasación del retablo de Ocón, Sardo debió quedar satisfecho con el buen hacer de Sánchez Ceria, razón por la que después trabajaron juntos en el retablo de la Capilla de don Pedro López de Córdoba en la iglesia abacial de la Mota.

Desde entonces Sánchez realizó numerosas obras y tasaciones. También creó un obrador en el que participaron Antonio Medina, un mozo de catorce años y Pedro Raxis (hijo de Pietro Sardo), cuyo contrato de aprendizaje se firmó en 1552 (Domínguez, 2002: 158). Al año siguiente comenzó a colaborar con Miguel Sánchez en el dorado del retablo de la iglesia de San Miguel de Jaén, que Juan de Reolid había tallado para la capilla del clérigo Juan Ramírez de Morales.

Como apunta Ruiz Campos, en 1553 de mano del auge de la devoción y la expansión del culto a la Virgen de la Cabeza, comenzó a realizarse un templo nuevo en Andújar que sustituiría al medieval y que debía incorporar “un amueblamiento a lo romano”. Labor en la que de alguna manera debió de intervenir Sánchez Ceria (Ruiz, 2014: 25).

En ese año aceptó la realización de un “mural para la ermita de San Clemente de Andújar”, encargada por la Cofradía del titular. Para su realización pidió siete ducados por la muestra y cuarenta y dos por la ejecución (Ruiz, 2014: 25). El encargo consistía en la realización de una arquitectura fingida a modo de retablo compuesto de varias columnas y encasamientos donde irían ubicadas las figuras. Una de las primeras disposiciones del contrato era que “las columnas/ que en ella vinieren sean de color de jaspes muy bien / hecho que hagan diferencia de los demas del edificio y por el mismo repartidos otros jaspes a don/e se requiere y fuere necesario para mejor / adornar conforme a buena obra y a vista de oficiales” (Almansa, 2008: 91). Las figuras debían ser dibujadas “al modo italiano”, tendrían ciertas partes encarnadas y las diademas y frisaduras de las ropas serían realizadas con oro. La técnica empleada sería el óleo (Domínguez, 2002: 184). El éxito de esta obra debió de ser muy importante. En efecto, poco después asumió la pintura de la Fuente de la Magdalena en Jaén, labor que debió coincidir con las obras de remodelación del espacio y que se complementaba con la decoración de azulejería en el arrimadero (Almansa, 2008: 92). Según el contrato Sánchez debía dorar y policromar la reja ornamentada con rosetas y otros adornos en chapa recortada y repujada que acababa de hacer el rejero Agustín de Aguilar. Por otra parte, debía “restaurar un mural en la parte alta del muro circular perimetral y una galería de retratos de los monarcas del Reino desde que Jaén pasó a Castilla, en 1246, bajo Fernando III” (Domínguez, 2002: 162). Para realizar este encargo, contó con Miguel Sánchez y es muy posible que contara con otros integrantes de su taller como Pedro Raxis.

Tras estas intervenciones, es posible que Sánchez realizara otras pinturas murales que se encuentran dispersas en la provincia. Entre ellas, Cubero propuso su intervención en la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Villacarrillo y en el Hospital de Santiago de Úbeda donde también trabajó Pedro Raxis (nieto de Pietro Cavaro) (Domínguez, 2002: 163).



Fig. 5. Julio Aquiles y colaboradores (c. 1545). Restos de la decoración mural de la Capilla del Camarero Vago. Iglesia de San Pablo. Úbeda. Fotografía de la autora.

Otro de los artistas que contribuyó a la difusión de la pintura del Renacimiento italiano en Jaén y Granada fue Antonio Aquiles. Bautizado el 11 de julio de 1545 en la Parroquia de Santa María de la Alhambra (Gómez, 1887: 190), era el tercero de los siete hijos de Julio Aquiles e Isabel de Monzón (Ruiz, 1992: 84). Como era frecuente, Antonio aprendió los procedimientos básicos del oficio de pintor en el taller de Aquiles en Granada y, sobre todo, en Úbeda. A la muerte de su padre en 1556, Antonio heredaría el taller encargándose de terminar las obras inconclusas. Este hecho, explicaría en parte, la ausencia de noticias del artista hasta los años setenta, aunque también es posible que trabajara en otros centros, o que viajara a Italia. Previsiblemente a Roma, donde aún residía parte de su familia paterna, o a Génova, centro artístico gestado en la época de Perino del Vaga del que partieron los pintores genoveses que decoraron el Viso del Marqués y el Escorial como los hermanos Perolli y Giovanni Battista Castello “Il Bergamasco”, pintor que llegó a España entre 1564-67 para ornamentar el palacio de Álvaro Bazán en el Viso del Marqués. Si bien es cierto que este espacio se aleja del tema que nos ocupa, su mención es necesaria puesto que supone la introducción de un nuevo modelo decorativo, que si bien continúa tomando como referencia la pintura de Del Vaga en Génova, ya tiene un carácter distinto, tendente a un ornato más rico y monumental. Ejemplar es el caso de la escalera (Fig. 5), diseñada por el Bergamasco y pintada por los Perolli, donde se introdujo un nuevo modelo tendente a la cuadratura delimitando los estucos marmoleados en zócalos y arcos principales que podría constituir el paradigma de las cuadraturas de las bóvedas de espacios tan significativos como el Hospital de Santiago o, incluso, la iglesia de Villacarrillo.

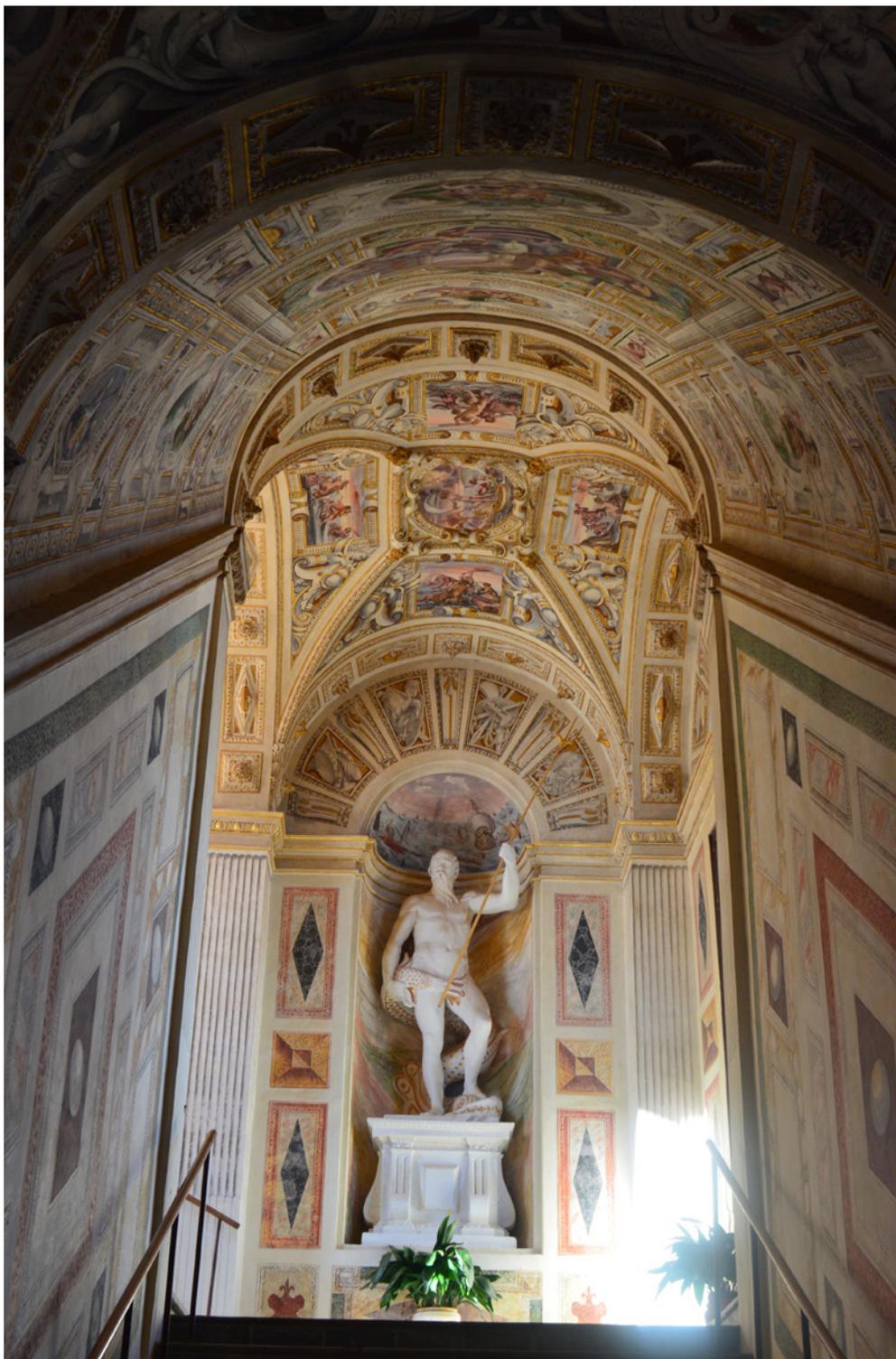


Fig. 6. Bergamasco y Perolli. Escalera del palacio del Viso del Marqués. Fotografía de la autora.

A pesar de la relevancia que debió alcanzar durante su carrera, son escasos los documentos que se han conservado de Antonio Aquiles, por lo que resulta complejo trazar con precisión la vida y obra del artista. Las primeras noticias de sus trabajos son la pintura de la reja de la capilla del Deán Ortega, realizada antes de 1570 y la ejecución de dos historias pintadas para el retablo mayor de la Iglesia de San Isidro. No obstante, la primera obra documentada es la contratación del dorado del retablo del Consejo de Úbeda (en la capilla de la Sala de Plenos) en octubre 1578, y la posterior realización de dos historias a pincel dentro de una cornisa: una escena del *Descendimiento de la Cruz* y abajo, en los dos tableros centrales, las figuras de *San Miguel* y *Santiago* (Ruiz, 1904: 376, 543).

La siguiente noticia es de septiembre de 1584. En esta fecha, Antonio Aquiles es requerido para tasar el retablo de la Villa de Socuéllamos, realizado por Miguel Barroso. En febrero de 1585, el artista cedió al pintor ubetense Pedro de Herrera la realización de un cuadro en el que se representaban: "...los quince misterios del rosario/y en los rincones unos ángeles con unos rosarios y detrás de la imagen un encasamiento pintado con su moldura a la redonda, que lo ate, y su remate enzima..." con unas dimensiones de casi 4,5 m en todo el lateral (Moreno, 2000: 90). Se desconocen los motivos de la cesión, pero es posible que detrás de ella se encuentre la intención de realizar el dorado, estofado y pintado del retablo de la capilla del Hospital de Santiago en 1586 (Fig. 6). El Hospital había comenzado a realizarse años antes, por lo que en torno a 1575 se procedió a la ejecución de una "decoración mural, de una extensión insólita hasta la fecha" (Moreno, 2017: 84). Como sugiere Moreno, Aquiles pudo haber intervenido en la ornamentación mural del conjunto (2018: 84), pero hasta el momento no hay noticias al respecto.

La singularidad del ornato pictórico del hospital radica no sólo en la calidad técnica, sino en la creación de una bóveda paradigmática compuesta por cuadros concéntricos divididos por molduras, subdivididos por círculos y pintados con estucos coloreados, figuras e historias (Fig. 7). Como indicamos, pensamos que el antecedente inmediato a este tipo de decoración se encuentra en el Viso del Marqués, concretamente en la escalera enriquecida con este tipo de arquitecturas ilusorias. En este sentido, el artista encargado de la decoración ubetense debería conocer las pinturas del Viso. Cabe la posibilidad de que Antonio, hijo de Aquiles, pintor italiano que había trabajado en Génova vinculado a la familia de los Cobos y Vandelvira, tuviera acceso o estableciera conexión con los pintores genoveses, pero con la información actual, el nexo de unión pudo haber sido Miguel Barroso (sin descartar la presencia de Aquiles), artista que demostró el dominio de la pintura mural propia de Italia en obras tan significativas como el Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial donde trabajó entre 1587-1591. La intervención no resulta descabellada no sólo por sus claras habilidades, sino por su relevancia en la iglesia del Hospital. En efecto, dos años antes de su marcha, se encargó de la realización de las pruebas para el retablo del Hospital de Santiago, tasado por Juan Bautista Perolli (que había realizado varias tasaciones en Úbeda) y por Diego Ledesma, al año siguiente. (Moreno 2018: 85).



Fig. 7. Virtudes sobre un arco. Hospital de Santiago. Úbeda. Fotografía de la autora.



Fig. 8. Detalle de la bóveda de la iglesia del Hospital de Santiago. Úbeda. Fotografía de la autora.

Mejor se conoce el procedimiento para la ejecución del retablo realizado en 1586. La documentación recoge el concurso para decidir quién o quienes se encargarían de dorar y estofar el retablo y de pintar sus historias. Aunque Aquiles también se presentó, los escogidos fueron Pedro Raxis y Gabriel Rosales. Esta resolución, unida al encargo de la pintura de la escalera, no fue bien aceptada por Aquiles, que llegó a interponer un pleito (Moreno, 2018, 85).

Las últimas referencias muestran la versatilidad del artista. En efecto, en 1588 Antonio marchó a Castellar donde realizó el dorado, estofado y la pintura del retablo de la iglesia (Martínez, 1998: 23) y, entre 1591 y 1595, trabajó en la Alhambra como “pintor, maestro de hacer vidrieras” (Cambil, 2009/10: 120). En el contexto de las reparaciones de los daños causados por la explosión del polvorín en 1590, pensamos que su labor consistió en la realización de los diseños y en la pintura de las vidrieras del Mexuar, el baño de Comares y de las propias Estancias Imperiales.

El seguimiento realizado a lo largo de este artículo de la trayectoria de los integrantes de la *bottega* de Aquiles y Mayner en los talleres de la Alhambra y de Úbeda, nos ha permitido desvelar la huella de los maestros en el desarrollo de la pintura mural en Granada y, también en el ámbito jiennense donde proliferó el gusto por el estuco durante el siglo XVI. Una realidad bien documentada, que corrobora la relevancia de las enseñanzas de Julio y Alexandre en sus colaboradores; ofreciéndoles la oportunidad de conocer, de primera mano, los modelos iconográficos y, también, de aprender y practicar las técnicas pictóricas sobre el soporte mural. Entre todos ellos, sobresalen Gaspar Becerra, Antonio Aquiles y Antonio Sánchez Ceria, eslabón entre los pintores italianos y esa nueva generación de artistas de los que habla Pacheco (Pacheco, 1990: 43).

Bibliografía

- ALMANSA MORENO, J. M. (2008). *Pintura mural del Renacimiento en el Reino de Jaén*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses.
- CAMBIL CAMPAÑA, I. y GALERA MENDOZA, E. (2009-2010). Vidrieras clasicistas en la Alhambra. *LOCVS AMOENVS*, (10), 113-129.
- DOMINGUEZ CUBERO, J. (2002). Pintores giennenses del siglo XVI. Los Bolaños en la transición protobarroca. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* (18), 145-186.
- GALERA ANDREU, P. (2000). *Carlos V y la Alhambra. Catálogo de la Exposición, 24 julio - 30 diciembre de 2000*. Granada: Patronato de la Alhambra.
- GALERA ANDREU, P. (2019). Julio de Aquilis y Alejandro Mayner en la Alhambra y la pintura granadina de su tiempo. En David García Cueto (ed). *La pintura italiana en Granada. Artistas y coleccionistas, originales y copias*. Granada: Universidad de Granada.
- GARCÍA LUJÁN, J. A. (2006). *La Casa de los Tiros de Granada*. Granada: Litograf.
- GÓMEZ MORENO MARTÍNEZ, M. (1887). Los pintores Julio y Alejandro y sus obras en la Casa Real de la Alhambra. *Boletín del Centro Artístico de Granada* (22-24).

- GÓMEZ MORENO, M. (1998). *Guía de Granada*. T. I. Granada: Universidad. Granada.
- KENISTON, H. (1980). *Francisco de los Cobos. Secretario de Carlos V*. Madrid: Castalia.
- LÁZARO DAMAS, M. S. (2008). La obra documentada de Pedro Machuca y Luis Machuca Horozco en la Catedral de Jaen (1539-1550). *Boletín. Instituto de Estudios Giennenses* (198), 19-26.
- LÓPEZ TORRIJOS, R. (2006). Las casas de la familia Bazán en Granada. *Archivo Español de Arte* (79), 313, 23-42.
- LÓPEZ TORRIJOS, R. (2007). Sobre pintores italianos en España (Castello, Perolli y el falso Cesare Arbasia en el palacio del Viso). AAVV. *In sapientia libertas: escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, 198-202.
- MARTÍNEZ ELVIRA, J. R. (1998), Julio de Aquiles, el pintor italiano que vivió y murió en Úbeda. *Ibiut* (98) 22-23.
- MARTÍNEZ JIMÉNEZ, N. (2018). Aprendiz de frescos. Noticia sobre la colaboración de Gaspar Becerra en las pinturas de la Estufa de la Alhambra. *Archivo Español de Arte* (91), 361, 65-69.
- MARTÍNEZ JIMÉNEZ, N. (2019a)a. La trayectoria italiana de Julio Aquiles en el círculo de Rafael. *Archivo Español de Arte* (92), 365, 1-16.
- MARTÍNEZ JIMÉNEZ, N. (2019b). *Pintura mural del Renacimiento Italiano en la Alhambra*. [tesis doctoral inédita]. Universidad de Granada.
- MORENO MENDOZA, A. (2000). La pintura en la ciudad de Úbeda en el siglo XVI: una aproximación histórica. *Laboratorio de Arte* (15), 83-109.
- MORENO MENDOZA, A. (2018). Pintura mural en el Reino de Jaén en el siglo XVI. En ALMANSA MORENO, J., MARTÍNEZ JIMÉNEZ, N. Y QUILES GARCÍA, F. (eds.). *Pintura mural en la Edad Moderna entre Andalucía e Iberoamérica*. Vol. II, Sevilla: Universo Barroco Iberoamericano.
- RAMIRO, S. (2018). *Patronazgo y usos artísticos en la corte de Carlos V: Francisco de los Cobos y Molina*. [tesis doctoral inédita]. Madrid: Universidad Complutense.
- RODRIGUEZ DOMINGO, J. M. y GÓMEZ ROMÁN, A. M. (1991). En torno a las habitaciones de Carlos V en la Alhambra. *Cuadernos de la Alhambra*, (27), 191-224.
- RUIZ CAMPOS, M. C. (2014). *La pintura del renacimiento en España: Jaén y la figura de Pedro Machuca*, TFG dirigido por Felipe Serrano Estrella. Departamento de Patrimonio Histórico. Jaén: Universidad.
- RUIZ FUENTES, V. (1991). *Contratos de obras protocolizadas ante los escribanos ubetenses durante el siglo XVI* [tesis doctoral inédita]. Granada: Universidad.
- RUIZ FUENTES, V. (1992). El pintor Julio de Aquiles: aportes documentales a su vida y su obra. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (23), 83-96.

- SASSU, G. (2012). La seconda volta. Arte e artista attorno a Carlo V e Clemente VII a Bologna nel 1532-1533. *E-Spania* (13). Disponible en: <http://e-spania.revues.org/21366> [Consultado 01-02-2020]
- RUIZ PRIETO, M. (1982). *Historia de Úbeda (1904)*. Úbeda: Asociación Pablo de Olavide.
- TORMO, E. (1913). Gaspar Becerra. Notas varias. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, (21), 4, pp. 117- 157
- VILLALÓN, C. de (1898). *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles.

Vivienda colonial urbana en Santiago, Chile: casos de transformación patrimonial

Urban colonial house in Santiago, Chile: heritage transformation cases

ELVIRA PÉREZ V.  0000-0001-6954-5277

elvira.perez@uc.cl

Escuela de Arquitectura. Pontificia Universidad Católica de Chile (UC)

PAULINA LOBOS P.  0000-0002-9299-2275

palobos2@uc.cl

Arquitecta revisora. Secretaría Técnica del Consejo de Monumentos Nacionales. Chile

Recibido: 26 de septiembre de 2021 · Revisado: 3 de agosto de 2021 · Aceptado: 29 de septiembre de 2021

Resumen

Actualmente se conservan en el centro histórico de la ciudad de Santiago de Chile escasos ejemplos de arquitectura colonial urbana y aquellos que se mantienen están bastante modificados. Esto se debe principalmente a la constante transformación y modernización del centro histórico junto con la destrucción de muchas de estas edificaciones patrimoniales. Su escasez se debe también a su vulnerabilidad sísmica debido a la técnica constructiva en tierra cruda. Este artículo busca describir y analizar las cuatro piezas residenciales coloniales que se conservan en el área fundacional de la ciudad, describiendo sus principales transformaciones y su rol como piezas claves en la configuración del trazado urbano.

Palabras clave: Vivienda colonial urbana; conservación; patrimonio.

Topónimos: Santiago de Chile.

Periodo: Finales Siglo XVIII.

Abstract

Currently, few examples of urban colonial architecture are preserved in the historic center of Santiago de Chile. Those buildings that remain are quite altered in form and function. This is mainly due to constant transformation and modernization of the historic center along with the destruction of many heritage buildings. Their scarcity is also due to seismic vulnerability of the adobe construction technique. This article seeks to describe and analyze four colonial residential buildings that remain in the foundational area of the city. Describing their main transformations, this article analyzes the role this colonial buildings play as key pieces in the configuration of the urban layout.

Keywords: Urban colonial house; conservation; heritage.

Place Names: Santiago de Chile.

Period: Late 18th Century.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

PÉREZ V., E., LOBOS P., E. (2021). Vivienda colonial urbana en Santiago, Chile: casos de transformación patrimonial. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 52: 205-219.

Introducción del modelo de ciudad americano

Las ciudades americanas fundadas por los españoles se organizaban en forma de damero, es decir, un conjunto de manzanas regulares con calles ortogonales, formando una retícula en torno a una plaza central (CEHOPU, 1997: 65). La plaza se configuraba como el primer factor de localización de la ciudad fundacional, a partir de ella se extendían las calles principales, delimitadas por edificaciones que usualmente no superaban las dos plantas. La Plaza Mayor, centro de la vida urbana, era el lugar donde se realizaban los principales actos públicos y donde se ubicaba el mercado. Las manzanas fueron adquiriendo diversos programas durante su desarrollo, dependiendo de las relaciones que establecían con el espacio público y con los edificios que las ocupaban (Irrarázaval 50). Esta organización urbana generaba un tejido uniforme de manzanas, unidad de relleno básica, que a su vez se iba subdividiendo en solares, correspondientes a cuartos de manzana, edificados con la tipología doméstica basada en la casa-patio. La multiplicación de los usos hizo crecer la edificación hacia el interior de las manzanas, formando un tejido urbano compacto y esponjoso, lleno de patios, pequeños huertos y jardines (CEHOPU, 1997: 144).

Según el arquitecto Ricardo Astaburuaga (1992: 20-28), el análisis de la totalidad de las trazas fundacionales en América revela un trazado que operaba en base a los puntos cardinales y cuya persistencia se vuelve una constante en el desarrollo de las ciudades. Con frecuencia se ha generalizado que el modelo urbano del plano en damero aplicado en América ha sido una ordenación de una estricta regularidad, pero lo cierto es que esta estructura se materializó bajo distintas formas, registrando distinciones particulares con respecto a la parcelación, las edificaciones y las infraestructuras viarias. Asimismo, la fijación de la trama ortogonal se adaptó a partir de circunstancias geográficas previas.

La ciudad de Santiago de Chile fue fundada el 12 de febrero de 1541 por el conquistador español Pedro de Valdivia en el valle del Mapocho y trazada a cordel y regla por el alarife Pedro de Gamboa, generando una malla cuadrangular de 150 varas castellanas

de largo. En la fundación de la ciudad se produjeron una serie de decisiones respecto al trazado, existiendo un evidente ajuste a unas condiciones geográficas precisas (Rosas y Pérez, 2010: 17). En esta cuadrícula regular se repartieron solares y se establecieron los primeros colonizadores. El trazado de las manzanas y su división en cuatro partes iguales dio origen a solares de más de 3.000 m² y a la consecuente formación de ciudades muy poco densas. La sucesiva partición de los solares y la masificación de la tipología doméstica organizada en torno al patio, generó manzanas compactas en sus bordes y casi vacías en su interior.

Tipología de Arquitectura Civil Privada

Diversos autores han estudiado la tipología de la casa urbana chilena. Entre ellos destacan Eduardo Secchi (1941, 1952), Alfredo Benavides (1961), Roberto Dávila (1978) y Sahady, Duarte, Waisberg (1992), entre otros.

Como hemos indicado anteriormente, la casa patio se configuró como la unidad base de la manzana en la organización de la ciudad colonial. Durante los siglos XVI-XVII la producción arquitectónica fue escasa comparada a otras regiones del continente, iniciándose una importante actividad edilicia a partir del siglo XVIII (Sahady et al., 1992: 4). La condición sísmica del país se estableció como un desafío permanente, a principios del siglo XVIII prácticamente no quedaban casas de dos plantas, principalmente por el temor a los temblores, esto generó como consecuencia la extensión en la planta de las casas hacia el interior.

Existieron distintos tipos de casas, desde la solariega o palacete, a la casa quinta o la simple casa. Según Secchi la casa tradicional deriva del tipo mediterráneo remontándose su origen a la casa hispano-romana. La casa chilena se organizaba en torno al patio, como unidad mínima, ampliada a dos o tres espacios alrededor del cual se distribuían piezas y salas en el caso de grandes casas; derivando en la extensión de la casa en tres patios (1952: 7-8). Los patios que se extendían desde la calle hacia el interior de la manzana tenían distintos roles y niveles de privacidad. El primer patio era el más público, usualmente de uso comercial, en general no tenía corredores para aumentar el espacio y se encontraba pavimentado usualmente con huevillo¹, en él se comercializaban los productos provenientes de las haciendas. El segundo patio era el centro de la actividad familiar, consistía en un jardín privado que estaba destinado a la familia, con corredores que daban a las habitaciones. Por último, algunas casas presentaban un tercer patio que usualmente era el de servicio y contaba con un huerto.

Los materiales mayoritariamente utilizados eran adobe, madera, paja y tejas de arcilla; materiales disponibles y que requerían una mano de obra menos especializada. La piedra y el ladrillo se reservaban para obras más significativas y de mano de obra más capacitada como los templos (Sahady et al., 1992: 4 y 5). La portada de la casa tenía un

1 La piedra huevillo se refiere a piedras redondeadas con forma de "huevillo", son piedras de río erosionadas por el agua con cantos rodados. Durante la época colonial se utilizaban como pavimentos exteriores en los patios.

carácter solemne y también era de albañilería de piedra o ladrillo con detalles labrados, pilastras y cornisas clásicas. En los corredores pilares de madera empotrados en bases de piedra, los pisos de ladrillos y los muros estucados de cal (Secchi, 1952: 9).

Según Secchi la casa fue la única forma de arquitectura española que llegó a chilenerizarse, logrando adaptarse al clima y al estilo de vida (1941: 123). Se suma a los valores y atributos de esta casa tradicional chilena, la condición sísmica del país, que forzó la perfección constante de los sistemas constructivos, una situación de “ensayo y error” logrando, en base al infortunio, la mejor versión de la vivienda urbana. El terremoto de 1730 obligó a reconstruir casi por completo la ciudad no permitiendo la conservación de casas coloniales urbanas en el centro histórico de Santiago, previas al S. XVII (Sahady et al., 1992: 5).

La volumetría maciza y monótona era interrumpida a veces por un altillo que señalaba el acceso a la casona. Se incorporaban ocasionalmente portadas de piedra tallada (Benavides Rodríguez, 1961: 109). Según Secchi los balcones, las rejas y los pilares de esquina llegaron a ser clásicos en estos edificios y, con el desarrollo de la construcción, adquirieron cierta variedad y gracia (1952: 13).

Cuatro casos de conservación y transformación patrimonial

Los cuatro casos de estudio fueron construidos a finales del siglo XVIII, tres de ellos se emplazaron en solares de un octavo de manzana, mientras que el cuarto no se inserta en una manzana tradicional del damero.

La Casa Colorada (Fig. 1) se ubica a metros de la Plaza de Armas (Mayor) de la ciudad. El solar fue adquirido por don Mateo de Toro y Zambrano en el año 1769, quien encargó la obra al maestro portugués Joseph de la Vega, siendo culminada diez años después. La edificación se consagró como única en su época destacando por presentar un volumen de ladrillo de dos niveles en la fachada principal y cubierta de piedra en su primer nivel (Pereira Salas, 1965: 281). La edificación presenta una extensión de fachada de 33 m. de largo y 9 m. de alto en su portada. Estructuralmente está construida con cimientos de piedra y albañilería de ladrillo en el primer y segundo nivel. Los aspectos constructivos de la techumbre son de madera, variando en roble (*Quercus robur*), canelo (*Drimys winteri*), coligües (*Chusquea culeou*) y cubierta de teja de arcilla (Montandón y Pirotte, 1992: 62).

Según la planta reconstruida por Secchi (1941: 135), la edificación original se organizaba en torno a dos patios principales, el primero tenía un uso principalmente comercial y se accedía por un amplio zaguán. Por otra parte, el segundo patio era, muy probablemente, utilizado con un fin privado y reservado para la familia. También es posible identificar un tercer patio de servicio, al costado oeste de la casa (Fig. 2).



Fig. 1. Fotografía actual de la Casa Colorada.

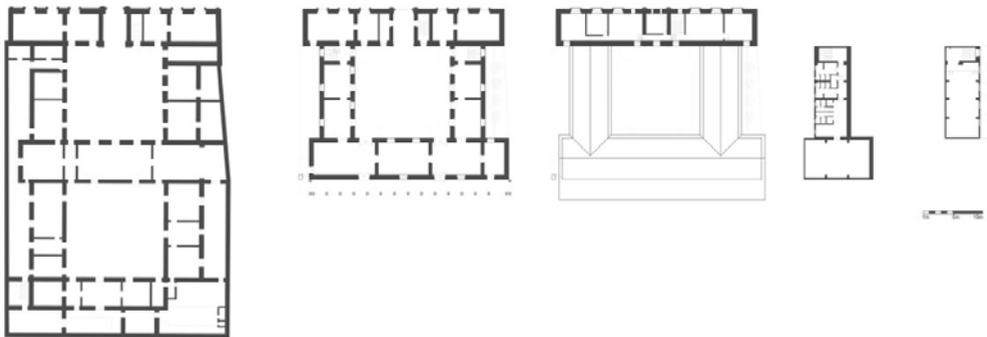


Fig. 2. Planimetría de la Casa Colorada. De izquierda a derecha planimetría original y planimetría actual 1º piso, 2º piso y piso subterráneo. Elaboración propia.

En el año 1926 la Casa Colorada cambió su programa residencial a uno comercial, convirtiéndose en “Galería Colonial” (Montandón y Pirotte, 1992: 62). Este hecho es

determinante en su configuración espacial ya que los volúmenes laterales del primer patio fueron totalmente intervenidos perdiendo su proporción original. El inmueble alcanzó un deterioro importante desapareciendo totalmente la estructura que daba cuerpo al segundo patio. Esta situación de deterioro se mantuvo hasta 1960 cuando fue declarada Monumento Nacional, con la intención de protegerla y restaurarla para albergar la sede de las Academias Chilenas de la Historia y de la Lengua. En este momento se plantea la posibilidad de trasladarla y reconstruirla a siete cuadras de su ubicación original². En 1977 en un nuevo decreto³ que deroga al anterior, el inmueble es declarado Monumento Histórico en su emplazamiento original impidiendo su traslado, siendo expropiado por la I. Municipalidad de Santiago para su recuperación y restauración. En 1978 se inauguró la restauración del cuerpo de dos pisos, proyecto del arquitecto Fernando Riquelme. Ese mismo año, se restauró el cuerpo principal de dos pisos y dos años después se inauguró la reconstrucción del primer patio, es decir los dos cuerpos laterales y el cuerpo trasero (Montandón y Pirotte, 1992: 62). Desde ese momento el inmueble alberga al Museo de Santiago, que ha iniciado nuevamente un proceso de restauración debido a los daños causados por el terremoto del 2010 y renovación del guion museológico. Finalmente, desde el año 2013, presenta una nueva categoría de protección patrimonial encontrándose dentro de la Zona de Conservación Histórica A1-Microcentro, del Plan Regulador Comunal de Santiago.

El segundo caso de estudio es la Posada del Corregidor (Fig. 3), ubicada a un costado de la Plazoleta Corregidor Zañartu, data de finales del siglo XVIII. Esta casa de esquina conserva la impronta del proyecto de arquitectura original y se configura como un volumen macizo de dos niveles con una altura de 8 m. de alto y 16 m. de largo. La estructura de muros es de adobe, alcanzando los 0,70 m de espesor. La construcción emerge de un zócalo de piedra que rodea el perímetro, interrumpido por un vano que da cabida al acceso principal en la esquina sur oriente de la edificación. El acceso presenta en el centro del vano, un pilar de esquina con pedestal, ambos de piedra, en el cual se apoya el segundo nivel. El pilar con forma cilíndrica iguala la altura del zócalo. Hacia la plazoleta se abren tres vanos, siendo dos de accesos secundarios. El segundo nivel es de envigado de madera y presenta un balcón volado, con celosías, soportado por canes en toda su extensión. El balcón y los vanos se orientan hacia la plazoleta, permitiendo un permanente contacto con el espacio público. La cubierta de envigados de madera que soportan el techo se compone de dos aguas con orientación perpendicular al norte y con un faldón hacia el sur. Su ubicación y baja altura, permite apreciar desde la plazoleta la teja colonial hecha a mano.



Fig. 3. Fotografía actual de la Posada del Corregidor.

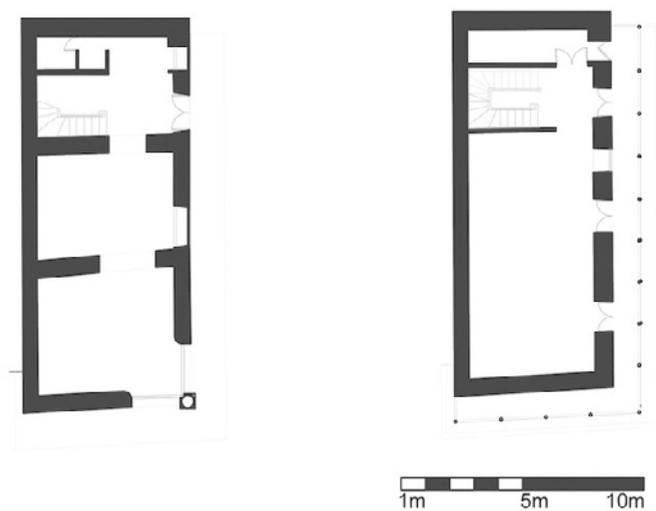


Fig. 4. Planimetría de la Posada del Corregidor. De izquierda a derecha 1º y 2º piso. Elaboración propia.

La Posada del Corregidor servía de terminal al Puente de Palos de la Recoleta, hecho que propició que abriera sus puertas como posada de viajeros y casa de diversión. Relata Sady Zañartu, que desde 1830 fue inaugurada como “La Filarmónica” convertida en un salón de baile “en el que se reunía la mejor sociedad de la capital” y que “derramaba por su balcón volado torrentes de música y de palmoteos que se perdían en la callejuela oscura” (1975: 53 y 54). Posteriormente, en el año 1928 fue comprada por Darío Zañartu quien planeaba convertirla en un santuario de recuerdos coloniales, de ahí el origen de su nombre: Posada del Corregidor (Montandón y Pirotte, 1992: 192). Entre los años ‘30 y ‘80 funcionó como sede de la Sociedad de Amigos del Arte, reuniendo a músicos y poetas como Vicente Huidobro y Pablo Neruda (Archivo CMN, 2013) y en 1971 fue declarada Monumento Histórico⁴. El inmueble no presenta grandes cambios en su programa hasta 1979, cuando el Banco del Trabajo compra el edificio para crear allí un centro cultural, para exhibir muebles, cuadros y objetos del período colonial. Posteriormente en el año 1988, fue entregada en comodato a la I. Municipalidad de Santiago para realizar actividades culturales (Montandón y Pirotte, 1992: 192). El mismo año, fue sometida a una restauración y renovación, proyectando en el segundo piso una sola gran sala de exposiciones, y en el primer piso se demuelen tabiques que no pertenecían a la estructura original consolidándose el espacio interior actual⁵. Desde el año 2014 hasta la actualidad, se establece como Galería de Arte Posada del Corregidor administrada por la municipalidad.

El tercer caso es la Casa Llamada de Velasco (Fig. 5), la cual destaca por su ubicación de esquina, su gran altura, y el color rojo de sus paramentos. La materialidad de la estructura presenta cimientos de piedra, adobe en los muros perimetrales, alcanzando un espesor de 0,9 m a 0,6 m en el segundo nivel. La estructura de cubierta es de madera y las tejas de arcilla. El acceso conserva su estructura original con un zaguán que mantiene sus características espaciales, con piso de piedra, y una portada con dos pares de columnas aisladas o exentas por lado, que comparten un mismo pedestal. Presenta rejas de hierro en todas sus ventanas y la puerta se consolida como un gran portón de madera. El patio interior es de piedra huevillo y hormigón, presentando en todos sus vanos, ya sean puertas o ventanas, estructura de madera con tallados y elementos ornamentales, rejas y pequeños balcones de hierro fundido.

El terreno fue cedido en 1556 al conquistador Esteban Hernández por el Cabildo de Santiago en recompensa por participar en el proceso de conquista. En 1730, la propiedad fue adquirida por el capitán Juan Abaitúa, quien encargó al arquitecto Víctor Leal la construcción de su residencia. La estructura original consistía en un inmueble de un piso de adobe, configurado en torno a tres patios. En 1831, la casa fue ampliada con un segundo piso en la totalidad del volumen de la calle Santo Domingo, incorporando algunos elementos en los vanos como pilastras y un frontón de forma curva para las ventanas del primer piso, y recto para el segundo piso (Montandón y Pirotte, 1992:

4 Decreto CMN N° 1749 del Ministerio de Educación, 1971.

5 Ord. MOP N° 339, informa estudio de proyecto, 1998.

116). Desde 1845 a 1928 la casa perteneció a la familia de José Velasco Almarza, dándole su nombre actual. Para este momento, la casa ya no presenta la edificación en torno a su segundo patio. En 1931, fue comprada por la Cía. Chilena de Electricidad, realizándose una restauración y renovación del inmueble en estilo neocolonial, edificando un segundo piso en los tres cuerpos restantes del inmueble, incorporando además nuevos elementos arquitectónicos y ornamentales que buscaban reforzar la imagen de casa colonial. Algunos de ellos son el alero saliente del plomo del muro, el pequeño balcón volado de madera, en todo el perímetro hacia las calles, además se reemplazaron puertas, ventanas y rejas, se agregó un pilar de esquina de piedra en el exterior y sus fachadas se pintaron de color rojo (Montandón y Pirotte, 1992: 116). En 1991 fue cedida al Senado para la Corporación de Fomento a la Producción, lo que conllevó obras de remodelación que consistieron en adaptación de usos del interior del segundo nivel⁶. En 2014 Bienes Nacionales entrega la propiedad a la Dirección sociocultural de La Moneda, albergando la Fundación Artesanías de Chile, *Chilenter* y Fundación de la Familia, permaneciendo actualmente solo las oficinas administrativas de la Fundación de Artesanías de Chile. De los tres patios que configuraban la estructura original de la casa hoy sólo permanece uno de ellos. Del diseño arquitectónico que consideraba un nivel y fachada continua, actualmente presenta dos niveles en todo su perímetro y es una edificación aislada, enfrentándose hacia el oriente un acceso a estacionamiento a un edificio residencial retranqueado, y hacia el norte, un cerramiento metálico de estacionamientos.



Fig. 5. Fotografía actual de la Casa de Velasco.

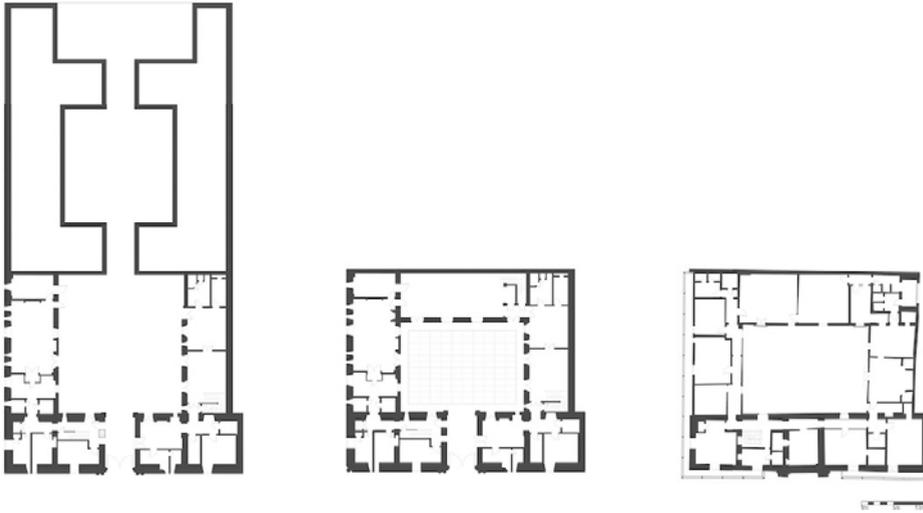


Fig. 6. Planimetría de la Casa de Velasco. De izquierda a derecha reconstrucción planta original y 1º y 2º piso actual. Elaboración propia.

El cuarto caso de estudio es la Casa Santo Domingo (Fig. 7), edificación de un piso que responde a la planta convencional de casa colonial urbana edificada de manera continua en torno a tres patios. Su fachada fue intervenida en el S. XIX, mediante la incorporación de nuevos elementos arquitectónicos neoclásicos, como un antepecho para esconder la cubierta y el aumento del tamaño de sus ventanas. La gran puerta daba acceso al primer patio a través de un zaguán. El primer patio, a diferencia del segundo, no presenta corredores. Al segundo patio se accede por un angosto pasillo, y está separado del tercer patio o patio de servicio, sólo por un muro de adobe.

Respecto a la materialidad, los muros perimetrales se edificaron de adobe y los interiores, de adobillo⁷. La estructura de la cubierta y los cielos son de madera revestida con teja de arcilla. Los pisos, puertas y ventanas, también son de madera, estas últimas presentan rejas de hierro forjado. La ventana contigua al ingreso original fue transformada en puerta. Por otro lado, presenta un zócalo en toda la fachada que deja al descubierto la inclinación oriente-poniente de la ciudad de Santiago. El segundo patio, mantiene su estética y edificación colonial, plasmado en puertas de madera talladas y la permanencia de pilares circulares sobre pedestales de piedra rosada, en su lado sur.



Fig. 7. Fotografía actual de la Casa Santo Domingo.

Hasta el siglo XIX la casa perteneció a distintas familias, los herederos decidieron donar la propiedad al Instituto de Caridad Hermandad de Dolores. Este instituto fue formado el año 1815 en la Isla de Juan Fernández por patriotas desterrados tras el desastre de Rancagua, que cuando lograron regresar, juraron a la Virgen fundar dicho instituto. La Hermandad estuvo en la Casa Santo Domingo hasta 1917 (Montandón y Pirote, 1992: 342). Posteriormente, la casa fue subdividida incorporando una nueva puerta contigua a la original, para arrendar dicho sector como vivienda, mientras que la subdivisión más grande de la casa fue arrendada al Ministerio de Educación desde 1975 hasta 1999, para que funcionara como Escuela Básica⁸. Es en este período cuando fue declarada Monumento Histórico⁹. Su último arrendatario fue la Escuela de Teatro La Olla, pero en la actualidad la casa permanece desocupada.

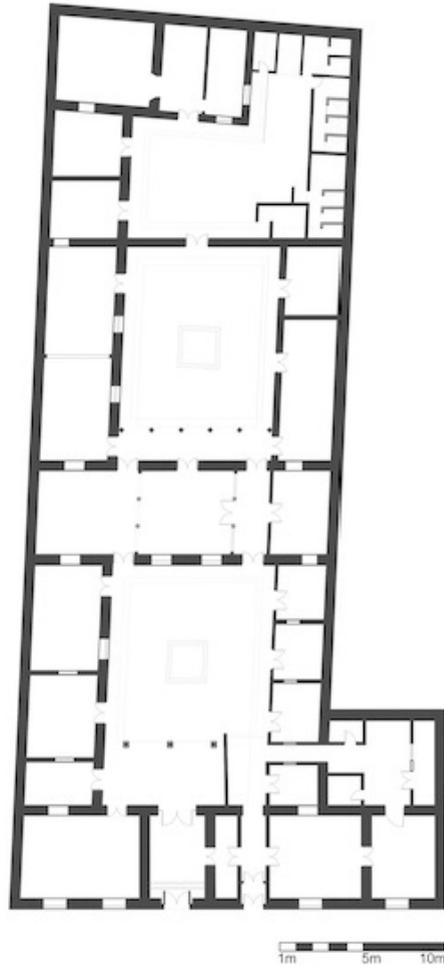


Fig. 8. Planimetría de la Casa Santo Domingo. Elaboración propia.

Los cuatro casos analizados permanecen como piezas notables en el centro de la ciudad, la Casa Colorada se destaca por la composición de su fachada y por la propuesta estructural y material. Además, su emplazamiento dibuja el antiguo trazado dando cuenta de la línea de edificación de la ciudad colonial. La Casa Velasco, a pesar de sus variadas transformaciones, y constantes afectaciones, destaca con su imponente ubicación en esquina y la permanencia del primer patio. El emplazamiento de esquina de la casa ha quedado muy por delante de la línea oficial de edificación estipulada en el Plan Regulador Comunal, viéndose expuesta a constantes choques de vehículos debido a los radios de giro. Finalmente, la Posada del Corregidor, ubicada en la periferia del centro, destaca por los elementos arquitectónicos propios de la tipología como el pilar esquina y el balcón volado y su ubicación al costado de la plaza. La casa Santo Domingo, a pesar de las intervenciones en su fachada es la única que mantiene la estructura de la casa original con sus tres patios. Las cuatro edificaciones han sufrido transformaciones

tanto tipológicas como de uso, tres de ellas con usos institucionales. Los cuatro casos de estudio destacan como episodios notables dentro de manzanas completamente transformadas y densificadas en altura en el centro histórico de Santiago.

Conclusiones: conservación y transformación patrimonial

“Menos frecuentemente somos conscientes de cuánto una pieza arquitectónica puede ser factor clave en el desarrollo de un área urbana. Especialmente, cuando ella no es meramente un volumen aislado sino parte de una forma territorial” (Pérez, 2007:12).

Con estas palabras Fernando Pérez nos refleja perfectamente la importante relación entre arquitectura y urbanismo. Las casas coloniales urbanas se desarrollaron como las piezas claves que configuraban una forma urbana regular. Integradas a una lógica de manzanas de fachada continua y patios interiores, hoy permanecen como edificaciones aisladas en un contexto completamente transformado. Desde un punto de vista patrimonial, su conservación permite observar en el presente una tradición constructiva y una forma de vida del pasado. Pero su conservación requiere de intervenciones y transformaciones que entreguen nueva vida a estas piezas excepcionales en la trama urbana de Santiago centro.

Como indica el historiador urbano Jorge Enrique Hardoy, toda intervención en los centros históricos requiere considerar su característica forma urbana, la que refleja una serie de decisiones adoptadas por su sociedad a lo largo de los años. Lo mismo ocurre en el caso del centro de Santiago, el que fue transformado a partir de una serie de decisiones de diversos actores, públicos y privados. Según el autor, las ciudades en Hispanoamérica se fundaron aplicando un modelo clásico de ciudad que repite elementos y módulos idénticos, divididos en lotes iguales que permitían emplazar los edificios cívicos, religiosos y privados individualmente, sin tomar en consideración los atributos territoriales (Hardoy et al., 1992: 27).

Para Manuel de Solà-Morales ciertos elementos quedan registrados físicamente en la morfología de la ciudad (2008: 21), por su parte Aldo Rossi observa las pequeñas modificaciones y permanencias que se dan en el tiempo en la ciudad. Estas permanencias se registran en algunos edificios y en la trascendencia de ciertos trazados antiguos que son legibles en la actualidad (Rossi, 1982: 63 y 64), este es el caso de las viviendas urbanas coloniales permaneciendo el edificio como vestigio del antiguo trazado de la manzana basada en la Casa Patio. Solà-Morales y Rossi coinciden en entender a la ciudad desde el elemento urbano, piezas que dejan una huella en el tejido de la ciudad, comprobando la permanencia de la forma en el suelo urbano. A partir de la interacción entre arquitectura y ciudad, es entonces posible afirmar que la forma arquitectónica permanece en el tejido actual de la ciudad, operando como episodios arquitectónicos y urbanos, piezas emblemáticas con una presencia escenográfica en la ciudad.

Rafael Moneo se ha referido a la vida de los edificios, a su resistencia al tiempo y a la autonomía que adquieren una vez construidos al señalar que la obra soportará siempre que su proyecto pudiera ser calificado como abierto (1985: 35). Así es cómo nos enfrentamos a un complejo proceso de construcción de la ciudad que vincula los conceptos de permanencia y transformación en relación con sus piezas arquitectónicas constituyentes. Los cuatro casos estudiados permanecen gracias a que la normativa patrimonial los ha protegido de la especulación inmobiliaria y de una posible demolición, pero no pareciera ser suficiente si su protección no considera otras variables como su contexto urbano, su uso y la valoración de las comunidades.

El desarrollo sostenible de la ciudad y la conservación de sus monumentos arquitectónicos dependerá de una gestión compleja que considere distintas dimensiones en sus proyectos de transformación, éstas deben considerar los bienes patrimoniales como un tema urbano y territorial que no se puede comprender sólo a partir de edificaciones puntuales. Asimismo, los proyectos urbanos deberán incorporar al patrimonio en sus propuestas no sólo como hitos destacables sino como configuradores y articuladores del desarrollo de la ciudad, de la configuración del espacio público, influyendo y mejorando en la calidad de vida de sus habitantes, incorporando las demandas ciudadanas y los problemas de densificación y movilidad como un conjunto complejo en la toma de decisiones urbanas.

Agradecimientos

Este artículo es producto de la investigación FONDECYT Iniciación N° 11180518. “Patrimonio, proyecto y ciudad: casos de transformación sostenible en el centro de Santiago.” Investigadora Responsable Elvira Pérez V.

Bibliografía

- Astaburuaga, R. (1992). La Ciudad Fundacional de Indias: Obra de Juan Borchers. *Revista ARQ* (21), 20-28.
- Benavides Rodríguez, A. (1961). *La arquitectura en el Virreinato del Perú y en la Capitanía General de Chile* (1a ed.). Santiago, Chile: A. Bello.
- CEHOPU. (1997). *La Ciudad Hispanoamericana. El Sueño de un Orden*. Madrid: Ministerio de Fomento CEHOPU/CEDEX.
- Dávila, R. (1978). *Apuntes sobre arquitectura colonial chilena*. Santiago: Universidad de Chile, Facultad Arquitectura y Urbanismo, Departamento Diseño Arquitectónico.
- Hardoy, J. E. y Gutman M. (1992). *Impacto de la Urbanización en los Centros Históricos de Iberoamérica: Tendencias y Perspectivas*. Madrid: Mapfre.
- Irrarázaval, R. (1978) *Arquitectura Chilena: La Búsqueda de un Orden Espacial*. Santiago: Ed. Nueva Univ.

- Moneo, R. (1985). La Vida de los Edificios. Las Ampliaciones de la Mezquita de Córdoba. *Revista Arquitectura* (256), 26-36.
- Montandón, R. y Pirotte S. (1992). *Fichas Monumentos Nacionales De Chile*. Santiago: Biblioteca Nacional.
- Pereira Salas, E. (1965). La casona Chilena del S XVIII. En *Historia del arte en el reino de Chile* (X ed.) (278-288). Santiago: Universidad de Chile.
- Pérez, F. (2007). Lo Contador: Casa, Barrio, Ciudad. *Revista ARQ* (65), 11-19.
- Rosas, J. y Pérez, E. (2010). La Manzana de la Catedral en el Desarrollo de la Ciudad de Santiago: Dialéctica entre Norma Formal y Episodio Notable. *Revista 180, Fronteras Intangibles* (26), 16-21.
- Rossi, A. (1982). *La Arquitectura de la Ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Sahady, A., Duarte, P., y Waisberg, M. (1992). *La vivienda urbana en Chile durante la época hispana: (Zona Central)*. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Departamento de Historia y Teoría de la Arquitectura.
- Secchi, E. (1952). *La casa chilena hasta el siglo XIX*. Santiago, Chile: Universitaria Valenzuela Basterrica.
- Secchi, E. (1941). *Arquitectura en Santiago: siglo XVII a siglo XIX*. Santiago, Chile: Comisión del IV Centenario de la Ciudad.
- Solá Morales, M. de. (2008). *Diez lecciones sobre Barcelona. Los Episodios Urbanísticos que han Hecho la Ciudad Moderna*. Barcelona: Col·legi d'arquitectes de Catalunya.
- Zañartu, S. (1975). *Santiago Calles Viejas*. Santiago: Gabriela Mistral.

Subversión e insurgencia en la performance

Homenaje a Sebastián Acevedo

Subversion and insurgency in performance

Tribute to Sebastián Acevedo

PATRICIO OCTAVIO PÉREZ GONZÁLEZ  0000-0003-1343-6287

patricio.perez@uach.cl

Universidad Austral de Chile (Valdivia, Chile)

Recibido: 17 de junio de 2020 · Revisado: 20 de septiembre de 2021 · Aceptado: 22 de septiembre de 2021

Resumen

Las Yeguas del Apocalipsis se manifestaron contra el aburguesamiento del arte y de la situación político-social chilena en las postrimerías de la dictadura de Pinochet. Los artistas, basados en la materialidad y uso simbólico del cuerpo humano vivo, denunciaron las relaciones de poder y formaron parte de un relato de memorias contra-hegemónico.

Este artículo devela la subversión e insurgencia expresadas por el dúo artístico, a partir de un análisis estético-discursivo del video de la performance *Homenaje a Sebastián Acevedo*.

Se reconoce en esta investigación la demostración de astucia y fuerza discursiva de Casas y Lemebel, y, lo interesante del estudio de la performance señalada como objeto estético activo en la producción del relato de memorias de la resistencia.

Palabras clave: Performance; discurso artístico; resistencia; insurgencia; subversión.

Identificadores: Yeguas del Apocalipsis; Sebastián Acevedo.

Periodo: Siglo XX.

Abstract

The Mares of the Apocalypse protested against the gentrification of art and the Chilean political-social situation in the aftermath of the Pinochet dictatorship. The artists, based on the materiality and symbolic use of the living human body, denounced power relations and were part of a counter-hegemonic memory story.

This article reveals the subversion and insurgency expressed by the artistic duo, based on an aesthetic-discursive analysis of the video of the performance *Tribute to Sebastián Acevedo*.

The demonstration of cunning and discursive force of Casas and Lemebel is recognized in this investigation, and, the interesting thing about the study of the performance indicated as an aesthetic object active in the production of the narrative of memories of resistance.

Keywords: Performance; artistic discourse; resistance; insurgency; subversion.

Identifiers: Mares of the Apocalypse; Sebastián Acevedo.

Period: XXth Century.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

PÉREZ GONZÁLEZ, P. O. (2021). Subversión e insurgencia en la performance. *Homenaje a Sebastián Acevedo. Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 52: 221-234.

Introducción

La estética de la práctica artística denominada performance, contiene una pesada carga simbólica que en muchas ocasiones utiliza el cuerpo humano vivo, desnudo, sobreexposición, flagelado o pintado. A menudo es el reflejo de un extraordinario acto de deshumanización, con el que el artista se sitúa en la categoría de objeto, y de ese modo cosificar al ser humano para humanizar el entorno.

La radicalidad conceptual expresada por las segundas vanguardias (informalistas, racionalistas o neo representativas), basada en el rechazo a la idea de que la confección o ejecución de la obra de arte termina en el momento en que se exhibe en una galería o escenario, establece como meta de la producción artística el hecho de que el espectador sea quien finalice el proceso de creación. Esta innovación en el proceso productivo, nos remite a la idea de Slavoj Žižek (2014:18) acerca de la circularidad estructural presente en el acontecimiento, que da cuenta de la emancipación por parte de la producción artística ante la dominación exclusiva del autor, transformándose en “un efecto que excede a sus causas” y que es tomada en este escrito para establecer la naturaleza de la performance, ya que, en tanto acontecimiento artístico, apunta a una estética de lo ausente (el proceso de producción), donde lo cotidiano se asume como insumo en el arte y se acentúa la transitoriedad de lo performativo.

En el desarrollo de este análisis se realizará un examen estético-discursivo de los elementos simbólicos que figuran en el video grabado de la performance *Homenaje a Sebastián Acevedo* el 1 de diciembre de 1991¹, desarrollado por Las Yeguas del Apocalipsis². Además, daremos cuenta de cuatro instancias, en el desarrollo de la performance, en que Las Yeguas del Apocalipsis logran permear subversivamente el territorio simbólico perteneciente a la hegemonía y transformarlo en espacio simbólico de insurgencia a través de la ejecución de la performance señalada.

De la performance y lo performativo

El concepto de performativo fue introducido por John L. Austin (1955), quien lo utilizó por primera vez en las conferencias denominadas *Como hacer cosas con palabras*, donde se establece que el acto de habla no es solo el establecimiento de un enunciado descriptivo de una cosa o situación, sino que además se señala que el decir también es un hacer.

No obstante, las prácticas y/o ideas sobre lo performativo tienen una historia más antigua. El compositor alemán Richard Wagner pensaba, a fines del siglo XIX, en la obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*) como síntesis de otras artes en las que se combinaba la danza, el teatro y la música. Diana Taylor intenta enriquecer la discusión provocada en América por el conflicto que se suscita al establecer el uso de un término como performance (proveniente de la tradición angloparlante) y sugiere el término de *Areito*, extraído de algunas lenguas indígenas americanas, que también resumiría la combinación de distintas expresiones artísticas en un solo acontecimiento.

RoseLee Goldberg (1996) ubica las performances en las manifestaciones artísticas de las primeras vanguardias como el futurismo, dadaísmo y surrealismo, cuyo enfoque se centraba más en el proceso de la creación que en la exposición final de la obra. Por su parte, Judith Butler introduce en la filosofía de la cultura el concepto de performativo para tensionar la noción de género y argumentar la explicación sobre la conformación social de la identidad de género.

Los estudios de Richard Schechner publicados en *Performance Studies. An Introduction*, traducido el año 2012 como *Estudios de la representación*, también sitúan su análisis de la performance en el ámbito cultural, señalando que ninguna realización escénica se repite exactamente en una nueva ejecución, subrayando su carácter impredecible. En tanto, Víctor Turner lo hace desde un enfoque más bien social que llamó dramas sociales. “Para Turner existen dos tipos de performances: la performance social, donde incluye con prioridad el ‘drama social’. (...) Y la performance cultural, que comprende dramas estéticos y puestas en escena (ritual, teatro, cine, etc...)” (en Bianciotti, 2013: 124).

Esta nueva conceptualización subvierte la exagerada mercantilización de la obra de arte por su proximidad y servilismo con los intereses de las galerías, teatros, museos y otros espacios de exposición patrocinados por la hegemonía mercantil.

La performance es una expresión del arte en la que se mezclan diversos sistemas artísticos y distintas percepciones sensoriales que hacen evidente su intertextualidad. Su base esquemática es la acción en conjunto entre actores y espectadores. Sobre la reciprocidad entre ejecutores y observadores en el resultado de la obra de arte Erika Fischer-Lichte (2011:328) señala que: “se trata más bien que tanto el artista como todos los participantes son sujetos que determinan a otros y son a su vez determinados por ellos”. Además, denomina la performance como realización escénica, dando cuenta de la diferencia notable entre obra de arte (*Werk*) y acontecimiento artístico (*Ereignis*).

El concepto de realización escénica acuñado por Fischer-Lichte no solo es el intento de la alemana de aclarar la noción de performance, sino de derribar las fronteras entre actor y espectador, tal como lo hicieron los *happenings* en los años cincuenta y sesenta del siglo pasado para apropiarse y subvertir el sentido de un sinnúmero de conceptos y escenarios artísticos. Tal como señala Adorno: “Las obras que hoy cuentan son aquellas que ya no son obras” (en Bazzurro, 2015: 2).

La nueva forma de entender la obra de arte como acontecimiento hace necesario, según Fischer-Lichte, la creación de una nueva estética de lo performativo. Sus aportes son dirigidos hacia una apertura de espacios en donde los límites entre autor y espectador son redefinidos por la propia interacción entre ambos. En relación a esta idea de redefinición de los límites entre artista y espectador y los resultados de ella, Fischer-Lichte (2011:102) señala que “los artistas renuncian por sí mismos a su poder como únicos creadores de la realización escénica: se declaran dispuestos a compartir, aunque no sea de manera equitativa, la autoría y el poder de decisión con los espectadores”.

Siguiendo a Fischer-Lichte, la autora alemana sitúa los orígenes de lo performativo a fines del siglo XIX y principios del XX en los estudios sobre teatro realizados por Peter

Behrens, George Fuchs y Max Herrmann, donde se inicia el camino en el cual se sustituiría la noción de obra de arte por la de acontecimiento artístico. Herrmann postulaba la fundación de una nueva línea de la teoría del arte constituida en la base de los estudios teatrales. Su argumento era que el teatro se erigía más por la realización escénica que por la literatura (Herrmann en Fischer-Lichte, 2011).

Re-significación del cuerpo

El giro performativo es una propuesta crítica en las artes del siglo veinte, encaminada a una des-elitización del arte y de una introyección de éste hacia las comunidades y los espacios culturales no privilegiados.

Refiriéndose al colectivo chileno CADA, Diamela Eltit expone la manera en que la performance se convierte en un acto de insurgencia al resaltar la primacía de “la calle en oposición al museo, lo serial frente al objeto único, la relevancia del sujeto popular en oposición al unívoco dominio burgués, la sostenida lucha por la recuperación de la inscripción ciudadana, lo inclusivo sobre lo exclusivo” (en Katunaric, 2008: 300).

En la referencia realizada por Eltit sobre el grupo CADA se aprecia la desestabilización, a través de la performance, del discurso de poder proveniente desde la hegemonía, y la subversión del discurso artístico tradicionalista. El cuerpo desnudo ya no es más objeto de vergüenza, ahora más bien es una bandera de lucha subversiva, a través de la cual se expresa la insurgencia de la resistencia en los territorios simbólicos de la hegemonía. La exposición del cuerpo a modo de texto lo convierte en un objeto portador de mensajes como los provenientes de los relatos de memoria colectiva, pues logra transportar en sus narraciones actos de denuncia e ideales como el de la justicia social y la libertad, entre otros.

El cuerpo humano, expuesto artística y políticamente en espacios públicos, adquiere el sentido de territorio fronterizo en el que se debaten la hegemonía y la resistencia. Flagelar el cuerpo en una performance o colgar una foto al cuello y marchar por la calle pidiendo justicia, son signos de transgresión en los que se utiliza a la figura humana para subvertir las significaciones preconcebidas por las tradiciones artísticas y políticas dominantes.

Como señala Butler (2007:196):

Si la subversión es posible, se efectuará desde dentro de los términos de la ley, mediante las opciones que aparecen cuando la ley se vuelve contra sí misma y produce permutaciones inesperadas de sí misma. Entonces, el cuerpo culturalmente construido se emancipará, no hacia su pasado «natural» ni sus placeres originales, sino hacia un futuro abierto de posibilidades culturales.

Posicionar prácticas como la intervención del cuerpo humano, tanto en el ámbito artístico como en los relatos de memoria colectiva, son reflejo del triunfo insurgente

en el que se da cuenta del des-aburguesamiento del arte y de la desinstitucionalización de las memorias colectivas.

Taylor y Fuentes (2011:12), en relación a las nuevas formas discursivas usadas para plantearse frente a la hegemonía señalan que “mientras los artistas buscaban formas de interrumpir el espectáculo hegemónico de dominación cultural y política, los intelectuales y estudiantes se rebelaban contra el militarismo, el racismo, del sexismo de sus sociedades y contra las instituciones identificadas con el poder”.

La performance es un acto de transmisión de identidad y de memorias colectivas a través de la reiteración de acciones en ceremonias y rituales de la más diversa índole. En complemento de nuestra idea sobre la performance como agente transmisor y el cuerpo como soporte y espacio de memorias colectivas, Rabe (2011:627) señala: “por eso se puede decir que en su complejidad y en sus innumerables formas de expresión, el cuerpo es el espacio originario del recuerdo y del olvido”.

En Chile, en las últimas dos décadas (2000-2018) se han expuesto las diferentes posiciones frente al cuerpo. Estas posturas han sido presentadas en los espacios de debate relacionados con temas como el aborto, la legalización de la marihuana, la eutanasia y otros temas de similar relevancia.

Los puntos de vista más tradicionalistas, como el de la iglesia católica o el de la iglesia evangélica, han dotado al cuerpo de sentidos políticos e ideológicos asociados al conservadurismo que defiende la idea de que las decisiones referidas a los temas debatidos son tomadas bajo la premisa del interés colectivo institucionalizado, por lo tanto, se define al cuerpo como un terreno de dominio público. En cambio, desde las perspectivas más progresistas como el feminismo o la teoría *queer* se ha re-significado el cuerpo como un espacio de subversión y resistencia, que ve en la materialidad corporal un terreno de dominio privado y autónomo.

El uso del cuerpo humano vivo en las expresiones artísticas ha logrado derrotar la subyugación en la que ha caído frente a la cultura heredada. La re-significación realizada por la performance retoma la materialidad original del cuerpo y lo transforma en plataforma de expresión ideológica y de memorias colectivas. La idea de transgresión utilizada por Foucault para referirse a la apertura de espacios ante la caída de los límites (2013), es lo que nosotros consideramos como aquellos intersticios en el campo del arte, en los que la subversión, proveniente de la performance, logra penetrar y convertirse en insurgencia.

Refiriéndose a las dinámicas de dominación ejercidas en tiempos de la dictadura de Pinochet en Chile, Nelly Richard (2008:343) señala que: “bajo tales condiciones de vigilancia y censura, lo artístico y cultural se convierte en el campo sustitutivo –desplazatorio y conformatorio- que permite trasladar hacia figuraciones indirectas lo prohibido por el discurso oficial”.

Finalmente, el discurso artístico expuesto en la performance se sitúa en un lugar de enunciación tal que es posible reconocer aspectos de la vida privada del autor y del receptor, exponiendo así el lugar desde donde se originan y hacia donde se dirigen sus

miradas, sus sensibilidades, sus racionalidades y su ideología. La performance trastoca y tensiona lo cotidiano.

A través del cuerpo se subvierte y tensiona la censura, más aún en tiempos donde el control social lo abarca todo y el dominio del espectro artístico es también necesario para la conservación del *statu quo*. La subversión del cuerpo a través de la performance implica un desplazamiento hacia la re-interpretación de las verdades más arraigadas. Tal como señala Foucault (2013:147): “la muerte de dios no nos restituye a un mundo limitado y positivo, sino a un mundo que se despliega en la experiencia del límite, que se hace y se deshace en el exceso que lo transgrede”.

Al igual que calles, edificios y parques se transforman en la plataforma de exposición del acontecimiento artístico, el cuerpo se re-significa como espacio simbólico y en un acto de insurgencia el ser ejerce dominio sobre sí mismo.

El arte de insurgir

El Centro de Estudios y Prevención en Salud Social y Sida (CEPSS) en asociación con el Centro de Alumnos de la Facultad de Periodismo de la Universidad de Concepción -que representa a la institucionalidad académica del país- convocan a Las Yeguas del Apocalipsis para desarrollar una realización escénica con la consigna del Día internacional de la acción contra el Sida.

La relación de Las Yeguas del Apocalipsis con la institucionalidad chilena siempre fue desarrollada desde la vereda de la auto-exclusión por parte del dúo artístico. Cada vez que tenían la oportunidad de subvertir los sentidos del discurso de la institucionalidad artística y política chilena lo hacían.

La ubicación periférica y combativa en relación a la institucionalidad chilena del colectivo conformado por Casas y Lemebel está determinada por dos razones. La primera de ellas señala una posición obligada en ese lugar de enunciación dadas las características propias de una sociedad como la chilena, que excluye a los habitantes de las poblaciones, homosexuales y morenos, entre otros rasgos que Las Yeguas del Apocalipsis comparten con muchas chilenas y chilenos. La segunda razón se relaciona con una toma de posición voluntaria por parte del dúo artístico frente a las instituciones. Este posicionamiento lo define tanto su resentimiento por la falta de inclusión como su configuración ideológica, que se manifiesta contraria al gobierno militar y toda la orgánica institucional que lo cobija.

A pesar de su emplazamiento en la marginalidad, Las Yeguas del Apocalipsis se las arreglaban para hacer visibles, a través de sus ejecuciones artísticas, a todas y todos aquellos habitantes de extramuros, y los presentaron muchas veces como actoras y actores aportantes en diferentes ámbitos sociales como la política y la cultura nacional. En este sentido, ponían en la mesa tanto las contribuciones como también las necesidades de aquellas y aquellos marginados sociales y reprimidos por las acciones represivas de la Dictadura militar.

Francisca Carvajal se refiere a la toma de posición contra-hegemónica institucional de Las Yeguas del Apocalipsis de la siguiente manera: “Casas y Lemebel encauzan buena parte de sus intervenciones a interceder y trastocar el plano representacional y discursivo instalado en el territorio de los derechos humanos y de la cultura de oposición al régimen” (2011:20). No debemos olvidar que el momento histórico de la aparición de Las Yeguas del Apocalipsis, coincide con la transición pactada de una institucionalidad en la que se pasa de un régimen dictatorial violento y represivo a un régimen democrático neoliberal y tecnócrata, con fuertes inconsistencias político sociales, criticadas airadamente, críticas de las que el dúo artístico no se restó.

En una sala de la Facultad de Periodismo de la Universidad de Concepción, de aproximadamente treinta y seis metros cuadrados por dos y medio metros de altura, con escasa luminosidad proveniente de algunas ventanas, pero que es apoyada con luz eléctrica, se encuentran recostados ambos artistas, desnudos y cubiertos por una capa de cal y una especie de pañuelo o gorro de natación en la cabeza. Francisco Casas tiene puesto unos guantes platinados, largos hasta el codo. El suelo donde se encuentran los artistas está enteramente cubierto de cal, con una altura de tres a cinco centímetros aproximadamente.

Sobre cuatro estrellas negras de cinco puntas³, pintadas con carbón, y dispuestas en línea en el piso de cal, se encuentran depositados cuatro televisores encendidos, proyectan una señal visual indescifrable, un quinto televisor está aproximadamente un metro más adelante, sin señal y con una letra “N” confeccionada con recortes de papel de diario y pegada a la pantalla. Uno de esos televisores está reproduciendo un video grabado con el audio de los números de Cédula de Identidad (CI) de ambos artistas recitados por ellos mismos. A este recitado, repetido constantemente, lo acompaña el nombre de alguna ciudad de Chile que va cambiando cada vez que se repite el número de CI.

Los artistas se encuentran tirados en la capa de cal, Casas está de espaldas al suelo con los brazos estirados en paralelo a su cabeza. Proyectando la línea de su cuerpo hacia su cabeza se encuentra uno de los televisores, el artista tiene sus manos sostenidas de los costados del televisor.

Lemebel está extendido de pecho al suelo, con su cabeza entre los tobillos de Casas, sus manos se afirman de las rodillas de su compañero. Bajo los pies de Lemebel se encuentra un saco de cal relleno de carbón con una gran letra “S” dibujada y donde figura la marca de un proveedor de cal, el saco se encuentra sobre una estrella de cinco puntas hecha de carbón espolvoreado.

Desde que Las Yeguas del Apocalipsis titulan su performance como *Homenaje a Sebastián Acevedo* se aprecia el primer momento de insurgencia en contra de la institucionalidad chilena, dado que la fecha de ejecución y el pretexto de la misma pretenden subrayar las estrategias realizadas en la lucha contra el VIH-Sida por parte del sistema de salud público y/o privado en Chile. Sin embargo, los artistas lo convierten, además,

3 Como la estrella que figura en la bandera de Chile

en un acto conmemorativo con acento en el recuerdo de la inmolación de Sebastián Acevedo por la detención de sus hijos.

Tal como el colectivo artístico fue capaz de elaborar un nombre ejecutando un interesante juego de palabras que podría ser interpretado de diferentes maneras⁴, en el caso de la performance *Homenaje a Sebastián Acevedo* la relación con su propósito conmemorativo es evidente. Sin embargo, lo interesante aquí es reconocer cómo en el uso de las palabras del título de su intervención artística se subvierte y descontextualiza la consigna inicial del evento al que el dúo fue invitado a participar.

La transformación de un elemento principal, como lo es la consigna de un evento producido para la visibilización del Sida como flagelo social, en un elemento secundario a través de la selección del título de una performance que conmemora la acción de protesta desarrollada por Sebastián Acevedo, evidencia el hecho de que Casas y Lemebel logran insurgir al apropiarse de un escenario y de una instancia que poseen un marcado simbolismo y re-direccionarlo hacia la conmemoración de la derrota, la discusión de los derechos humanos, la transición política pactada y de los que quedaron fuera de la repartición de las cuotas de poder, entre otras consideraciones.

En relación a la sagacidad del uso de los conceptos en el nombre del colectivo por parte de Las Yeguas del Apocalipsis y asociado a nuestra idea de cómo la denominación del nombre de la performance ejecutada con motivo del Día Internacional de la Acción contra el Sida se reconoce como un acto de insurgencia, Carvajal (2011:29) señala que “en la medida en que es un enunciado performativo, sería también una palabra sujeta a resignificación, que puede ser reapropiada y citarse contra sus propósitos originales”.

La performance se inicia cuando los artistas ya dispuestos piden que ingrese el público, primero ingresa un fotógrafo que se dispone a sacar algunas fotografías de los artistas listos para la escena, luego entra el resto del público, aproximadamente cincuenta personas que rodean a los artistas por los tres costados de la sala dispuestos para ello.

Con la ejecución de la grabación antes descrita, empiezan a avanzar las y los integrantes del público, el camarógrafo que graba la ejecución cambia desde un plano aéreo (de la mitad superior del cuerpo del público) hacia un plano inferior. Al enfocar los pies se aprecia como estos se cubren de cal al caminar.

En la siguiente toma se graba los rostros de las y los asistentes y se aprecia que adoptan una posición de rechazo al olor del ambiente de la sala, cubriendo sus rostros con pañuelos y otros artefactos. Esta incomodidad, que suponemos es producida por el polvo de cal en suspensión, forma parte importante del clima de la sala en la que se realiza la performance.

En relación al clima de la sala, podemos realizar un símil con la sociedad chilena, tanto de la época en que se ejecuta la performance como del momento de la inmolación de Acevedo. Por una parte, en 1991 se aprecia una clara incomodidad por el escenario de ignorancia producido por la falta de información sobre el sida y la evidente sensación

4 En la literatura se habla de que la alusión al apocalipsis se refiere a los cuatro jinetes del apocalipsis que son relacionados con los cuatro integrantes de la junta de gobierno militar.

de desamparo y estigmatización social que padecen las y los enfermos y portadores de esta enfermedad. Por otra parte, es posible reconocer esa misma característica en la escena política y social del Chile de los años ochenta, donde la estrategia de des-información de los acontecimientos de violencia ejercida por el régimen dictatorial construye un relato que intenta ser arraigado en la memoria de la sociedad civil, exponiendo los hechos de violencia civil de forma tal que se elabora un imaginario colectivo que justifica el terrorismo de Estado, so pretexto de protección de la sociedad civil, y consigue construir a través de la prensa una imagen perversa o ligada a la criminalización de las y los chilenos que están en contra del gobierno militar y optan por la lucha armada.

De este modo se puede ver como la ignorancia de la sociedad, el desamparo de las víctimas del terrorismo de Estado y la estigmatización de quienes luchan en contra de la hegemonía, terminan siendo la evidencia más clara del clima de la década de los ochenta y que los artistas logran reproducir simbólicamente en la sala de ejecución de la performance.

Un segundo momento insurgente es aquel que se relaciona con el instante en que los artistas ejecutan la grabación de sus voces recitando su CI. En este instante no solo se hace alusión a la identificación de los artistas que están desarrollando el acontecimiento artístico, sino que, además, en el sentido de lo que Vicente Serrano (2014) denomina la “estética de lo ausente”, se hace alusión a los que no están en todo el país, ya sea por los estragos causados por el sida en los noventa o por la violencia perpetrada por el Estado dictatorial de Pinochet en las décadas de los setenta y ochenta.

La exposición de los cuerpos desnudos de Casas y Lemebel al momento de recitar sus respectivas CI sugiere o invoca la presencia de aquellos que no están en ese plano de la existencia. A esta idea de invocación de los ausentes se refiere Carvajal (2011:32) cuando expresa que una intervención como esta de “las Yeguas del Apocalipsis implica una exposición de un cuerpo y de un erotismo público y anónimo que resulta provocadora en el contexto dictatorial de represión y desaparición del cuerpo por una parte y en la coyuntura de la emergencia del Sida por otra”.

No obstante, el recitado de las CI del duo, acompañado del nombre de alguna ciudad, tiene por objeto relacionar la figura que forman los artistas recostados en el suelo entre las letras “N” de Norte y “S” de Sur con la forma geográfica de Chile, pero, además, tiene por objeto señalar que tanto la violencia de Estado como el flagelo del sida afectaron todo el territorio nacional.

Es interesante, en este punto, realizar una detención para comentar la asociación que realizan los artistas a través de las letras “N” y “S”, ya que ambas tienen tanto características diferenciadoras como asimiladoras. La letra “N”, que simboliza el norte, está constituida por tres franjas recortadas de papel de diario y pegadas en la pantalla de un televisor y así configurar la letra del alfabeto, además, resulta sugestivo que el material sea de papel de diario y que esté pegada en la pantalla de un televisor ya que ambos son importantes medios informativos de la realidad nacional.

En cuanto a la letra “S”, que simboliza el sur, ésta se encuentra dibujada en carbón sobre un saco de cal. Resulta atractivo, como una vez más los artistas conectan a través de estos materiales la realidad de la minería del carbón en el homenaje a Sebastián Acevedo, con el actuar descomprometido de los medios de comunicación tanto ante la violencia de Estado como a la falta de compromiso en la acción del mismo organismo institucional en el combate contra el sida.

De esta manera en la performance se cierra el ciclo en que el presente se conecta con el pasado, en donde los mismos medios informativos cumplieron de una u otra forma un rol preponderante a la hora de construir o ayudar a construir un imaginario colectivo preconcebido y un relato de memoria sesgado y descomprometido.

Debemos señalar que a pesar de que el público casi no se ha manifestado, a momentos surge ruido ambiente, con algunas risas por lo bajo y con comentarios indescifrables.

En los diez minutos con treinta segundos de grabación un ayudante de escena, Miguel Parra, toma el saco de carbón con la “S” dibujada y espolvorea transversalmente gran cantidad de este material cubriendo gran parte del ancho de la sala, en esta operación espolvorea carbón sobre el punto en que se encuentran unidos los cuerpos de Casas y Lemebel a la altura de la tibia y peroné del primero y los brazos del segundo.

Con la sala oscurecida al apagar las luces y por la barrera de cuerpos del público que bloquean las ventanas, el ayudante de escena pasa rociando un líquido inflamable sobre esta línea de carbón que posteriormente enciende y se produce la ignición tanto del líquido como del carbón.

En este momento se rompe la pasividad del público, algunos empiezan a toser por el humo de la ignición, otros expresan su preocupación por el riesgo de la maniobra, otros salen de la sala. No obstante, la gran mayoría del público se queda observando el espectáculo hasta que el fuego empieza a apagarse casi por completo, solo quedan algunas pequeñas brasas a lo largo de la línea de carbón, algunas muy cerca de los cuerpos desnudos de los artistas. La sala vuelve a iluminarse y en los catorce minutos con cincuenta y siete segundos una mujer expresa casi inaudiblemente “¿todavía no se mueven estos huevones?” o tal vez “¿Todavía no se mueren estos huevones?”.

El momento en que la línea de carbón que separa los cuerpos de los artistas y que luego es encendida, simboliza el hecho de que existen dos o tal vez más miradas sobre el sida y la violencia de Estado que dividen al cuerpo social de los y las chilenas, el fuego en este momento no solo es el icono que trae a la memoria el recuerdo de la inmoliación de Sebastián Acevedo, sino que además, es el símbolo de la destrucción de la vida física y social de las y los enfermos y portadores del VIH.

La performance finaliza con el aplauso del público que queda en la sala en los veintidós minutos con cinco segundos.

El tercer momento de insurgencia que hemos podido identificar en el desarrollo de esta performance se relaciona con el uso de materiales mineros explotados en la zona

como la cal y el carbón, y que no tienen ninguna relación, o por lo menos no muy directa, con la consigna de la convocatoria.

La utilización de estos materiales hace alusión a la zona geográfica (de la cuenca de Arauco y Concepción) en donde se encuentra la ciudad de Concepción y que es donde se ejecuta la performance. No obstante, el interés de Casas y Lemebel es destacar que Sebastián Acevedo es procedente de esa zona, específicamente del puerto minero de Coronel y señalar que además había sido obrero de la minería del carbón.

Resulta particularmente interesante evidenciar que, en el desarrollo de esta performance, los cuerpos desnudos de Casas y Lemebel son expuestos directamente a la cal viva, un polvo liviano y blanco de carácter alcalino y cáustico que, al ser puesto en contacto con agua desprende calor. El riesgo de resultar quemados en esta performance es muy importante y se ve que los artistas tienen siempre en mente el hacer sentir al espectador la peligrosidad de su acción de arte. Además de la posible reacción de los elementos químicos, como la cal y el agua, es también riesgosa la acción debido a que en un momento un ayudante de escena enciende una línea de carbón que separa a los cuerpos de los artistas. Ambos episodios en que el dúo se ve expuesto a sustancias que podrían provocar quemaduras en sus cuerpos son una alusión directa a los hechos protagonizados por Sebastián Acevedo en noviembre de 1983.

Un último momento de insurgencia se desarrolla en la suma de todos los elementos que forman parte de esta performance, desde el título, pasando por los materiales, hasta llegar al contexto socio-geográfico de su ejecución.

Si bien Las Yeguas del Apocalipsis realizan una conexión con la consigna que los convoca a través de la proyección del video *Hospital* y otros recursos artísticos, el hecho de usar la tribuna proporcionada como un evento conmemorativo de la violencia de Estado y como un acto de memoria civil, es un ejercicio que demuestra no solo su compromiso ideológico, sino que además evidencia su agudeza en la ejecución de tácticas discursivas, al subvertir el uso de los espacios que la hegemonía proporciona con objetivos específicamente determinados, transformándolos en un territorio simbólico que resulta beneficioso para la elaboración de un relato de memorias de la resistencia.

Por último, subvertir el espacio artístico y transformarlo en uno conmemorativo no es nada nuevo para Las Yeguas del Apocalipsis, ya que como plantea Carvajal (2011:20), en “sus intervenciones implican además desplazamientos [...] hacia otros espacios.

Conclusiones

En un contexto de inmensa represión y violencia como el vivido en Chile en las décadas de los setenta y ochenta del siglo XX, las y los artistas plásticos de la época que se instalaron en la resistencia cultural al régimen dictatorial, tuvieron que agruparse para desplegar su arte, y cobijarse en el colectivismo para desarrollarse ante la represión política del gobierno y de una sociedad exclusiva y artísticamente elitista.

No obstante, la idea de agruparse no solamente tiene que ver con la natural seguridad que presta el grupo al individuo. En este caso debemos hacer la analogía con la forma en la que Nietzsche, en *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música* (1872-2015), hace ver la trascendencia y fuerza de lo colectivo en la imagen del coro, ante la des-potenciación de los proyectos personales que, aunque sus interpretaciones sean virtuosas, resultan poco constructivas debido a la autocomplacencia.

El uso del cuerpo como material de trabajo y expresión por parte de los colectivos artísticos de la época, lograron un gran avance en la re-significación de los más variados espacios públicos y privados, subvirtiendo muchas veces lo público hacia lo privado y viceversa.

El intento por deshumanizar al cuerpo para convertirlo en un objeto, es la principal estrategia subversiva en la que se sustenta la performance. Esta re-significación es un acto de insurgencia, en el que la persona ejerce su dominio sobre sí misma, por sobre el control institucionalizado y normado desde la hegemonía.

Lograr el posicionamiento de la intervención del cuerpo humano en el discurso artístico, como en el ámbito de los relatos de memorias colectivas, es un triunfo insurgente ante el elitismo del arte y la institucionalización de las narraciones sobre el pasado.

Las dificultades para obtener el video de la performance *Homenaje a Sebastián Acevedo* para su análisis dan cuenta de dos realidades muy importantes para esta investigación. La primera de ellas es la escasa información existente acerca del colectivo conformado por Casas y Lemebel y de sus realizaciones escénicas. La segunda expone la necesidad de estudiar la obra de Las Yeguas del Apocalipsis desde variadas perspectivas, que expongan el valioso aporte del colectivo a los ámbitos del arte nacional y la política chilena entre otros.

La relación de subversión de Las Yeguas del Apocalipsis con la institucionalidad política y artística chilena merece un estudio aparte de lo que pueda lograr este artículo. Sin embargo, podemos decir que la maestría en el uso de la subversión como estrategia discursiva, demostrada en la ejecución de la performance *Homenaje a Sebastián Acevedo*, da cuenta del éxito en conquistar un espacio de dominio simbólico hegemónico y puesto a disposición para el uso de la resistencia.

La demostración de astucia y fuerza por parte de Las Yeguas del Apocalipsis en su lucha subversiva ha expuesto varios aspectos importantes como logro insurgente. El primero de ellos es reconocer la magnitud de la influencia de dos artistas excluidos por su condición de homosexuales en un contexto político y social que demoniza y condena la homosexualidad⁵.

A pesar de la no muy favorable crítica de arte de la época en que se desarrollaron Las Yeguas del Apocalipsis, este colectivo forma parte de los artistas más importantes del período, y ha pasado a la posteridad precisamente por su grandeza artística y su consecuencia ideológica.

5 El artículo 365 del código penal chileno, vigente por más de un siglo hasta sus primeras modificaciones el año 1994, criminaliza las relaciones sexuales de adultos del mismo sexo.

La segunda cuestión de importancia es que Las Yeguas del Apocalipsis le dan un golpe a la cátedra en lo que se refiere al relato de la memoria colectiva. Al desarrollarse como colectivo artístico con un estilo *under*, a la sombra del arte burgués y elitista de su época, nadie pensó que las escasas huellas registradas de sus acciones de arte serían rescatadas precisamente por las memorias colectivas para ser admirados, estudiados y, en definitiva, puestos en el sitio que se merecen en la historia de la resistencia del arte nacional.

Por su parte, de las más importantes contribuciones que la performance *Homenaje a Sebastián Acevedo* proporciona al relato de memorias colectivas de la resistencia se pueden evidenciar: La importancia del rescate del nombre de Sebastián Acevedo, ya que se expone la valentía de uno de los tantos mártires de la sociedad civil y que no había recibido un justo reconocimiento por su lucha pacífica contra la represión. Un segundo elemento digno de reconocimiento es el llamado a no olvidar la violencia y el terrorismo de Estado ejercido sobre la sociedad civil chilena en un período muy reciente de la historia nacional. La tercera y última contribución que podemos reconocer en este homenaje es la renovación del compromiso del arte con la sociedad civil, con la acción por la transformación y con las memorias colectivas de la resistencia.

En definitiva, los aportes de la performance *Homenaje a Sebastián Acevedo* al relato de memorias colectivas de la resistencia también dan cuenta de su dimensión estética, ya que la representación artística del dolor, del terror y de otras expresiones de violencia y crueldad generan tal impacto en la sensibilidad del espectador, que son capaces de lograr la introyección de un sufrimiento no experimentado pero que es posible dimensionar a través de la razón.

Agradecimientos

Artículo creado en el marco de tesis doctoral del programa de doctorado en Ciencias Humanas, mención Discurso y Cultura de la Universidad Austral de Chile, con el apoyo de Becas CONICYT folio 21160068

Bibliografía

- Austin, J.L. (1955). *Como hacer cosas con palabras*. Edición electrónica de la Escuela de Filosofía de la Universidad Arcis. http://revistaliterariakatharsis.org/Como_hacer_cosas_con_palabras.pdf
- Bazzurro, L. (2015). Cuerpo, performance, conflicto: hacia una estética del reconocimiento moral. *Revista Resonancias* (1), 1-38.
- Bianciotti, M^a. y Ortecho, M. (2013). La noción de performance y su potencialidad epistemológica en el hacer científico social contemporáneo. *Tabula Rasa*, (19), 119-137.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.

- Carvajal, F. (2011). Yeguas. Pp.17-49. En *Prácticas y discursos de los años '70 y '80 en Chile* (pp.17-49). Santiago: LOM.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada S.A.
- Foucault, M. (2013). *Obras esenciales*. Barcelona: Paidós.
- Goldberg, R.L. (1996). *Performance art*. Singapur: Ediciones Destino.
- Katunarić, C. (2008). CADA: un ejemplo de resistencia del poder cultural chileno bajo la dictadura. *Revista de Estudios Hispánicos*, (8), 297-308.
- Nietzsche, F. (2015). *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*. México: Editores Mexicanos Unidos.
- Rabe, A.M^a. (2011). Memoria de la shoah: el caso de Berlín. *Isegoría*, (45), 625-638. DOI <https://doi.org/10.3989/isegoria.2011.i45.746>
- Richard, N. (2008). Artistas mujeres bajo la dictadura militar en Chile: fugas de identidad y disidencias de código. En S. Montecino (Comp.), *Mujeres chilenas. Fragmentos de una historia* (pp. 343-352). Santiago: Editorial Catalonia.
- Taylor, D. y Fuentes, M. (2011). Introducción, Performance, teoría y práctica. En D. Taylor y M. Fuentes (Coord.), *Estudios Avanzados de Performance* (pp. 7-30). Fondo de Cultura Económica. México: Fondo de Cultura Económica.
- Schechner, R. (2012). *Estudios de la representación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Serrano, V. (2014). *Naturaleza muerta. La mirada estética y el laberinto moderno*. Valparaíso: Editorial UV.
- Zizek, S. (2014). *Acontecimiento*. México: Editorial Sexto Piso.

Nuevas obras de Miguel Joan Porta, un pintor del círculo de Joan de Joanes

New works by Miguel Joan Porta, a painter from the Joan de Joanes circle

ISIDRO PUIG SANCHIS  0000-0002-6381-5579

ispuisan@upvnet.upv.es

Dpto. de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte
Facultad de Bellas Artes. Universidad Politecnica de Valencia

Recibido: 14 de abril de 2020 · Revisado: 15 de julio de 2021 · Aceptado: 18 de junio de 2021

Resumen

Miguel Joan Porta es uno de los numerosos pintores formados en el entono de Joan de Joanes, figura estelar de la pintura valenciana del siglo XVI.

Asimismo, para presentar un perfil biográfico del artista, proporcionamos un elenco documental con las escasas noticias que de este artista se conocen de manera ordenada, y que de forma progresiva y dispersa se han ido publicando desde finales del siglo XIX.

No se conservan muchas obras de este artista de origen catalán, por ello la aportación fundamental de este trabajo es la atribución de tres nuevas tablas al pintor Miguel J. Porta: una de ellas localizada en una colección particular, otra en comercio y una tercera expuesta en un museo, cuya atribución hemos revisado.

Palabras clave: Pintura.

Identificadores: Miguel Joan Porta; Joan de Joanes.

Topónimos: Valencia.

Periodo: Siglo XVI.

Abstract

Miguel Joan Porta is one of the many painters trained in the setting of Joan de Joanes, a leading figure in Valencian painting from the 16th century.

Likewise, to present a biographical profile of the artist, we provide a documentary cast with the few news items that are known about this artist in an orderly manner, and which have been published progressively and dispersed since the end of the 19th century.

Not many works of this artist of Catalan origin are conserved, therefore the fundamental contribution of this work is the attribution of three new tables to the painter Miguel J. Porta: one of them located in a private collection, another in commerce and a third on display in a museum, whose attribution we have reviewed.

Keywords: Painting.

Identifiers: Miguel Joan Porta; Joan de Joanes.

Place Names: Valencia.

Period: 16 th century.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

PUIG SANCHIS, I. (2021). Nuevas obras de Miguel Joan Porta, un pintor del círculo de Joan de Joanes. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 52: 235-253.

Miguel Joan Porta (c.1543 - c.1616) es un interesante pintor del entorno profesional de una de las figuras más relevantes del Renacimiento hispano, como lo es Joan de Joanes (c. 1503/05-1579). No obstante, son escasas las referencias documentales que a día de hoy tenemos de Porta, que se han ido conociendo paulatinamente desde finales del siglo XIX.

Aprovechando que aportamos tres nuevas obras al corpus pictórico atribuido al artista, que es la aportación más relevante del presente trabajo, hemos considerado que era oportuno, necesario e interesante recopilar todas las noticias conocidas, citando y revisando las fuentes originales, de manera que podamos tener una visión de conjunto de su trayectoria vital y profesional, hasta la fecha.

Síntesis biográfica

Con el título “Un pintor catalán del siglo XVI en Valencia. Miguel Joan Porta”, Luis Tramoyeres Blasco daba a conocer en 1905 un documento del Archivo Municipal de Valencia, en el cual dicho pintor solicitaba a los jurados el vecinamiento en la ciudad, que según las disposiciones forales debía de ser como mínimo de diez años, para de esta forma disfrutar del derecho de ciudadanía y de los beneficios que conllevaba.

La noticia está fechada el 24 de mayo de 1598. En ella Miguel J. Porta reconoce ser “pintor natural de la villa de Ager, principat de Cathalunya, habitant en Valencia en la parrochia de St. Joan del Mercat, en lo carrer dels Exarchs, se es desa vehinat de hon es natural, segons consta en la certificadoria” presentada. Miguel Joan nombró como su procurador al rector de Áger, Silvestre Porta, ante el notario de Valencia Joan Sancho López, con fecha 10 de octubre de 1597. El 17 de febrero de 1598 los jurados de Áger notifican que Porta todavía estaba vecindado en su villa natal y que proceden a darlo de baja. Acto realizado ante el notario Andrés Joan Fava de Áger¹.

Este año de 1598 no fue, en todo caso, el momento de la llegada de este pintor catalán a Valencia, pues consta en la capital del Turia treinta años antes. La primera referencia documental de Miguel J. Porta en Valencia es el cobro de once libras por la pintura del inicio del *Llibre del Muslasaf* de la ciudad, con la representación de San Miguel. El libro había sido iniciado por el iluminador Cristóbal Ramírez en mayo de 1563 y concluido por su hijo Sebastián en enero de 1567. El cinco de septiembre de 1568, los jurados de la ciudad encargan la pintura a Miguel Joan Porta y el ocho recibe el cobro pactado².

La formación

Si bien en 1568 consta por primera vez en Valencia, lo cierto es que no sabemos cuando llegó Porta, ni si lo hizo ya formado o vino para formarse, entrando como aprendiz en algún taller de la ciudad. Como bien apuntó Fernando Benito, esta última posibilidad

explicaría la gran influencia en su obra de los modelos joanescos³. En este caso, es posible que fuera uno más de aquellos jóvenes que venían a la capital para aprender “el arte de la pintura” en los talleres valencianos.

Se ha considerado que, si en 1568 era mayor de edad, es decir, que tendría alrededor de los veinticinco años y tenía capacidad para contratar, pudo haber nacido a mediados de la década de los años cuarenta, hacia 1543. A falta de más datos, es una fecha razonable.

Seguramente cuando tuvo la edad de unos catorce años, fue el momento de escoger oficio que aprender y lugar donde formarse, sería hacia 1558. En este momento Cataluña no era el lugar donde destacaran grandes pintores. Pedro Nunyes está documentado en Barcelona hasta 1554 y Juan de Borgunya había fallecido en 1525, por citar, tal vez, los más activos y destacados en Cataluña durante la primera mitad del siglo XVI. De muchos otros pintores se tienen algunas breves referencias documentales, pero no se les conserva obra y parece que fueron artistas más bien discretos. Áger se localiza en la periferia de Cataluña, en Lleida, y por lo tanto fuera de las grandes zonas de producción artística, y Lleida no fue, realmente, un centro de creación e innovación. A todo ello, habría que añadir la ausencia de comitentes importantes que provocó una falta de obras y programas artísticos de relevancia económica y social⁴. En definitiva, los pintores existentes tenían una discreta formación en los modelos estéticos que triunfaban en el exterior, lo que conllevó a un cierto inmovilismo. Si lo que Miguel J. Porta quería era formarse y desarrollarse como pintor, ya no digamos triunfar, tenía que salir de su entorno y dirigirse a uno de los centros más importantes de España en ese momento como era Valencia. El mismo camino emprendería años más tarde Francisco Ribalta, oriundo de Solsona, que dista poco más de 100 kilómetros de Áger, formándose en Madrid y llegando a Valencia en 1599.

Planteado de manera muy sintética el panorama artístico de la Cataluña interior de mediados del siglo XVI, y siempre como hipótesis, sería lógico que la familia de Miguel J. Porta decidiera que lo mejor para la formación de su hijo fuera trasladarse a Valencia, para entrar en uno de los numerosos talleres pictóricos de la ciudad, escogiendo el del pintor más afamado Joan de Joanes si nos atenemos al estilo que muestran las obras atribuidas a Porta, como hemos apuntado.

Tres años más tarde de su primera noticia (1568) Porta ejecutó la tabla del Éxtasis de San Francisco (93 x 72 cm), de una propiedad privada de Xàtiva, donde se consigna en el dorso la inscripción: “Miguel... Joan... Ft. anno 1571”⁵.

Según Sanchis Sivera⁶, en 1577 pinta un retablo para la Catedral de Valencia, para el altar de la Almoina, por 185 libras, sin aportar la referencia documental correspondiente.

3 Benito, 1987: 87.

4 Puig, Yeguas y Company, 2007: 467-492.

5 Benito, 1987: 46.

6 Sanchis Sivera, 1909: 540.

A finales de 1577, o a principios de 1578, la Generalitat encargó a Joanes, con destino a la sala principal donde se reunían sus señorías, un retablo con “una figura de un Christo Crucificat al viu ab la María, San Juan y Senta Madalena”, que pintaría antes de trasladarse a Bocairent. En marzo de 1579, los pintores Lluís Mata y Miguel Joan Porta peritaron el retablo con la escena de la Crucifixión que la Generalitat había encargado a Joan de Joanes. Mata lo hizo por parte de la institución y Porta por la del artista. Es interesante advertir la enorme diferencia económica del peritaje. El primero, Mata, tasó la obra por 5.000 sueldos (250 libras), y Porta por 8.000 sueldos (400 libras). Finalmente, el 21 de marzo de 1579, la parte contratante acordó pagar a Joanes la cantidad de 5.300 sueldos (265 libras)⁷.

Según Cerveró Gómis⁸, en 1580 Porta aparece en el segundo libro de Bautismos de la parroquia de San Esteban (dice: “Porta, Miquel: 1580. ASEV, Batejats, 2”), sin indicar si como padre o padrino. En el mismo año también se le documenta tasando “un retrato al viu de la figura del invictisim senyor rey en Jaume”, que había sido encargado por la Generalitat al pintor Juan Sariñena. Por parte de la institución fue nombrado Luis Mata y por parte del pintor, Miguel Joan Porta. No poniéndose de acuerdo sobre su peritación, fueron nombrados nuevos tasadores Gaspar Requena y Lucas Bolaños, por la Generalitat y Bautista Esteve y Pedro Juan de Tapia por Sariñena⁹.

El 12 de agosto de 1582 los representantes de la villa de Bocairent y de su iglesia parroquial nombraron procurador a Onofre Calatayud, con la misión de cargar un censo para pagar a Jerónima Comes, viuda de Joan de Joanes, y a sus hijos, los 5.000 sueldos que todavía le adeudaban de los 17.400 sueldos en que se había valorado el retablo que en 1578 le fue encargado a Joan de Joanes y que dejó inconcluso por su fallecimiento en 1579. En el documento consta que la tasación fue realizada por los pintores fray Nicolás Borrás y Miguel Joan Porta¹⁰.

El 25 de septiembre de 1582 recibe 50 reales “por una ymagen del Ecce Homo” que le encargó el Arzobispo Ribera para regalarla a algún convento, en concreto la entregó a Ana de Jesús¹¹.

En 1580 el pintor Luis Mata inició los trabajos de dorado del artesonado de la sala pequeña de la Generalitat. Terminados en 1583 se solicita un peritaje a los pintores Gaspar Requena y Lucas Bolaños por parte de la Generalitat y a Bautista Muñoz y Francisco Blasco designados por Mata. El precio tasado les pareció excesivo a los diputados que solicitaron una nueva tasación a Antonio Estella y Miguel Joan Porta, mientras que Mata recurrió a Pedro Mateo y Pedro Juan de Tapia¹².

7 Esta noticia la dio a conocer Martínez Aloy, 1909-1910: 64, aunque el fragmento citado por el autor como textual del documento original no era exacto, ni tampoco la fecha indicada, 3 de octubre. En realidad, era del 21 de marzo, y el documento comprobado ha sido transcrito en su totalidad en Puig, Company y Tolosa, 2015: 77, doc. 194.

8 Cerveró, 1964: 85.

9 Alcahalí, 1897: 246 y 337. No se menciona la referencia documental.

10 Arqués, 1802, 50vº. - 51vº. y 66vº.

11 Benito, 1980: 119.

12 Martínez Aloy, 1909-1910: 63.

El 29 de junio de 1583 Porta firmó una época por la cual recibió de Antonio de Argote, tesorero del Arzobispo, un total de 60 libras “por razón de un lienço que e pintado con historias del Sanctissimo Sacramento para el estudio del huerto de su S^a Illma”. En 23 julio del mismo año recibió otros 500 reales “por lo que pintó en el estudio del huerto del Patriarca” (47 libras, 18 sueldos, 6 dineros). En 23 agosto de 1584 cobró 160 reales castellanos “por la pintura que él y un oficial hizieron (en) el estudi del huerto por mandato del Patriarca”¹³. En 1589 el Cabildo de la catedral le encargó un fresco para la puerta de la *Almoína*¹⁴.

Teodoro Llorente aportó en 1889 la noticia de que el retablo mayor de la villa de Onteniente fue ejecutado por Miguel Joan Porta, a tenor de una “carta de pago otorgada por escritura ante Jaime Juan Molina, el 24 de septiembre de 1591¹⁵. Años más tarde, Luis Tramoyeres añade que los Jurados de esta villa contrataron con Porta el mencionado retablo el 9 de mayo de 1590, dedicado a la Asunción de la Virgen. Su realización, según el autor, duró hasta 1596, pues el 20 de mayo de ese año el pintor Nicolás Borrás fue nombrado perito del conjunto por los jurados y el pintor, dictaminando que se retocaran algunas figuras¹⁶.

En 1591 los diputados de la Generalitat pretendían decorar las paredes del Salón de Cortes, pero no sabían qué sería lo más apropiado, ni el modo de ejecutarlo. Para ello convocaron para el 23 de agosto a “tots los millors pintors que al present tenien noticia se trobaven així en la present ciutat como en lo regne”. Comparecieron el Padre Nicolás Borrás, Miguel Joan Porta, Vicente Requena, Pedro Juan Tapia, Juan Sariñena y Vicente Mestre, con la finalidad de exponer su opinión de qué se debería hacer con las paredes del salón: pintar sobre tablas, sobre lienzo o sobre el mismo muro, decidiendo finalmente que lo mejor sería directamente en el muro al óleo¹⁷.

Del 29 de mayo de 1598 es la noticia inicial de este trabajo, en la cual Porta comparece ante los Jurados de Valencia para solicitar vecinarse en la ciudad. Sabemos que en noviembre de 1599 vivía en la calle Eixarchs, en la parroquia de los Santos Juanes, cuando le entregaron dos cahíces de trigo en el reparto voluntario realizado por los jurados de ese año¹⁸.

En diciembre de 1602 se abre un proceso sobre la tasación del retablo de las Almas de la capilla de San Juan Evangelista y San José de la parroquia de la Santa Cruz de Valencia, que habían realizado Juan Sariñena, pintor, y Joan Batiste Ximenez, imaginario (Benito, 2007: 158-165, cat. 36). En cuanto a la pintura, Sariñena nombra a Miguel Joan Porta y el comitente a Vicente Requena; y por lo que respecta a la mazonería, Ximénez

13 Boronat, 1904: 349.

14 Sanchis Sivera, 1909: 504.

15 Llorente, 1889: 802.

16 Tramoyeres, 1905: 25. En nota al pie el autor deja constancia que estas noticias las conoce a través de su amigo Marcelo Cervino, quien antes de fallecer tenía la intención de publicar todas las noticias en una “Historia de Onteniente” que estaba elaborando. Se desconoce el paradero de tales noticias. Tramoyeres esperaba que el cuñado de Cervino, que era D. Elías Tormo, pudiera tener ese manuscrito con la intención de publicarlo.

17 Tramoyeres, 1891: 13-17.

18 Tramoyeres, 1905: 12

nombra a Sebastian de Hoviedo, imaginario y a Francisco Pérez, entallador, y la otra parte a José Esteve, imaginario. Finalmente, se acordó que la pintura se estimaba por el precio de 500 libras y el trabajo de Ximénez por 180 libras¹⁹.

El 5 de abril de 1607 los jurados y el Gobernador de Valencia aprobaron la fundación del Colegio de pintores y los capítulos y ordenanzas. En diciembre del mismo el Síndico de la ciudad acudió a la Real Audiencia por la protesta presentada por otro grupo de pintores que no estaban conforme con la creación de dicho colegio. En un documento del 26 de abril de 1607 el cargo de conservador lo ocupaba Cristóbal Llorens, que el mismo día otorgó poderes a Juan Sariñena en caso de sus posibles ausencias y enfermedades. El 19 de octubre se reunieron para proceder a la renovación de cargos, “ajuntats y congregáts en la casa de dit Miquel Joan Porta, la qual te y habita en la present ciutat en la parroquia del glorios Sent Joan, en la entrada del carrer dels exarcs”, siendo nombrado esta vez como conservador el mismo Miguel Joan Porta²⁰.

El 26 de agosto de 1616 Porta aparece en el acuerdo, junto con otros pintores, para gestionar ante los jurados la aprobación de los capítulos de la corporación del Colegio²¹. Esta es, de momento, la última referencia documental que poseemos del pintor.

No obstante, el 18 de octubre de 1616 se matriculó en el Colegio de Pintores un tal Pablo Porta, que se compromete a realizar un periodo de aprendizaje de dos años en el taller de Francisco Ribalta, antes de ser examinado como maestro. Para lograr la maestría debería pagar “la mitat del salari del examen que son dos lliures y mija, per ser fill de mestre”²². Por lo tanto Pablo Porta era hijo de pintor, y casi con toda seguridad lo era de Miguel Joan Porta.

Nuevas atribuciones

Circuncisión de Jesús, óleo sobre tabla, 172 x 113 cm. (Fig.1)

El 20 de junio de 2019 Alcalá Subastas puso a la venta una tabla con la representación de la *Circuncisión de Jesús*. La obra, inédita hasta ese momento, presenta al Niño que está siendo circuncidado en el centro de la composición, acompañado por sus padres, mientras que otros cinco personajes, situados en el fondo, completan la escena. Destacamos las tres figuras masculinas vestidas con indumentaria contemporánea a la ejecución de la tabla, con ropilla sobre la camisa blanca y mangas colgantes. El situado en el centro, quien con su mano izquierda sujeta en alto un cirio, parece el más joven; el que se asoma por detrás del oficiante, lleva barba, es de edad madura; y el que encontramos a la izquierda, con la mirada perdida, se presenta como el de mayor edad. No podemos asegurar de quienes se trata, tal vez meros acompañantes de la ceremonia o quizá es

19 López Azorín, 2006: 91.

20 Tramoyeres, 1911: 291.

21 Tramoyeres, 1911: 303.

22 Tramoyeres, 1911: 518.

posible que alguno de ellos fuera el promotor de la obra o que los tres fueran miembros de la misma familia que la sufragó. Volveremos más adelante sobre este asunto.



Fig. 1. Miguel Juan Porta, *Circuncisión del Niño*, colección particular. Foto cortesía Alcalá Subastas.

En cuanto al posible autor de esta tabla, a tenor de las características estilísticas que presenta, creemos que podemos adscribir la obra al pintor Miguel J. Porta. Para poder refrendar o justificar nuestra atribución hemos realizado una serie de comparaciones con otras obras del mismo artista. La primera a la que hemos accedido es la conservada en el Monasterio de Santo Espíritu de Gilet (Valencia). Se trata de una *Pentecostés* (Fig.2), central de un retablo cuya actual configuración y restantes escenas no parecen ser de la mano de Miguel Joan Porta²³. Una obra capital del artista, pues en ella se consigna su firma y año de ejecución. La inscripción se observa en la banqueta situada en el extremo inferior izquierdo, sobre la que se sitúa un libro abierto. Según leemos, el texto es: “Porta Me / Pinxit. / Anno 1587 / F.V.T” (Fig.3).



Fig. 2. Miguel Joan Porta, *Pentecostés*, 1587, Monasterio de Santo Espíritu de Gilet (Valencia). Foto del autor.

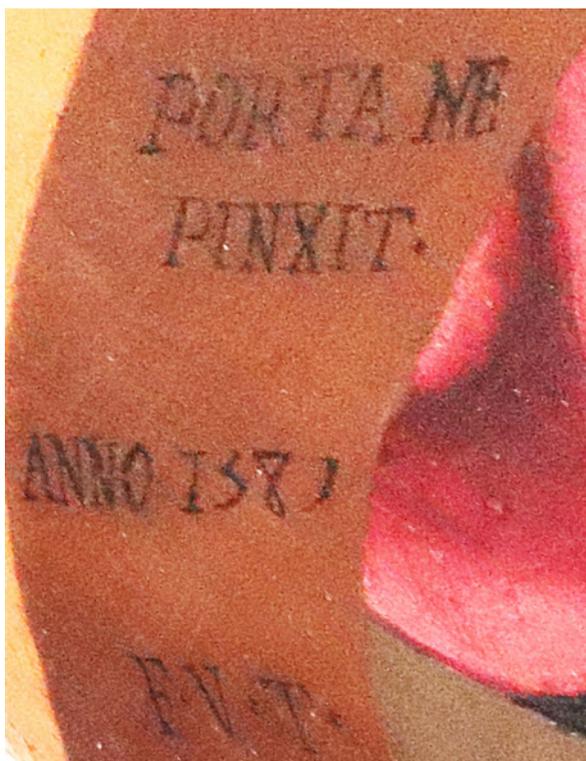


Fig. 3. Miguel Joan Porta, *Pentecostés*, 1587, Monasterio de Santo Espíritu de Gilet (Valencia). Firma y fecha, situada en el lateral del taburete ubicado en la izquierda de la escena (imagen distorsionada para observar con mejor nitidez la inscripción). Foto del autor.

Otro detalle, que parece ha pasado inadvertido o del que no he localizado mención alguna, son las iniciales que aparecen al final de la inscripción de la tabla de la *Pentecostés*, “F.V.T”. Nadie, que sepamos, ha vertebrado hipótesis alguna. Solamente Juan Corbalán de Celis realizó un trabajo sobre el retablo y su donante²⁴. El escudo se había vinculado con el marqués de Llansol, con el conde de Vilanova y de Torres Torres e incluso con los Valterra i Blanes, pero siempre entorno a unas obras y modificaciones realizadas hacia 1690²⁵. Por tanto, no se estaba intentando identificar el verdadero promotor del retablo de 1587, que es muy posible que sus iniciales fueran, precisamente, F.V.T. Solo las dos primeras iniciales se podrían relacionar con algún Francisco Valterra, desconociendo el segundo apellido que se iniciaría con una T, pero no hemos localizado a ninguno con esas iniciales a finales del siglo XVI, ni tenemos la certeza de la propuesta de las dos primeras.

No obstante, la que nos interesa, como es obvio, es la tabla central firmada por Miguel J. Porta en 1587, verdadero eje con el que se vertebra el conocimiento estilístico del artista y que nos sirve para estudiar y analizar su obra.



Fig. 4. [Arriba] Miguel Joan Porta, *San Juan Bautista*, colección particular, Detalle del rostro. Foto del autor. [Abajo] Miguel Joan Porta, *Retablo de las Almas* de la iglesia parroquial de la Asunción de Torrente (Valencia), detalle de los apóstoles. Foto del autor.

Al respecto, podemos tomar la cabeza de San José de la tabla de la *Circuncisión*, vendida en Alcalá Subastas, y ver que sus rasgos faciales son equiparables a los del *San Juan Bautista*²⁶, de colección particular valenciana (Fig.4), o al también *San Juan* (de la tabla de *San Miquel y San Juan Bautista*), del Museo de Mallorca, si bien estos dos tienen la postura de la cabeza invertida. Los tres muestran unos mismos rasgos faciales: la forma de la nariz, los labios, la forma de describir los pelos del bigote y barba, así como los del cabello, la forma de fruncir el ceño, los ojos, la mirada, etc. Además, estas características faciales son similares a las del apóstol barbado que aparece arrodillado delante de la banqueta de la escena de *Pentecostés*, del retablo de Gilet (Fig.2), aunque con la posición del rostro algo diferente y la mirada hacia el cielo. De la misma manera, Fernando Benito atribuyó también a Porta el *Retablo de las Almas* de la iglesia parroquial de la Asunción de Torrente (Valencia), donde podemos observar que los modelos se repiten, como el prototipo de uno de los apóstoles, situado a la izquierda de San Pedro, barbado y con la túnica verde (Fig.4) y con unas facciones similares al apóstol de la tabla de Gilet que se apoya sobre la banqueta. Si bien la calidad del conjunto es más discreta, con una textura más dura de los personajes, menos delicada, donde se aprecia, como bien apuntó Benito, la intervención de colaboradores del taller, sobre todo en la desproporción de algunas figuras²⁷.

Pero todavía podemos comparar la tabla de la *Circuncisión* con otras tablas atribuidas a Miguel J. Porta. Se trata de una *Adoración de los Reyes* y una *Presentación de Jesús al Templo* (Fig.5), obras que dio a conocer José Albi y que le habían llegado como obras de alguno de los Macip, pero que vinculaba con algún pintor del círculo joanesco²⁸. Eran unas obras que se localizaban entonces en la colección de Peris Mencheta, de Barcelona. Años más tarde, Matías Díaz Padrón y Aída Padrón Mérida precisaron sobre estas tablas que su “estilo más libre e independiente nos recuerda al maestro de la colección Grases”²⁹. Un maestro bautizado por el mismo José Albi a partir de la “Virgen de la Azucena”, propiedad de la mencionada colección³⁰. Finalmente, y creemos que, con acierto, Fernando Benito las atribuyó a Miguel Joan Porta³¹. Realmente, si comparamos el San José de la escena de la *Adoración* con el mismo personaje de la tabla de la *Circuncisión* (Fig.1), podremos observar su similitud, incluso en la forma que mira al espectador. Pero también podemos comparar al Niño de esta escena con el de la *Presentación* de la colección Mencheta (Fig.5), prácticamente idénticos, con su mirada esquiva y sonrisa. En esta última tabla aparecen unos personajes, al fondo, muy parecidos a los citados individuos que, con indumentaria contemporánea a la ejecución de la tabla, aparecen en la *Circuncisión* (Fig.1). Sus semejantes fisonomías, por no decir idénticas, nos permite lanzar la hipótesis que las tablas de la colección Mencheta y la *Circuncisión* podrían

26 Gómez Frechina, 2012: 9, fig. 10.

27 Benito, 1987: 48-49.

28 Albi, 1979: 432, láms: CCXXVII-CCXXVIII.

29 Díaz Padrón y Padrón Mérida, 1987: 136, figs. 35-36.

30 Albi, 1979: 429-431, lám: CCXXIV.

31 Benito, 1994: 134.

formar parte de un mismo conjunto. El autor es el mismo, pues las características estilísticas, creemos, reafirman nuestra propuesta. Conocemos las medidas de la tabla de la *Circuncisión*, pero no las de las tablas de la colección Mencheta, aunque esperamos que algún día salgan a la luz y se puedan contrastar las dimensiones, lo que ayudaría bastante a refrendar esta hipótesis de la misma procedencia.



Fig. 5. Miguel Joan Porta, *Adoración de los Reyes* [izquierda] y *Presentación de Jesús al Templo* [derecha], colección Peris Mencheta.

Virgen con el Niño, san José y santa Ana, óleo sobre tabla, 74 x 58 cm, (Fig.6).

En el Museo de Valladolid ingresó en 1941 un lote de obras (61) de origen valenciano³², a través de la Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional. En la poca documentación existente consta una tabla como “Asunto religioso”, con la referencia fotográfica número ARB-MAM-2313, de procedencia desconocida, así se entregó en depósito al Museo de Valladolid. La tabla en cuestión representa a la *Virgen con el Niño, san José y santa Ana*

³² Wattenberg, 1997: 192.

(inv. 11140), y actualmente se expone en una sala del mencionado museo, adscrita a la escuela de Juan de Joanes.



Fig. 6. Miguel Juan Porta, *La Virgen con el Niño, San José y Santa Ana*, Museo de Valladolid. Foto del autor.

A cada lado de la Virgen aparecen, suspendidas en el aire, unas filacterias con el siguiente texto: “FLORES QVE PREBETE MARIE / VT VOBIS FRVCTVM PREBEAT ILLA SVVM”, aunque faltan algunas palabras y hay algún cambio de orden de otras, pues el texto inicial correcto sería: “Purpureas prebete rosas flores que Marie...”. Es posible que la composición de Miguel J. Porta esté inspirada, directa o indirectamente, en el diseño original del grabador Nicolas Beatrizet (h. 1515-1565), artista francés que estuvo en Roma a mediados del siglo XVI, donde copió obras de grandes maestros del Renacimiento, sobre todo realizando reproducciones de pinturas de Miguel Ángel³³. También está la posibilidad que la inspiración fuera a través del grabado impreso por Matteo Florini según obra de Antonio Tempesta, de entre 1590-1613 (British Museum, inv. X, 3.7; Additional IDs 1980, U.24)³⁴. En ambos casos la Virgen y el Niño aparecen entronizados, mientras que en la versión de Porta se incorpora a la Virgen como si de una Inmaculada se tratase.

Los grabados citados presentan una compleja iconografía que habría que situar en el contexto de la Contrarreforma, vinculada con la defensa y difusión del culto mariano y, en particular, al uso del rosario. En ellos existe una rica semántica que buscaba relacionar estrechamente a la Orden de Santo Domingo, al Papado y a la misma Monarquía hispánica, todos ellos defendiendo el culto y rezo del rosario y la identidad católica. Existen en muchos conventos de la orden dominica numerosas versiones y copias de este tema. En el caso de la obra de Miguel Joan Porta, ésta aparece mucho más sintética, sustituye a los santos dominicos que representa Beatrizet, por los padres de la Virgen; tampoco aparece explícitamente el rosario en la pintura, pero sí rosas, incluso en la corona que los ángeles sitúan sobre la cabeza de la Virgen, así como el texto referido de las filacterias. Tal vez, aunque fuera mucho aventurar, la tabla podría haber formado parte de un conjunto cuyo origen fuera algún convento dominico valenciano³⁵.

A pesar de desconocer su procedencia, creemos que es el momento de exponer alguna otra consideración sobre la citada tabla, pues recientemente fue atribuida al pintor valenciano Vicente Requena (1556-1605)³⁶. Sin embargo, consideramos que los rasgos fisonómicos y la tipología anatómica de los personajes son más bien propios de Miguel J. Porta, a quien reivindicamos su autoría.



Fig. 7. Miguel Joan Porta, *Pentecostés*, Retablo mayor de la Parroquia de Santa María de Onteniente, en paradero desconocido. Foto: Arxiu General i Fotogràfic de la Diputació de València (AGFDV). Colección Enrique Cardona Alcaraz, ca. 1925, Núm. 715.

Los modelos figurativos los podemos encontrar en las tablas que hemos ido mencionando anteriormente: las de la colección Peris Mencheta, la *Circuncisión* de colección particular, la tabla central del retablo del Monasterio de Gilet, e incluso en la *Pentecostés* del retablo de la parroquial de Onteniente (Fig.7). El rostro barbado de san José, con el mechón de cabello que sobresale de la sien izquierda de su cabeza, y la posición de su mano derecha, son perfectamente relacionables con el citado apóstol del *Retablo de las Álmás* de Torrente [5] e incluso con el apóstol situado en el extremo izquierdo de la escena de la *Pentecostés* del retablo de Onteniente o con el apóstol de la tabla de Gilet (Fig.1) que se encuentra junto al taburete de la parte izquierda. La gesticulación de la mano derecha de Santa Ana es igual que la que muestra el personaje que recibe las tórtolas en la tabla de la *Presentación de Jesús al templo* de la colección Mencheta (Fig.5).



Fig. 8. Miguel Joan Porta, *Cristo crucificado con la Virgen, San Juan y María Magdalena, en comercio*. Foto cortesía Alcalá Subastas.

La tercera y última obra que queremos atribuir a Porta es la tabla de la *Crucifixión de Cristo*, que salió al mercado en Alcalá Subastas (30/11/2016). La tabla, a nuestro criterio, muestra los mismos rasgos estilísticos que las anteriores. Por tamaño e iconografía es posible que fuera la tabla cimera de un retablo.

El rostro de María Magdalena tiene semblanza con el personaje central de la tabla de la *Adoración de los Reyes* de la colección Mencheta (Fig.5). Podemos reconocer inmediatamente a ese pintor algo caligráfico, en algunos casos de colores planos, que utiliza modelos convencionales y repetitivos, sobre todo heredados de Joanes. Sus personajes denotan alguna desproporción, particularmente en los brazos, en exceso largos, así como de lánguidos dedos. Los toques lumínicos de los ropajes son, en ocasiones, extremadamente planos, de forma que los volúmenes quedan contrastados, casi escultóricos. No obstante, es uno de los mejores discípulos de Joanes, cuya obra, aunque escasa de momento, muestra una elegante personalidad, si bien su fuerte herencia joanesca no le impidió intentar seguir las nuevas propuestas de Sariñena y Ribalta.

Conclusiones

Miguel Joan Porta es un pintor, como muchos otros, que dejaron su lugar de origen para formarse profesionalmente en la ciudad de Valencia³⁷. Una ciudad que, sobre todo, durante el segundo tercio del siglo XVI, estuvo liderada pictóricamente por los Macip. Nacido en la localidad catalana de Áger, Porta debió formarse en el taller de Joan de Joanes y tras el fallecimiento del maestro, su pintura fue impregnando de las novedades que aportaban artistas como Juan Sariñena y Francisco Ribalta.

Su tabla de *Pentecostés*, del Monasterio de Santo Espíritu de Gilet (Valencia), firmada en 1587, nos permite conocer su estilo y, de esta forma, poderle atribuir nuevas obras, como las que damos a conocer en este estudio.

Bibliografía

- Albi, J. (1979). *Joan de Joanes y su círculo artístico*. Vol. 2. Valencia: Servicio de Estudios Artísticos, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial.
- Alcalalí, B. de (1897). *Diccionario Biográfico de Artistas Valencianos*. Valencia: Imprenta de Federico Doménech.
- Alcalalí, A. (1802). *Colección de pintores, escultores desconocidos sacada de instrumentos antiguos auténticos*, (Vidal, I. y Hernández Guardiola, L. (eds.) (1982), Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, Alcoy, (ms. de h. 1802; 1ª ed. 1870 a cargo de M. Zarco del Valle).

37 Aproximadamente un siglo antes (1463), el joven pintor aragonés Juan de Rúa (conocido hasta ahora como el Maestro de Cervera), se trasladó a Valencia para mejorar su formación con el pintor Juan Reixac: Puig y Herrero, 2021, en prensa.

- Benito, F. (1980). *Pinturas y pintores en el Real Colegio del Corpus Christi*. Valencia: Federico Domenech
- Benito, F. (1987). *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*. Valencia: Diputación Provincial de Valencia.
- Benito, F. (1994). Miguel Joan Porta. Nuevas obras. *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, (5), 33-138.
- Benito, F. (2007). *Juan Sariñena (1545-1619). Pintor de la Contrarreforma en Valencia* (catálogo exposición). Valencia: Generalitat Valenciana.
- Boronat, P. (1904). *El Beato Juan de Ribera*. Valencia: Vives y Mora
- Cerveró, L. (1964). Pintores valentinos, su cronología y documentación. *Anales del Centro de Cultura Valenciana* (49), 83-136.
- Corbalán de Celis, J. (2017). El retaule major de l'església del Monestir de Sant Esperit de la Muntanya i el seu donant. *Braçal. Revista del Centre d'Estudis del Camp de Morvedre* (55), 53-68.
- Díaz Padrón, M. y Padrón Mérida, A (1987). Pintura valenciana del siglo XV: aportaciones y precisiones. *Archivo Español de Arte* (238), 105-136.
- Esteve, J. (1584). *Sacri Rosarii Virginis Mariae ab haereticorum calumniis defensio*. Roma.
- Gómez Frechina, J. (2012). *In memoriam*. Semblanza científica del profesor Fernando Benito Doménech. *Ars Longa* (21), 37-70.
- Hernández Guardiola, L. (2016). Sobre varias tablas valencianas del Museo de Valladolid. *Boletín. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, núm. (51), 33-42.
- Llorente, T. (1889). *España, sus monumentos y artes, su naturaleza é historia Valenciana*. vol.2. Barcelona: Establecimiento Tipográfico, Editorial de Daniel Cortezo y C^a.
- López Azorín, M.J. (2006). *Documentos para la historia de la pintura Valenciana en el siglo XVII*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- Martínez Aloy, J. (1909-1910). *La Casa de la Diputación de Valencia*. Valencia: Establecimiento Tipográfico Doménech.
- Martínez, P. (1980). *Historia del Real Colegio de Santo Espiritu del Monte por el Padre Fr. Pedro Martínez, morador y cronista del dicho* (copia mecanografiada conservada en el Archivo Provincial de Valencia. Ms. original en la Biblioteca Nacional de Madrid).
- Puig, I.; Company, X y Tolosa, L (2015). *El pintor Joan de Joanes y su entorno familiar. Los Macip a través de las fuentes literarias y la documentación de archivo*, Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.
- Puig, I. y Herrero-Cortell, M.A. (2021). Joan de Rua (Maestro de Cervera). Un pintor aragonés en el taller de Joan Reixac. *Medievalia* (24), en prensa.
- Puig, I.; Yeguas, J. y Company, X. (2017). La plàstica del Renaixement i del Barroc a les Terres de Lleida. En Company, X. (coord.). *Temps d'expansió, temps de crisi, temps de*

redefinició. *L'època moderna. Segles XVI-XVIII (Arrels cristianes. Presència i Significació del Cristianisme en la Història i la Societat de Lleida*, vol. III) (pp. 467-492). Lleida: Pagès Editors, Bisbat de Lleida.

- Ridaura, A. (1981). Estudio iconográfico del Retablo del Monasterio de Santo Espiritu del Monte. En *Primer Coloquio de Arte Valenciano* (pp. 27-35). Valencia: Universidad Literaria de Valencia.
- Sanchis Alventosa, J. (1948). *Santo Espiritu del Monte (Historia del Real Monasterio)*. Valencia: Editorial Semana Gráfica, 1948.
- Sanchis Sivera, J. (1909). *La catedral de Valencia. Guía histórica y artística*. Valencia: Imprenta de Fco. Vives Mora.
- The Illustrated Bartsch* (1978). Nueva York, vol. 29.
- Tramoyeres, L. (1891). *Pinturas murales del Salón de Cortes de Valencia*. Valencia: Francisco Vives Mora.
- Tramoyeres, L. (1905). *Un pintor catalán del siglo XVI en Valencia. Miguel Juan Porta*. Barcelona: Establecimiento tipográfico de J. Vives.
- Tramoyeres, L. (1911). Un colegio de pintores en Valencia. *Archivo de Investigaciones Históricas*, año 1, tomo II (4), 277-314.
- Tramoyeres, L. (1911). Un colegio de pintores en Valencia. *Archivo de Investigaciones Históricas*, año 1, tomo II (6), 514-536.
- Wattenberg, E. (1997). Bellas Artes. *Colecciones. Museo de Valladolid. Guía*, Salamanca: Junta de Castilla y León.

Andrés de Carvajal, autor de la escultura de San José de Los Remedios de Antequera

Andrés de Carvajal, Author of San José and Los Remedios Sculpture from Antequera

Sergio Ramírez González  0000-0003-3365-1435

srg@uma.es

Departamento de Historia del Arte. Universidad de Málaga

Recibido: 5 de julio de 2020 · Revisado: 13 de julio de 2021 · Aceptado: 14 de julio de 2021

Resumen

El presente estudio aborda la autoría documentada de la escultura de *San José con el Niño* del santuario de Los Remedios de Antequera, obra de Andrés de Carvajal. Los inventarios del siglo XVIII donde se ratifica su factura proporcionan, además, una amplia información acerca de su ajuar, amén de la promoción artística del retablo, esculturas, pinturas y artes decorativas que la acompañan, sufragado casi en su totalidad mediante patronazgo particular. De este modo, y pese a la dispersión posterior de algunas de las piezas, trataremos de reconstruir la prístina realidad del que fuera, después de la capilla mayor, el altar más relevante de la iglesia conventual.

Palabras clave: Escultura; arte barroco; santuario de Los Remedios.

Identificadores: Andrés de Carvajal.

Topónimos: Antequera (Málaga).

Periodo: siglo XVIII.

Abstract

This current investigation shows the documented and justified authority over *San José con el Niño* sculpture by Andrés de Carvajal in Antequera. An eighteenth century inventory of the church, where its invoice has been ratified, shows a wide and detailed information of its trousseau and the altarpiece, sculptures, paintings and decorative arts artistic promotion; all covered by private patronage. Some pieces were scattered of the altarpiece later on, but even then, we will try to rebuild the original reality of the most relevant altarpiece in the convent church, after the main one.

Keywords: Sculpture; baroque art; Los Remedios sanctuary.

Identifiers: Andrés de Carvajal.

Place Names: Antequera (Málaga).

Period: 18th century.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

RAMÍREZ GONZÁLEZ, S. (2021). Andrés de Carvajal, autor de la escultura de San José de los Remedios de Antequera. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 52: 255-273.

Introducción

El hecho de documentar la autoría de una pieza artística ha resultado siempre gratificante para el historiador, imbuido de ese tradicional afán de adscribirla con un mayor fundamento a su catálogo de obras. Este sería el caso que traemos a colación concerniente a la escultura dieciochesca de *San José con el Niño* depositada en el santuario de la Virgen de Los Remedios de Antequera (Málaga), como otras muchas tradicionalmente atribuida al escultor Andrés de Carvajal y Campos (1709-1779), aun cuando no se contaba con un refrendo de su filiación (Escalante Jiménez, 2014: 1-7; VV.AA., 2006: 73). Y es que la práctica de esquivar en el siglo XVIII los contratos notariales y la escasa costumbre de Carvajal de firmar sus esculturas ha sido compensado, a lo largo de los años, por el establecimiento de unas conexiones entre las distintas piezas, que partían de grafismos bastante identificables dentro del lenguaje y estilo propio del artista. No obstante, el descubrimiento de un explícito inventario de la época en el Archivo Histórico de la Catedral de Málaga viene a certificar aquel aserto, al tiempo que lo acompaña de otros datos relevantes de cara al conocimiento de la trayectoria del autor, sus relaciones con la sociedad antequerana del momento y el papel desempeñado en los movimientos de obras artísticas de la ciudad.

No olvidemos, en ningún momento, que la escultura de *San José con el Niño*, y su correspondiente altar, son fruto asimismo del inmueble donde se encuentran y, por ende, de la institución que lo regentó hasta el siglo XIX (Fernández Rodríguez, 1971: 127-136). El esplendoroso santuario de la Virgen de los Remedios, sede de la patrona de Antequera, se constituyó hasta la exclaustración de los religiosos como la iglesia del convento de los terciarios franciscanos regulares. De gran tradición en la ciudad, tuvo fundación en 1519 de la mano de fray Martín de las Cruces en una primera casa a extramuros, en el partido de las Suertes, que sería abandonada por su lejanía en 1607 para, así, establecerla en pleno corazón del casco urbano, en la calle Estepa. Dos décadas después comenzó la realización del templo de planta basilical bajo la dirección de los maestros Gonzalo Yáñez y Fernando de Oviedo, prolongada en el tiempo hasta su consagración definitiva en 1696. Aun así, los trabajos de decoración que conforman la suntuosa y recargada epidermis de impronta barroco-castiza tuvieron continuidad, en alguna de sus partes, durante la primera mitad del siglo XVIII. Justamente el altar de San José objeto de estudio ocupará un lugar preeminente en el transepto del templo, en el lado del Evangelio y con orientación frontal, flanqueando la capilla mayor y haciendo pareja en el extremo opuesto con el altar de San Antonio de Padua (Ramírez González, 2006: 979-1081).

La escultura de *San José con el Niño* de Andrés de Carvajal

A través de la documentación manuscrita sacada a la luz podemos definir con detalle las circunstancias que envolvieron la hechura del *San José con el Niño* de Andrés de Carvajal (Fig. 1). La obra se le encargó al escultor en 1762 y fue colocada en su correspondiente

altar en septiembre del mismo año¹. Con todo, resulta un tanto extraña la factura de esta nueva imagen, cuando existía otra anterior que, además, había sido ejecutada tan solo dos décadas atrás. Lorenzo Cayetano de San Martín se convirtió en los años 40 del siglo XVIII en el gran promotor particular del altar, financiando asimismo la primitiva efigie que iba a presidir el retablo. Pues bien, poca explicación tiene una permuta de obras escultóricas en tan corto espacio de tiempo, a no ser que la primera hubiera estado afectada por un repentino y grave deterioro o el resultado artístico no estuviera a la altura de su contexto. Ninguna de estas razones parecieron darse, de modo que todo apunta a la voluntad fortuita de cambio y, probablemente, a la insistencia de Andrés de Carvajal por estar representado, a raíz de la realización de la nueva escultura, en un lugar sobresaliente de tan notable iglesia y en un altar de desbordado atractivo devocional. Claro está, para que la sustitución de piezas se llevara a cabo hubo de esperarse al fallecimiento del primer benefactor Lorenzo Cayetano, al tiempo que se soslayaban rencillas con compañeros de profesión de la misma ciudad, en relación a la más que probable correspondencia de la antigua escultura con un autor foráneo.



Fig. 1. Andrés de Carvajal. *San José con el Niño* (1762). Madera tallada, policromada y estofada, 145 cm. Santuario de Los Remedios, Antequera (Málaga). Fotografía del autor.

1 Archivo Histórico de la Catedral, Málaga (AHC, Málaga), leg. 721, nº 13, *Libro inventario de las alhajas del retablo de San José del convento de los Remedios de Antequera*, 1764, ff. 1r-1v.

Tampoco puede descartarse el afán de Carvajal por acometer la figura del patriarca como trampolín para alcanzar otros encargos complementarios en el mismo templo, que le reportaran dinero y renombre. Así se explica la aspiración un tanto romántica de vincular aquella con la otra gran obra del autor existente en el santuario, la *Virgen del Refugio* o *de los Ángeles*. De nuevo, la documentación manuscrita de la época nos transmite una serie de datos reveladores a este respecto. Lo primero a tener en cuenta es que la iglesia de Los Remedios de Antequera contaba ya con una imagen de la *Virgen del Refugio* en la primera mitad del siglo XVIII, quizás dependiente de la hermandad del Santo Cristo de la Vía Sacra. Una corporación allí trasladada en 1666 desde el hospital de la Caridad de la calle Lucena, cuya capilla –en el complejo sanitario– recibía del vulgo la coincidente denominación de iglesia del Refugio. Pues bien, información suministrada acerca de un robo producido en el templo de referencia el 26 de marzo de 1760 esclarece el hecho de que ambas esculturas, las primitivas, gozaran de un tiempo atrás de una conexión de carácter cultural.



Fig. 2. Andrés de Carvajal. *Virgen del Refugio* o *de los Ángeles* (h. 1770-1779). Santuario de Los Remedios, Antequera (Málaga). Fotografía del autor.

En efecto, era costumbre que durante la novena dedicada a San José con motivo de su festividad principal se acercara a la *Virgen del Refugio* hasta su altar, colocándola justo al lado de la imagen del patriarca bajo una composición meramente simbólica. En la ocasión antes referida, un ladrón logró esconderse en el templo hasta su cierre y llevarse distintas joyas del *San José con el Niño* -la antigua escultura que fuera vendida con posterioridad-, y de la original *Virgen del Refugio*, amén de la talla completa de un *Niño Jesús dormido* sobre sillón, llevado para la ocasión por los religiosos alcantarinos del convento de La Magdalena. A pesar de las amplias pesquisas para poder capturarlo, esto no resultó posible hasta agosto de 1761, momento en que fue sorprendido intentando consumir otro hurto en la iglesia de Santo Domingo. Para sorpresa de todos, y una vez trasladado al presidio de Ceuta, se consiguió que fuera restituido el conjunto de alhajas sustraídas. Pues bien, es más que probable que dichos lazos devocionales sirvieran de justificación a Carvajal para que, una vez materializada la obra de *San José*, emprendiera asimismo, en la década de los 70, la nueva versión de la *Virgen del Refugio*, a la que se le añadió el franciscano título de *los Ángeles*. Esto llevó aparejado la configuración del flamante altar que daría continuación al de San José, en el lado del Evangelio del transepto² (Fig. 2).

Apunta el inventario consultado que Andrés de Carvajal recibió por el *San José con el Niño* un total de 900 reales, en virtud de un trabajo que, según se especificó por escrito, comprendería la talla, encarnado y estofado de la pieza. Cercanía y confianza con el artista demuestra el método de pago empleado por la comunidad religiosa, por cuanto le entregaron 500 reales en metálico y otros 400 en especie, tocante a la cantidad en la que se había valorado la antigua imagen sufragada por Lorenzo Cayetano. En efecto, el trato efectuado incluía la retirada de la pieza primitiva hasta su taller y la compensación económica derivada de aquella, amén de la labor de intentar ponerla de nuevo en el mercado con los riesgos que esto conllevaba. Pocos problemas debió tener en este sentido al decir de la rápida venta, que, a partir de la suma ya fijada, hizo a los vecinos de la población de Algarinejo (Granada), con vistas a depositarla en la iglesia de Santa María (Rodríguez Domingo, 2008: 101-176). En el testero frontal de la capilla mayor del templo que erigiera Ventura Rodríguez se conserva todavía hoy una escultura dieciochesca de *San José con el Niño* (h. 1744), cuyas características bien pueden corresponder con la obra a la que hacemos referencia, a pesar de las dificultades de análisis por los repintes y deterioro que presenta. Se trata de una escultura de mediano tamaño, dotada de una apreciable calidad y que aparece determinada por una singular policromía de motivos florales sobre fondo oscuro de las vestimentas, el ritmo sinuoso y los perfiles cortantes y abiselados de sus pliegues y el forzado escorzo de la figura infantil, con un modelado facial y cabellera rizada que podría estar próximo a los postulados estéticos de Torcuato Ruiz del Peral, en calidad de pieza añadida posteriormente. Al mismo tiempo, las características interpretativas en el movimiento y gesto expresivo del *San José* se

2 AHC, Málaga, leg. 721, nº 13, *Libro inventario de las alhajas del retablo de San José del convento de los Remedios de Antequera*, 1764, ff. 39r-40r.

acercan a los tipos granadinos de la primera mitad del Setecientos, hasta el punto que no sería descartable pensar que hubiera sido ejecutada por un escultor que conociera el propio Carvajal en su etapa de formación (Fig. 3).



Fig. 3. Anónimo. *San José con el Niño* (h. 1744). Iglesia de Santa María, Algarinejo (Granada). Fotografía de José Manuel Rodríguez Domingo.

Otro tema a tener en cuenta es que la colocación de la nueva imagen supuso una leve alteración del retablo, en lo concerniente a la hornacina central donde iba colocada. Y es que Andrés de Carvajal decidió conferirle algo más de altura (145 cm.) y volumen a su obra respecto a la primera, de modo que el hueco existente se le quedaba ciertamente estrecho. La referida intervención tuvo un costo total de 784 reales, empleados en los materiales y mano de obra y, sobre todo, en 51 reducidas cornucopias con espejos y marcos dorados, no presentes en la actualidad en el retablo de San José. Buena prueba de la transformación sufrida por la hornacina la tenemos en su comparación con la del retablo análogo de San Antonio de Padua, en el lado contrario del transepto. Esta última, en su estado original, perpetúa la estética del retablo a partir de superficies doradas, que se organizan por medio de guirnaldas vegetales talladas en vertical. Eso sí, con una estructura interna que parte de la rosca del arco de medio punto y proyecta un perfil abocinado, reduciendo perceptiblemente el hueco disponible. Sin alterar el arco perimetral, la actuación sobre la hornacina de *San José* ganó bastante amplitud dentro de sus condiciones espaciales, merced al trazo de una planta semicircular y un remate de cuarto de esfera a decorar sobre el muro con papel pintado de fondo azul, donde sobresale un entramado de carnosas hojas de acanto, cintas y flores doradas.

La escultura de Carvajal para el santuario de Los Remedios se ejecutó en una etapa de plena madurez artística y en un momento de inflexión personal tras haberse quedado viudo y trasladar su vivienda y taller desde la calle Carreteros a la calle Talavera (Romero Benítez, 2014 y Sánchez López, 1995: 31-52). Esta efigie de *San José con el Niño* integra, bajo el vocabulario formal y estético propio del artista, la influencia recibida en sus inicios granadinos desde la órbita del escultor Diego de Mora, en concreto a través de su maestro en la ciudad Salvador de Ledesma (García Luque, 2015: 81-89). Sin olvidar, la inspiración sustentada en la labor de autores como Agustín de Vera Moreno, Torcuato Ruiz del Peral y José Risueño. Aun así, a su llegada a Antequera tomaría contacto con José de Medina y Anaya, asumiendo entonces un mayor dinamismo barroco en el vuelo de los ropajes (Fernández Paradas, 2016: 147-207).

La representación de San José con el Niño es de las que más se repite en la producción conocida de Carvajal, en virtud de una definición que acoge un doble modelo iconográfico. En el primero, el que más acostumbra, dispone a San José erguido y portando la vara florida en la mano derecha, mientras sostiene en la izquierda al Niño Jesús en actitud sedente. Por cierto, una figura infantil siempre anatomizada –totalmente desnuda o con un escueto paño inguinal– y dispuesta para ser vestida, excepción hecha de la versión perteneciente al retablo de la Virgen de la Antigua de la colegiata de San Sebastián de Antequera. En esta se muestra recostado sobre el regazo del padre y cubierto con una túnica tallada corta, de mangas recogidas a la altura de los codos. La variante inicial del infante integra ejemplos como los localizados en el santuario de Los Remedios –objeto del presente estudio–, en las iglesias conventuales de Santa Eufemia, de Madre de Dios y de San Zoilo, e incluso en el altorrelieve de la capilla del Rosario del templo de Santo Domingo. Fuera de Antequera destacan las depositadas en

la iglesia de los Remedios de Estepa y la iglesia de Consolación de Osuna. Para el segundo tipo apuesta por una composición algo más movida y desequilibrada al representar al patriarca en actitud itinerante, conduciendo de la mano derecha a un Niño Jesús lacrimoso que reflexiona sobre el objeto de la cruz. Valdría destacar, al respecto, la obra de la iglesia conventual de la Encarnación (carmelitas calzadas) de Antequera, cuya inspiración partió de la escultura del mismo tema –original del siglo XVII- que Carvajal modificó en profundidad en 1759, perteneciente en este caso a la iglesia de San José (carmelitas descalzas) (Romero Benítez, 1998: 238-239).



Figs. 4 y 5. Pormenor de los rostros de *San José* y el *Niño Jesús*, obra de Andrés de Carvajal. Fotografías del autor.

Centrándonos en la obra aquí analizada, lo primero a considerar es su elevada calidad como resultado de una dedicación exclusiva del maestro, en un encargo especial a la par que estratégico por lo que significaba el altar, y en suma la iglesia de Los Remedios, en el ámbito religioso antequerano. Se trata, quizás, de la más conseguida versión llevada a cabo de entre las muchas que se le atribuyen, diferenciándose principalmente

por el brío impetuoso plasmado en los agitados paños del manto y la túnica de esencia pictórica, al calor del sinuoso y ascendente movimiento corporal adaptado a la posición de las manos. Por tanto, complejos perfiles que denotan un extraordinario drapeado de cara a incentivar la comunicación entre San José y el Niño, tan intimista como abstraída, pero sin perder en ningún momento los matices más expresivos (Romero Torres, 2011: 115-124). Los cuidados rostros exponen evidentes contrastes entre el padre y el hijo; desde el óvalo de perfiles marcados y tensión resuelta mediante las venas de las sienes, en el primero, a las redondeces carnosas y la relajación risueña del segundo; de las carnaciones a pulimento tostadas y varoniles a las de tonos claros y rosáceos; de la cabellera larga y morena caída sobre hombros y orejas, de raya central y mechones aplacados por la técnica de cabellos mojados, al volumen de pelo rubio, corto y de amplios rizos en espiral (Figs. 4 y 5). Gran riqueza y labor minuciosa posee el estofado de los ropajes del *San José*, en virtud de un brillante fondo de oro punzonado y rayado que se ornamenta a pincel, de forma abigarrada pero ordenada a la vez, con motivos vegetales y florales a modo de ramilletes en tonos azul, rojo, violeta, verde, ocre y blanco. A lo que se añaden también zonas plateadas pulidas y cenefas doradas de carácter ondulante en los remates (Prado Campos, 2011-2012: 207-221).

El atractivo devocional de la escultura desde un primer momento, así como las prerrogativas inherentes al propio altar, fueron un acicate más que suficiente para que recibiera todo tipo de dádivas preciosas que integrarían su ajuar particular. En este sentido, no puede desdeñarse el hecho de que también recibiera algunas de ellas heredadas de la imagen anterior, pues entendemos que no formarían parte de la entrega a Carvajal y posterior venta. Aun cuando no mantiene actualmente todas las alhajas que reseñan los inventarios, por simple dispersión con el paso del tiempo y por ser custodiadas muchas de ellas en viviendas particulares, resulta de enorme interés adentrarnos en el elenco de los más destacados objetos que entonces poseía. Los más visibles y de uso habitual eran el nimbo, vara y azucenas de plata del *San José* y las tres potencias y corona del mismo material que irían alternando en la efigie del *Niño Jesús*. Una corona, dicho sea de paso, con un peso de 8 onzas, que fue realizada en Córdoba en los años 70 por un costo de 162 reales, en tanto el dorado superficial alcanzó los 250 reales. Esta debe corresponder con la que presenta actualmente, según se desprende del análisis de las marcas que la adscriben en su autoría a Cristóbal Sánchez Soto (Ortiz Juárez, 1980: 134). Aunque tales piezas tuvieron permanencia en el tiempo, entre finales del siglo XVIII y principios del XIX fueron complementadas con otro juego a efectuar, de nuevo, en la ciudad de Córdoba. En marzo de 1790 se le hizo un nimbo a *San José* con un peso de 10 onzas y un valor total de 282 reales, mientras que se doraba la anterior en el mismo lugar por 100 reales. Justamente la más antigua es la que porta hoy la escultura, pieza de excelente categoría realizada asimismo en los años 70 por Cristóbal Sánchez Soto, bajo el control del contraste Damián de Castro. Poco años después, en 1807, tocaría al *Niño Jesús* renovar la corona de plata, entonces con un peso de 7 onzas y 9 adarnes y desembolso final de 271 reales.

El *Niño* solía portar en la mano una cruz de cristal con engarce de plata, la cual se quebró en 1776 derivando en la compostura de una nueva valorada en 55 reales. Raimunda de Orive consta, entre las décadas de los 60 y 70, como camarera de la figura infantil, la que mayor juego ofrecía en cuanto a la incorporación de aditamentos, sobre todo, en lo referente a vestidos de distintas telas y colores que guardaba en su casa. Joyas varias recibió asimismo la escultura del patriarca, caso de un reducido corazón de oro que sujetaba en la mano, una cadena de plata de 18 onzas para colgársela del cuello –adquirida en enero de 1771– y un anillo con una gran esmeralda, durante un tiempo depositado en la vivienda de Félix de Gálvez Sánchez, miembro de una importante saga de plateros antequeranos del siglo XVIII (Hidalgo Fernández, 2019: 354-369). Desconocemos si lo custodiaba para efectuar sobre este algún tipo de reparo o por otra cuestión de diferente índole.

Un desembolso mayor se hizo con la adquisición de otra joya de segunda mano, cuya valía estaba asentada en los materiales utilizados y su pormenorizada labor. Corría el año de 1773 cuando el mayordomo de la cofradía del Arcángel San Miguel de la iglesia de su mismo título, en Antequera, vende a la comunidad de franciscanos terceros una alhaja de filigrana de oro, con incrustaciones de perlas, a cambio de la entrega de 461 reales reunidos con las limosnas de los devotos. El fraile encargado de tramitar la compra no fue otro que fray Pedro de Flores, personaje crucial junto a Lorenzo Cayetano de San Martín, como comprobaremos en el siguiente apartado, en lo que concierne al incentivo devocional del culto a San José. Transcurridos dos años se repitió la operación entonces con una joya de oro y esmeraldas para el *Niño Jesús*, valorada sin la hechura en 585 reales. Esta solía ser colocada en las celebraciones principales, en tanto quedaba el resto de días bajo la protección de la Condesa de Colchado, en su casa solariega situada justo detrás del convento³.

A pesar de no ser una alhaja como tal, no puede dejar de reseñarse la realización de una parihuela para sacar en procesión la escultura de *San José*. Desconociendo si existía otra anterior, se data en 1780 la configuración de unas reducidas andas que iban a servir principalmente para la salida conmemorativa anual de la Natividad de la Virgen, esto es, el 8 de septiembre. De su proporción sabemos que se hizo en madera tallada, dorada y policromada, sobresaliendo del conjunto la cartela del frontal donde se ensambló el anagrama de Jesús en plata. Como complementos contaba con cuatro ramos de flores artificiales y unos faldones de tela engalanados, a sufragar mediante las limosnas que recibía la imagen. El importe total alcanzó la nada desdeñable cantidad de 647 reales. Su funcionalidad puntual y el estorbo que suponía en la iglesia por su tamaño hizo que fuera trasladado durante buena parte del año a la casa de Juan Chacón.

3 AHC, Málaga, leg. 721, n° 13, *Libro inventario de las alhajas del retablo de San José del convento de los Remedios de Antequera*, 1764, ff. 2r-42r.

El culto a San José y el papel desempeñado por fray Pedro de Flores

Ya hemos ido avanzando en líneas precedentes la notoriedad cultural y el fervor religioso que fue adquiriendo progresivamente la figura de San José, materializada en las dos esculturas y el altar del transepto de la iglesia conventual de Los Remedios. Pues bien, si Lorenzo Cayetano de San Martín dio cobertura en parte a la promoción de las obras artísticas, el verdadero iniciador de dicha veneración y responsable de hacer resonar tales ecos en toda Andalucía no fue otro que fray Pedro de Flores (1720-1795)⁴. Oriundo de Lucena (Córdoba) se trasladó siendo aún un niño hasta Antequera junto a su madre, quien entró entonces a servir en la casa de los ilustres señores Pedro Padilla y Ana de Torres. Fueron justamente los miembros de este noble matrimonio quienes asumieron, desde el punto de vista económico, los estudios de Pedro y el posterior ingreso en la orden terciaria franciscana. Para ello, se trasladó a Granada e hizo la profesión religiosa en el convento de San Antonio Abad, el 28 de octubre de 1735. Solo un año después volvió a Antequera para continuar sus estudios y la carrera de cátedras en el colegio de Santa María de Jesús, de la misma orden, pasando más adelante a su definitivo destino del convento de Los Remedios. Pese a desempeñar los cargos de lector jubilado y ministro del convento, custodio de la provincia de San Miguel de Andalucía y examinador sinodal de la diócesis de Málaga y de la abadía de Alcalá la Real, fray Pedro de Flores no perdió nunca su carácter humilde y el apego a una ciudad de la que nunca quiso trasladarse (Fig. 6).

El padre Flores se convirtió a lo largo de su vida en un referente para sus hermanos de religión y en toda una celebridad en la ciudad de Antequera, al decir de unas virtudes que se resumían en su estrecho acercamiento al pueblo, la atención a los desfavorecidos y la entrega al culto católico de mayor difusión, en sus manifestaciones litúrgicas y paralitúrgicas, desde lo espiritual a lo artístico. Aun así resulta evidente, una vez comprobada su trayectoria religiosa, que mantenía un especial celo y devoción hacia la figura del patriarca San José, hasta el punto que lo consideraba su protector particular y no cejó nunca en el empeño de publicar su nombre, doctrina y glorias. Tampoco de divulgar la exaltación ceremonial a través del culto en Antequera, primero durante su permanencia en el colegio de Santa María de Jesús, donde ya hizo que se le celebrase una esplendorosa novena anual sin parangón en los alrededores. Además, y mientras impartía filosofía en el mismo colegio, trató siempre de que sus discípulos heredaran dicho fervor, procurando extenderlo por los conventos a los que fuesen destinados. De hecho, esta fue la razón por la que numerosas casas de la provincia franciscana de San Miguel implantaron suntuosas fiestas con septenarios y octavas en honor de San José.

4 Archivo Histórico Municipal, Antequera (AHM, Antequera), *Libro de difuntos en que se apuntan los religiosos que fallecen en esta Santa Provincia, empezó el mes de agosto del año de 1770*, ff. 233-248.



Fig. 6. Anónimo. *Retrato de fray Pedro de Flores* (fs. del siglo XVIII-ppos. del XIX). Santuario de Los Remedios, Antequera (Málaga). Fotografía del autor.

Tales intenciones las mantuvo una vez pasó al convento de Los Remedios en la década de los 40, de modo que cada año se incrementaba el aparato y magnificencia de la fiesta; en efecto, un tiempo después, la novena de San José era la que mayor nombradía y atenciones recibía en Antequera. No debe olvidarse que la aludida novena tuvo inicio en 1744 bajo el amparo económico de la memoria fundada en el convento por Lorenzo Cayetano de San Martín⁵. Sin embargo, nada tenía que ver aquello con la solemnidad alcanzada después, habida cuenta de que el caudal proporcionado en un principio no era demasiado alto. Más adelante, la devoción tomó impulso y, desde 1755, con motivo

5 AHC, Málaga, leg. 721, n° 13, *Libro inventario de las alhajas del retablo de San José del convento de los Remedios de Antequera*, 1764, f. 38r.

del desastroso terremoto de Lisboa, se comenzó a manifestar el Sacramento durante la mañana y tarde de la novena, instituyéndose además la plática todos los días. Aún más, en 1759 fray Pedro de Flores promovió el inicio del solemne duodenario anual que alcanzaría una enorme tradición, al tiempo que constituía también memorias hacia la figura del patriarca los 19 de cada mes. El convento de Los Remedios de Antequera fue el primero en poner en práctica dicho duodenario en Andalucía, extendiéndose a partir de entonces a otros conventos y parroquiales de la diócesis (Camino Romero, 2008: 133-150). Varias fueron las indulgencias concedidas para la celebración del duodenario y para las fiestas puntuales del santo patriarca, los Desposorios y el Patrocinio, todas guardadas entonces en una lata con la imagen pintada de San José.

El padre Flores no solo introdujo el culto de San José en el templo de Los Remedios, si no que lideró la promoción de su altar apoyado económicamente por miembros de la aristocracia antequerana. Tanto es así, que según era su voluntad fue inhumado en la grada del mismo altar, en un sepulcro de nueva factura⁶. Contexto ideal para un entierro al que asistieron los poderes de la ciudad y el ministro de la provincia franciscana, así como personas muy especiales para el fraile caso de José Rodríguez, prebendado de la colegiata de San Sebastián. Rodríguez fue durante mucho tiempo el coadjutor de los cultos celebrados en honor de San José, de ahí que se encargara de las ceremonias y ornato alrededor del sepelio acompañado de una capilla entera de música⁷.

El altar de San José y su patrimonio artístico

Existe constancia documental de que el altar o capilla de San José se constituyó en el lado del Evangelio del transepto en la segunda mitad del siglo XVII. De hecho, en un primer momento adquirió el patronato Diego Román de Vargas, quien lo transfirió después a su sobrino el beneficiado Diego Román de la Peña, para pasar por venta más adelante al regidor de la ciudad Pedro del Viso. Aun así, pocos datos más quedan sobre el altar en aquella etapa, desconociéndose si llegaron a conferirle una mayor o menor suntuosidad artística. Lo cierto y verdad es que alcanzaría su aspecto prácticamente definitivo en la década de los 40 del siglo XVIII, cuando se erige el retablo que quedaría rematado mediante su dorado y el de la frontalería a expensas de Lorenzo Cayetano de San Martín. Así se ratifica en la leyenda inserta en la parte trasera de la frontalería: “Este retablo y frontalería y demás adornos lo costeó de madera y dorado don Lorenzo Cayetano de San Martín. Año 1744”.

De impronta barroco-castiza, el retablo de San José presenta un cuerpo único y ático de remate separados ambos por un friso sinuoso y cornisas quebradas, donde prevalecen las líneas movidas y los golpes de talla a modo de guirnalda, macollas vegetales y

6 Todavía hoy puede leerse parcialmente la inscripción dispuesta en el lugar: “Aquí yace el R. P. F. Pedro de Flores [...] custodio que fue en esta provincia y prelado en este convento devoto fiel siervo de S. Josef murió el día 11 de noviembre y se enterró el día 12 año de 1795”.

7 AHM, Antequera, *Libro de difuntos en que se apuntan los religiosos que fallecen en esta Santa Provincia, empezó el mes de agosto del año de 1770*, ff. 233-248.

florales, y perfiles con formas de rocalla. Los contrastes propios del estilo determinan el apreciable volumen de los estípites bulbosos y el dosel poligonal, flanqueando la hornacina central, frente a la planitud del ático condicionada por la propia morfología de la pintura sobre lienzo que lo preside. En esta se representa a *San Lorenzo* ataviado de diácono y con los atributos de la parrilla, la palma y la corona portada por ángeles, que simbolizan el martirio (Romero Benítez, 1989: 256-270). Qué duda cabe que la presencia de este santo en el remate del retablo está relacionada con el patrocinio económico de Lorenzo Cayetano, quien seguro quiso dejar constancia de una devoción personal asociada a su primer nombre de pila (Fig. 7).



Fig. 7. Anónimo. Retablo de San José (1744). Santuario de Los Remedios, Antequera (Málaga). Fotografía Justo Muñoz.

En la misma década, y de nuevo bajo el patrocinio de Lorenzo Cayetano, se ornamentaron también con pinturas al temple los paramentos de todo aquel lateral del transepto, a imitación de las habituales labores de yeserías; en el testero frontal, con un diseño que continúa el ritmo compositivo del retablo de San José a partir de basamentos simulados que sirven de apoyo para ángeles trompeteros. Desde ahí, y hasta el entablamento superior, una tupida red vegetal de carnosos acantos, rocallas, tornapuntas y flores en blanco, rojo, verde y dorado sobre fondo gris azulado, recibe un cierto orden por la disposición de querubines de pronunciados escorzos. Dicho entramado decorativo se extiende por el lateral donde tiene cabida el altar de la Virgen del Refugio, aun cuando en ese lado se acomoda a los diferentes óvalos y rectángulos con pinturas historiadas acerca de la Virgen María y San José.

El patrimonio escultórico asociado al altar de San José representó una enorme valía durante el siglo XVIII, a pesar de que con el paso del tiempo se fue dispersando e, incluso, perdiendo. Debemos partir de aquellas dos reducidas obras ubicadas todavía hoy junto a la hornacina central del retablo, cuya improvisada y forzada disposición de las repisas sobre las que se asientan las definen como un añadido posterior. Se trata de las representaciones de *Santa Teresa de Jesús* y *Santa Gertrudis*, dos religiosas místicas asociadas a la difusión del culto a San José. Los documentos indican la factura de una y otra en la década de los 60 sin hacer referencia alguna al autor, cercano con toda probabilidad a Carvajal por sus características, aunque de menor calidad y, por tanto, más bien relacionado con algún miembro del taller. De talla completa y de candelero respectivamente, ambas se aderezaron desde un principio con vestimentas y complementos preciosos, caso de un bonete, muceta y capa bordados en oro, para la primera, y un hábito negro bordado en plata, diadema y báculo, para la segunda. Tanto las tallas como las repisas y aditamentos alcanzaron un costo total de más de 600 reales, sufragado con las limosnas entregadas por los devotos.

Durante mucho tiempo, justo detrás del ara y por debajo de la hornacina del retablo hubo colocada una pequeña escultura de *Jesús atado a la Columna*, donación del vecino de Antequera Manuel Jiménez. A partir de aquí, en 1765 se intentó enaltecer la pieza con la realización de una columna de plata de 5 onzas y 13 adarmes valorada en 156 reales, que haría juego con las potencias ya existentes. Aun más, en 1768 se decide hacerle una urna de madera con vidrieras, cuyo elemento más original fue el *Lignum Crucis* ubicado en el remate, al que se le añadió un anillo de metal dorado que entregó el capuchino fray Ambrosio de Marchena después de pasarlo por la reliquia original de los Desposorios de la Virgen María con San José, sita en la catedral de Perugia (Italia). Un relicario, por cierto, compuesto de una cruz de plata y dos ángeles acomodados a la peana. En realidad, estrenaron la urna en julio de 1769 después de culminar el dorado de esta, junto con la renovación completa de la policromía de la imagen, elevado todo a la suma de 521 reales. Escultura y urna están actualmente depositados en la sacristía de la iglesia, aun cuando han perdido la columna de plata (sustituida por otra de madera jaspeada) y el relicario superior.

El regidor de la ciudad Diego Castaño donó asimismo para el altar dos esculturas de pequeño formato de la *Inmaculada Concepción* y del *Niño Jesús de Pasión*, con cruz alta⁸, ambas en bastante mal estado de conservación. De hecho, fray Manuel de Peñalosa se encargó de renovar la primera estofándola, dorando la peana y haciéndole una corona de plata, con vistas a resguardarla en su celda mientras que no se utilizara en celebraciones especiales. Algo que también haría Brianda de Barnuevo en el caso del *Niño Jesús*, para el cual sufragó un retoque importante con la inclusión de ojos de vidrio, el renuevo de la policromía, el dorado de la peana y la definición de querubines, amén de la compra de complementos como un nimbo y canasto de plata con las *Arma Christi*, una cruz de oro y diamantes y otra de esmeraldas, y numerosos vestidos. Con el paso del tiempo, dichas esculturas pasaron a formar parte del altar de Santiago, donde todavía permanecen, quedando el *Niño Jesús* resguardado en una urna adquirida por el lector del convento fray Francisco Salinas.

Buena prueba de la implicación del escultor Andrés de Carvajal con el altar de San José fue la donación de una pequeña imagen por él ejecutada de la *Divina Pastora*, con corona y báculo de plata, probablemente en la línea de la de gran formato que hiciera en 1778 para la iglesia de los Capuchinos. El aludido fray Pedro de Flores reforzó la presencia de la obra con la elaboración de una urna de madera tallada y dorada, que compartiría con la hermandad de la Vía Sacra para utilizarla en su capilla como depósito del Sacramento durante los oficios del Jueves Santo. Una vez fallecido Andrés de Carvajal, y debido a su mal estado, la escultura de la *Divina Pastora* fue vendida por 146 reales, con que la tasó el escultor Miguel María de Carvajal, hijo de Andrés, y un platero del que no se especifica el nombre.

De entre otros efectos pertenecientes al altar podría destacarse la custodia mediana que sufragó en 1791 fray Pedro de Flores, según reza en la inscripción del pie, y que servía para las novenas del santo. Dicha custodia, atesorada aun en la sacristía de la iglesia, se efectuó en plata dorada y alcanzó un peso de 30 onzas y 11 adarmes, lo que junto a la hechura sumaría un costo total de 1814 reales. Las marcas fijan su factura en la ciudad de Córdoba de la mano del platero Manuel Repiso y la supervisión del contraste Mateo Martínez Moreno. A esta se unió en 1809 una cruz de altar compuesta a partir de varias joyas de plata inservibles y el añadido de 11 onzas más, comportando un desembolso de 574 reales. Aparte de otros pequeños de sobremesa, seis grandes candelabros de plata de similar configuración pasaron a formar parte del patrimonio del altar en aquel tiempo. Debido a su alto coste, alrededor de 1200 reales cada uno, fueron comprados por parejas en los años 1760, 1766 y 1768, e hicieron juego con otros dos atriles⁹ (Fig. 8).

8 Una inscripción en esta cruz de plata, fechada en 1774, ratifica la pertenencia original de la escultura al altar de San José y fija el tiempo en el que se intervino la obra, adquiriéndose para esta diferentes aditamentos.

9 AHC, Málaga, leg. 721, n.º 13, *Libro inventario de las alhajas del retablo de San José del convento de los Remedios de Antequera*, 1764, ff. 2v-13r.



Fig. 8. La escultura de *San José* de Andrés de Carvajal despojada del Niño Jesús y de los aditamentos en plata. Santuario de Los Remedios, Antequera (Málaga). Fotografía del autor.

Conclusión

Viendo lo expuesto en líneas precedentes, queda de manifiesto la relevancia que adquieren tales aportaciones documentales en el estudio de la figura de Andrés de Carvajal. Ciertamente se han sacado a la luz estudios acerca de su trayectoria biográfica referentes al nacimiento, parentela, formación en Granada, asiento en Antequera, vida familiar y fallecimiento (Gaona Villegas, 2009: 201-210); sin embargo, queda todo un vacío en lo concerniente a la infraestructura artística del escultor, su taller, discípulos principales, métodos de producción, vínculos con las instituciones, mecenazgo particular y medios de propagación y exportación de su arte allende las fronteras antequeranas (Romero Torres, 2014: 112-131). Aunque circunscrito a una sola obra, el *San José con el Niño* del santuario de Los Remedios, este trabajo logra iniciar una nueva vía de investigación, donde los aspectos de carácter social, religioso, económico y artístico to-

man enorme protagonismo de cara a justificar la propia factura. Algo que servirá en el futuro, qué duda cabe, para completar las lagunas históricas existentes a este respecto, conforme a la documentación que estamos seguro acabará apareciendo en unos u otros archivos, siempre y cuando se le dedique tesón y paciencia.

Bibliografía

- Camino Romero, A. (2008). La devoción a San José en Málaga. En *El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte* (pp. 133-150). Madrid: Ediciones Escorialensis.
- Escalante Jiménez, J. (2014). Andrés de Carvajal y Campos (1709-1779). Una revisión biográfica. En *Actas del I Congreso Andaluz sobre patrimonio histórico: la escultura barroca andaluza en el siglo XVIII* (pp. 1-7). Estepa: Ayuntamiento.
- Fernández Paradas, A. R. (2016). La autarquía artística de una ciudad: historia de la escultura barroca antequerana. Exégesis de una escuela. En *Escultura Barroca Española. Nuevas lecturas desde los Siglos de Oro a la sociedad del conocimiento. Escultura barroca andaluza*, vol. II (pp. 147-207). Antequera: ExLibric.
- Fernández Rodríguez, J. M. (1971). *Las iglesias de Antequera*. Antequera: Caja de Ahorros.
- Gaona Villegas, J. (2009). El escultor Andrés de Carvajal y Campos. III centenario de su nacimiento en Fondón. *Farua: revista del Centro Virgitano de Estudios Históricos* (12), 201-210.
- García Luque, M. (2015). La formación granadina del escultor Andrés de Carvajal: su aprendizaje con Salvador de Ledesma. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (46), 81-89.
- Hidalgo Fernández, F. (2019). El oficio de platero en la Antequera dieciochesca: tres generaciones de los Gálvez. *Vínculos de Historia* (8), 354-369.
- Ortiz Juárez, D. (1980). *Punzones de platería cordobesa*. Córdoba: Publicaciones de la Caja de Ahorros de Córdoba.
- Prado Campos, B. (2011-2012). La policromía de Andrés de Carvajal. *Boletín de Arte* (32-33), 207-221.
- Ramírez González, S. (2006). *Málaga Seráfica. Arquitectura, patrimonio y discurso simbólico de los conventos franciscanos (1485-1835)*. Málaga: Universidad.
- Rodríguez Domingo, J. M. (2008). “Que no soi ángel, que soi hombre muy limitado”. Torcuato Ruiz del Peral y el VI Conde de Luque. *Boletín del Centro de Estudios Pedro Suárez* (21), 101-176.
- Romero Benítez, J. (1989). *Guía artística de Antequera*. Antequera: Caja de Ahorros.
- Romero Benítez, J. (1998). San José. Andrés de Carvajal. En *El esplendor de la memoria. El arte de la iglesia de Málaga* (pp. 238-239). Málaga: Junta de Andalucía.
- Romero Benítez, J. (2014). *El escultor Andrés de Carvajal (1709-1779)*. Antequera: Chapitel.

- Romero Torres, J. L. (2011). La escultura del Barroco. En *Historia del Arte de Málaga*. Tomo 10. Málaga, Prensa Malagueña S. A.
- Romero Torres, J. L. (2014). La obra escultórica de Andrés de Carvajal y la escultura antequerana. En *Actas del I Congreso Andaluz sobre patrimonio histórico: la escultura barroca andaluza en el siglo XVIII* (pp. 112-131). Estepa: Ayuntamiento.
- Sánchez López, J. A. (1995). Imago imaginis. Un ejemplo de propaganda visual bajo las ópticas popular y culta. *Baetica*, 17, 31-52.
- VV. AA. (2006). *Guía artística de Málaga y su provincia* (II). Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

Tomás Sánchez Reciente en la capilla de la Antigua de la catedral de Sevilla

Tomás Sánchez Reciente in the Chapel of our Lady the Ancient of Sevilla Cathedral

ANTONIO JOAQUÍN SANTOS MÁRQUEZ  0000-0002-7671-0936

anjo@us.es

Departamento de Historia del Arte. Universidad de Sevilla

Recibido: 22 de septiembre de 2020 · Revisado: 27 de abril de 2021 · Aceptado: 30 de abril de 2021

Resumen

En el presente trabajo recuperamos del olvido la participación del platero Tomás Sánchez Reciente en la total renovación de la capilla de Nuestra Señora de la Antigua de la catedral de Sevilla promovida entre 1734 y 1738 por el arzobispo Luis de Salcedo y Azcona. A pesar de que las crónicas de la época referían a su creatividad con grandes elogios, la historiografía posterior olvidó su importante actividad que como platero episcopal realizó en este recinto, cuya huella material aún podemos admirar en la baranda de plata, el relicario de la Santa Faz y en otras obras de platería pertenecientes a esta capilla principal del culto mariano de la ciudad.

Palabras clave: Platería; Barroco.

Identificadores: Tomás Sánchez Reciente; Luis de Salcedo y Azcona.

Topónimos: Sevilla; Catedral; Capilla de la Antigua.

Periodo: Siglo XVIII.

Abstract

In this study we recover the participation of silversmith Tomás Sánchez Reciente in the work baroque renovation of the chapel of Our Lady the Ancient in the Seville Cathedral, promoted between 1734 and 1738 by Archbishop Luis de Salcedo y Azcona. Despite the fact that the chronicles of the time referred to his creativity with great praise, later historiography forgot his important activity that he carried out as an Episcopal silversmith in this chapel. Among this works out stand out the silver railing, the reliquary of the Holy Face and another silver creations still preserved in the cathedral.

Keywords: Silver; Baroque.

Identifiers: Tomás Sánchez Reciente; Luis de Salcedo y Azcona.

Place Names: Sevilla; Cathedral; Chapel of Our Lady the Ancient.

Period: 18th Century.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

SANTOS MÁRQUEZ, A. J. (2021). Tomás Sánchez Reciente en la capilla de la Antigua de la catedral de Sevilla. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 52: 275-292.

El platero Tomás Sánchez Reciente (1689-1776) es uno de los principales creadores de la platería sevillana del Barroco, si bien, hasta no hace mucho tiempo, había sido olvidado por la historiografía especializada en este ámbito artístico. La falta de una profundización en su perfil biográfico, así como el poco conocimiento de su producción artística, hicieron que fuese relegado a un segundo lugar en la historia de la platería sevillana de la primera mitad del siglo XVIII (Sanz, 1976a: 276-278, Cruz, 1992: 384). Sin embargo, a la luz de los últimos estudios que se han realizado sobre este artífice y a las novedades que traemos en el presente trabajo, podemos constatar que estamos ante uno de los artistas más creativos de la Sevilla de su tiempo (Santos, 2007a: 331-346; 2007b: 135-149. Herrera, 2020: 111-135). Pues más allá del buen manejo de las herramientas propias de su oficio, tuvo una amplia formación humanística, que le permitió afrontar diferentes retos artísticos e industriales a lo largo de su vida, los cuales sobrepasaron los límites de la platería y se adentraron en campos tan diversos como el de la arquitectura, la retablistica, la escultura o la ingeniería mecánica, esta última durante la gobernanza de la Casa de la Moneda de Bogotá en su etapa americana (Herrera, 2020: 111-135).

No obstante, a pesar de que su carrera artística como platero estuvo ligada a Sevilla, su formación se debió producir en Madrid, lugar donde nació, siendo bautizado en la parroquia de San Luis el 9 de enero de 1689. Desconocemos las razones que llevaron a sus padres Bernabé Sánchez Reciente y Juana Armenta Trillo, ambos sevillanos, a establecerse en la capital, quizás buscando algún favor real, pero lo cierto es que allí transcurrieron sus años de juventud, hasta que, en 1712, tras regresar toda la familia a Sevilla, contrajo matrimonio con Juana Bermejo, hija de Simón Bermejo y Margarita de Guzmán, emparentando así con conocidos talleres de oribes (Santos, 2007a: 332). Fruto de esta unión nacería en 1719 su único hijo varón y continuador de su labor artística, Eugenio Sánchez Reciente (Herrera, 2020: 115). Y poco más sabemos de los diez primeros años de su vida en Sevilla, hasta que el 5 de octubre de 1723 como *artista platero* se compromete con el jesuita Alberto González a ejecutar un frontal de plata a martillo para la iglesia del colegio de San Hermenegildo (Santos, 2007a: 332-333). Sin embargo, sorprendentemente días más tarde escritura su aprendizaje en dicha materia con dos veteranos maestros. La primera carta la formalizó con Manuel Fernández de Hoces el 16 de octubre, aunque seguidamente la anuló para comprometerse el 4 de noviembre a aprender el oficio de platero de mazonería por tres años con Jacinto de Aguirre (Santos, 2007a: 333). Una contradictoria situación que se debió sin duda a la necesidad de asimilar la pericia en el manejo de las herramientas propias para realizar la importante obra de mazonería comprometida, ya que, a la vista de dichas cartas de aprendizaje, debía carecer de estas habilidades al versar su formación en el arte de la joyería, habilitado posiblemente en Madrid al emplear el título de maestro en el contrato. Pues, en efecto, no alcanzará la maestría en la rama de la mazonería hasta 1728, coincidiendo con el verdadero comienzo de su meteórica carrera, que llegó a su cénit con su nombramiento como Platero de Cámara de Felipe V el 16 de enero de 1730 (Martín, 1987: 409). Esta distinción le valdrá para convertirse en el orfebre más reputado de la ciudad durante

las décadas de 1730 y 1740, ya que el cabildo catedralicio, importantes fábricas parroquiales o las órdenes monásticas más distinguidas demandarán su arte, y aún hoy su huella es admirable en ejemplos verdaderamente sobresalientes. Entre ellos destacan sus grandes tronos eucarísticos de la iglesia jesuita de la Anunciación (1730-1748), hoy en la colegiata del Salvador de Sevilla, o el desgraciadamente desaparecido de la iglesia parroquial de San Miguel de Morón de la Frontera (1741-1748), sin olvidar la destacada cruz parroquial de Santa Ana de Triana (1749) (Santos, 2007a: 331-346; 2007b: 135-149). Una creatividad que incluso sobrepasaba la producción argéntea y se adentraba en otros ámbitos artísticos como los de la escultura y la retabística, testimoniados por los relevantes ejemplos del San Bruno en plata de la cartuja de Santa María de las Cuevas (1746-1748) (Gestoso, 1915: 108-109) o el diseño de los retablos marmóreos del transepto de la iglesia del Sagrario de Sevilla (1748) (Cuéllar, 1992: 95-110).

Una importante actividad artística que sobrepasó los límites cronológicos del Lustrero Real (1729-1734), lo que hace evidente que, a diferencia de lo que sucedió con otros artistas cortesanos, Sánchez Reciente no acompañó a Felipe V en su regreso a Madrid. Esta negativa a retornar a su ciudad natal se pudo deber principalmente a dos razones: la primera a la fuerte competencia artística existente en la Corte, y la segunda a las oportunidades que se le ofrecieron en Sevilla en ese momento. Y precisamente aquí viene la novedad sobre la vida del maestro que traemos a colación en este trabajo, pues Tomás Sánchez Reciente se va a convertir en el platero elegido para participar en uno de los proyectos más importantes del Barroco hispalense, como fue la renovación de la capilla de Nuestra Señora de la Antigua patrocinada por el prelado don Luis Salcedo y Azcona, gran devoto de esta advocación y que gobernó la archidiócesis hispalense entre 1722 y 1741 (Alonso, 1906: 606- 625. Ros, 1980: 210-213). Una empresa artística que conocemos gracias esencialmente a dos crónicas contemporáneas, en concreto a la del historiador y bibliotecario episcopal Alonso Carrillo y Aguilar publicada en 1738 y a la del jesuita Antonio de Solís y Ribadeneyra que se editó un año más tarde. En estas monografías, con laudatorias palabras, se describieron con gran detalle todas las actuaciones que se llevaron a cabo en la renovación de este espacio medieval, especialmente Carrillo, quien, a pesar de la escasa información que ofreció sobre el proceso creativo, sí tuvo a bien dejar constancia de todos los artífices que participaron en esta empresa artística. Así, menciona a Pedro Duque Cornejo como director de la obra del retablo y ejecutor de su escultura y del sepulcro del prelado, a Juan Fernández de Iglesias empeñado en la obra de cantería del retablo, al arquitecto Diego Antonio Díaz abriendo el nuevo ventanal que iluminaba la capilla, a Domingo Martínez enriqueciendo con sus pinturas los muros del recinto, y finalmente apuntó que el orfebre al frente de la renovación de la plata fue “Don Thomas Sanchez Reciente, Platero de su Exc[elencia]” (1738: 46, 55, 69, 71). Una pléyade de artistas que se consagraron como los gestores de uno de los hitos artísticos más bellos de la Sevilla del Barroco, pero en la que desapareció la figura del referido platero en la historiografía que con posterioridad valoró dicha empresa. En efecto, en los estudios tanto genéricos como específicos que abordaron la remodelación

promovida por Salcedo y Azcona nunca se volverá a mencionar la destacada intervención de Sánchez Reciente, incluidos los de platería dedicados a este recinto mariano¹. (Fig. 1)



Fig. 1. Interior de la capilla de la Virgen de la Antigua de la catedral de Sevilla. Estado actual. Fotografía: ©Daniel Salvador.

Por lo tanto, gracias a esta referencia de Alonso Carrillo podemos conocer de primera mano la participación de Tomás Sánchez Reciente en la empresa más querida del prelado. Cuanto más, el bibliotecario nos advierte de su cargo como platero episcopal, lo que viene a explicar sus múltiples intervenciones en diferentes fábricas de la archidiócesis y su compromiso con otras creaciones promovidas por el arzobispo, como el diseño de los referidos retablos marmóreos del Sagrario (Cuéllar, 1992: 95-110). Un cargo que pudo ocupar hasta 1739, ya que en dicho año el platero Manuel Guerrero de Alcántara, que también era titular de la platería catedralicia desde 1736, señaló que igualmente ostentaba el título de platero de la Dignidad Arzobispal en una inscripción de un ostensorio de Villablanca (Huelva) (Heredia, 1980: 186. Cruz, 1992: 250-251). Una

referencia cronológica que delimita con mayor precisión el periodo de las intervenciones de Sánchez Reciente en este recinto, como tendremos ocasión de comprobar.

Sin embargo, Alonso Carrillo no es la única fuente que nos informa de su intervención en la capilla de la Antigua, ya que de nuevo otro texto publicado arroja aún más claridad al asunto. Hablamos de las adiciones de José Sandier y Peña al *Teatro de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla* de Pablo Espinosa de los Monteros, cuyo manuscrito conservado en la Biblioteca Colombina fue en su mayor parte editado por José Gestoso y Pérez en 1884. Unas anotaciones de este clérigo datadas en 1743, con las que pretendía actualizar el conocido texto de Espinosa de los Monteros de 1635, añadiendo todas aquellas actuaciones que durante más de un siglo habían completado, enriquecido e incluso transformado muchos de los espacios catedralicios. Y es ahí donde aflora la información tan valiosa sobre el platero madrileño que sorprendentemente nadie ha tenido presente, quizás porque Gestoso tampoco copia al completo todas las adiciones del cronista dieciochesco, tal y como hemos podido comprobar al consultar el texto original². En concreto, en las adiciones que acompañan la descripción de la capilla de la Antigua, Sandier relata de manera detallada todo lo que había supuesto la renovación llevada a cabo por Salcedo y Azcona, y aporta datos sobre la actuación de todos los artistas que trabajaron en el proyecto, incluyendo a Sánchez Reciente. Pero a diferencia de Carrillo que se quejaba de no poder “averiguar el grandioso costo de esta Maravilla; pues algunos de los Artifices no han dado Cuenta final de sus encargos” (1738: 71), Sandier sí debió tener en sus manos esta contabilidad y detalla que por “toda la obra de plata hecha por el celebre artifice Dn. Thomas Sanchez Reciente el medio punto y varandilla y demas obra de plata parece importo 14.000 pesos”³. Si tenemos en cuenta las cantidades que asigna a la pintura y a la escultura de 12.000 y 14.000 pesos de plata respectivamente, lo pagado a nuestro protagonista revela la importante labor que realizó, así como el elevado coste que en definitiva tenía la materia prima⁴. Por lo tanto, a través de estas dos fuentes contemporáneas, conseguimos devolver la paternidad de toda la plata que se labró para esta capilla entre los años 1734 y 1743 bajo el patrocinio de Salcedo y Azcona. En concreto, la baranda de plata del presbiterio y el arco de medio punto que enmarcaba el icono de la Virgen hasta fines del siglo XX, acabadas ambas creaciones para las fiestas de estreno de la capilla del 14 de junio de 1738, y el relicario del Santo Rostro de la Verónica que fue finalizado con posterioridad, aunque antes de 1743 según informa Sandier, sin olvidar otros aderezos argénteos menores que fueron ejecutados bajo la munificencia del arzobispo, y que entrarían en el genérico calificativo de la “demás obra de plata” empleado por este clérigo. Además, queremos añadir, como nota aclaratoria, que en ninguna de estas fuentes se menciona su posible intervención en los bronce dorados que decoran la arquitectura del retablo, de ahí que solo nos centremos en la plata labrada como obra segura de Sánchez Reciente.



Fig. 2. Tomás Sánchez Reciente. Baranda de la capilla de la Antigua (1734-1738). Hierro y plata en su color y sobredorada, 1,38 x 10,43 m. Catedral de Sevilla. Fotografía: ©autor. Cortesía del Cabildo Catedral de Sevilla.

Los cronistas contemporáneos ensalzaron en primer lugar la deslumbrante barandilla que cerraba el presbiterio de la capilla. Una pieza que contó con el precedente en plata de una reja situada delante del altar de la Antigua que según Luis de Peraza había sido donada por don Juan Alonso de Guzmán, I Duque de Medina Sidonia (1996: 45), pero que en el momento de la redecoración de la capilla ya había desaparecido (Sanz, 2010: 186, 188). Se devolvía por lo tanto esta argéntea delimitación del altar, aunque ahora de mayores dimensiones, pues, como recoge Carrillo, recorría “toda la extensión de la capilla” sirviendo de comulgatorio a los fieles (Fig. 2). Este mismo cronista continúa con su narración advirtiéndolo que “dominan sobre sus pilastrones graciosos remates, que la van coronando, siendo la disposición de ocho entrepaños con un entretexido enlace, tan particular, que por el termino no se ha executado otro, y en el centro de cada uno las letras, que componen: AVE MARIA” (1738: 41-42). Una descripción que se ajusta a la realidad actual de la pieza y donde además se advierte de la admiración que causó el trabajo de Sánchez Reciente. Pero, evidentemente se le escaparon algunos detalles, como la plana decoración de los ocho pilastrones a base de un finísimo burlado que reproduce motivos florales propiamente barrocos en cajas que se superponen en su recorrido. Además, los graciosos remates se traducen en pirindolas gallonadas con pirámides acabadas en esferas, parecidas a las ideadas en principio como remate del segundo cuerpo del retablo pétreo de la capilla y que vemos reproducidas en el

lienzo de Domingo Martínez que recoge su proyecto (Pleguezuelo, 2004: 210-211) (Fig. 5). Los ocho entrepaños que enmarcan las aludidas pilastras se resuelven con un marco cuadrado que acoge toda una trama de ces entrelazadas en un diseño simétrico que, a manera de encaje, confluyen en un tondo central donde se reproduce en cada uno la correspondiente letra para componer la salutación del Ave María que advierte Carrillo. Estas están resaltadas con un cincelado de calidad sobre un fondo bruñido, y resueltas en capitales latinas perfiladas y enriquecidas con acantos. Tan solo en el centro de la baranda desaparece el correspondiente pilastrón, pues los dos entrepaños hacen las veces de las hojas de la puerta central que permiten acceder al presbiterio. Además, ambos paneles se unen en el centro en otro medallón que, a manera de tarja vegetal, recoge las armas del arzobispo Salcedo y Azcona⁵. Ciertamente, tal y como alude Carrillo, no se había ejecutado un trabajo similar al menos en la ciudad, aunque sí existía un precedente inmediato en el diseño que Domingo Martínez presentó en 1723 para las barandas de la capilla real y que finalmente no se llegaron a materializar (Luna y Serrano, 1986: 88. Aranda y Quiles, 1999: 243. Aranda, 2004: 224-225). Y si bien el dibujo de estas cancelas es más rico en la ornamentación de los antepechos y los pilastrones, su concepto en general es bastante parecido, en tanto que los primeros muestran el tondo central enmarcado por panoplias y los pilares se rematan en perillas similares a las descritas. Coincidencias que vienen a confirmar como detrás de la baranda de plata de la Antigua igualmente estuvo el imaginario creativo de Domingo Martínez, tal y como dejara entender el propio Carrillo (1738: 71).

Igualmente, José Sandier adjudica de manera directa a Sánchez Reciente la ejecución del denominado por Carrillo como “Throno, o Arco principal, donde está colocada la Santa Imagen” (1738: 42). Según nos informa Antonio de Solís, este venía a sustituir a “una Sanefa, o Friso también de plata de martillo, donde se leía antes de ahora ... en grandes distinguidas Letras de Oro el charactèristico Elogio de MARIA CONCEBIDA, SIN PECADO ORIGINAL”; una pieza argéntea que había sido donada por el canónigo don Manuel Martínez de Aguilar, probablemente antes de su otra dádiva de 1690 como veremos más adelante (1739: 193). Fue por lo tanto suplantado dicho friso por un nuevo arco realizado en plata y bronce dorado que aún se localizaba *in situ* (Fig. 3) hasta la restauración integral de la capilla promovida por la Sociedad Estatal para la Conmemoración del V Centenario entre 1989 y 1990 (Laguna, 2010: 58-59). Carrillo comienza la descripción del arco advirtiendo que se alzaba desde la mesa del altar hasta la cornisa del primer cuerpo del retablo y

... es de Plata y bronce, dorado de molido todo el calado, y à este lo reciben unos estípites de varios Angeles, que están con Cornucopias en las manos para el aumento de luces, por cuyo intermedio se manejan, y ocultan los costosos velos de tela de Oro sobre carmesì, puestos

5 Es conocida la restauración que en 1788 realizó Vicente Gargallo, desarmando su estructura y limpiándola. El detalle de rocalla que se advierte en este elemento es producto de esta intervención. Sanz, 2010: 193.

en tal disposición, que al manifestarse la Virgen, no confunden ninguno de sus adornos, ni perturban parte de la Arquitectura (1738: 42-43).



Fig. 3. Fotografía de la capilla de la Antigua en el que se puede observar su aspecto anterior a la reforma de 1989-1990 y en concreto el arco que enmarcaba la hornacina de la Virgen. Fotografía de Luis Arenas publicada en el libro Angulo, Diego et al. (1985): *La Catedral de Sevilla*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 302.



Fig. 4. Detalle de la hornacina principal con los estípites del arco de plata y bronce ejecutado por Tomás Sánchez Reciente antes de su desaparición en la reforma de 1989-1990. Fotografía de Luis Arenas publicada en el libro Angulo, Diego et al. (1985): *La Catedral de Sevilla*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, p. 360.

Su función por lo tanto estaba clara, en tanto que era la estructura que permitía colocar los velos para ocultar la imagen en determinados tiempos o momentos litúrgicos y, por fortuna, su conservación hasta tiempos recientes y las consecuentes fotografías que existen del mismo (Fig. 4)⁶, nos permiten comprobar que el resultado final del trabajo difiere muy poco del arco que recoge la pintura de Domingo Martínez (Fig. 5). Los soportes arrancaban de un elegante pedestal de bronce en cuyo centro emergía una cabeza de querubín de plata coronado por una venera, tras el cual se apoyaban las estilizadas cajas del estípite, de trazas bulbosas e igualmente bronceínas. En la primera, sobre dos ces salientes y enroscadas, se sentaban dos graciosos angelotes desnudos en plata, adornados con menudas bandas sobredoradas y terciadas sobre sus pechos, los cuales, con posturas artificiosas, unían sus manos centrales mientras que las otras las alzaban para sostener dos cornucopias con portavelas dispuestas al exterior. Tras ellos, de nuevo otra estilizada caja servía de pedestal para otro querubín de plata que, a manera de atlante, soportaba una venera sobre su cabeza y sujetaba con la otra mano una nueva cornucopia. Tras esta figura se disponía el pseudocapitel cajeado que sustentaba el arco de medio punto que se adaptaba a la curvatura de la hornacina y cuya caja superior seguía el perfil rectangular de las enjutas del arco oculto, aunque en su centro se rompía

6 En concreto, hemos localizado las fotografías de Nandín-González en la fototeca del Laboratorio de Arte, fechadas en 1929, y las reproducciones en color de Arenas incluidas del libro *La Catedral de Sevilla* de 1985, las cuales son reproducidas como figuras 3 y 4.

de manera escalonada al seguir el perfil mixtilíneo de una caja superpuesta sobre esta estructura. Lo característico de su superficie era su concepto calado, recortándose sobre la chapa de metal todas las ornamentaciones que en ella se reproducían, jugándose nuevamente con la policromía del dorado y la plata, en tanto que todo el marco del arco y el cornisamento era sobredorado, mientras que las geometrías resultantes y algunos detalles figurativos mantenían la tonalidad grisácea y brillante de la plata. Se recreaba así todo un encaje donde la hojarasca se adueñaba de todos los espacios, mezclada con tornapuntas y florecillas propias del juego ornamental barroco practicado por el artista. Destacaba igualmente la gruesa cabeza de un angelote ubicado en la referida caja central sobresaliente, de nuevo en plata en su color, y en origen la cornisa volada superior se remataba en una crestería a manera de flores y frutos, tal y como se puede admirar en una litografía de la hornacina de la Antigua ejecutada por Francisco Gordillo en 1778⁷, y que fue modificada por Vicente Gargallo en 1783 al añadirle dos ces vegetales en los ángulos laterales y un penacho de hojarasca en el centro (Sanz, 2010: 204).



Fig. 5. Domingo Martínez. Retablo de la Antigua (ha. 1734). Óleo sobre lienzo, 119 x 70 cm. Colección particular. Fotografía: catálogo de la exposición Pleguezuelo, Alfonso (2018): *Domingo Martínez bajo la estela de Murillo*, Sevilla: Fundación El Monte, 211.

7 Este grabado se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid. Signatura INVENT/29980.

Un elemento de plata y bronce que impregnaba de barroquismo a una hornacina central excesivamente clásica, pues al parecer se impuso la premisa de mantener los antiguos mármoles renacentistas en esta parte del retablo⁸. Además, los estípites aquí empleados eran bastante innovadores, no habituales en las creaciones de Duque Cornejo, al incluir ese nutrido número de angelotes, siendo un precedente de los estípites antropomorfos que en Sevilla aparecerán en las entalladuras de Manuel García de Santiago en la década de 1760 (Herrera, 2009: 229). En cambio, este diseño imaginativo y lleno de dinamismo sí se acerca a la creatividad de Domingo Martínez, el cual solía utilizar en sus murales multitud de angelotes en delicadas y teatrales poses, muchos en hilera o cadeneta, y enmarcando o sosteniendo estructuras⁹. E incluso, el arco y penacho superior tampoco están muy lejos de los trampantojos de yeserías que el mismo pintor recreó en sus murales de la iglesia de San Luis de los Franceses (Valdivieso et al., 2016: 89-90), aunque estos cajeados tampoco fueron extraños en la talla de retablo y en algunos trabajos de platería. Por lo tanto, no tenemos la menor duda de que detrás de este diseño estuvo igualmente la mente del genial Domingo Martínez, quien como dijimos lo reprodujo con gran fidelidad en la pintura del proyecto del retablo (Pleguezuelo, 2004: 210-211).



Fig. 6. Tomás Sánchez Reciente. Relicario de la Santa Faz de la capilla de la Antigua (1738-1745). Alma de madera, pórfido, ágata, lapislázuli y plata en su color y con detalles sobredorados, 87 x 80 x 30 cm. Catedral de Sevilla. Fotografía: ©Luis Arenas.

8 Un argumento que fue expuesto por Herrera (2009: 313) basándose en la obra de Carrillo.

9 Ejemplo de ello pueden ser las pinturas que recrean imitaciones de yeserías en la bóveda de la sacristía de la capilla doméstica del cenobio jesuita de San Luis, o en las dispuestas perfilando las bóvedas laterales de la iglesia del convento de la Merced, hoy Museo de Bellas Artes de Sevilla. Valdivieso, E. et. al., 2016: 102, 143.

Y si tenemos en cuenta que tanto Carrillo como Sandier recordaban que toda la platería de la capilla realizada *ex novo* por mandato de Azcona y Salcedo salió del taller de Sánchez Reciente, no dudamos en adjudicarle también la plata del bellissimo relicario y expositor que se ubica a los pies de la Virgen para venerar el Santo Rostro de la Verónica (Fig. 6). Sin embargo, al igual que sucederá con el cristal con su marco de plata que cubría el icono, no estará finalizado para la inauguración del recinto en 1738. Así lo explica Alonso Carrillo cuando lo describe en los siguientes términos:

Para los pies de la Virgen se está construyendo una repisa en forma de Sagrario, el qual es de piedras preciosas de Porfidos, Agathas y Lapislazuli, Oro y Plata, en la qual se ha de colocar la Santa Veronica, que se manifiesta todos los Viernes del año, con otras abultadas Cornucopias para hachas en el mismo banco de piedras, que está á los pies de la Imagen, todo de Plata, y Oro, y que no pudiendo concluirse para el dia del estreno, no se permite rato ocioso en el trabajo. Y este enrepisado servirâ para manifestar en él un celebrado Niño en distintos tiempos del año: obra insigne de Martinez Montañes (1738:43).

Por lo tanto, este tabernáculo se proyectó como relicario para la custodia del “Santo Vulto, llamado comúnmente VERONICA, Retrato al vivo de la Sacrosanta Faz de Nuestro Redemptor” (Solís, 1739: 193). Este lienzo con el Santo Rostro, copia de la mítica reliquia jienense, había sido donado a la catedral en 1629 por el presbítero Bartolomé Márquez de Prado, regente de la Real Audiencia, para que se venerase en algún altar de la catedral, pasando finalmente a ser custodiado en la sacristía mayor (Sanz, 2010: 202). En este lugar estuvo hasta el 9 de febrero de 1690, día en el que el cabildo decidió ubicar la reliquia en la capilla de la Antigua debido a que las exposiciones que se venían haciendo los viernes eran tan concurridas que la sacristía mayor no se prestaba a ello¹⁰. Se decidía por lo tanto que estuviese en un lugar principal como esta capilla, la tercera en importancia tras el altar mayor y la capilla real, y el 6 de septiembre siguiente se anunciaba que se había ejecutado una urna relicario en plata “resaltada, zinzelada de flores con sus cartelas y remates” para contener el sagrado paño de la Verónica¹¹, la cual había sido donada por el canónigo Manuel González Aguilar (Solís, 1739: 193). Pues bien, este relicario argénteo desapareció en el momento en que se decidió suplantar por otra obra de mayor envergadura y sin duda de gran modernidad en la época, en tanto que se trataba de toda una creación en la que no solo la plata labrada participaba en la cubrición de su estructura lignaria, sino que además su adorno se enriquecía con incrustaciones de piedra dura, por lo que el arte de la glíptica, de raíces tan italianas, jugaba un papel esencial en la gestación de este maravilloso y genuino proyecto. Un empleo de mármol negro vetado para labrar las columnas, de pórfido encarnado para levantar los muros y de ágata y lapislázuli para unos detalles ornamentales, que ennoblecen sin duda su

10 Auto capitular, 9 de febrero de 1690. Archivo de la Catedral de Sevilla (ACS). Fondo Capitular. Secretaría. Autos Capitulares. Libro 80 (Legajo 7128). Autos 1689-1690, f. 14r.

11 Auto capitular del 6 de septiembre de 1690. ACS. Fondo Capitular. Secretaría. Autos Capitulares. Libro 80 (Legajo 7128). Autos 1689-1690, f. 92v.

estructura y le confieren una policromía añadida a la plata y al oro de los elementos metálicos que alternan con los pétreos en las paredes y cornisas del templete. Y si bien su diseño arquitectónico se ha puesto en relación con los proyectos del maestro mayor Diego Antonio Díaz (Falcón, 1989: 19), también recuerda a las creaciones de Duque Cornejo, especialmente al planteamiento estructural y material que hizo el escultor en el sagrario del retablo mayor de San Luis de los Franceses (h.1730-1733) (Herrera, 2009: 310-312, 392). No obstante, si tenemos en cuenta lo advertido por Carrillo, el ingenio de Domingo Martínez debió estar detrás de la proyección de este relicario, reproducido en su lienzo preparatorio y tampoco lejano a las arquitecturas que recreó en sus trampantojos pictóricos. Sea como fuere, lo cierto es que, en este caso, el orfebre debió contar con la pericia de Juan Fernández de Iglesias para cortar y pulir todos los elementos pétreos que irán perfilados por los detalles argénteos de Reciente. Unas chapas de plata en las que alternó zonas lisas y bruñidas con otras cinceladas con motivos vegetales en forma de cadenas florales resaltadas sobre un fondo punteado, sin olvidar que las del basamento y la cornisa se sobredoraron para ampliar así su riqueza polícroma, adosándose a esta última cuatro pequeñas cornucopias con portavelas. Pero lo más destacable de su creatividad es la puerta que cierra esta caja relicario, donde nuevamente Tomás Sánchez Reciente demostrará sus dotes como escultor. En la chapa de plata en su color que la cubre, reproduce una bellísima recreación del paño de la Verónica en bajo relieve sobre un fondo bruñido y liso, recordando en sus grafismos naturalistas y minuciosos y en la disposición simétrica de las guedejas ondulantes del cabello y la gruesa corona de espinas sobre su frente, a los esquemas planteados en varios grabados por Hieronymus Wierix, como el utilizado en una composición de Johannes Stradanus anterior a 1612 (Fig. 7)¹². Tampoco podemos olvidar el marco argénteo del Santo Rostro custodiado en su interior, cuyas abullonadas flores y carnosas hojas que lo recorren, así como los broches angélicos de sus ángulos, recuerdan a las creaciones de este maestro platero (Sanz, 2010: 209).



Fig. 7. Relieve de la Santa Faz de Tomás Sánchez Reciente junto al detalle de un grabado de la Santa Faz portada por ángeles y rodeados por los instrumentos de la Pasión de Hieronymus Wierix sobre una composición de Johannes Stradanus, ha. 1612. Fotografía: ©Luis Arenas/©Rijksmuseum Ámsterdam. RP-P-OB-66.890.

12 Sobre este grabado se puede consultar <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-OB-66.890> [05/06/2020]. Un modelo que se inspira sin duda en el impuesto por Alberto Durero en sus múltiples interpretaciones sobre el tema. Bartsch, 1980: 22.

Y como quedó dicho, junto a esta pieza también se realizó un marco que soportaba el cristal que protegía la imagen mariana después de la inauguración de 1738. Así nos lo hace saber tanto Carrillo como Sandier. El primero comenta que “...no se han acabado diferentes adornos de metal y plata, y entre ellos las fixaciones y marco, que ha de servir para el crystal, que se espera, para precaver la Sagrada Pintura de nuestra Señora, cuya preciosa Obra, como toda la demás de Platería, que se ha hecho, ha sido del Artifice Don Thomas Sanchez Reciente, Platero de su Exc^a.” (Carrillo, 1738: 69). Por su parte José de Sandier en sus adiciones alude a que “desde el día del estreno hasta oy se admiran muchos acrecentamientos de todos géneros de adornos entre los cuales es uno el hermoso cristal con sus fixa.^{nes} y marco de plata para preservar y maior desencia de esta soberana imagen”¹³. Por lo tanto, la hechura de este marco que sujetaba el cristal de protección del mural de la Virgen de la Antigua debió realizarlo el platero madrileño entre 1738 y 1743, aunque no es reseñado en el inventario de la capilla de la Antigua de 1769, lo cual nos previene de una posible desaparición temprana, a diferencia de otras piezas menores que igualmente debieron salir de su obrador. Hablamos de una benditera realizada en plata y cristal, en la que aparecían reproducidos San Juan y el Niño Jesús y que el inventario dice que “se hizo con Salcedo”, al igual que una lámpara de plata lisa que tenía tres cadenas y siete bronchas cada una, la cual en 1813 pasó a la capilla de San José donde se le pierde el rastro (Sanz, 2010: 205). Y probablemente de la testamentaria del prelado se labraron la pareja de blandones que se estrenaron en 1745, “regalados por el arzobispo Salcedo y Azcona que se renovaron en 1776” (Sanz, 2010: 205). Por lo tanto, ninguna de estas piezas ha llegado a nuestros días a diferencia de otra de gran tamaño que sorprendentemente es la única que no se recoge en el inventario de 1769. En concreto, nos referimos a “una Cruz de Carey con sobrepuestos de Plata blanca, y dorada” que según Carrillo se hizo nueva con Salcedo y Azcona en 1738 para el Rosario de la Antigua, fundado en el año 1691 (1738: 71), y cuya misa diaria fue dotada por el mismo prelado (Alonso, 1906: 618). Esta pieza (Fig. 8), realizada en madera y cubierta por placas de carey que son fijadas por listeles y tornillos de plata, presenta los característicos broches de querubes calados recorriendo su superficie que son similares a los empleados por Sánchez Reciente en otros trabajos como en el marco del Santo Rostro. Además, su diseño de gran cruz de perfiles ondulantes con perillas parecidas a las de la baranda en los extremos del travesaño y la cartela vegetal y ovalada del INRI en su cúspide, tampoco se aleja de las creaciones del maestro como se puede comprobar en la referida cruz de Santa Ana de Triana. Más cuando, la alusión de Carrillo al mecenazgo de Salcedo y Azcona se corrobora en su nudo que, resuelto a manera de cartela mixtilínea, recoge en un frente sus armas y en el otro las del cabildo, haciendo referencia con esta última aparición al nombramiento de esta institución como administradora de la referida dotación.

13 Sandier y Peña, J. (1743). *Adiciones al Libro de Don Pablo de Espinosa intitulado Teatro de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla Por D. J. de S. y P. natural y vecino de dicha ciudad y en ella año de 1743 dedicada a la Santísima Virgen de la Esperanza*, f. 289r. BCC. Manuscritos. Sig. 58-3-50.



Fig. 8. Tomás Sánchez Reciente. Cruz del Rosario de la Antigua (1734-1738). Carey y plata dorada con alma de madera, 118 x 65 x 7 cm. Fotografía: © Fondo Gráfico IAPH (Autor: Gómez Álvarez, Inmaculada).

Finalmente, tampoco podemos olvidar las aureolas doradas de los santos marmóreos de Duque Cornejo, y especialmente el trío de potencias que muestra la figura del Salvador que ocupa la hornacina central del segundo cuerpo del retablo, cuyo diseño es típico de este momento, caracterizado por la flor de lis rematando el rayo central (Sanz, 1976a: 245-246), y que, si seguimos las indicaciones de los cronistas, todas estas piezas también debieron salir del obrador del madrileño.

En definitiva, toda esta plata labrada ejecutada para la capilla de la Antigua fue muy celebrada en su época, aunque luego su nombre cayera en el olvido, quizás por su decisión de abandonar su oficio a partir de 1751, cuando fue nombrado director de la Real Casa de la Moneda de Santafé de Bogotá. Se acababa así su periodo sevillano lleno de creatividad en el ámbito de la platería para iniciar una nueva etapa americana desde su llegada al Reino de la Nueva Granada en 1753, donde se dedicaría en cuerpo y alma a las gestiones de gobierno de su nuevo cargo hasta su muerte en 1776 y por lo que obtendrá un notable reconocimiento. Un capítulo de su vida que recientemente ha estudiado el profesor Herrera García y que pone de relieve nuevamente su ingenio innato, pues si bien abandonó como hemos comentado el arte de la platería, probablemente por su condición de oficio manual poco adecuado a su nueva condición social, sorprendió por su pericia como arquitecto a la hora de trazar la nueva Casa de la Moneda de Bogotá, así como por su intervención en la remodelación de diferentes edificios de la ciudad y en la ejecución de las trazas de varios túmulos funerarios para la catedral bogotana (2020: 111-135).

Bibliografía

- Alonso, J. (1906). *Prelados sevillanos o episcopologio de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla*. Sevilla: Lib. é Imp. de Izquierdo y Comp^a.
- Aranda, A. (2004). Diseños de las barandas de la Capilla Real. En A. Pleguezuelo (ed.). *Domingo Martínez en la estala de Murillo* (pp. 224-225). Sevilla: Fundación El Monte.
- Aranda, A. y Quiles, F. (1999). Domingo Martínez, pintor y arquitecto de la catedral de Sevilla. *Goya. Revista de Historia del Arte* (271-272), 241-246.
- Bartsch, A. (1980). *Sixteenth Century German Artists: Albrecht Dürer. The Illustrated Bartsch 10. Formerly Volume 7, Part 1*. New York: Abaris Books.
- Carrillo, A. (1738). *Noticia del origen de la milagrosa imagen de nuestra Señora de la Antigua, de la Santa Metropolitana, y Patriarcal Iglesia de Sevilla, descripcion del nuevo adorno de su magnifica capilla, relacion de las solemnes fiestas y celebre novenario para su estreno*. Sevilla: Florencio José de Glas y Quesada, Impresor Mayor.
- Ceán, J. A. (1804). *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*. Sevilla: Casa de la Viuda de Hidalgo y sobrinos.
- Cruz, J. M. (1992). *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla: Tabapress.
- Cuéllar, F. P. (1992). Los retablos colaterales del a iglesia del Sagrario de Sevilla. *Atrio. Revista de Historia del Arte* (4), 95-110.
- Falcón, T. (1989). *Platería en la Catedral de Sevilla*. Sevilla: Universidad Internacional Menéndez Pelayo.
- Gestoso, J. (1884). *Teatro de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla por D. Pablo Espinosa de los Monteros seguido de las más importantes noticias contenidas en las "Adiciones" que a dicha*

- obra dejó escritas D. José de Sandier y Peña, cuyo M. S. se conserva en la Biblioteca Colombiana. Sevilla: Oficina de D. Carlos Santigosa.
- Gestoso, J. (1890). *Sevilla monumental y artística. Tomo II*. Sevilla: Oficina tipográfica de El Conservador.
- Gestoso, J. (1915). Sobre Orfebrería Sevillana. *Revista de Morón*, (15), 108-109.
- Heredia, M. C. (1980). *La orfebrería en la provincia de Huelva. Tomo II*. Huelva: Diputación de Huelva.
- Hernández, J. (1980). *Pedro Duque Cornejo y Roldán (1678-1757) en el arte andaluz de su tiempo*. Sevilla: Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría.
- Hernández, J. (1985). Retablos y esculturas. En D. Angulo et al. (aut.). *La Catedral de Sevilla*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir.
- Herrera, F. (1998). *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII*. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- Herrera, F. (2009). El retablo de estípite a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII. En F. Herrera, F. Halcón, A. Recio (aut.). *El retablo sevillano desde sus orígenes hasta la actualidad* (pp. 291-340). Sevilla: Diputación de Sevilla, Cajasol y Fundación Maestranza de Caballería de Sevilla.
- Herrera, F. (2020). De Sevilla al Nuevo Reino de Granada. Tomás Sánchez Reciente y su acomodada etapa santefereña (1753-1776). En N. Salazar, J. Paniagua y J. Pérez Morera (ed.). *El Jardín de las Hespérides. Estudios sobre la Plata en Iberoamérica. Siglos XVI al XIX* (pp. 111-135). México-León: Universidad de León-UNIA
- Laguna, T. (2010). Gestión patrimonial y colección museográfica de la catedral de Sevilla. De tesoro y museo a monumento vivo. *SEMATA, Ciencias Sociais e Humanidades* (232), 58-59.
- Luna, R. y Serrano, C. (1986). *Planos y dibujos del Archivo de la Catedral de Sevilla*. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- Martín, F. A. (1987). *Catálogo de la Plata del Patrimonio Nacional*. Madrid: Editorial Patrimonio Nacional.
- Peraza, L. (1996). *Historia de Sevilla. Transcripción, estudio y notas por Francisco Morales Padrón*. Sevilla: Asociación de Amigos del Libro Antiguo.
- Pleguezuelo, A. (2004). Proyecto del retablo de la Virgen de la Antigua. En A. Pleguezuelo (ed.). *Domingo Martínez en la estala de Murillo* (pp. 210-211). Sevilla: Fundación El Monte.
- Ponz, A. (2001). *Viaje de España. Sevilla*. Sevilla: ABC.
- Quiles, F. (2007). *Teatro de la Gloria. El universo artístico de la Catedral de Sevilla en el Barroco*. Sevilla: Diputación de Sevilla, Universidad Pablo de Olavide.

- Ros, C. (1981). *Los arzobispos de Sevilla. Luces y sombras en la sede hispalense*. Sevilla: Carlos Ros.
- Sancho, H. (1934). *Arquitectura sevillana del siglo XVIII. Documentos para la Historia del Arte de Andalucía*. Sevilla: Laboratorio de Arte.
- Santos, A. J. (2007a). Los Sánchez Reciente, una familia de plateros del Setecientos sevillano. En J. Rivas Carmona (ed.). *Estudios de Platería. San Eloy 2007* (pp. 331-346). Murcia: Editum.
- Santos, A. J. (2007b). Don Tomás Sánchez Reciente, de Platero de Cámara de Felipe V a Director de la Real Casa de la Moneda de Santafé de Bogotá. *Ensayos. Historia y teoría del arte* (12), 135-149.
- Sanz, M. J. (1976a). *La orfebrería sevillana del Barroco. Tomo I*. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- Sanz, M. J. (1976b). *La orfebrería sevillana del Barroco. Tomo II*. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- Sanz, M. J. (2010). Vicisitudes del ajuar de plata de la capilla de la Antigua de la catedral de Sevilla. *Laboratorio de Arte* (22), 185-215.
- Solís, A. de (1739). *Historia de Nuestra Señora de la Antigua venerada en la Santa Iglesia de Sevilla*. Sevilla: Imprenta Manuel de la Puerta.
- Valdivieso, E. (1990). Pinturas de Domingo Martínez en la capilla de la Virgen de la Antigua de la catedral de Sevilla. *Laboratorio de Arte* (3), 109-122.
- Valdivieso, E. et. al. (2016). *Pintura mural sevillana del siglo XVIII*. Sevilla: Fundación Sevillana Endesa.

Juan Temboury Álvarez-Leopoldo Torres Balbás: La Reconstrucción de la Alcazaba de Málaga y el mito¹ de la Alhambra (1933-1945)

Juan Temboury Álvarez, Leopoldo Torres Balbás: The Reconstruction of the Alcazaba de Málaga and the Myth Of the Alhambra (1933-1945)

CARLOS SARRIA FERNÁNDEZ  0000-0002-7835-1949

csarriafernandez@gmail.com

Doctorando en la Línea de Investigación de Estudios Avanzados en Humanidades. Universidad de Málaga.

Recibido: 5 de febrero de 2020 · Revisado: 2 de septiembre de 2021 · Aceptado: 5 de septiembre de 2021

Resumen

El devenir de la Alcazaba de Málaga y su reconstrucción entre 1933 y 1945, periodo en el que se llevó a cabo el grueso de las obras siempre estuvo, de algún modo, incardinado a la Alhambra granadina. Si lo analizamos desde un punto de vista técnico, vemos dos de los tres arquitectos restauradores que tuvo durante ese periodo el monumento granadino, Leopoldo Torres Balbás y Francisco Prieto-Moreno, lo fueron a su vez de la Alcazaba malagueña y que con el primero de ellos desembarcaron en Málaga aquellos oficiales que le habían ayudado a la reconstrucción del monumento nazarí y especialmente del Palacio del Partal.

Palabras clave: Reconstrucción; restauración; arquitectura.

Identificadores: Juan Temboury Álvarez; Leopoldo Torres Balbás.

Topónimos: Alcazaba de Málaga; Alhambra; Granada.

Periodo: S. XX.

Abstract

The future of Málaga's Alcazaba and its reconstruction between 1933 and 1945, period in which the main part of the works was carried out, was always, in some way, joined to the Alhambra in Granada. From a technical point of view, two of the three restorative architects that the Granada monument had during this period, Leopoldo Torres Balbás and Francisco Prieto-Moreno, also worked at the Alcazaba in Malaga. With the first of them, landed in Malaga those officers who had helped him rebuilding the Nasrid monument and especially the Partal Palace.

Keywords: Reconstruction; restoration; architecture.

Identifiers: Juan Temboury Álvarez; Leopoldo Torres Balbás.

Place Names: Alcazaba de Málaga; Alhambra; Granada.

Period: 20th Century.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

SARRIA FERNÁNDEZ, C. (2021). Juan Temboury Álvarez-Leopoldo Torres Balbás: La Reconstrucción de la Alcazaba de Málaga y el mito de la Alhambra (1933-1945). *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 52: 293-313.

1 El concepto de la Alhambra como mito se utiliza como un referente de prestigio e ineludible cuando se hace referencia a monumentos musulmanes de la península ibérica.

Introducción

Juan Temboury Álvarez² fue un adelantado en la defensa del Patrimonio Histórico malagueño y andaluz y supo defenderlo desde su atalaya bajo unas premisas absolutamente desconocidas y novedosas para el tiempo que le tocó vivir. Estas premisas serían, en palabras del profesor Rafael López Guzmán, que el “Patrimonio...constituye uno de los elementos identitarios de mayor valor cultural, en tanto que nos permite situarnos en un proceso social de carácter historicista” (López Guzmán, 2010: 10), para más adelante afirmar: “El patrimonio...es portador de unos valores éticos, de convivencia y, asimismo, asegura posibilidades de disfrute ético, desarrollo y mejora de calidad de vida de una ciudadanía activa e interesada” (López Guzmán, 2010: 10). Juan Temboury fue siempre un activo defensor de estos valores del Patrimonio, así en mayúscula, aunque nunca hiciese una definición teórica del mismo. De entre sus muchas actuaciones en pro del patrimonio malagueño destaca sobre manera, o al menos por lo que fue más conocido, su actuación en la reconstrucción-rehabilitación del Conjunto Monumental de la Alcazaba y Castillo de Gibralfaro de Málaga y con ella su relación con Leopoldo Torres Balbás y por tanto con la Alhambra granadina.

La magnitud historiográfica, simbólica y arquitectónica de la Alhambra indujo muchas veces el modo de actuación en la rehabilitación del conjunto monumental de la Alcazaba malagueña, como lo recuerda la profesora Sauret Guerrero (Sauret Guerrero, 2000: 201-214). Esta dependencia produjo aciertos y desaciertos, máxime cuando se intentaba reflejar en la Alcazaba malagueña, un conjunto monumental básicamente de carácter defensivo, la suntuosidad y boato que siempre ha lucido la Alhambra, un conjunto monumental básicamente palaciego (Sauret Guerrero, 2000: 201-214).

Para realizar un seguimiento de los avatares vividos por la Alcazaba malagueña durante su reconstrucción es indispensable conocer los trabajos de dos autores, la catedrática Teresa Sauret Guerrero (Sauret Guerrero, 1999: 288-299) y el profesor Javier Ordoñez Vergara (Ordoñez Vergara, 2000)³. Este artículo no pretende realizar una revisión de los referidos trabajos, todos ellos con un marcado y acertado carácter historicista y arquitectónico. Nuestra intención es aproximarnos a la función realizada por Juan

2 Juan Temboury Álvarez (Málaga 1899-1965). Nació en el seno de una familia de la burguesía comercial malagueña. El padre, Pedro Temboury Saint Paul, era de origen francés lo que permitió que algunos de sus hijos, entre ellos Juan, estudiase durante algunos años en ese país. Su madre, Francisca Álvarez Net pertenecía a una tradicional familia comercial malagueña. Sus primeros contactos con el patrimonio histórico artístico malagueño se dieron a partir de participar en la Sociedad Excursionista de esta ciudad. La pasión que en él despertó la defensa del patrimonio de su ciudad, unido al apoyo de dos mentores muy significados durante la Segunda República Española: el diputado por Málaga Emilio Baeza Medina y el Director General de Bellas Artes con los gobiernos de Azaña, Ricardo Orueta Duarte, permitieron que se dedicase de lleno durante el resto de su vida a la defensa del patrimonio malagueño. Puede decirse que Juan Temboury vivió para el Patrimonio pero nunca vivió de él, ya que siguió trabajando en el negocio familiar. La actividad que desarrolló Juan Temboury le convierte en un claro y raro personaje activo presente en el desarrollo de la historia de nuestro país durante periodos tan dispares y opuestos como la Segunda República, la Guerra Civil y la Dictadura franquista.

3 Esta publicación es el trabajo que el profesor Ordoñez defendió en 1994 en su tesis doctoral, de la que fue su directora la doctora Sauret.

Temboury Álvarez en la promoción y defensa de la rehabilitación-reconstrucción⁴ del conjunto monumental, para luego analizar su actividad una vez que las obras comenzaron.

Los especialistas a los que antes nos hemos referido, basan sus investigaciones casi en exclusiva en los proyectos arquitectónicos firmados por los arquitectos rehabilitadores que tuvo la Alcazaba, centrándose principalmente en los trabajos de los tres primeros: Leopoldo Torres Balbás desde 1933 hasta 1936; Fernando Guerrero-Strachan Rosado desde 1936 hasta 1941; y finalmente Francisco Prieto-Moreno Pardo⁵ desde 1941 hasta 1968. No obstante no manejaron toda la correspondencia que los implicados en las obras sostuvieron entre ellos, en concreto la que Juan Temboury y José González Edo tuvieron con Torres Balbás entre 1941 y 1945 y que se encuentra en el Legado Temboury, aunque al parecer sí pudieron conocer la correspondencia de años anteriores que se custodia en el Patronato de la Alhambra y Generalife. Si hubiesen conocido el epistolario al que antes nos hemos referido, hubiesen llegado a la conclusión de que gran parte del periodo en el que Prieto-Moreno fue el arquitecto restaurador de la Alcazaba este ejerció el cargo de un modo puramente nominal, al menos durante los años de gran producción de las obras, que ambos autores coinciden en situar hacia 1945, ya que la dirección de facto fue asumida en gran medida por Torres Balbás, como así lo demuestra la correspondencia que se encuentra en el Legado Temboury. Igualmente cuando afirmamos que la dirección de Prieto-Moreno fue nominal nos basamos en que las visitas de éste a Málaga fueron muy escasas desde que cesó en el cargo de Gobernador Civil de la Provincia en diciembre de 1939, además la correspondencia que mantuvo con González Edo⁶ y Temboury fue prácticamente nula. Esto no implica que Prieto-Moreno no estuviese al tanto de lo que ocurría en las obras, como así lo demuestra la carta que Juan Temboury dirigió a Manuel Gómez Moreno con motivo de haber sido designado este último por la Academia de San Fernando informante de un “incidente” habido con motivo de la firma de un plano⁷ y en relación de las obras de la Alcazaba⁸. En ella Temboury le agradece que le consulte a él sobre lo ocurrido y pone especial énfasis en intentar evitar que ello sirva: “para enconar más la cuestión existente entre él [Torres Balbás] y Prieto [Moreno]”. Más adelante explica por qué era habitual que los libramientos de

4 Al utilizar el término “rehabilitación-construcción” como un tándem queremos dejar constancia de que ambos procedimientos se utilizaron indistintamente con absoluta libertad, ya que sólo con la rehabilitación hubiese sido imposible llegar a nada concreto dado el deterioro en el que se encontraban los restos de la antigua Alcazaba. No obstante la construcción realizada fue casi siempre acorde con el estilo arquitectónico original, al menos durante los periodos en que las obras fueron dirigidas por Leopoldo Torres Balbás.

5 Estos tres arquitectos no solo fueron los primeros, sino que también fueron los que cubrieron el periodo de mayor volumen y actividad en la realización de la Alcazaba. Posteriormente a ellos existen proyectos firmados por los arquitectos Rafael Manzano Martos y Cesar Olano Gurriarán.

6 José González Edo asumió la dirección técnica del Conjunto Monumental de la Alcazaba de Málaga durante varios periodos: desde 1933 hasta 1936; desde 1943 hasta 1945; y de facto, aunque no oficialmente ya que estuvo sancionado por el régimen para no ocupar ningún puesto oficial, entre 1941 y 1943.

7 En concreto el incidente se produjo en el Proyecto de obras de excavación y consolidación en la Alcazaba de Málaga, presentado el 31 de agosto de 1942 y firmado por Francisco Prieto-Moreno Pardo.

8 Carta de Juan Temboury a Manuel Gómez-Moreno del 27 de diciembre de 1944. Signaturas 20287-20288, Legado Gómez-Moreno, Fundación Rodríguez-Acosta (Granada).

dinero para las obras se destinasen a partidas distintas a la presupuestadas, concluyendo el tema diciendo: “Comprendo que este sistema... se aparta de las normas de la administración pública y de la legislación artística, pero ¿qué hay y en qué no se vulneran?, ¿qué se hubiese podido hacer en España por la pauta de tanta letra muerta?”. Más adelante aclara que aunque Prieto-Moreno es el arquitecto restaurador del conjunto monumental “no le importa lo más mínimo profesionalmente que estas [obras] las lleve Leopoldo [Torres Balbás], ya que tiene más trabajo que el que puede hacer, están mal retribuidas y por otra parte se considera encumbrado en su carrera por otras obras de más trascendencia”. A continuación le relata que el plano motivo del conflicto les fue solicitado por Prieto-Moreno: “me pidió con insistencia un proyecto para darle curso; me decía que como era solo cuestión de trámite y que la Junta los aprobaba sin dificultad, podría hacerse con planos de los que hacíamos para las obras”, por lo que: “De común acuerdo entre todos, González Edo (que cobra los derechos de proyectos) hizo uno aprovechando los planos de Leopoldo firmándolo Prieto como suyo”. Más adelante Temboursy vuelve a comentar sobre los recelos que Torres Balbás abriga sobre Prieto-Moreno: “Leopoldo cree que esto ha sido una maniobra en contra suya, de Prieto y de Iñiguez”. Aunque al dar su opinión personal dice: “yo creo sinceramente que está equivocado y que todo es la resultante de una porción de situaciones complicadas”. Finalmente, Temboursy, no se olvida de dejar claro que el sistema de funcionamiento que le ha explicado era conocido por otros responsables: “Con respecto al criterio seguido V. ya lo conoce; recordará que en mayo de 1943 estuve pidiéndole consejo...; también lo hice con [Blas] Taracena y con [el Marqués de] Lozoya y que todos Vdes. estaban conformes en el criterio a seguir”. Temboursy no quiere dar por finalizada la misiva sin un apoyo explícito a Torres-Balbás: “con la autorización de Lozoya y [Antonio] Gallego se hizo cargo Leopoldo de la dirección, cuya competencia y honradez profesional no tiene igual; es absurdo e injusto el que un hombre de su valor esté postergado y es una garantía sobre lo hecho”.

La misiva antes comentada creemos que explica a la perfección nuestra tesis sobre la participación de Prieto-Moreno en las obras de la Alcazaba, al igual que explica gran parte de la función que Juan Temboursy tuvo en ellas y la importancia de dicha labor. También refleja con bastante exactitud el ambiente de trabajo y el modo de actuar de los organismos estatales en los años de la posguerra.

En resumen, hasta 1945, al menos, la labor de Prieto-Moreno no se correspondió, incluso, ni con la obtención de fondos que de acuerdo con la carta anterior las obras se sostuvieron con fuentes de financiación ajenas al Ministerio de Educación y Cultura, estas fuente fueron: Emilio Lamo de Espinosa durante su periodo en el que ejerció el cargo de Gobernador Civil de Málaga entre 1941 y 1945; el dinero que hizo llegar Torres Balbás

9 Francisco Iñiguez Almech era Comisario General del Patrimonio Artístico Nacional.

a partir de 1941, cuando fueron sobreesidas las acusaciones del proceso de depuración política que sufrió¹⁰; la tercera fuente de financiación fue el Cabildo Municipal.

Otra consideración en la que diferimos con los autores de los trabajos antes referidos, es al papel que otorgan a Juan Temboury en el conjunto de actuaciones llevadas a cabo en la rehabilitación de la Alcazaba. La doctora Sauret no lo menciona en ninguno de sus estudios, acaso hace referencia a una carta suya dirigida a Torres Balbás pero de la que no ofrece datos y atribuye la autoría de la misma a González Edo cuando en realidad fue escrita por Temboury¹¹.

En el caso del profesor Ordoñez son varias las ocasiones en que nombra a Juan Temboury a lo largo de su trabajo, pero para descalificarlo con respecto al resultado arquitectónico de la restauración o en todo caso como “representante del amateurismo que ha presidido la protección de una parte del patrimonio local...de consecuencias controvertidas pero muy justificables en las circunstancias que lo alentaron” (Ordoñez Vergara, 2000:107).

Nosotros en cambio sostenemos la tesis de que Juan Temboury nunca pretendió ni quiso asumir las funciones de arquitecto restaurador o la de arquitecto técnico, por lo que las críticas que en justicia se puedan realizar a la falta de pureza historicista en la reconstrucción del conjunto monumental de la Alcazaba no deben atribuirse a la actuación de Temboury, ya que él, consciente de sus limitaciones, se sometía habitualmente a los dictados de los especialistas. En cambio, su actuación en las obras de restauración no solo se debe considerar trascendente, sino absolutamente indispensable, desde su arranque en 1933 hasta los tortuosos y dramáticos años que distaban de 1945, periodo en el que él fue el impulsor indispensable del funcionamiento de las obras. No en vano Torres Balbás en una carta que le dirige a Temboury el 22 de julio de 1942¹², le dice: “No sé si en Málaga se han dado cuenta o se darán algún día de que V. es el padre y madre y hasta abuelo de esa Alcazaba surgida de un montón de escombros y basura.”, además lo exime de cualquier responsabilidad constructiva: “El rescate, la limpieza y urbanización de esta Alcazaba se deben al generoso entusiasmo de Juan Temboury”.

Estamos seguros de que si los profesores Sauret y Ordoñez hubiesen conocido las fuentes que hemos citado, sus conclusiones sobre Juan Temboury hubiesen sido otras.

10 Leopoldo Torres Balbás fue sometido a dos procesos de depuración política uno por malversación y otro por pertenencia a la Masonería cuando el primero fue sobreesido. El último se inició en Granada en 1939 para posteriormente ser trasladado a Madrid bajo la premisa de que allí residía el acusado.

Este dinero que fue facilitando Torres Balbás, y del que desconocemos su monto total, estaba en su poder desde que le fue transferido por el Gobierno de la República y tanto el conflicto bélico como su proceso le habían impedido entregarlo a Juan Temboury y José González Edo. El traspaso de estos fondos aunque no se hizo de modo clandestino, sí se realizó prudentemente y en varias entregas, suponemos que esta actitud se debió al origen del dinero.

11 Carta de Juan Temboury a Leopoldo Torres Balbás del 10 de diciembre de 1934. Legado Torres Balbás, Patronato de la Alhambra y Generalife (Granada).

12 Carta de Leopoldo Torres Balbás a Juan Temboury del 22 de julio de 1942. Signatura 2- 105-8, Legado Temboury, Excma. Diputación Provincial de Málaga.

Antecedentes

La fortaleza palacio de la Alcazaba de Málaga y el Castillo de Gibralfaro comenzaron a languidecer desde el mismo momento en que las tropas castellanas ocuparon la ciudad. Ambos conjuntos monumentales fueron cambiando de propietarios entre el ejército, la Corporación municipal y aquellos vecinos que fueron adquiriendo derechos de propiedad como consecuencia de la dejadez del Ayuntamiento.

Los historiadores que escribieron sobre la Alcazaba de Málaga se limitaron a reconstruir la historia de los mismos o, como mucho, actuar de meros notarios que constataban el deterioro que el tiempo y la desidia habían ido labrando sobre la Alcazaba y el Castillo de Gibralfaro o contemplar su destrucción de un modo románticamente nostálgico.

A lo largo del siglo XIX se sucedieron reclamaciones, anuncios y solicitudes de actuaciones sobre la edificación de la Alcazaba por su constante amenaza de ruina. Pero en ninguno de los documentos que hemos consultado se propone la rehabilitación o reconstrucción.

A finales de la segunda década del siglo XX, empezó a manifestar un reducido grupo de intelectuales malagueños, el interés por pasar de la evocación nostálgica o histórica por el monumento a un deseo de recuperación de este y sus posibilidades de rehabilitación. De entre ellos debemos destacar a Ricardo Orueta Duarte, los arquitectos Antonio Palacios y José González Edo y Juan Temboury. Una de las primeras decisiones tomadas por Ricardo Orueta cuando accedió a la Dirección General de Bellas Artes, fue el incluir parte del Conjunto arquitectónico en el Decreto que hacía catalogación de los Monumentos Histórico-Artísticos que desde ese momento pasaban a formar parte del Tesoro Artístico Nacional, junto a un alto número de elementos patrimoniales de todo el país, entre los que se encontraban varios monumentos malagueños¹³.

Precisiones sobre la actuación de Juan Temboury

El interés de Juan Temboury en la recuperación de la Alcazaba quedó de manifiesto en un informe que realizó para la Comisión de Monumentos Históricos Artísticos de Málaga el 30 de diciembre de 1932, con motivo de que las lluvias torrenciales caídas a lo largo del mes de diciembre de 1932 habían dejado al descubierto en las faldas del monte Gibralfaro unos restos humanos que resultaron ser parte de una necrópolis musulmana. Temboury aprovechó el escrito, también publicado en la prensa, para denunciar el estado de deterioro en que se encontraba la Alcazaba: “Esta Alcazaba... podría ser uno de los más hermosos conjuntos monumentales de la Nación. Su salvación más que de

13 Ricardo Orueta Duarte (Málaga 1868-Madrid 1939) fue designado Director General de Bellas Artes el 24 de abril de 1931 (Gaceta de Madrid (114), 303) y el decreto con la declaración monumentos históricos artísticos se hizo con fecha 3 de junio de 1931 (Gaceta de Madrid (155), 1181-1185). El volumen de monumentos incluidos en este decreto y la prontitud de su publicación hace pensar que ya se encontraba, si no elaborado, si relacionado en una lista que muy bien podría haber procedido del Centro de Estudios Históricos.

dinero es empresa de amor y constancia”. A continuación, una vez planteado el dramático estado en el que se encontraba el Conjunto Monumental, se adentra en las razones históricas que motiva su actual situación: “Abandonada por sus dueños legales, poblose de míseras viviendas, que apoyadas sobre sus muros y torres ya ruinosos precipitan con su peso el derrumbamiento”. Para, finalmente, centrarse en realizar propuestas de actuaciones concretas e inmediatas: “Creemos que los edificios...de calle Alcazabilla deben estorbar lo menos posible los puntos de vistas...del gran parque, que con el tiempo habrá de convertirse esta...montaña limpia de todo lo ajeno a su recinto torneado”.

Otra de las actuaciones importantes de Ricardo Orueta como Director General fue la publicación de la Ley sobre el Patrimonio Artístico Nacional¹⁴, que en su artículo 3º, atribuía a la Dirección General de Bellas Artes la capacidad de intervención y conservación de los Monumentos del Catálogo Histórico Artístico entre los que se incluía algunas zonas concretas de la Alcazaba malagueña¹⁵.

A mediados de 1933 todo estaba preparado para comenzar la tarea que, en palabras de Leopoldo Torres Balbás: “Algunas gentes entusiastas y de fértil imaginación pensaron...que... el recinto de la Alcazaba, limpio de añadidos modernos y construcciones parásitas, alcanzaría un gran valor monumental y pintoresco”; y continúa “Entre los que presintieron los hallazgos y más entusiasmo mostraron porque se iniciaran las obras, ha de citarse a D. Francisco J. Sánchez Cantón, D. Antonio Palacios, D. Juan Temboury y D. José González Edo” (Torres Balbás, 1934: 344-357). Torres Balbás fue designado por Ricardo Orueta responsable de llevarla a cabo y como era habitual en la decisiones que solía tomar Orueta esta no era gratuita, estaba cargada de razones: Torres Balbás ostentaba el cargo de Arquitecto Conservador de la 6ª zona -Málaga se encontraba en ella-; también era el Conservador de la Alhambra de Granada, con un reconocimiento generalizado a su labor entre todas las personas relacionadas con la rehabilitación del Patrimonio en España; había sido uno de los representantes de España en el Congreso de Atenas de 1931; finalmente, Orueta tenía plena confianza en él, al que conocía por ser compañero del Centro de Estudios Históricos.

Torres Balbás asumió la tarea con cierto escepticismo, no confiaba en que hubiese entre las ruinas de la Alcazaba algo recuperable que sacar a la luz. Pero después de su primera visita a Málaga su punto de vista cambió. Ricardo Orueta estaba comenzando a cerrar el círculo de uno de los objetivos que posiblemente le habían inducido a aceptar esa Dirección General: el poner en práctica la política que él y muchos de los que participaban en el Centro de Estudios Históricos, dependiente de la Junta para Ampliación de Estudios, consideraban indispensable: crear una nueva legislación que verdaderamente protegiese el Patrimonio Histórico-Artístico español, hacerlo junto a una activa recuperación artística del mismo y todo ello llevarlo a cabo con las ideas más innovadoras del

14 13 de junio de 1933 (Gaceta de Madrid 25-5-1933 (145), 1394-1399).

15 Con fecha 9 de junio de 1933 (Gaceta de Madrid (161), 1861) se emite la orden disponiendo el libramiento de 10.000 ptas... con destino a la exploración de la Alcazaba de Málaga. Con fecha 14 de junio de 1933 (Gaceta de Madrid (165), 1865) se emite la orden disponiendo el libramiento de 10.000 ptas. con destino a la reparación de la Alcazaba de Málaga.

momento. Qué mejor lugar para aplicarlo que en su tierra, en un espacio, la Alcazaba, del que era partícipe junto con el grupo de “gentes entusiastas y llenas de imaginación” que estaban dispuestas a colaborar en la ilusionante empresa. Con todos estos datos podemos afirmar que el “Proyecto de restauración de la Alcazaba de Málaga”, aunque no fue el primero en el que se aplicase la anastilosis diferenciada¹⁶, pues esta ya la había ensayado Torres Balbás en la restauraciones que había llevado a cabo en el conjunto monumental de la Alhambra de Granada y en especial en los edificios del “Palacio del Partal”, si pues fue el primero en el que se aplicó bajo la nueva legislación; y también, por desgracia, uno de los pocos en los que se pudo aplicar, ya que los avatares políticos y la Guerra Civil impidieron su continuidad. En su primera visita a Málaga a Leopoldo Torres Balbás las dudas se le esfumaron y consideró posible la restauración del Conjunto arquitectónico, al tiempo que se le ponían a su disposición, de modo altruista y sin ningún nombramiento oficial que los avalara más allá de la petición verbal de sus amigos Ricardo Orueta, José González Edo y Juan Temboury Álvarez.

La primera carta de Temboury a Torres Balbás, escrita el 31 de agosto¹⁷ nos da una idea del entusiasmo con que ambos –al parecer González Edo aún no se había incorporado al proyecto- habían comenzado la tarea. El día 11 de ese mes había llegado a Málaga y se quedó hasta el domingo 13 en que se encontró con Ricardo Orueta para recorrer ambos, junto a Temboury, los restos de la Alcazaba; pues bien, por la referida carta sabemos que a Torres Balbás le había dado tiempo a enviarle a Temboury “fotos y trabajo” – es de imaginar que el trabajo a que se refiere fuese un boceto-; Temboury después de darle las gracias por asumir la tarea le dice: “Ya sé que lo de la Alcazaba marcha superior; tenía que ser así estando en sus manos”, para a continuación informarle de la publicación del historiador Rodríguez Berlanga en la que da noticias del destino de materiales provenientes del derribo de la Alcazaba. Temboury había asumido la tarea de ser los ojos y las manos del arquitecto en Málaga, como ya lo venía haciendo con Orueta, poniendo gran empeño en mantener informado a Torres Balbás de todo lo que él consideraba que le pudiese interesar.

Por una nota periodística sabemos que Temboury ya está trabajando, junto con González Edo, en los alrededores del “Arco del Cristo” y que están en negociaciones para comprar la vivienda que ocupa la torre denominada de la “Mezquita”.

El 9 de noviembre, aprovechando la toma de posesión oficial de González Edo como el arquitecto del proyecto Alcazaba que trabajará a “pie de obra”, el diario *El Popular*¹⁸ dice que el arquitecto “da cuenta de haber comenzado los trabajos por el Arco del Túnel, donde se han descubierto algunas muestras de la arquitectura peculiar de aquel

16 La anastilosis como método de restauración fue una de las grandes aportaciones que el equipo español llevó al Congreso de Atenas de 1930 junto con los representantes de Italia. Con ello se ponía fin a la larga disputa entre las agresivas propuestas restauradoras de Viollet le Duc y el romántico abandono de las ruinas de la escuela inglesa encabezada por Ruskin.

17 Carta de Juan Temboury a Leopoldo Torres Balbás del 31 de agosto de 1933. Legado Torres Balbás, Patronato de la Alhambra y el Generalife (Granada).

18 Diario *El Popular* del 9 de noviembre de 1930. Hemeroteca Municipal de Málaga.

monumento; y de que se ha adquirido por el Estado la casa de la Mezquita, donde existe un artesonado de gran mérito”.

Por los diarios se puede seguir que el proyecto de rehabilitación de la Alcazaba empieza a calar en la población malagueña¹⁹, lo que hace que también el Cabildo municipal se interese por las obras²⁰. Pero ese interés no se limitó al ámbito local, muchos medios de comunicación de tirada nacional se hacen eco de los trabajos, lo que lo convierte en una noticia de interés nacional. Pero al tiempo que comienza ese interés, también se espera que el resultado de los trabajos sea conseguir un palacio digno de un relato de *Las mil y una noches*; en algunos por el desconocimiento de la materia y en otros, a los que el desconocimiento no los puede eximir, como modo de presionar para conseguir una reconstrucción más imaginativa que rigurosa.

Leyendo la correspondencia mantenida entre Temboury y Torres Balbás podemos hacernos una idea de los roles que protagonizaban tanto González Edo como Temboury en los trabajos diarios. González asumió toda la parte técnica y las labores de derribo y desescombro; Temboury asumió todo lo relacionado con lo que podría denominarse parte histórico artística y al parecer el tándem funcionaba bastante bien. Todo supervisado por un férreo control de Torres Balbás al que Temboury mantiene informado con todo detalle. Torres manifiesta su intención de incorporar al proyecto unos maestros de obras que habían trabajado con él en las obras de la Alhambra.

Desde finales de 1933 y durante 1934, aunque la obra emprendida había dejado de estar bajo la protección del Director General de Bellas Artes, es decir el entusiasta del proyecto Ricardo Orueta, se tuvo la suerte de que el proyecto ya había calado, como antes hemos referido, en el interés popular y mediático; por tanto, aún sin obtener las mismas facilidades, la obra continuó a pesar de que durante este tiempo no hubo ningún contacto con la nueva Dirección General. No sería hasta el 17 de noviembre de 1934 cuando la Gaceta publique la aprobación de un proyecto de obras para la “reparación” de los llamados “Cuartos de Granada” en la Alcazaba, otorgando la responsabilidad a Leopoldo Torres²¹. Orueta no se había despegado totalmente del seguimiento de las obras, ya que tras su cese como Director General pasó a ocupar el cargo de Presidente de la Junta Superior del Tesoro Artístico, puesto desde el que siguió muy directamente los avances del proyecto.

Durante julio y agosto, meses en los que González Edo se iba de vacaciones, Temboury se hacía cargo de la dirección de las obras, acabando las tareas que González Edo de-

19 Diario *El Popular* del 13 de abril de 1934. Hemeroteca Municipal de Málaga.

20 Diario *El Popular* del 6 de mayo de 1930. Hemeroteca Municipal de Málaga.

21 Gaceta de Madrid núm. 332, de 28 de noviembre de 1934, páginas 1.676 a 1.677. En el decreto se usa la palabra “reparación”, concepto improcedente dado la situación en que se encontraba la edificación de los Cuartos de Granada.

jaba proyectadas. Por una carta a Torres Balbás del 5 de agosto²² sabemos que ya están trabajando en la obra los oficiales granadinos que él había propuesto²³.

La capacidad de ilusión en Juan Temboury no tiene límites²⁴, no le arredran ningunas de las dificultades a las que se enfrentan, y que no son pocas. El 29 de noviembre dirige una carta a Sánchez Cantón²⁵ en la que le transmite la ilusión con la que todos están trabajando: “La Alcazaba marcha con brío”. Ese mismo día también envía una de las muchas cartas con las que mantenía informado a Leopoldo Torres Balbás²⁶. Esta carta no tiene un especial interés en los detalles, pero en ella nos trasmite algo de su personalidad, al tiempo que ayuda a destruir algunos de los “sambenitos” que tuvo que soportar a lo largo de su vida, y aún después de ella. Demuestra el rigor que usaba como metodología de trabajo, al tiempo que maneja cierta destreza en las descripciones y en la terminología usada, todo ello creemos que ayuda a alejar de su figura la calificación de “amateur” o “aficionado” con la que se le ha descalificado en bastantes ocasiones. La misiva también transmite el grado de responsabilidad que tenía otorgado y asumido en las obras de la Alcazaba que era bastante mayor que la de “ilusionado impulsor”. Finalmente, en ella entendemos el por qué Torres Balbás había depositado su confianza en él, al igual que años antes los había hecho Ricardo Orueta.

Entre penurias –son varias las misivas a Torres Balbás manifestando la falta de dinero incluso para pagar al personal-, hallazgos y compras de casas. Van pasando los meses y las obras siguen avanzando a pesar de todo. En 1935 la Alcazaba se empieza a convertir en un polo de atracción turística, así en agosto visita Málaga El Jalifa de Marruecos²⁷ y la prensa se encarga de informar de su visita y las obras que le fueron explicadas por Antonio Burgos Oms y Juan Temboury. A ambos, el Jalifa, les concedió la condecoración de la Orden Alauita²⁸.

En enero de 1935 se desarrolla en Granada una furibunda campaña en contra de Leopoldo Torres Balbás por haber decidido cambiar la cubierta de uno de los temples del Patio de los Leones de la Alhambra. En ella participaron los sectores más reaccionarios de la ciudad entre los que se incluía parte de la prensa y de la que no se libró ni la Academia de Bellas Artes de Granada y a bien que tuvieron éxito, por que consiguieron que el arquitecto abandonase de facto la dirección de las obras del Conjunto Monu-

22 Carta de Juan Temboury a Leopoldo Torres Balbás del 5 de agosto de 1934. Legado Torres Balbás. Patronato de la Alhambra y el Generalife (Granada).

23 Fueron cuatro los oficiales que Leopoldo Torres Balbás se trajo de la obras de la Alhambra, eran aquellos que le ayudaron a la reconstrucción del Palacio del Partal.

24 El entusiasmo en las tareas emprendidas fue uno de los rasgos identificativos de Juan Temboury en todas las empresas en las que se le embarcó. Esta actitud fue una de las pocas cualidades que nunca se le discutieron, ni por siquiera aquellos que se consideraban sus adversarios.

25 Carta de Juan Temboury a Francisco J. Sánchez Cantón del 29 de noviembre de 1934. Signatura/nº registro 100/93, Legado Sánchez Cantón, Diputación Provincial de Pontevedra.

26 Carta de Juan Temboury a Leopoldo Torres Balbás del 29 de noviembre de 1934. Legado Torres Balbás. Patronato de la Alhambra y el Generalife (Granada).

27 El Jalifa Hassan Ben el Mehedi Ben Ismael era la máxima autoridad nativa del Protectorado Español de Marruecos por delegación del Califa que residía en la zona del Protectorado Francés.

28 Los gobernantes nativos de Marruecos pertenecían a la Dinastía Alauita durante el periodo del Protectorado y aún siguen gobernando el país.

mental. La solidaridad de Juan Temboury no se hizo esperar, así en sus cartas del 26 de enero de 1935²⁹ y del 2 de febrero³⁰ le manifiesta su solidaridad incondicional: “Cuenta V conmigo como me necesite, con la pluma y hasta con un garrote si hace falta”.

Fecha el 28 de enero de 1936 existe en el Legado González Edo³¹ una interesantísima libretita dividida en cuatro apartados: personal, compra de casas, gastos e ingresos y comienza con la frase “Las obras de la Alcazaba comenzaron el 30 de octubre de 1933”; los datos que aporta son de un enorme valor para todos aquellos interesados en el proceso de reconstrucción de la Alcazaba; pero, por la información que tenemos y a la luz de lo publicado sobre el tema, creemos que es un documento prácticamente desconocido.

Al ser designado de nuevo Ricardo Orueta Director General de Bellas Artes, gracias a la victoria en las elecciones de febrero de 1936 del Frente Popular, la noticia fue muy bien recibida en Málaga, así en la misiva que González Edo le dirige a Orueta el 25 de febrero³² felicitándolo por su elección lo deja ver: “tanto se aprecia aquí su labor realizada que, esta misma tarde han venido unos obreros de la Alcazaba a darme la noticia por si yo no la sabía..., traían la alegría más grande que Vd. puede imaginarse”.

Las obras de la Alcazaba de Málaga comenzaron a concitar intereses más o menos esquivos que veían en ellas una oportunidad de obtener beneficios para sí, o como pagos de favores. Pero la enérgica reacción de Juan Temboury con el incondicional apoyo de Ricardo Orueta hizo que todos los intentos fracasasen.

Lo tan esperado llegó. Momentáneamente, la Dirección General de Bellas Artes consignó 400.000 ptas., para las obras de la Alcazaba³³, se acabaron las penurias en la obra, ahora se podrían culminar la compra de casas y no tener que suspender los trabajos. El 8 de mayo Temboury le escribe a Orueta³⁴ para mostrarle su alegría por la decisión.

En el mes de julio de 1936, González Edo, como todos los años, se va de vacaciones a la sierra madrileña desde donde le manda una postal a Temboury escrita en el pueblo de Algora (Guadalajara). Por el matasellos de correos sabemos que está enviada el día 23 de julio³⁵. Aunque no se hace referencia al Golpe de Estado llaman la atención algunas frases: “...un semana en Madrid con mucho trajín...”, “no obstante no me preocupa la Alcazaba porque está en buenas manos” y termina diciéndole irónicamente: “Celebro

29 Carta de Juan Temboury a Leopoldo Torres Balbás del 26 de enero de 1935. Legado Torres Balbás. Patronato de la Alhambra y el Generalife (Granada).

30 Carta de Juan Temboury a Leopoldo Torres Balbás del 2 de febrero de 1935. Legado Torres Balbás. Patronato de la Alhambra y el Generalife (Granada).

31 Este legado, de gran valor histórico documental se encuentra en el Archivo Provincial de Málaga.

32 Carta de José González Edo a Ricardo Orueta de 25 de febrero de 1936. Signatura 1155/379, Legado Ricardo Orueta. Biblioteca Tomás Navarro Tomás, CSIC (Madrid).

33 Decreto del Gobierno del día 7 de mayo de 1936 autorizando al Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes para que presente a las Cortes un proyecto de ley para la ejecución de un Plan de obras, excavaciones y adquisiciones de edificios y terrenos con destino a Monumentos del Tesoro Artístico Nacional.

34 Carta de Juan Temboury a Ricardo Orueta del 8 de mayo de 1936. Signatura 1242/237, Legado Ricardo Orueta. Biblioteca Tomás Navarro Tomás, CSIC (Madrid).

35 Postal de José González Edo a Juan Temboury del 23 de julio de 1936. Legado González Edo. Archivo Provincial de Málaga.

que vaya bien su obra [la Alcazaba] pero aún llegaré antes de que la termine”. José González Edo no consiguió volver a Málaga hasta 1939 y una vez terminada la Guerra Civil. Al haber actuado para el Gobierno Republicano durante el periodo bélico sufrió una inhabilitación hasta 1943 que le impedía, por tanto, figurar como arquitecto en las obras de la Alcazaba, pero Temboury, como veremos más adelante se las ingenió para que siguiese colaborando en el proyecto.

A Leopoldo Torres Balbás le cogió la sublevación militar en Soria, donde viviría durante toda la contienda civil. Durante ese tiempo sus enemigos granadinos se encargaron de realizar una denuncia en su contra, lo que se tradujo en la incoación de un expediente de depuración que apenas tuvo recorrido al ser desestimado. Pero esos mismos no se dieron por vencidos, y en 1938 es denunciado nuevamente, esta vez, por pertenecer a la Masonería; Leopoldo Torres nunca había pertenecido a esa organización, pero inexplicablemente el expediente se alargó en la Audiencia de Granada e incluso se le incautaron todos sus bienes. Cuando el expediente no se pudo alargar más en esa ciudad fue trasladado a la Audiencia Nacional de Madrid por lo que el proceso comenzó de nuevo. No fue hasta el otoño de 1941 cuando se sobreseyó el expediente de depuración política. Todo el proceso que tuvo que pasar y las vejaciones que soportar hicieron mella en su salud y en su carácter. Su vida profesional se vio afectada definitivamente, fue apartado de su puesto en la Universidad y de cualquier proyecto, nuevo o en marcha. Finalmente fue obteniendo de nuevo algunos reconocimientos, pero estos llegaron lentamente y casi ocultando su «vergonzoso proceso judicial»³⁶.

Después del Golpe de Estado, Juan Temboury se quedó solo al frente de las obras de la Alcazaba, pero no por ello las paralizó, máxime cuando entre los trabajadores se encontraban los especialistas que Leopoldo Torres Balbás se había traído desde Granada y que no podían volver a esta por haber triunfado allí el Golpe Militar. No paralizó su actividad ni con el terrible asesinato de su hermano Pedro ocurrido el día 24 de julio; siguió dirigiendo las obras, puede que la actividad le ayudase a sobrellevar la dolorosa pérdida. Pero lo cierto es que él debió de ser consciente que esa situación no se podía alargar en el tiempo, él no era arquitecto y aunque estaba muy familiarizado con las obras y debía de conocerlas con todo detalle, la realidad es que no estaba capacitado técnicamente para seguir avanzando en ellas. Así en la última misiva que dirige a González Edo el 22 de septiembre³⁷ le dice: “Fernando Guerrero, con el telegrama de Orueta³⁸, ha parado La [obra] de Gibralfaro... Me ha ofrecido encargarse de la obra de la Alcazaba, pues tiene facilidad para vigilar el trabajo y suspenderlo al terminarse la

36 Gran parte de la información sobre el proceso judicial sufrido por Leopoldo Torres Balbás la hemos obtenido del ensayo de Carlos Vílchez Vílchez “La depuración política de don Leopoldo Torres Balbás y Granada. 1936-1941”, dentro del volumen *Leopoldo Torres Balbás y la Restauración Científica. Ensayos*. Publicado por El Patronato de la Alhambra y el Generalife y el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico en el año 2013.

37 Carta de Juan Temboury a José González Edo del 22 de septiembre de 1936. Legado González Edo. Archivo Provincial de Málaga.

38 En realidad debería de decir: “...con el telegrama a Orueta”, porque se trata del telegrama que envió Fernando Guerrero-Strachan a Ricardo Orueta el día 8 de agosto de 1936 y del que nunca recibió respuesta.

consignación.” Por este texto, podemos deducir que Fernando Guerrero-Strachan Rosado asumió, de facto, la dirección de las obras de la Alcazaba en septiembre de 1936 y lo haría hasta su fallecimiento en 1941, lo que demuestra que las obras de la Alcazaba nunca dejaron de tener una dirección técnica ajena a Juan Temboury.

Desde finales de septiembre de 1936 hasta la entrada de las tropas franquistas hay casi un total silencio informativo sobre las obras de la Alcazaba, tanto en el aspecto epistolar como en lo referente a los medios de comunicación. Creemos que las obras del conjunto monumental, aunque de modo ralentizado, debieron continuar durante estos meses, ya que los oficiales granadinos que no podían volver a su ciudad siguieron trabajando en ella. Durante ese periodo Temboury tuvo también que atender a otros asuntos más perentorios: públicos, como preparar la catedral, desalojando y protegiendo todos sus enseres, para que sirviera de alojamiento a las avalanchas de refugiados que llegaban a Málaga; y privados, el negocio familiar había sido incendiado y aunque los empleados continuaron en sus puestos, las labores de reparación debieron ser arduas.

La primera noticia que tenemos sobre la Alcazaba, después de que las tropas rebeldes ocupasen la capital el 7 de febrero de 1937, es una carta que Francisco Prieto-Moreno³⁹ le escribe a Leopoldo Torres Balbás en la que le habla de su visita a Málaga: “Ayer estuve en la Alcazaba con Temboury y Guerrero [Strachan], me gustó mucho aquello. El carpintero y el escayolista han seguido trabajando durante la dominación roja”. El texto de esta misiva confirma nuestra teoría de que Fernando Guerrero-Strachan estuvo trabajando como arquitecto restaurador en la Alcazaba desde 1936 y que las obras no se paralizaron.

El día 12 de febrero de 1937, después de la entrada de las tropas franquistas en Málaga, Juan Temboury fue elegido miembro de la Comisión que dirigiría el Ayuntamiento hasta el 6 de diciembre de 1939. Muchas de las actividades que desarrolló como Delegado de ese Comisión fueron referentes a la Alcazaba. En agosto de 1937 presentó una moción en la que se solicitaba que del presupuesto extraordinario destinando a obras menores de la Alcazaba se pagasen unas obras urgentes realizadas en los llamados “Cuartos de Granada”, ya que es una “...obra que ha de hacerse necesariamente por obreros especialistas muy difíciles de conseguir. Que estando en este momento libre de trabajo el obrero⁴⁰ especializado que ha hecho las anteriores restauraciones podrá encargarse de esta labor en condiciones muy ventajosas para la obra”⁴¹.

Pero la gestión más importante que sobre las obras de la Alcazaba se hizo en el Ayuntamiento en el tiempo en que Temboury desempeñó el cargo de Gestor Delegado de Cultura fue la de obtener, de modo insólito, una importante subvención para continuar las obras. En la sesión del día 29 septiembre, el Alcalde da cuenta de los resultados del viaje que él junto a otros tres gestores, entre los que se encontraba Juan Temboury,

39 Francisco Prieto Moreno (1907-1985). Arquitecto y político español. Jefe Provincial de Falange de Granada, ostentó el cargo de Gobernador Civil de Málaga.

40 Se refiere a José Molina Trujillo quien decidió quedarse en Málaga después de que sus compañeros volviesen a Granada.

41 Libros de Actas del Ayuntamiento. Acta del día 13 de agosto de 1937. Vol. 344, Fol. 52 v y 53.

había realizado a Valladolid, Salamanca y Burgos, para asuntos de la ciudad. En el transcurso del mismo fueron recibidos por Franco, acto en el que se le entregó un pergamino declarándolo “Hijo adoptivo y predilecto de la ciudad”. También se visitaron a Millán Astray y al Director General de Bellas Artes a quienes informaron de la situación en que se encontraba la recuperación del patrimonio y se le hizo entrega del “proyecto de obras extraordinarias a realizar en la Alcazaba y Gibralfaro, confeccionado por el Arquitecto malagueño Sr. Guerrero-Strachan, repoblación forestal de estos monumentos, su aislamiento, expropiaciones y reconstrucción del palacio árabe”⁴². Este proyecto fue presentado en el pleno del Cabildo del día 30 de octubre⁴³ y aprobado el 19 de noviembre, disponiendo para ello de un crédito de 100.000 ptas.⁴⁴. No deja de sorprender la promesa obtenida del Gobierno de Burgos para la financiación de la Alcazaba por varios aspectos: destinar 100.000 ptas., de 1937⁴⁵ para unas obras de rehabilitación en un monumento histórico-artístico que hasta ese momento, en los partidos que habían apoyado el Golpe de Estado, no había despertado el menor interés; que el dinero lo destinase un gobierno rebelde que se encontraba en plena guerra y en un momento en que aún era muy dudosa la victoria que finalmente obtuvieron y con necesidades mucho más perentorias que las de rehabilitación del Patrimonio; que los rebeldes no disponían del Tesoro del Estado porque este se encontraba en poder del Gobierno legítimo de la República y, por lo tanto, se subvencionaba con las ayudas que obtenía de Alemania e Italia y de los donativos captados en la zona que el ejército franquista denominaba “la España liberada”.

El Ayuntamiento no debía de tener demasiada confianza en que llegase el dinero del Estado, a pesar de la promesa obtenida por la delegación y sus dudas debían de estar perfectamente justificadas, ya que años más tarde, en concreto el 12 de octubre de 1942, por una carta de Juan Temboury a Manuel Gómez Moreno⁴⁶ nos enteramos que: “por aquí, aunque modestamente, no interrumpimos el trabajo, gracias a las subvenciones del Ayuntamiento ya que del Estado desde 1936 sólo hemos conseguido 20.000 pts.”⁴⁷.

El nuevo Régimen instaurado por los rebeldes comienza a realizar una promoción de la Alcazaba como destino turístico, promoción a la que se sumó el periodista Manuel Prados y López tradicional cronista del monumento. Así el día 5 de diciembre de 1938 el diario *IDEAL* de Granada publica un largo artículo sobre la llegada a Málaga de la primera expedición de “La Ruta de Guerra del Sur” (Concejal López, 2014: 258-273).

42 Id. Acta del día 29 de septiembre de 1937. Vol. 344, Fol. 85 y 85 v.

43 Id. Acta del día 30 de octubre de 1937. Vol. 344, Fol. 105 v.

44 Id. Acta del día 19 de noviembre de 1937. Vol. 344, Fol. 126 v. Es de suponer que este crédito se obtuviese con el aval de la promesa obtenida por la Comisión municipal que viajó a Salamanca.

45 100.000 ptas. de 1937 supondrían aproximadamente unos 150.000 € de 2018.

46 Carta de Juan Temboury a Manuel Gómez Moreno del 12 de octubre de 1942. Legado Gómez Moreno, Asociación Rodríguez Acosta (Granada).

47 La famosa promesa de subvencionar con 100.000 ptas., la obra debió de quedar solo en eso, en una promesa. Como aquellas de las que en varias ocasiones nos cuenta el hispanista Paul Preston sobre el General Millán Astray que iba prometiendo dinero que nunca llegaba a entregar. (Preston, 1998).

No se vuelve a tener noticias sobre las obras de la Alcazaba hasta el 17 de abril de 1939 en una carta que Torres Balbás le dirige a González Edo⁴⁸, pero las obras habían continuado sin interrupción ya que Leopoldo Torres dice: “cuando vaya a Málaga encontrará la Alcazaba transformada por el trabajo de Juan y Fernando Guerrero. Dígame si en algo podemos ayudarles”. Es de pensar que Torres Balbás tuviera noticias de las obras a través de Francisco Prieto-Moreno, con quien mantuvo correspondencia durante toda la contienda y que viajaba asiduamente a Málaga por su cargo de Jefe de Falange de Granada. La idea de que las obras no se interrumpieron también la expresa Juan Temboury cuando el día 25 de abril le dirige una carta a Sánchez Cantón⁴⁹ en cuanto tiene la primera oportunidad de hacerlo⁵⁰ y le dice: “Le envió unas fotos de su Alcazaba; como podrá Ud. ver no se ha desperdiciado el tiempo y se ha convertido aquello en algo maravilloso... me agradaría mucho verle por aquí aunque fuese en viaje tan rápido como los suyos... Si en algo puedo servirle ya sabe que ahora como siempre puede contar conmigo. Un abrazo fuerte de su buen amigo. Arriba España”.

A partir de una carta que Gómez Moreno envía a Temboury el día 17 de octubre ambos restablecen su correspondencia habitual⁵¹. Y como Gómez Moreno le manifiesta que Torres Balbás, con quien está en contacto epistolar, “se encuentra reticente para viajar a Málaga”, Temboury aprovecha sus contactos con este para realizarle las consultas que anteriormente le hacía a Torres Balbás⁵². Igualmente le pide asesoría sobre la cerámica que ha ido apareciendo en las excavaciones; ámbito este por el que cada día va interesándose más Temboury.

En su etapa de colaboración con Fernando Guerrero-Strachan, Temboury asume el rol que ya había ejercido con González Edo; es decir, el aspecto técnico de la obra era llevado a cabo por Guerrero-Strachan, mientras el aspecto histórico-artístico era labor de Temboury, pero con la diferencia de que en esta nueva etapa no participaba Torres Balbás asumiendo su función Guerrero-Strachan, un profesional sin experiencia en la rehabilitación histórica. El día 6 de diciembre de 1939⁵³ fueron nombrados los nuevos cargos del conjunto monumental de la Alcazaba y Castillo de Gibralfaro: como Arquitecto Director, Fernando Guerrero-Strachan Rosado; como Conservador, Juan Temboury Álvarez; nombrándose a su vez a José Martínez Falero y Arregui Director de las obras de repoblación y embellecimiento del Monte Gibralfaro.

48 Carta de Leopoldo Torres Balbás a José González Edo del 17 de abril de 1939. Legado González Edo. Archivo Provincial de Málaga.

49 Carta de Juan Temboury a Francisco J. Sánchez Cantón del 25 de abril de 1939. Signatura/nº de registro 101/83. Legado Sánchez Cantón. Excma. Diputación Provincial de Pontevedra.

50 Las tropas franquistas entraron en Madrid el 28 de marzo de 1939.

51 Carta de Manuel Gómez Moreno a Juan Temboury del 17 de octubre de 1939. Legado Temboury. Excma. Diputación Provincial de Málaga.

52 Las consultas que Temboury le hace a Gómez-Moreno ponen de manifiesto la falta de confianza, al menos en el campo historicista, que el primero debía de tener en la labor de Guerrero-Strachan quien ya ejercía de pleno y de modo oficial el cargo de Arquitecto restaurador.

53 Diario *IDEAL* de Granada del 9-12-1939. Legado Temboury. Excma. Diputación Provincial de Málaga.

En abril de 1941 Torres Balbás y Temboury retoman el contacto epistolar⁵⁴, ya que el día 23 de ese mes es cuando el primero decide contestar a una carta que hacía tiempo le había mandado Temboury⁵⁵. El día 3 de mayo Torres Balbás⁵⁶ le dice: “Le extrañará seguramente que no le haya seguido enviado dinero para las obras; estoy esperando que me permitan disponer en el Banco de las cantidades del desbloqueo de mis cuentas, cosa que creo será pronto...”. Por lo que deducimos que en sus cuentas bancarias existían algunos libramientos realizados por el Gobierno de la República con destino a las obras de la Alcazaba. El expediente a Torres Balbás no fue sobreseído hasta noviembre de 1941⁵⁷, y el día 20 le comunica que le ha ingresado en el banco 1.000 ptas., y que más adelante le enviará más. Es difícil saber cómo trató este dinero Temboury, pero es de suponer que lo hiciese como un dinero casi clandestino al provenir de libramientos procedentes del Gobierno de la República, además él se encontraba de nuevo solo en las obras de la Alcazaba porque Fernando Guerrero-Strachan había fallecido en julio de ese año.

Temboury supo del sobreseimiento del expediente por la carta que Torres Balbás le dirige el 29 de noviembre⁵⁸, este le escribió felicitándolo y, cómo no, debió invitarlo a que saliese de su pasividad y viajase a Málaga para participar en las obras. La respuesta de Leopoldo Torres fue negativa, argumentando que se encontraba mal de salud y de ánimos, diciéndole que lo dejaría para más adelante. Pero la persistencia de Temboury hizo que este comenzase a colaborar epistolarmente casi de modo inmediato. Por ello no deja de sorprender la carta que Leopoldo Torres le dirige a Gallego Burín (Gallego Roca, 1995: 244) en la que le dice: “Como Ud. sabe Juan Temboury, con cariñosísima solicitud, quiere que vuelva a ocuparme de la Alcazaba de Málaga, pretendiendo que hago falta para dirigir las obras, opinión que no comparto”.

Desde el fallecimiento de Fernando Guerrero-Strachan en julio de 1941 y el comienzo de la colaboración oficial de González Edo en 1943, las obras de la Alcazaba no tuvieron nominalmente ningún arquitecto director⁵⁹, lo que haría recaer, en teoría, toda la responsabilidad sobre Temboury que era el único que ostentaba un cargo, el de conservador. No obstante, leyendo con detenimiento la correspondencia que durante ese tiempo mantuvieron Torres Balbás y Temboury, vemos como el asesoramiento del arquitecto fue intensivo y pormenorizado, se intercambiaban planos, croquis, bocetos y fotografías; entre 1941 y 1942 las cartas de Leopoldo Torres a Temboury fueron trece, en largas misivas de tres, cuatro y cinco páginas, hay que pensar que en sentido inverso la correspondencia fuese similar. Consideramos que todo lo realizado en la re-

54 Carta de Leopoldo Torres Balbás a Juan Temboury del 23 de abril de 1941. Signatura 2-105-2, Legado Temboury. Excm. Diputación Provincial de Málaga.

55 De la carta a que nos referimos no hemos conseguido copia.

56 Carta de Leopoldo Torres Balbás a Juan Temboury del 3 de mayo de 1941. Signatura 2-105-3, Legado Temboury. Excm. Diputación Provincial de Málaga.

57 Torres Balbás se lo comunica por carta a Temboury el día 20 de noviembre 1941. Signatura 2-105-6, Legado Temboury. Excm. Diputación Provincial de Málaga.

58 Carta de Leopoldo Torres Balbás a Juan Temboury del 20 de noviembre de 1941. Signatura 2-105-6, Legado Temboury. Excm. Diputación Provincial de Málaga.

59 Aunque los Proyectos estaban firmados por Francisco Prieto-Moreno Pardo.

construcción de la Alcazaba siempre se hizo bajo las premisas y supervisión –aunque fuese indirecta– de Leopoldo Torres Balbás. Por ello no tienen sentido los ataques que Juan Temboury ha estado recibiendo de ser el responsable de una reconstrucción más imaginativa que rigurosa. El origen de esos ataques quizás haya que datarlos a partir de que de 1947, cuando el entonces Alcalde, José Luis Estrada Segalerva malintencionadamente le acusó de ello. Además, no fueron pocos los envites que tuvo que resistir, de personas más o menos influyentes, para no salirse de la línea rehabilitadora diseñada por Torres Balbás; como muestra la carta que el director General de Turismo, Luis A. Bolín le dirige a Temboury⁶⁰, en la que le comunica que en una reunión del Patronato de los Jardines Artísticos y Parajes Pintorescos de España se había visto “la posible conveniencia de coronar las murallas con unas almenas que la hicieran más airosas y las rematasen adecuadamente”.

Otro testimonio de que Temboury nunca usurpó un puesto que sabía que no le correspondía, lo da Torres Balbás: “Desde la muerte de Guerrero [Strachan] que tanto valía, la parte técnica la lleva González Edo”⁶¹. Es decir Torres Balbás está confirmando que González Edo actúa en las obras desde 1941, pero de modo no oficial algo que haría a partir de 1943, año en el que Leopoldo Torres viajó, por fin, a Málaga para comprobar las obras insitu.

El año 1943 fue crucial para el devenir de las, casi, paralizadas obras de la Alcazaba. El Gobernador de Málaga en esa época, Emilio Lamo de Espinosa⁶², decidió apoyar la continuidad del proyecto, adquiriendo las obras gran intensidad, ya que, por un lado se había conseguido despejar casi todo el espacio ocupado por construcciones parásitas, y por otro se había tenido tiempo suficiente para elaborar, casi al completo, el proyecto de lo que debía de ser la Alcazaba, los responsables fueron: Torres Balbás, González Edo y Temboury. No hemos podido determinar de dónde procedía el dinero que iba librando Lamo de Espinosa⁶³, pero, esta vez sí, tenemos constancia de que el dinero fue llegando, tanto por el ritmo con que se emprendieron las obras como por el testimonio dejado por los afectados; Torres Balbás: “...a partir de 1937, se han costado las obras, primero, con las aportaciones del Ayuntamiento de la ciudad... y, desde febrero de 1943, con las facilitadas por el Gobernador Civil don Emilio Lamo de Espinosa. Estas últimas

60 Carta de Luis A. Bolin a Juan Temboury del 24 de noviembre de 1944. Legado Torres Balbás. Patronato de la Alhambra y el Generalife (Granada).

61 Carta de Torres Balbás a Antonio Gallego del 26 de mayo de 1943. Legado Torres Balbás. Patronato de la Alhambra y el Generalife (Granada). En toda la correspondencia mantenida entre Torres Balbás y Temboury en 1941 y 1942 y parte de 1943, el primero en muchos de los párrafos de las cartas le hace a Temboury comentarios de actuación que difícilmente pueden ser interpretados por alguien ajeno a la profesión de arquitecto. En cambio la cartas que Leopoldo Torres dirige a partir de julio de 1943 las encabezaba: “Sres. Don Juan Temboury y Don José González Edo” y se las enviaba a Temboury. Es decir, no incluyó en las cartas a González Edo hasta que este pudo desempeñar el cargo de modo oficial, aunque desde 1941 ya estaba trabajando en el mismo. Copias de esas cartas forman parte del Legado González Edo.

62 Emilio Lamo de Espinosa y Enríquez de Navarra (1914-1985). Jurista, perteneció a Falange Española y de las JONS. Gobernador Civil de Málaga entre junio de 1941 y agosto de 1945.

63 Por carta de Temboury a Julio Martínez Santaolalla del 5-8-1944 sabemos que la cantidad aportada por el Gobernador Civil fue de 500.000 ptas. (equivalente a aprox. 550.000 € actualmente). Signatura 1-46, Legado Temboury. Excma. Diputación Provincial de Málaga.

han permitido dar un gran impulso a los trabajos.” (Torres Balbás, 1943: 189-258). La intervención del Gobernador Civil, la llegada del dinero y el vistoso emprendimiento de las obras generó una ocasión, no desaprovechada, para publicitar las realizaciones del Régimen desde el medio portavoz de la Falange Española y de las JONS, el diario *Arriba*⁶⁴, que el día 23 de marzo dedica un largo y triunfalista artículo firmado por Juan Temboury.

El día 11 de mayo de 1944 Temboury responde al oficio por el que ha sido, nombrado Comisario-Director de la Alcazaba⁶⁵. Este cargo le había sido otorgado por la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas, dependiente de la Dirección General de Bellas Artes; al frente de la misma se encontraba Julio Martínez-Santaolalla.

A partir de 1946 dejan de haber pruebas epistolares de que se mantuviese el contacto entre Torres Balbás y Temboury, como había ocurrido en años anteriores. Tampoco existen pruebas del que el equipo que componían junto a González Edo siguiese trabajando en las obras de la Alcazaba, que desde ese momento se van ralentizado. El Cabildo Municipal decide realizar obras de urbanización y adecentamiento de los alrededores de todo el Conjunto Monumental. Temboury dedica todas sus energías en la investigación y catalogación de la cerámica aparecida en las excavaciones, dándole carácter e importancia al llamado Museo de la Alcazaba, labor en la que continuaría hasta 1958, momento en el que fue nombrado director del mismo Manuel Casamar Pérez.

Referencias bibliográficas

- Concejales López, E. (2014). Las Rutas de Guerra del Servicio Nacional del Turismo (1938-1939). En C. Miguel Arroyo y M. ^a T. Ríos Reviejo. *Visite España. La memoria rescatada* (pp. 258-273). Madrid: Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación.
- Gallego Roca, F.J. (1995). *Epistolario de Leopoldo Torres Balbás a Antonio Gallego Burín/ Introducción y notas*. Granada: Diputación Provincial.
- López Guzmán, R. (Coord.)(2010). *Patrimonio Histórico: retos, miradas industrias y asociaciones culturales* (pp. 9-18). Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía.
- Ordoñez Vergara, J. (2000). *La Alcazaba de Málaga. Historia y restauración arquitectónica*. Málaga: Universidad.
- Preston, P. (1998). *José Millán Astray. El novio de la Muerte. Las tres Españas del 36*. Barcelona: Plaza Janés.
- Sauret Guerrero, T. (2000). La Alcazaba de Málaga: la arquitectura palacial. Verdades y mentiras. En *Ante el nuevo milenio. Raíces culturales, proyección y actualidad del arte español* (pp. 201-214). *Actas del XIII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Vol. 1. Granada, 31 de octubre - 3 de noviembre.

64 El mismo artículo fue publicado en el diario *Sur* el 30 de abril de 1944.

65 Este cargo, como todos los que había ostentado hasta ese momento, no tenía remuneración.

- Sauret Guerrero, T. (Dir.) (1999). La Alcazaba. En *Patrimonio Cultural de Málaga y su Provincia: Patrimonio Natural. Patrimonio Histórico artístico. De la Prehistoria a la Edad Media*, Vol. I. (pp. 288-299). Málaga: CEDMA.
- Sauret Guerrero, T. (1999). La Alcazaba: Zona áulica. Palacios de los Cuartos de Granada. En *Patrimonio Cultural de Málaga y su Provincia: Patrimonio Natural. Patrimonio Histórico artístico. De la Prehistoria a la Edad Media*, Vol. I. (pp. 300-317). Málaga: CEDMA.
- Sauret Guerrero, T. (1999). La Alcazaba: El circuito defensivo. En *Patrimonio Cultural de Málaga y su Provincia: Patrimonio Natural. Patrimonio Histórico artístico. De la Prehistoria a la Edad Media*, Vol. I. (pp. 318-327). Málaga: CEDMA.
- Torres Balbás, L. (1934). Crónica Arqueológica de la España Musulmana, Hallazgos en la Alcazaba de Málaga. *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada* (2), 344-377.
- Torres Balbás, L. (1943). Crónica Arqueológica de la España Musulmana. Hallazgos en la Alcazaba de Málaga. *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada* (8), 189-258.
- Vilchez Vilchez C. (2013). La depuración política de don Leopoldo Torres Balbás y Granada. 1936-1941. En *Leopoldo Torres Balbás y la restauración científica. Ensayos* (pp. 207-234). Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife.

El Cristo de La Laguna en sus quinientos años. Contextos, análisis y relaciones con el arte de su tiempo

The Christ of La Laguna in its five hundred years. Contexts, analysis and relationships with the art of his time

FRANCISCO GALANTE GÓMEZ  0000-0003-3042-7622

fagalan@ull.edu.es

Departamento de Historia del Arte y Filosofía. Universidad de La Laguna
Katholieke Universiteit Leuven. Flandes, Bélgica

Recibido: 10 de mayo de 2020 · Revisado: 18 de octubre de 2021 · Aceptado: 19 de octubre de 2021

Resumen

El *Cristo de La Laguna* es una escultura importante del arte flamenco del siglo XVI. En este trabajo se añaden nuevas aportaciones que podrían contribuir a un mayor conocimiento de la obra, contextualizándola en su ámbito de producción así como relacionándola con diversas manifestaciones plásticas de la iconografía cristológica del arte nórdico. Igualmente, se establecen antecedentes estéticos y paralelismos con el arte de la época. Además, se ha valorado su influjo y trascendencia en el arte producido en Canarias y su cualidad como un icono de alto valor simbólico y espiritual. Por otro lado, se hace referencia a la función desempeñada por los franciscanos en las islas, protectores de la imagen desde que llegó a La Laguna en 1520.

Palabras clave: Arte flamenco; *Devotio moderna*; Escultura gótica de Brabante; Iconografía cristológica.

Identificadores: Rogier van der Weyden; Franciscanos.

Topónimos: Antiguos Países Bajos; Bruselas; Amberes; Lovaina; Islas Canarias; San Cristóbal de La Laguna.

Periodo: Siglos XIV; XV y XVI.

Abstract

The Christ of La Laguna is an important sculpture of Flemish art from the 16th century. In this work, new contributions are added that could contribute to a greater understanding of the work, contextualizing it in its scope of production as well as relating it to various plastic manifestations of the Christological iconography of Nordic art. Likewise, aesthetic antecedents and parallels with the art of the time are established. In addition, its influence and significance in the art produced in the Canary Islands and its quality as an icon of high symbolic and spiritual value have been valued. On the other hand, reference is made to the role played by the Franciscans on the Canary Islands, protectors of the image since they arrived in La Laguna in 1520.

Keywords: Flemish art; *Devotio moderna*; Gothic sculpture from Brabant; Christological iconography.

Identifiers: Rogier van der Weyden; Franciscans.

Place Names: Ancient Low Countries; Brussels; Antwerp; Leuven; Canary Islands; San Cristóbal de La Laguna.

Period: 14th; 15th and 16th centuries.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

GALANTE GÓMEZ, F. (2021). El Cristo de La Laguna en sus quinientos años. Contextos, análisis y relaciones con el arte de su tiempo. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 52: 315-340.

Introducción

El marco general se sitúa en los siglos XV y XVI en los antiguos Países Bajos, especialmente en el tránsito entre ambas centurias. Una época crucial de la Historia caracterizada por las transformaciones políticas, económicas y culturales de un poderoso imperio: un período de globalización en el entorno de la Europa del mercantilismo. En este período, y en otro contexto espacial, fue culminada la conquista de Canarias. Las nuevas imágenes artísticas estaban entonces en sintonía con nuevas corrientes ideológicas y espirituales entre las que sobresalía la señera escultura del *Cristo de La Laguna*.

Los antiguos Países Bajos eran entonces una superpotencia cuyos límites geográficos se podían acotar entre la importante vía fluvial del Rin, en los estados alemanes, considerada desde tiempos remotos con un significado fronterizo, tanto a nivel nacional como internacional, y por el río Somme, en la Picardía francesa, que se extendía desde su nacimiento en el antiguo bosque de Arrouaise, cerca de Fonsommès, hasta su desembocadura en el Canal de la Mancha, nexo entre el Mar del Norte y el Océano Atlántico. No obstante, el área de influencia de este inmenso imperio era mucho mayor pues abrazaba múltiples escenarios territoriales, políticos y culturales.

En las denominadas rutas atlánticas, los neerlandeses desempeñaron un absoluto poder económico en los archipiélagos de Azores, Madeira –cuyas islas denominaron “flamencas”– y Canarias, en la que ejercieron el control del comercio de la caña de azúcar con destino al puerto del río Escalda, en Amberes (Stols y Thomas, 2004: 69-108). Estas transacciones explican la recepción de importantes obras de arte flamenco en algunas islas del archipiélago macaronésico.

El esplendor económico de los antiguos Países Bajos fue paralelo al desarrollo de las artes. En esta época, Bruselas, Amberes, Malinas, Lovaina y Bolduque eran los centros de producción más sobresalientes en los que se establecieron *guildas* o talleres, compuestos por artistas tanto locales como por otros procedentes de diversos lugares de Europa. En estos núcleos se hacía todo tipo de arte que fue objeto de un intenso y fructífero comercio¹.

Los episodios de la vida de Cristo en el arte de los antiguos Países Bajos

Los fundamentos espirituales de la sociedad se habían transformado debido al nacimiento de la *devotio moderna*, un movimiento devocional instituido por el reformismo teológico de Geert Groote y su seguidor Florens Radewijns. Radewijns fundó en Deventer el monasterio de canónigos regulares de san Agustín de la congregación de Windesheim que constituyó un gran impulso para las doctrinas recientes. Se trataba de una

1 En un ámbito más amplio, este fenómeno ha sido estudiado por Stabel et al. El esplendor de Amberes en este período ha sido desarrollado por Voet.

nueva sensibilidad religiosa distanciada de los fundamentos escolásticos cuyos eruditos argumentos eran muy complejos para la mayoría de la sociedad. Estos ideales fomentaron la aparición de diversos manuscritos piadosos entre los que despuntaban *De Imitatione Christi* (ca. 1418-1427) de Thomas á Kempis (1380-1471)² o el manifiesto compilatorio *Meditationes Vitae Christi* (c. 1478) de autoría aun debatida (McNamer, 2009: 905-995)³.

Este ambiente favoreció el desarrollo de temas artísticos dedicados al ciclo de la vida de Cristo y, al tiempo, a la pervivencia de soluciones plásticas tardías vinculadas al lenguaje gótico: un nuevo renacimiento medieval de carácter religioso opuesto al renacimiento laico producido en el sur de Europa.

Uno de los motivos más cultivados fue el de la Crucifixión, tema principal de la iconografía cristiana y síntesis de la historia de la Pasión de Cristo (Marrow, 1979:1-32)⁴.

Resulta realmente espectacular en las iglesias belgas la majestuosidad de los crucificados que penden de los arcos mayores, allí donde convergen las perspectivas y los puntos de fugas espaciales. Algunas de estas cruces monumentales pueden contemplarse tanto desde sus anversos como de sus reversos, ampliándose la profundidad del espacio total. En este sentido, un ejemplo impecable es el Crucificado que forma parte del *Calvario de la colegiata de San Pedro*, en Lovaina.

A pesar de las notables proporciones, estos crucificados parecen ingrátidos. Se apoyan en cruces engalanadas con fondos de ricas tracerías cubiertas con una profusa decoración. Los remates de las cruces son lobulados en los que se inscriben los atributos de los evangelistas o bien el monograma de Jesús, reemplazando, en este caso, al distintivo del apóstol Juan, aunque podrían figurar símbolos eucarísticos. En suma, un perfecto ensamblaje de obras de arte: el Cristo con su Cruz.

Este sistema de representación en plasmar la profundidad del espacio al objeto de propiciar una imagen tridimensional ya había sido anticipado por Rogier van der Weyden en el soberbio panel central del *Retablo de los Siete Sacramentos* (1440-1445) conservado en el Real Museo de Bellas Artes, en Amberes, en el que la figura de Cristo se eleva poderosamente en la nave central de una iglesia gótica, tal vez la que está localizada en Poligny, en el departamento de Jura (Friedländer, 1981: 23).

La iconografía de la Crucifixión, así como otros episodios de la vida de Cristo, fue común a todas las artes. Una breve compilación en sus diversas representaciones plásticas en la que se pueden observar determinadas igualdades con el *Cristo de La Laguna*, podría resultar de las siguientes anotaciones.

Los precedentes, en este caso, están basados en las crucifixiones de los primitivos flamencos, especialmente la propuesta por Rogier van der Weyden en su magnánimo *Tríptico de la Crucifixión* (1443-1445), Kunsthistorisches Museum, en Viena (Fig. 1). El influjo de esta obra se propagó durante mucho tiempo. Además, se podrían citar otros

2 Texto influenciado por las doctrinas de Radewijns.

3 Además, conviene consultar, entre otras, las publicaciones de Hyma, Van Engen y Karnes.

4 Otro texto interesante sobre el tema es el de Thobey, realizado en 1963 y varias veces reeditado.

crucificados posteriores del gran maestro⁵. Por ejemplo, el *Calvario de Scheut* (1457-1464) que fue instalado en la iglesia de la cartuja de Bruselas para posteriormente ser trasladado al Palacio de Valsaín y luego al Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial⁶. Una obra sustancial en la que, entre otros asuntos de importancia, existe un estrecho vínculo entre pintura y escultura al cristalizarse la triple dimensión visual (Yiu, 2012:179-192)⁷. La esquemática figura del Crucificado representado bajo dosel, podría sostener una cierta igualdad con el *Cristo de La Laguna*.

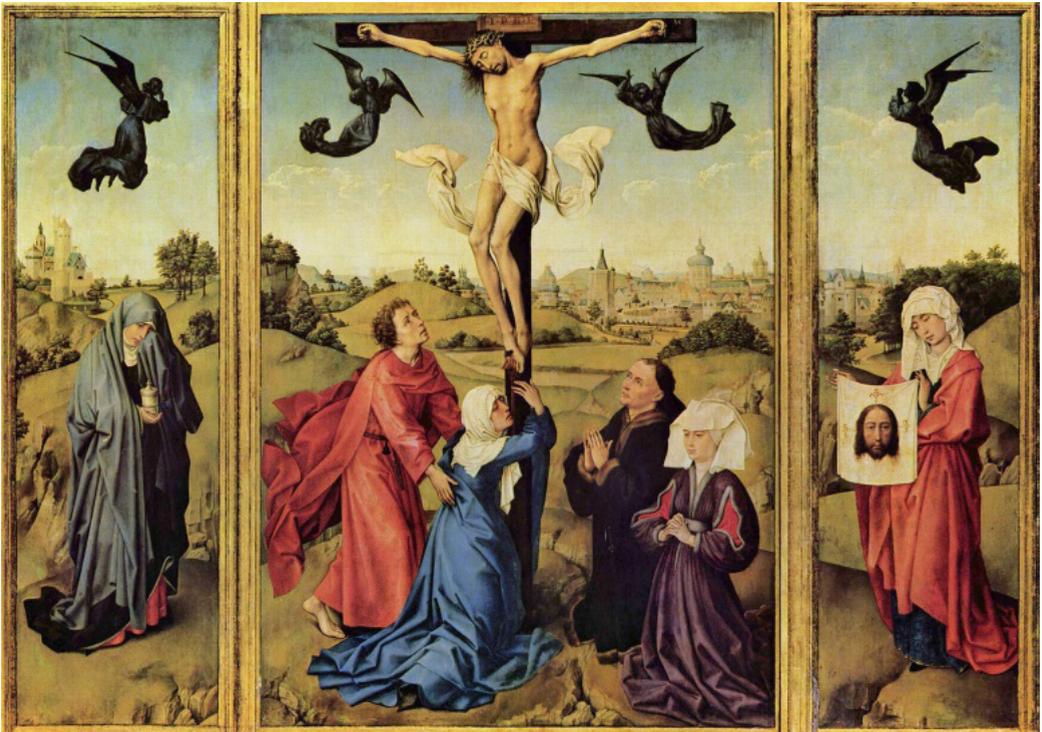


Fig. 1. Roger van der Weyden. *Tríptico de la Crucifixión* c. 1443-1445. Óleo sobre madera de roble, panel central: 96x69cm; ala enmarcada: 101x65cm, Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie. Foto© KIK-IRPA.

A estos crucificados habría que añadir la proliferación de retratos del tema Cristo Varón de Dolores cultivados por pintores de excepcional calidad. Esta materia, que adquiere un sentido narrativo de los episodios de la Pasión de Cristo, es traducida en veras efigies de Cristo doloroso (Hand, 1992: 7-18)⁸ que invitaban a la compasión y a la devoción; un ejercicio devocional que había sido fomentado desde el siglo XIII en ámbitos franciscanos.

En esta dirección, otra fuente de inspiración para la escultura fueron las pinturas de Dirk Bouts producidas en su taller de Lovaina. La serie de *Ecce Homo* realizada en torno a 1500, en la que ejemplifica el trasunto iconográfico del *Salvator Mundi* (Panofsky, 1956:

112) o bien asociándolo al de la *Imago Pietatis* –combinando entonces el retrato icónico del Pantócrator con el de la Pasión (Belting, 1998: 4-5)–, supone un punto de inflexión en el tratamiento de esta temática. Los rostros de estas pinturas mediaron en la escultura gótica tardía de los antiguos Países Bajos, al igual que las figuras del tema Cristo coronado de espinas del pintor lovaniense Albrecht Bouts (ca. 1452-1549)⁹.

En la producción de retablos, la iconografía de la vida de Cristo adquiere singularidad a través del tema de los calvarios concurrenciosos, esto es la representación tradicional de El Calvario al que se agregan otras figuras que rodean al Crucificado. Estos retablos tallados, o *retabels*, se desarrollaron en los antiguos Países Bajos en la primera mitad del siglo XVI, aunque existen algunos precedentes muy notables. Al igual que se ha explicado para casos anteriores, en los retablos convergían diversas perspectivas espaciales ya que al estar situados generalmente en las cabeceras de las iglesias, a manera de altar, focalizaba la atención de los fieles suscitando profundas emociones, especialmente en las celebraciones litúrgicas.

El carácter explícitamente narrativo de los retablos fue determinante para su éxito y desarrollo. El ejemplo de mayor tamaño es el deslumbrante *Retablo de la Pasión* (1521-1525) elaborado en Amberes para la iglesia de San Pedro, en Dortmund, que ha sido renombrado como *la maravilla dorada de Westfalia* (Hansmann y Hofmann, 1995: 218-239)¹⁰. Una apoteosis de esculturas presididas por la imagen de Cristo Crucificado en cuya elaboración participaron el escultor Jan Gillisz Wraghe y el pintor Adriaen van Oberbeke (De Boodt y Schäfer, 2007: 281-291)¹¹. Un ejemplo anterior, en este caso producido en los talleres bruseleses, es el *Retablo de la Pasión* (1470-1480) obra de Claudio Villa para la capilla de Santa Magdalena, en la iglesia de Chieri, en Italia, conservado en el actualidad en los Museos Reales de Arte e Historia, en Bruselas. Como en la obra citada, la figura del Crucificado ocupa el lugar más relevante.

También Rogier van der Weyden repercutió en diversos tapices de iconografía cristológica. Su aludido *Tríptico de la Crucifixión* constituyó un ejemplo de gran notoriedad, como se ha indicado. Los autores de los minuciosos tapices flamencos interpretaron las actitudes, los gestos y las expresiones conmovedoras del maestro nacido en Tournai¹².

La mayoría de los tapices en los que se describe la Pasión de Cristo fueron tejidos en los talleres de Bruselas, de estilo más refinado que los de Amberes. A medida que avanza el siglo XVI las manufacturas son más complejas en su elaboración ya que se van introduciendo extensos, profundos y minuciosos paisajes. En su mayoría forman parte de la colección del Patrimonio Nacional español pues pertenecieron al legado de Carlos V y al de su tía Margarita de Austria¹³.

9 Véase la excelente monografía del artista que con motivo de su tesis doctoral realizó Hendericks en 2011.

10 El impresionante retablo contiene 639 esculturas. Las proporciones son: abierto mide 5,65 metros de altura y 7,49 metros de longitud.

11 Un trabajo pionero sobre los retablos amberinos fue realizado por Nieuwdorp.

12 Habría que añadir la influencia de los grabados de Alberto Durero en la confección de manufacturas.

13 En este sentido, véanse los excelentes estudios de Junquera y Herrero.

Más relaciones se pueden establecer con el *Cristo de La Laguna* ya que los crucificados de los siguientes ejemplos presentan, igualmente, anatomías enjutas y enflaquecidas en dos excelentes tapices: *El Calvario* y *el Crucificado* (1518-1522), también denominado *Pasión Cuadrada*, debido a su formato, conservado en el Palacio Real de la Granja de San Ildefonso, en Segovia, una obra bruselense de Pieter de Pannemaker basada en un grabado de Alberto Durer (Delmarcel, 1999: 281)¹⁴; y la extraordinaria obra *La Crucifixión con la Justicia y la Misericordia* (1523-1524) de igual autoría, conservada en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Por otro lado, en los tapices de Pieter van Aelst, productor de Bruselas, también se observan similitudes con el crucificado lagunero: una escultura de mérito contrastado, con cualidades plásticas derivadas de su ritmo airoso e impecable hechura, y todo para crecer en intensidad y sentimiento.

Conquista, evangelización y arte europeo en Canarias

Los antiguos Países Bajos y las islas Canarias son los dos principales contextos geográficos contrastados en este artículo. Los vínculos entre ambos territorios fueron la economía y el arte, en el que sobresale el *Cristo de La Laguna*: una escultura que formaría parte de un museo imaginado y virtual de arte flamenco en Canarias.

La conquista del archipiélago canario se enmarca en uno de los períodos más cruciales de las expansiones mercantilistas de todos los tiempos¹⁵. Constituyó un acontecimiento singular en el que los medios de vida de las poblaciones aborígenes fueron reemplazados por otros que eran ajenos al espacio y al hombre que lo habitaba. Hubo entonces nuevas organizaciones del territorio, singulares modos arquitectónicos y manifestaciones plásticas con significados implícitos. En el proceso de la conquista fueron determinantes las labores de evangelización de la orden franciscana que se instaló en el archipiélago en 1416 (Galante, 2017:1-25), siendo sus miembros los protectores del *Cristo de La Laguna* a partir de la llegada de la imagen en 1520.

Uno de los primeros conatos de la conquista tuvo un carácter misional, una empresa de evangelización emprendida por mallorquines y catalanes hacia mediados del siglo XIV con base al ideario del intelectual franciscano Ramon Llull¹⁶. Una incursión que constituyó un rotundo fracaso pues los naturales se rebelaron incendiando la casa de oración, sede del primer obispado de Canarias, y la pequeña fortaleza de Gando, en Gran Canaria¹⁷.

Más tarde, a principios del siglo XV, en el ámbito de las expansiones atlánticas, la conquista de Canarias fue impulsada por el rey de Castilla Enrique III *el Doliente*. Una

14 Intervino, además, Bernard van Orley, al menos en tres cartones, según indica Delmarcel en la nota 1 de la página indicada.

15 Para el tema, son relevantes los exhaustivos estudios de Rumeu, especialmente los publicados en 1947-50 y 1991.

16 Tal vez, los textos más determinantes acerca del estudio del ideario filosófico de Ramon Llull, han sido elaborados por Xirau y Friedlin.

17 El obispado de Telde, o de la Fortuna, ha sido ampliamente documentado por Rumeu en sus publicaciones de 1960, 1986 y 2001.

época caracterizada por mutaciones profundas en las estructuras políticas y socioeconómicas: entre el ocaso del medievo y el amanecer de un mundo regido por el desarrollo del humanismo y de la vida intelectual. En este campo de acción se inició la ocupación normanda con privilegios concedidos por el rey de España a Jean de Béthencourt (Gwinn, 1990:173; Ladero Quesada, 2006:17-49) y Gadifer de La Salle (Harper y Harvey, 2001: 74-85)¹⁸ que, amparados por frailes franciscanos, zarparon desde La Rochelle con militares gascones y normandos¹⁹.

Entre 1402 y 1405 los franceses se apoderaron de las islas de Lanzarote, Fuerteventura y El Hierro, estableciendo señoríos cuyos derechos enajenaron en 1418 al conquistador castellano Fernán Peraza. Constituyó una empresa conquistadora en toda regla, pues la apropiación del territorio implicaría su evangelización. De este modo, en la ermita de San Marcial de Limoges, en Femés, en la costa sur de Lanzarote, lugar de desembarco de las huestes, fundaron en 1404 el obispado Rubicence con base a la bula otorgada en Marsella por Benedicto XIII²⁰.

Una vez anexionada Lanzarote se instalaron en 1404 en Betancuria, gentilicio que hace referencia al conquistador francés. La población, localizada en una hondonada en el interior de Fuerteventura y protegida por un encumbrado macizo y otras elevaciones montañosas, estuvo al amparo durante algún tiempo de los frecuentes saqueos piráticos que asolaban la isla.

Como se había comentado, a la expedición normanda le acompañaron los misioneros franciscanos Jean le Verrier, coadjutor del obispo fray Mendo de Viedma y clérigo presbítero de Jean de Bethencourt, y Pierre Boutier, monje de Saint-Jouin-des-Marnes, protector de Gadifer. Las crónicas de la campaña están recogidas en *Le Canarien*²¹; un documento histórico de excepcional valor que fue ilustrado de manera primorosa por el *Maestro de la ciudad de las damas*, denominado de esta manera debido a las preciosas miniaturas que estampó en el *Libro de la ciudad de las damas* escrito por Christine de Pisan (Backhouse, 1997: inv. 119). Las iluminaciones de *Le Canarien* constituyen, por tanto, la primera imagen del arte europeo en Canarias²².

18 Otro estudio que aborda las figuras de los conquistadores normandos es el de Bonnet. Además, se localizan otros excelentes textos en Aznar et. alt., 2006.

19 Desde una perspectiva económica fue fomentado el cultivo de la cochinilla, siendo Béthencourt uno de los beneficiados ya que exportó importantes cantidades de este producto –del que se obtenía un tinte carmesí muy apreciado en la época– para ser utilizado en sus fábricas de paños y tapices que poseía en Grainville-la-Teinturière, su lugar natalicio, para la importación a los mercados italianos y flamencos.

20 Archivo de la Catedral de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria (ACC, Las Palmas). Ex. Reg. Bullar. Benedict XIII, t.5, pseud, fol. 22. Fue erigida como Diócesis el 7 de julio de 1404 con base a la Bula *Romanus Pontifex*.

21 Han sido editadas numerosas ediciones de *Le Canarien*. Las publicaciones pioneras se deben a los autores Serra y Cioranescu. También son importantes los estudios críticos coordinados por Aznar, Corbella, Pico, y Tejera en 2006.

22 Existen dos manuscritos de *Le Canarien*. La versión más antigua, conocida como *Texto G*, fue realizada entre 1404 y 1420 por Gadifer de La Salle y es rigurosa en la descripción de los hechos. Se encuentra en la Biblioteca Británica del Museo Británico, registrada en el código Egerton 2709. Sus referencias y características son las siguientes: *Catalogue of Illuminated Manuscripts: Pierre Boutier and Jehan le Verrier. Le Canarien or Conquête et les conquérants des Iles Canaries*. Código Egerton de pergamino, 2709, fol. 2. Características: 265 x 180 (180 x 110). Ff. 36 (papel + 2 hojas de guarda al comienzo, y 2 al final). En su inventario de 1420, Felipe el Bueno, duque de Borgoña, anota lo siguiente: *Punto une autre libre nomme Le Livre de Canare Escript en parchemin de lettre de forme une histoire enlumine dor commencent ou II^e fueillet Et verter ce et ou derrenier Les gens couvert de cuir rouge A Il fermouers...* El otro manuscrito, titulado *Texto B*, fue elaborado

La orden franciscana a la que se hizo referencia, se estableció en su convento de Betancuria en 1416 en virtud de la bula *Pía fidelium* otorgada por el papa Benedicto XIII²³ por la que se concedía indulgencias a los frailes menores procedentes del monasterio Scala Coeli del Abrajo, en Laguna de Duero, en Valladolid. Luego, desde el Puerto de Santa María, en Cádiz, se incorporaron al cenobio el lego Diego de Alcalá y el teólogo franciscano fray Juan de Santorcaz. Los misioneros de la orden seráfica difundieron la doctrina del cristianismo e instruyeron a la población los recursos de diversas técnicas agrícolas y constructivas. El establecimiento de los franciscanos favoreció más tarde la fundación de numerosas ermitas –muchas de ellas desaparecidas– que fueron proveídas de ajuares litúrgicos y manifestaciones plásticas realizadas, en general, por habilidosos maestros locales. Esta multitud de edificios religiosos determinó la composición de un territorio sacralizado (Galante, 2009: 317-322).

Quizá convenga indicar que la modesta construcción franciscana fue ubicada al norte de Betancuria, en consonancia a una práctica común de los asentamientos conventuales en Canarias, como ocurrió con el cenobio de La Laguna donde se encuentra el *Cristo de La Laguna*, situado en una de las zonas limítrofes de la ciudad. Otro paralelismo que se podría establecer entre ambos conjuntos franciscanos es que el betancuriano fue designado bajo la advocación de San Buenaventura ya que la isla de Fuerteventura fue conquistada en la onomástica del místico franciscano, obispo de Albano, mientras que el convento lagunero fue titulado con el patrocinio de San Miguel de las Victorias puesto que La Laguna fue anexionada en el aniversario del arcángel protector de la Iglesia. En ambos casos se trata de un ejercicio retórico con el propósito de vincular la conquista a la evangelización.

En su último episodio, la conquista de Canarias fue concluida por la corona de Castilla entre 1477 y 1497. Fueron años de enfrentamientos entre conquistadores y aborígenes, entre vencedores y vencidos, que finalizaron con la posesión definitiva del territorio y con el consiguiente proceso de aculturación. La cultura aborígen fue entonces erradicada o doblegada. Los motivos de expresión plástica fueron reemplazados, al igual que el uso del espacio. Igualmente, fue tejida una nueva sociedad muy estructurada y jerarquizada. En esta secuencia de hechos, las islas fueron evangelizadas, primero por la orden franciscana y luego por los dominicos y los agustinos. Estos religiosos se hallaban en el archipiélago antes de la llegada del *Cristo de La Laguna*.

Al acabar las contiendas, muchas tierras fueron cedidas por los Reyes Católicos a los conquistadores en calidad de recompensas por los méritos logrados. Sin embargo, en apenas algunos años, muchos conquistadores las transfirieron a diversos linajes europeos quienes las roturaron para su rentabilidad. Y es aquí, en esta coyuntura, cuando a

entre 1488 y 1491 por Jean V de Bethéncourt, sobrino del conquistador. Se trata de un texto más extenso, aunque laudatorio y panegírico, en el que el autor indica sucesos no probados. Este manuscrito se localiza en la Biblioteca Municipal de Rouen.

23 Archivo Histórico Nacional, Madrid (AHN, Madrid). Expediente: clero-secular-regular, Canarias. Franciscanos: Tercera Orden de Penitencia. Betancuria. Franciscanos menores observantes. Se recoge el contenido de la bula, así como la publicada en Roma concedida por el papa Inocencio el 27 de mayo de 1721.

partir de 1508 llegaron a Canarias familias de procedencia nórdica –como los Groenenberg o los Van Dale²⁴– que lograron importantes beneficios económicos a través del comercio del azúcar, además de prestancia social, e instituyeron numerosas ermitas que engalanaron con arte flamenco de excepcional calidad.

Con la construcción de ingenios para elaborar el azúcar y de embarcaderos para su traslado al puerto de Amberes, se estaba transformando el territorio insular. A partir de ahora el espacio físico y el arte fueron sustancialmente diferentes. Surgió un arte importado²⁵, que luego se diversificó con la llegada de otras obras europeas, en el que sobresalieron las esmeradas pinturas flamencas de Joos van Cleve, Pieter Coecke van Aalst, Guillaume Benson y Pieter Claeissens *el Viejo*²⁶, así como cuidadosas esculturas, retablos, tejidos, cantorales y ajuar litúrgico de igual procedencia, vinculados esencialmente a la iconografía de la vida y muerte de Cristo. Una constelación en la que brilló con luz propia el *Cristo de La Laguna*.

No obstante, la llegada a Canarias de esta prodigiosa talla, al igual que la deliciosa escultura flamenca de la *Virgen de la Peña*, patrona de Fuerteventura, no se debió al comercio del azúcar. En esta pequeña imagen²⁷ cincelada en alabastro, se manifiestan las pautas del estilo del arcano *Maestro de Rímini* y las secuelas de los agitados y desenvueltos drapeados característicos en los trabajos de Rogier van der Weyden. La escultura fue labrada entre 1430-1440 en algunos de los talleres localizados en Lille, Arras o Tournai. Su espléndida policromía en vivos dorados, azules y rojos, fue malograda, probablemente, al resguardarse en un lugar cavernoso a partir del saqueo a Betancuria perpetrado por las hordas berberiscas del arráz Xabán en 1593 (Galante, 2007:141-160).

Un territorio, en definitiva, colonizado en el que sus recursos naturales fueron explotados para los beneficios económicos de las castas foráneas. En este entorno, el conquistador castellano Juan Benítez de Lugo regaló en 1520 al convento franciscano de San Miguel de las Victorias, en La Laguna, la flamante escultura flamenca del *Cristo de La Laguna*: su luz aun ilumina desde aquellos tiempos.

24 Rijksarchief Oud Universiteit Leuven (ROUL, Leuven). *Déduction gènéalogie démontrant ceux qui on droit de iouir des bourses fondée au collège Dale l'an 1569...* Proocedings 1569, nr. 3175, 2 fols; *Testament du 7 mars 1581 por leguel Pierre van Dale...* Proocedings, 1581, nr. 374, codc. du 22 dè 1581, fols. 16v-17r.; Archivo General de La Palma. Santa Cruz de La Palma (AGLP, Santa Cruz de La Palma). *Calidad y Nobleza Notoria de las cuatro casas Sotomayor, Massieu, Vandale y Monteverde*, Arch. 1700.

25 Las primeras manifestaciones artísticas europeas en Canarias son las ilustraciones de *Le Canarien* y la escultura de la *Virgen de la Peña*, de procedencia flamenca, a la que se hará referencia.

26 Las nuevas asignaciones a Guillaume Benson (*San Juan, los santos dominicos, San Miguel Arcángel y el Árbol de Jesé*, en el exconvento dominico de Santa Cruz de La Palma) y a Pieter Claeissens *el Viejo* (*Tríptico de la adoración de los pastores*, en la iglesia de San Juan Bautista, en Telde, Gran Canaria), han sido publicadas por Galante, 2018:31-32).

27 21x15x9 cm.

El Cristo de La Laguna. Una aproximación a sus relaciones con el arte de la época

Aunque la escultura del *Cristo de La Laguna* es valorada como una exquisita obra de arte, su órbita de influencia gira más allá alcanzando otras esferas. Al estar muy enraizada en la sociedad de todos los tiempos, durante quinientos años, es una imagen de gran calado en la memoria colectiva. Una figura de alto valor icónico cuya lectura consolida el proceso de identidad al tiempo que sostiene una adecuada sintonía entre su universo plástico y el fervor religioso. La Laguna no se comprende sin su Cristo, y el Cristo sin La Laguna. El *Cristo de La Laguna* supone un sentimiento de orgullo para la ciudad que lo ha hecho suyo. Ambos son sinónimos de la historia cultural en la que convergen una multiplicidad de registros, y todos nos remiten a la grandeza del *Cristo de La Laguna*. Una obra de arte predilecta que se desdobra entre el gótico tardío y el lenguaje clásico, alcanzando las categorías de lo total y absoluto (Fig. 2).



Fig. 2. L. der Vule. *Cristo de La Laguna*, 1514. Roble policromado y dorado. Foto© La Mirada-Producciones.

El crucificado lagunero fue materializado en roble o *bornio* negro de Flandes, policromado y dorado, y de tamaño natural²⁸. Es de modelado duro e impecable factura en el que son identificados una gran expresividad y un exquisito gusto por la precisión en los detalles. En su armoniosa composición, los miembros de su cuerpo manifiestan analogías con las soluciones del gótico tardío brabantón y con el nuevo gusto clasicista de las primeras décadas del siglo XVI. Es, por tanto, una imagen en la que están imbricadas las postreras formas de la escultura medieval y las emergentes maneras del lenguaje clásico. A lo que habría que añadir que en algunas resoluciones podríamos observar la influencia de los primitivos maestros flamencos, en particular de Rogier van der Weyden.

En correspondencia con esta tendencia, el elegante y corto paño de pudor sostiene estrechas conexiones con Van der Weyden, tanto en la composición general como en los pormenores. Así se manifiesta en las finuras de los pliegues longitudinales y en el movido drapeado que concluye, a la izquierda de la figura, en fruncidos anudados que se desploman en volutas flotantes para acabar en un dobladillo en punta. También proviene del maestro flamenco el dispositivo de las salpicaduras de sangre en el paño de pudor que emanan desde su rostro sufriente y de la costilla lacerada (Serck-Dewaide, 2012a: 302-339; 2012b: 109-114).

En su vocabulario lingüístico, el *Cristo de La Laguna* concuerda con el estilo del gótico de Brabante²⁹ en el rostro de ojos inanimados y en la expresividad agonizante que transmite un fulgor de adolorida belleza que nos conmueve profundamente (Fig. 3). Al igual que los menudos tallados capilares que en forma de crencha descienden sobre sus hombros en tirabuzones, deslizándose por su columna dorsal en seis rizados y sinuosos bucles. La posición de los pies en rotación interna, las rodillas ligeramente dobladas y el envaramiento de las piernas, responden, aunque en menor medida, a las formas del gótico tardío. Sin embargo, el preciso delineado del desnudo naturalista de su torso, en el que percibimos con absoluta concisión sus costillas y el abdomen, la textura ligeramente angulosa de su cuerpo ligero, propiciada por la flexión de las piernas, y los brazos ligeramente arqueados –no en perpendicular al *tablazonium*– mantienen analogías con el lenguaje clasicista. El resultado es una admirable conjugación de formas entreveradas en una escultura grave y solemne cuya espiritualidad invoca al recogimiento. La obra posee una musicalidad plástica en las notas de una partitura sincopada.

28 172x152x29 cm.

29 Véanse las siguientes referencias: Yarza, 1992: 141; Yarza, 1993: 5; Negrín, 1994: 292-298; Galante, estudios monográficos de 1999, 2002; 2003a; 2003b. El presente estudio plantea nuevas lecturas y perspectivas sobre el tema, así como información de valor extraída de los archivos documentales citados en el texto.



Fig. 3. Anónimo. *Ecce Homo*, 1500. Brabante, Lovaina. Museo Suermondt, Aachen. Foto© Ann Münchow; L. der Vule. *Cristo de La Laguna*, 1514. Brabante. Foto© La Mirada-Producciones.

En el paño de pudor, al que se hacía mención, se localizan dos tipos de caligrafías. La que circunda el *cinctus* de la imagen es de tipo meramente decorativa; son signos inertes, artificios de palabras que no cobran algún sentido legible. Un recurso muy frecuente para significar lo místico y la divinidad, como aparece en numerosas imágenes de la época, y de otros tiempos más remotos. Una hilera de trazos juntados que excluyen la posibilidad de que fuesen simbólicos; una escritura visible y de escrupuloso carácter ornamental. Se trata de constelaciones alfabéticas, palíndromos y juegos espaciales, añadiduras de letras vistosas ubicadas en los ribetes al objeto de realzar la potencia visual de la imagen.

Sin embargo, la otra escritura situada en un lugar recóndito, más oculto, ha sido casi desapercibida ya que está localizada en una escocia del nudo del paño de pudor, y tiene significados poderosos. Hace alusión al autor, al año de ejecución y al motivo por el que se realizó la escultura. Dice así: [FLOR] PI [vs] F [ecit] L DER VVLE [FLOR] XIII [Piadosamente la hizo L der Vule 1514] (Fig. 4). Esta grafía es más esmerada que el letrero meramente decorativo que figura en el *cinctus*. Una hilada de letras que, para realzar su significado, aparece intersectada por motivos florales (que no figuran entre las letras representadas

en el *cinctus*), a manera de rosetas lobuladas, lográndose en su conjunto un resultado estético y legible. Esta valiosa escritura ha sido examinada en diversas ocasiones y con todo rigor científico por filólogos y lexicógrafos de la Universidad de La Laguna³⁰.



Fig. 4. L. der Vule. Cristo de La Laguna, 1514. Paño de pudor o *perizoma* que contiene la autoría y la fecha de ejecución de la imagen. Foto© Carlos Schwartz.

No es frecuente que las esculturas en madera de este período de los antiguos Países Bajos contengan sus autorías. Sucede más bien lo contrario. En general se mueven en el anonimato. Por regla común, y a causa del intenso comercio de imágenes artísticas, se aseguraba la garantía del producto con la estampación de marcas –acuñadas con hierro frío sobre la talla– que fueron reguladas por las *guildas* de Bruselas, Amberes, Malinas y de otros centros de producción, cuyos reglamentos fueron empleados hacia mediados del siglo XV. Pero son marcas, en todo caso, que no tienen relación con la calidad de

30 Los profesores Miguel A. Rábeda Navarro, Francisco Salas Delgado y Pilar Lojendio Quintero. Por otra parte, Enrique Pérez Herrero, exdirector del Archivo Histórico Provincial de Las Palmas de Gran Canaria, corroboró la autoría por medio de exámenes paleográficos y a través de rayos ultravioletas. La totalidad de estas pruebas fueron realizadas *in situ*, en el Santuario del Santísimo Cristo de La Laguna. Al objeto de practicar estos exámenes pormenorizados, los hermanos franciscanos autorizaron el descendimiento de la imagen que se llevó a cabo, en sucesivas sesiones de trabajo, por miembros de la Esclavitud. Sin embargo, otra línea de opinión considera que ambas escrituras (la del *cinctus* y la del nudo del paño de pudor) son coincidentes y, por tanto, meramente decorativas, Serck-Dewaide et al. 2014: 185.

la imagen, como el *Cristo de Laguna* –que carece de ellas–, hecho en Brabante, bien en Bruselas o en Amberes. Tal vez se hizo en la capital del ducado debido a sus elegantes y delicadas formas. Pero este extremo es muy difícil de precisar. Habría que considerar que un maestro de Bruselas podría trabajar en Amberes, o viceversa. Es más, existen obras de colaboración entre artistas de manera que algunas esculturas fueron talladas en Amberes y policromadas en Bruselas, o a la inversa.

Pero también hay esculturas de la época que sí están firmadas, como sucede con varias obras de Jan van Steffeswert, cuya documentación ha sido rigurosamente estudiada (Te Poel, 2000: 11-22; 53-56; 67-76)³¹. Fue el primer escultor de tallas en madera de la región del Mosa y las firmas de sus obras nos remiten a su personalidad artística. En muchos casos, sus firmas también están situadas en lugares casi inaccesibles, difíciles de observar a simple vista, al igual que sucede con el *Cristo de La Laguna*.

En igual sentido, habría que anotar obras rubricadas de otros escultores flamencos del siglo XVI, como Jacques du Broeueq, comúnmente conocido como el *Maestro de Giambologna*³². También el escultor español del siglo XVIII Luis Salvador Carmona firmó, con absoluta legibilidad, en el paño de pureza del *Cristo Crucificado* exhibido en el Museo Nacional de Escultura, en Valladolid, aunque la obra procede del madrileño colegio de Loreto (García, 1990: 84, lám. 7). Una escultura primorosa imbuida por el lenguaje de un barroco contenido que anticipa las formas clasicistas.

En el ámbito de las analogías que sostiene el *Cristo de La Laguna* con el arte de la época, habría que citar, en correspondencia con la variedad de los lenguajes mencionados, la siguiente antología de ejemplos en sus diversas representaciones plásticas, pues la reciprocidad entre las artes fue un recurso muy habitual en estos tiempos.

Es necesario incidir, una vez más, en el decisivo influjo de Rogier van der Weyden y sus seguidores, pues en sus pinturas se acentuaba de manera singular la expresividad dolorosa de los personajes que requerían de respuestas emocionales. Sus figuras estaban en apropiada relación con el movimiento de la *devotio moderna*, así como de los textos religiosos citados en las páginas anteriores.

Como es bien conocido, las fuentes de inspiración para los escultores de este período fueron, en general, los grabados. Uno de los grabadores más destacados que tradujo aquellos conceptos espirituales fue Martin Schongauer que tuvo un predominio en el arte europeo al introducir en sus obras soluciones muy personales e innovadoras. Su importante *Serie de la Pasión*, formada por seis hojas sueltas, en la que sobresale *El Cristo con la Cruz, María, San Juan y cuatro ángeles*, constituyó una gran aportación a la iconografía cristológica (Lehrs, 1908-1934, vol. VII: 1-101)³³. Una composición en la que el gusto por las perspectivas paisajísticas y la expresividad emocional de las figuras derivan del

31 Analizada, igualmente, por T. Poel en 2007.

32 Así denominado por Wellens y Didier en las referencias bibliográficas.

33 Otro excelente estudio de Schongauer, en el que se desarrolla ampliamente el análisis de la obra citada en el texto, ha sido realizado por Kemperdick.

arte de Van der Wyden. En este grabado, el cuerpo estilizado del Crucificado nos sugiere el exquisito porte del *Cristo de La Laguna*.

También algunas estampaciones de Lucas van Leyden son cercanas a las formas naturalistas del *Cristo de La Laguna*. Fue el principal grabador del siglo XVI y poseía una depurada técnica y una excelente capacidad artística, además de ser un sensible admirador por las renovadoras influencias italianas (Leefflang, 2011: 12-149). Los grabados de Van Leyden alcanzaron una gran reputación en el concierto del arte internacional. Tal vez diseñó la lámina –aunque desconocemos quién la cortó– *Cristo en la cruz, con María y San Juan* (Fig. 5) que figura en el *Missale Traiectense* publicado por Jan Seversz en 1514 de la que existen varias versiones (Vogelaar et al., 2011: 352, nr. 151, 205; Grieken, 2014: 101)³⁴. Se trata de un grabado más evolucionado, más cercano al clasicismo, aunque mantiene ciertas igualdades con lenguajes precedentes. Es muy próximo al *Cristo de La Laguna*, especialmente en la disposición formal del Crucificado. Sin embargo, la escultura lagunera es más depurada en sus formas, más esbelta y delicada.

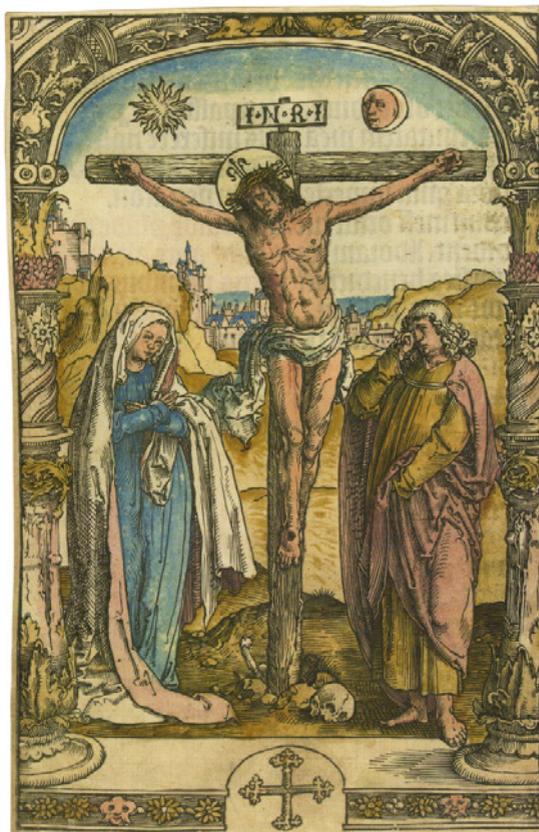


Fig. 5. Cortador anónimo. Lucas van Leyden (?). *Cristo en la cruz, con María y San Juan*. Grabado en madera, pintado a mano, publicado por primera vez como ejemplo de la *Missale Traiectense*, por Jan Seversz, en Leiden, 1514. Foto© Rijksmuseum, Ámsterdam.

34 Grieken dice, en la nota 30 de la página indicada, que existe otra versión de esta impresión en el Museo Británico.

En el ámbito de la escultura gótico tardía de Brabante, existen numerosos crucificados que sostienen diversas concomitancias con el *Cristo de La Laguna*. Entre ellos cabe señalar el *Crucificado del Gran Beatario de Lovaina*, que en la actualidad forma parte de la colección del M-Museum, en la misma ciudad. Una escultura tallada hacia 1500 por el denominado *Maestro de Cristo en la Cruz* (Debaene et al., 2014: 54-55, 128-129; Debaene, 2020: 5-7)³⁵. Se trata de un tipo de crucificado muy singular y característico del gótico brabantón producido en los talleres de Lovaina que ha sido atribuido al taller de un mismo maestro (Crab, 1977: 255-256, lám. 16)³⁶. El Crucificado en cuestión mantiene algunas semejanzas con el *Cristo de La Laguna*, como la inclinación de la cabeza hacia la derecha, los mechones desplomados sobre sus hombros y la rotación de los pies, pero carece del embelesado naturalismo de la escultura lagunera. Más igualdades posee con nuestra imagen el *Crucificado de la abadía de Santa Gertrudis*, también, en Lovaina, que tal vez se pueda adscribir al círculo de Borman (o Borreman)³⁷ (Fig.6).



Fig. 6. Maestro de Cristo en la Cruz. *Crucificado*, c. 1475-1500. Museum «M», en Lovaina. Foto©. Dominique Provost; Jan Borman «El Viejo» o círculo (?), *Crucificado*, c. 1475-1500. Abadía de Santa Gertrudis, Lovaina. Foto© KIK-IRPA.

35 La escultura es de roble y contiene restos de policromía original.

36 Los crucificados de la región han sido estudiados por Crab, quién los adscribe a la producción de un solo escultor. Esta atribución conlleva ciertas dificultades debido a la diversidad de las tipologías. La variedad de los lenguajes se puede observar en la figura 6.

37 Otras relaciones del Cristo de La Laguna con crucificados de los antiguos Países Bajos: Galante, 1999: 100-108; Galante, 2002: 132-143; Rief, 2014: 83-97.

Pero la imagen que ha tenido mayor trascendencia artística es el *Crucificado de la colegiata de San Pedro*, igualmente en Lovaina, esculpido entre 1490-1500 posiblemente por el maestro Jan Borman *el Viejo* activo en Bruselas³⁸. Es una obra crucial, un prototipo que determinó una nueva manera de representación. El *Crucificado*, junto con las figuras de María y Juan, está situado sobre el formidable coro marmóreo de la colegiata. Las tres imágenes complementan su iconografía con elementos que aluden al sufrimiento de Cristo –como la roca del Gólgota, la calavera y diversas osamentas– y, alojadas en el basamento, a manera de zócalo, las esculturas de san Gregorio, san Pablo y san Jerónimo, dirigidas hacia la nave, y, en el anverso, orientada hacia el deambulatorio, las pinturas de san Ambrosio, san Enrique y san Agustín. Todo ambientado en un portentoso marco arquitectónico.

El *Cristo de La Laguna* bebió de las fuentes de este *Crucificado* bruselense en las disposiciones de los pliegues del paño de pudor, muy plásticos y estructurados, que evocan también a los crucificados de Van der Weyden. Sin embargo, la talla del torso y de otros miembros del cuerpo de la estatua lovaniense, más corpórea, con el tórax ensanchado, son ajenos a la esculida escultura lagunera. Aunque existe una atmósfera de igualdad entre ambas esculturas.

Una escultura muy cercana al *Cristo de La Laguna* es el *Crucificado de la catedral de San Chad de Mercia*, en Birmingham, muy relacionada a su vez con el *Crucificado de la colegiata de San Pedro*, en Lovaina, aunque más tardía, ejecutada entre 1510 y 1520, quizás por Jan Borman o bien algún escultor de su círculo (Woods, 2007: 266-271, lám. 30). Su cronología, entonces, es paralela a la del *Cristo de La Laguna* siendo sus formas muy similares, como las posiciones de las extremidades superiores e inferiores, los paños cortos, las rotaciones de sus cabezas, los tratamientos de los enroscados tirabuzones y, en general, el gusto por la minuciosidad en los detalles. Son, en definitiva, dos esculturas cuyas texturas acrisoladas nos remite al naturalismo clásico, aun preservando diversas analogías con el gótico tardío de Brabante (Fig. 7).

Así pues, en su delicadeza de estilo, el *Cristo de La Laguna* manifiesta una fusión de lenguajes. Una señera obra de arte de alcance internacional.

38 En 2019 Debaene realizó un exhaustivo estudio de la producción de Jan Borman.



Fig. 7. Jan Borman «El Viejo» (?). Crucificado de la colegiata de San Pedro, en Lovaina, c. 1490-1500. Foto© KIK-IRPA; Jan Borman «El Viejo» o círculo (?), Crucificado de St. Chad's, en Birmingham, c. 1510-1520. Foto© KIK-IRPA.

El poder de la imagen y su trascendencia cultural

Desde que la escultura fue comprada por el conquistador Juan Benítez de Lugo –en compañía de Alonso Fernández de Lugo, adelantado de Canarias y fundador de La Laguna– en calidad de agradecimiento a la victoria que lograron en la Guerra de Las Salças, en el Languedoc-Rosellón, en la región de Occitania, cerca de Montpellier, el *Cristo de Laguna* tuvo una irrefutable repercusión social y artística, así como una extraordinaria dimensión devota. Una imagen que fue cedida a los predicadores franciscanos para ser colocada en el convento lagunero de San Miguel de las Victorias.

A partir de ese momento, los grupos sociales más aventajados invirtieron considerables caudales en donaciones de diversa índole al objeto de enriquecer el patrimonio artístico de la efigie. De esa manera aseguraban su prestigio y reputación, al tiempo que garantizaban enterramientos más dignos para ellos y sus linajes, perpetuando el poder, no solo en la tierra, sino en el más allá. Así que concluida las obras de la iglesia

conventual, la imagen fue atesorada con piezas de plata de admirable valor artístico, consolidándose la cualidad de una escultura de alto valor simbólico e icónico.

Las relucientes piezas de plata fueron elaboradas en los talleres de los acreditados orfebres de La Laguna (Hernández, 1955: 198, 241, 249, 381)³⁹. Como una cruz alicatada con plancha de plata decorada con incisiones de motivos geométricos incrustados en la hornacina que fue regalada en 1630 por el maestro de campo Francisco Bautista Pereyra de Lugo, regidor de Tenerife y señor de las islas de La Gomera y El Hierro. O el sobresaliente frontal, el más antiguo de las islas Canarias, repujado en 1676, obsequiado por Alonso de Nava-Grimón y Alvarado, marqués de Villanueva del Prado. A partir de este ejemplo se emplearon frontales en muchos templos del archipiélago, y algunos se importaron desde La Habana o México.

Sobre el referido frontal fue instalado un sagrario de plata, caracterizado por su estructura arquitectónica, en cuya puerta fue labrada la figura del Cordero Místico sobre el Libro de los Siete Sellos. *Todo es de plata...*, como se indica en una de las fuentes documentales más importantes de la época, incluso otras *labradas en España* –como decía el mismo cronista⁴⁰– que se encuentran en la actualidad en el Museo del Cristo de La Laguna, anejo a su Santuario. Como se ha señalado, gran parte de este tesoro artístico fue legado por familias de gran relieve y reputación. La inversión en la imagen constituyó un acto de ejemplaridad cívica: la escultura trascendía a las esferas del poder.

El poder de la imagen del *Cristo de La Laguna* se propagó en los estamentos sociales de mayor notoriedad. Un manifiesto relevante lo constituye un grabado de 1677 que nos remite, por otro lado, al funcionamiento de esta manifestación plástica en la cultura del Barroco.

Se trata de un grabado calcográfico, posiblemente inspirado en una estampa devocional, abierto al buril o en talla dulce en base a la tradición del grabado flamenco. Está firmado por Gregorio Fosman y Medina, de ascendencia neerlandesa y activo en Madrid, que era entonces el centro de producción más importante de España.

El grabado fue encomendado por Jacinto Domenech Benítez y Valera, implicado en un turbio asunto ya que se enfrentó a un adversario causándole la muerte. El medroso personaje huyó a Perú y a otros territorios cercanos donde permaneció durante muchos años. En su ausencia fue juzgado ante la justicia, representándolo su madre, siendo finalmente condenado. A su regreso quiso eximirse de toda responsabilidad apelando a su linaje de nobleza. Para demostrarlo, encargó su primer escudo de armas: un grabado del *Cristo de La Laguna*, argumentando que era buen cristiano y que su cuarto abuelo, Juan Benítez de Lugo, había comprado la escultura del *Cristo de La Laguna*.

Esta breve descripción de los hechos fue avalada por el reputado escribano público Diego Álvarez de Silva que en un extenso protocolo notarial otorgó veracidad al manuscrito redactado en 1590 por fray Bartolomé de Casanova, provincial de la orden franciscana.

39 Las lámparas votivas de plata han sido estudiadas por Pérez Morera. Una monografía reciente de la platería del *Cristo de La Laguna* es la de Rodríguez Morales.

40 Biblioteca Nacional, Madrid. Núñez, 1669, mss., sig. 3206, fol. 354.

cana en el que precisa con todo pormenor de detalle el origen, el costo, el propietario y el itinerario de la imagen hasta su llegada a La Laguna en 1520. Se trata, por tanto, de un documento probatorio en el que se da fe de la fuente consultada. Además, el escribano recogió información en los libros capitulares del año 1533 acerca de la imagen y de otros acontecimientos importantes⁴¹. Es decir, poco más de una década de la arribada de la escultura. Por consiguiente, esta es la fuente más cercana a los tiempos en los que llegó a Canarias el *Cristo de La Laguna*.

En el grabado podemos observar un trazo seguro y equilibrado, propio de un buen dibujante y de grandes conocimientos de la perspectiva y de los encuadres compositivos. Fosman parece estar muy cultivado en el principio arquitectónico de la estampación, así como en la iconografía de la época. Como es característico del barroco, recurre con habilidad y destreza a los efectos ilusorios y efectistas, al trampantojo: enseña lo que no es, jugando con la realidad, como el arte en sí mismo (Fig. 8).



Fig. 8. Gregorio Fosman. *Cristo de La Laguna*, 1677. Grabado en talla dulce o al buril. Archivo Histórico Provincial de Las Palmas; *Cristo de La Laguna en su retablo*, Santuario del Santísimo Cristo de La Laguna. Foto © La Mirada-Producciones.

41 Archivo Histórico Provincial, Las Palmas de Gran Canaria (AHPL, Las Palmas). Escribanía: Las Palmas de Gran Canaria. Escribano: Diego Álvarez de Silva. Protocolo notarial, nº 1294, 1661, contiene 417 fols.

El autor muestra una fidelidad en la representación del Crucificado, aunque introduce dos temas que están en adecuada correspondencia con la temática cristológica.

Por un lado, Fosman hace referencia a la *Ostentatio Christi* pues la imagen de Cristo es presentada por medio de cuatro angelotes con lirios que ejercen de intermediarios entre Dios y la humanidad. Dos de ellos sostienen los brazos de Jesús, mientras que otros niños, gordezuelos y mofletudos, se apoyan en el *tablazonium* plegando los cortinajes que cubrían la hornacina. Otros dos seres celestiales recorren otras amplias telas para mostrar la imagen del Crucificado anunciado su gloria: muerte y triunfo ensamblados en la misma obra.

En este punto habría que poner de manifiesto que la temática de la *Ostentatio Christi* alcanzó un gran desarrollo a partir de los grabados de Lucas van Leyden, especialmente en su obra *Ecce Homo* (1510), conservada en el Metropolitan Museum of Art. Más tarde, en torno a 1655, Rembrandt grabó ocho estampas de la misma trama, la más divulgada es la que posee el Rijksmuseum, en Ámsterdam.

La otra variante en el grabado es la sustitución en el sagrario de la figura del Cordero Místico por la de Cristo Triunfante. En este caso, Jesús figura aderezado con la túnica y el báculo, símbolos de la divina autoridad, mientras que alza su brazo para bendecir con su mano derecha.

La excelsa escultura del *Cristo de La Laguna* también trascendió a otros niveles de comprensión. En este sentido, constituyó un argumento de reflexión crítica para los artistas de tiempos posteriores. Fue un modelo a seguir en muchos crucificados tallados durante el siglo XVII, y motivo de reproducción en diversas pinturas exentas o bien enmarcadas en sencillos retablos del siglo XVIII existentes en los templos de las islas, lo que indica su prospección devota en todo el archipiélago. No existe otra imagen en Canarias que posea esa cualidad sensitiva.

En nuestros aciagos tiempos, el peculiar artista lagunero Pedro González realizó en el año 2003 un vibrante y emotivo cuadro en el que el *Cristo de La Laguna* asume el sentido de la tragedia humana. Jesús flotando en el mar, como un naufrago más, hinca su hombro a una barcaza de madera como un símbolo de ayuda a los más débiles, a los más necesitados, a aquellos que no tienen nada que perder y buscan otros horizontes de esperanza; así el cuadro se tiñe de manchas compactas verdosas y de tonalidades filtradas y vibrantes de fuerte carga expresionista. Pero algunos yacieron para siempre en el insondable mar Atlántico. Partieron de las costas africanas en busca del paraíso y perecieron anegados en el desamparo. Otra dimensión de la imagen: compromiso y sacrificio, como el que asumió en su tiempo Jesús de Nazareth.

También hace algunos años la imagen recobró su resplandor pues fue objeto de una extraordinaria restauración (Serck-Dewaide et. al, 2014: 179-191). El Cristo dejó de ser moreno –como decía la copla– para recuperar su albura original.

En estos tiempos, tan confusos como vacíos, el *Cristo de La Laguna*, la luz de Canarias, sigue brillando, aunque murió en la Cruz para salvar a la humanidad. El arte no cura,

como la cultura en general, pero al menos nos alivia. Y ahí sigue, con lumbre, iluminado al trasluz desde que llegó hace quinientos años. Su espléndida figura imanta el destino.

Bibliografía

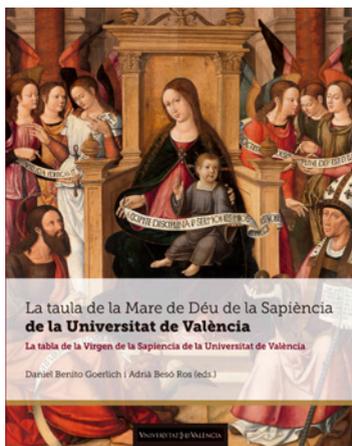
- Aznar Vallejo, E. et. al., (coords) (2006). *Le Canarien. Retrato de dos mundos*. La Laguna: Instituto de Estudios Canarios.
- Backhouse, J. (1997). *Illumined page: Ten centuries of painting in the manuscripts of the British Library*. London: British Library.
- Baert, B. (2000). The Gendered Visage. Facets of the Vera Icon. *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kusten Antwerpen*, 10-43.
- Belting, H. (1998). *L'image et son public au Moyen Âge*. Saint-Pierre-de-Salerno: Gérard Montfort.
- Bonnet y Reverón, B. (1954). *Las Canarias y la conquista franco-normanda. II. Gadifer de la Salle*. Madrid- La Laguna: Consejo Superior Investigaciones Científicas, Instituto de Estudios Canarios.
- Bücken, V. y Steyaert, G. (2013). L'héritage de Rogier van der Weyden. La peinture à Bruxelles 1450-1520. *Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique* (67), 286-289.
- Campbell, L. (2012). Rogier as a Designer of Works of Art in Media other than Oil on Panel. En: *Rogier van der Weyden in Context* (pp. 23-43). París-Leuven-Walpole: Peeters, pp. 23-43.
- Campbell, L. y Van der Stock, J. (eds.) (2009). *Rogier van der Weyden. 1400-1464, Master of Passions*. Leuven: M-Museum.
- Crab, J. (1977). *Het Brabants beeldsnijcentrum Leuven*. Leuven: Vrienden van de Leuvense Musea.
- Debaene, et al., (eds.) (2014). *M Collecties. Beeldhouwkunst*. Leuven: M - Museum Leuven.
- Debaene, M. (ed.) (2019). *Borman. A Family of Northern Renaissance Sculptors*. London/Turnhout: Harvey Miller Publishers.
- Debaene, M. (2020). The problem with Leuven sculpture around 1500: the creation of anonymous sculpture workshops. *Journal of Art Historiography* (22), 5-7.
- De Boodt, R. y Schäfer, U. (2007). *Vlaamse Retabels. Een internationale reis langs laatmiddeleeuws beeldsnijwerk*. Leuven: Davidsfonds.
- Delmarcel, G. (1999). *Tapisseries flamandes du XVe au XVIIIe siècle*. Paris: Lannoo.
- De Vos, D. (1999). *Rogier van der Weyden. The Complete Works*. Antwerpen: Mercatofonds.
- Didier, R. (1989). *La Passion du Christ dans la sculpture médiévale*. Bruxelles.
- Didier, R. (1997). Miseratio Christi, redemption mundi. Considérations sur l'iconographie de la Pasion. En: *Art et Histoire. De l'Occident médiéval à l'Europe contemporaine de Malmédy* (pp. 97-148).

- Didier, R. (2000). *Jacques du Broeueq. Sculpteur et Maître-Artiste de l'Empereur (1505 - 1584)*. Bruxelles: Ars Libris.
- Fransen, B. (2013). *Rogier van der Weyden and Stone Sculpture in Brussels*. London-Turnhout: Harvey Miller.
- Friedländer, M. (1981). *De Van Eyck a Bruegel*. Ithaca: Cornell University Press.
- Friedlin, R. (2004). *Der Dialog ber Raimundo Lulio*. Tübinga: Deutsche Studentiftung.
- Galante Gómez, F. (1999). *El Cristo de La Laguna. Un asesinato, una escultura y un grabado*. La Laguna: Ayuntamiento de La Laguna.
- Galante Gómez, F. (2002, 2ª ed. revisada y ampliada). *El Cristo de La Laguna. Un asesinato, una escultura y un grabado*. La Laguna: Ayuntamiento de La Laguna.
- Galante Gómez, F. (ed.) (2003a). *Lumen Canariense. El Cristo de La Laguna y su tiempo*. 3 t., San Cristóbal de La Laguna: Gobierno de Canarias y Ayuntamiento de La Laguna.
- Galante Gómez, F. (2003b). Canarias, el Cristo de La Laguna y sus relaciones con la escultura gótica tardía de los antiguos Países Bajos. En: Galante Gómez (ed). *Lumen Canariense. El Cristo de La Laguna y su tiempo* (pp. 81-119). La Laguna: Gobierno de Canarias y Ayuntamiento.
- Galante Gómez, F. (2007). Una escultura de alabastro producida en los talleres del maestro de Rímini: la Virgen de la Peña, en Betancuria (Fuerteventura). *Archivo Español de Arte* (318), 141-160.
- Galante Gómez, F. (2009). El núcleo histórico de Betancuria, en Fuerteventura. Territorio, memoria histórica y recuperación integral. En: *Estudios de Historia del Arte. Homenaje al profesor de la Plaza Santiago* (pp. 317-322). Valladolid: Universidad.
- Galante Gómez, F. (2017). La conquista del espacio en los orígenes de la expansión atlántica. Arte y espiritualidad en el cenobio franciscano de Betancuria. *Anuario de Estudios Atlánticos* (63), 1-25.
- Galante Gómez, F. (2018). Los Países Bajos en las islas Canarias. Arte, comercio y cultura en tiempos de esplendor. *Anuario de Estudios Atlánticos* (64), 1-42.
- García Gainza, M.C. (1990). *El escultor Luis Salvador Carmona*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- Grieken, J. (2014). Grabados en el norte de Europa en tiempos del Cristo de La Laguna. En: Galante Gómez, F. (ed.), *El Cristo de La Laguna. 500 años de Historia* (pp. 91-103). La Laguna- Bruxelles: Gobierno de Canarias, Ayuntamiento de La Laguna, Institut Royal du Patrimoine Artistique (IRPA-KIP).
- Gwinn, et. al., (ed.) (1990, 15th ed.) "Bethéncourt, Jean de". En: *The New Encyclopedia Britannica*. Chicago: University of Chicago.
- Hand, J.O. (1992). Salve sancta facies. Some Thoughts on the Iconography of the 'Head of Crihst' by Petrus Christus. *The Metropolitan Museum Journal* (27), 7-18.

- Hand, J.O. (2000-2001). *Il volto di Cristo* (pp. 103-114). Roma.
- Hansmann, W. y Hofmann, G. (1995). *Spätgotik am Niederrhein. Rheinische und Flämische Flügelaltäre im Licht neuer Forschung*, v. 35. Düsseldorf: Düsseldorf Gruppe.
- Harper, C. y Harvey, R. (eds.) (2001). A late medieval knight-errant. En: *The ideals and practices of Medieval Knighthood*. Suffolk: Boydell Press, 74-85.
- Hendericks, V. (2011). *Albrecht Brouts (1451-55/1549). Contributions à l'étude des Primitifs flamands*. Bruxelles: KIK-IRPA.
- Hernández Perera, J. (1955). *Orfebrería en Canarias*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Herrero Carretero, C. (2001). *A la manera de Flandes. Ricos tapices de la Corona de España*. Madrid: Patrimonio Nacional.
- Hyma, A. (1924). *The Christian renaissance: a history of the devotio moderna*. New York: Century Company.
- Junquera de Vega, P. y Herrero Carretero, C. (1986): *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional*. Madrid: Patrimonio Nacional.
- Karnes, M. (2011). *Imagination, meditation and cognition in the Middle Ages*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kemperdick, S. (2004). *Martin Schongauer. Eine Monographie*. Petersberg: Michael Imhof Verlag,
- Ladero Quesada, M.A. (2006). Jean de Béthencourt, Sevilla y Enrique III. En: *Le Canariens. Retrato de dos mundos* (pp. 17-49). La Laguna: Instituto de Estudios Canarios.
- Leeflang, H. (2011). De prentmarker Lucas van Leyden. Zijn werkwijzen, voobeelden en genie. En: *Lucas van Leyden en de Renaissance* (pp. 12-149). Leiden-Gent: Museum de Lakenhal.
- Lehrs, M. (1908-1934). *Geschichte und kritischer Katalog des deutsche, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV*. Wenen.
- Marrow, J.H. (1979). Passion Iconography in Northern European Art on the Late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative. *Ars Neerlandica. Studies in the History of Art in the Low Countries* (1), 1-32.
- Negrín Delgado, C. (1994). El Cristo de La Laguna y su probable origen brabantón. *Archivo Español de Arte* (267), 292-298.
- NcNamer, S. (2009). The origins on the Meditationes vitae Christi. *Espéculo* (84), 905-995.
- Nieuwdorp, H. (dir.) (1993). *Antwerpse retabels 15é-16é eeuw. Essays*. Antwerpen: Museum voor Religieuze Kunst Antwerpen.
- Núñez de la Peña, J. (1669). *Libro de Antigüedades y Conquistas de las Islas Canarias*. Mss. Biblioteca Nacional de Madrid, sig., 3206.

- Panofsky, E. (1956). Jean Hey's Ecce Homo. Speculations about its Author, Its Donor and Its conography. *Bulletin Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België Musèes Royax des Beaux-Arts de Belgique* (5), 88-118.
- Pérez Morera, J. (2001). Los velos y las lámparas votivas del Cristo de La Laguna. *Programa de Fiestas del Santísimo Cristo de La Laguna*, s.n., s.p.
- Rief, M. (2014). El Cristo de La Laguna y los crucifijos de los antiguos Países Bajos entre 1480 y 1530. En: Galante Gómez, F (ed.). *El Cristo de La Laguna. 500 años de Historia*. La Laguna-Bruxelles: Gobierno de Canarias, Ayuntamiento de La Laguna, Institut Royal du Patrimoine Artistique (KIK-IRPA).
- Rodríguez Morales, C. (2016). *Todo es de plata. Las alhajas del Cristo de La Laguna*. La Laguna: Ayuntamiento de La Laguna.
- Rumeu de Armas, A. (1947-50, 5 vols.) (1991, reed.). *Canarias y el Atlántico*. Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno de Canarias.
- Rumeu de Armas, A. (1960) (1986, 2001, reeds.). *El Obispado de Telde: misioneros mallorquines y catalanes en el Atlántico*. Las Palmas de Gran Canaria: Ayuntamiento de Telde.
- Serck-Dewaide, M. (2012a). Note sur le Christ en croix brabançon de San Cristobal de La Laguna à Tenerife. En: Campbell et al., (eds.). *Rogier Van der Weyden in context* (pp. 302-309). París-Leuven: Walpole-MA, pp. 302-309.
- Serck-Dewaide, M. (2012b). Discovery and examination of several polychrome religious sculptures preserved in Tenerife. En: *Restauratorenbläter* (pp. 109-114). Vienne: Klosterneuburg, 109-114.
- Serck-Dewaide, M. et al., (2014). Conservación y restauración del Cristo de La Laguna. Estudio del soporte y de la policromía. En: Galante Gómez, F. (ed.), *El Cristo de La Laguna. 500 años de Historia*. La Laguna: KIK-IRPA (Bruxelles), Gobierno de Canarias y Ayuntamiento de La Laguna, pp. 179-191.
- Serra Rafols, E. y Cioranescu, A. (eds.) (1954-65), (2003, 2006, 2007, reeds.). *Le Canarien. Crónicas francesas de la conquista de Canarias*. Fontes Rerum Canariarum-XI. La Laguna-Las Palmas de Gran Canaria: Instituto de Estudios Canarios-Museo Canario.
- Stabel et al., (eds.) (2000). *International Trade in the Low Countries (14th.-16th. Centuries)*. Leuven: Apeldoorn.
- Stols, E. y Thomas, W. (2004). Flandes y la primera apertura al mundo, 1450-1550. En: Galante Gómez, F. (ed.): *La Virgen de Prima y su tiempo*. Santiago de Compostela: Xacobeo, pp. 69-108.
- Te Poel, P. (2000). *Op de drempel van een nieuwe tijd: de Maastrichtse beeldsnijder Jan van Steffeswert*. Maastricht: Bonnefantem Museum.
- Te Poel, P. (2007). *Bonnefantem Museum Maastricht. Collectie Middeleeuws Houttsnijwek*. Oberhausen-Maastricht: Bonnefantem Museum.
- Thoby, P (1963). *Le Crucifx des origines au concile de Trente*. Nantes: Bellanger.

- Van Engen, J. (1998). *Devotio Moderna. Basic writings*. Mahwah: Paulist Press.
- Voet, L. (1973). *Antwerp. The golden age*. Antwerp: Mercatorfonds.
- Vogelaar et al., (2011). *Lucas van Leyden en de Renaissance*. Leiden-Gent: Museum de Lak-enhal.
- Wellens, R. (1962). *Jacques du Broeueq, sculpteur et architecte de la Renaissance, 1505-1584*. Bruxelles: La Reinassance du Livre.
- Woods, K.W. (2007). *Imported Images. Netherlandish Late Gothic Sculpture in England, c. 1400-c. 1500*. Donington: Print Publishing.
- Xirau, J. (2004). *Vida y obra de Ramon Llull: filósofo y místico*. Méjico: Fondo de Cultura Económica.
- Yarza Luaces, J. (1992). *El Arte de los Países Bajos en la España de los Reyes Católicos, reyes y mecenas*. Madrid: Electa.
- Yarza Luaces, J. (1993). *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*. Madrid: Ne-rea.
- Yiu, Y. (2012). The date of Rogier van der Weyden`s Crucifixion of Scheut: a reassessment of the 15th. Century documents. *Zeitschrisft für Kunntsgeschichte* (37, 2), 179-192.



RESEÑA DE | A REVIEW OF

Benito Goerlich, Daniel y Besó Ros, Adrià (eds.). *La taula de la Mare de Déu de la Sapiència de la Universitat de València / La tabla de la Virgen de la Sapiencia de la Universitat de Valencia*. Valencia: Universitat de València, 2019, 230 pp., ils. ISBN: 978-84-9133-275-6

ENCARNA MONTERO TORTAJADA

encarna.montero@uv.es

Universitat de València

Con la publicación de este volumen monográfico, la Universitat de València da a conocer el resultado de los estudios técnicos encargados en 2016 con motivo del Vº Centenario de la tabla de la Virgen de la Sapiencia, imagen titular de un retablo encargado en 1516 por el gobierno municipal para ornar la capilla del *Estudi General*. La pintura, comisionada a Nicolau Falcó, constituye una rara y valiosa muestra de patrimonio histórico universitario que ha pervivido en manos de la misma institución que la albergó en origen, y cumpliendo la misma función para la que fue diseñada. Se trata, pues, de un valioso testigo de los primeros tiempos de la universidad valentina, fundada en 1499, y de su espacio de representación primigenio, en el que intervinieron personalidades artísticas tan destacadas como el picapedrero Pere Compte o el tallista Lluís Muñoz, carpintero que facturó la estructura del políptico desmantelado a principios del siglo XVIII del que formaba parte esta escena central.

La compilación de estudios –en versión bilingüe y con un notable aparato gráfico– editada por Daniel Benito y Adrià Besó aborda la tabla de la Virgen de la Sapiencia desde diferentes perspectivas. El exordio corresponde a Benito, quien realiza una amplia prospección histórico-artística sobre la pieza, revisando en profundidad su uso y significación simbólica para la institución universitaria hasta tiempos muy recientes. El texto de Amparo José Mora sobre la iconografía de la obra es en realidad la revisión de un proceso verdaderamente singular, puesto que en origen, Falcó pintó una Virgen Expectante que durante el curso de los trabajos quedó convertida en una *Sedes Sapientiae*. Es ésta una mutación que ha quedado evidenciada en los últimos estudios técnicos sobre la tabla, publicados a continuación en el mismo volumen. Se trata, en realidad, de una hipótesis ya avanzada por el Dr. Benito en 1988, cuando se condujo la primera limpieza de la obra siguiendo criterios científicos. El análisis de los pigmentos empleados,

a cargo de Clodoaldo Roldán y Sonia Murcia, la fotografía infrarroja, realizada por David Juanes y Greta García, y la radiografía de la tabla, efectuada por Pilar Ineba, completan un análisis exhaustivo de la materialidad de la Virgen de la Sapiencia y confirman la modificación iconográfica intuida desde 1988. El último capítulo de este estudio multidisciplinar sobre la imagen titular de la capilla de la Universitat, redactado también por Amparo José Mora, revisa la figura de Nicolau Falcó, pintor que asumió el encargo de la pintura en 1516, y sitúa la pieza en un contexto artístico bien concreto.

Quedan reunidos de esta manera en un mismo ejemplar textos que sintetizan de manera clara las conclusiones derivadas de los análisis técnicos efectuados sobre la tabla (estudios de Roldán-Murcia, Juanes-García e Ineba) y textos que indagan en el devenir histórico de la obra, su significado iconográfico y el perfil profesional de su autor (estudios de Benito y Mora). Se configura así un panóptico desde el que es posible contemplar una imagen completa de la Virgen de la Sapiencia, icono de devoción del *Estudi General* desde los tiempos de su fundación, y testigo todavía hoy de momentos relevantes en la vida de la institución. Un estudio tan comprehensivo como éste se debe a la iniciativa del Área de Patrimonio Cultural de la Universitat de València que, como sus homólogas de otras universidades históricas estatales, vela por la conservación, la gestión, el estudio y la puesta en valor de la memoria material de su *alma mater*. Estas labores no sólo se refieren a objetos considerados comúnmente artísticos, de los que la Virgen de la Sapiencia es ejemplo excelente, sino también a utensilios empleados en la transmisión del conocimiento desde el siglo XVI en adelante.



RESEÑA DE | A REVIEW OF

Layuno Rosas, Ángeles (ed.) *La ciudad del turismo. Arquitectura, patrimonio urbano y espacio público*. Madrid: Editorial de la Universidad de Alcalá, 2020, 368 pp. ISBN: 978-84-18254-61-1

JORGE MAGAZ MOLINA
jorge.magaz@edu.uah.es
Universidad de Alcalá

Esta obra colectiva y pluridisciplinar, coordinada por la historiadora de la arquitectura Ángeles Layuno Rosas, constituye una revisión crítica del fenómeno del turismo y su impacto sobre el patrimonio arquitectónico y urbano de las ciudades, en especial de los centros históricos. Reúne el resultado de los análisis desarrollados en plena vorágine turística pre-pandémica a través de la aportación de quince investigadores reunidos en doce textos. Sin embargo, las claves y perspectivas que aporta esta publicación resultan de plena actualidad, más aún cuando la Organización Mundial del Turismo invita a aprovechar la situación actual como una oportunidad para reconstruir el sector turístico, orientándolo hacia un modelo más sostenible, inclusivo y equilibrado.

Esta publicación recoge los resultados de dos proyectos de investigación vinculados al grupo ARHCIPAI - *Arquitectura, Historia, Ciudad y Paisaje* de la Universidad de Alcalá, desarrollado por profesores de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Alcalá en colaboración con profesores de diversas universidades de París (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, ENSA de Paris-La Villete, Universidad Paris-Belleville), a las que se han sumado otros expertos en la materia de universidades españolas y francesas.

Como se desprende de la publicación, el turismo constituye un fenómeno contradictorio y complejo, que ha tenido en la ciudad histórica un importante campo de acción. Bajo las diferentes perspectivas presentadas se destaca el papel fundamental que el turismo ha tenido como impulsor de importantes proyectos de regeneración urbana, rehabilitación del legado patrimonial, o su rol en la difusión de estéticas e imaginarios contemporáneos; no se omiten los importantes beneficios económicos, o el relevante nicho de empleo que contribuye a generar. Sin embargo, los fuertes desequilibrios que viene acentuando el turismo, la problemática ambiental que acarrea, o los conflictos sociales que desata, son motivos de preocupación, pues no se reducen a un mero pro-

blema cuantitativo sobre flujos o aforos, al peso en el PIB de los países, o a las condiciones de trabajo de los empleados en el sector.

El subtítulo *Arquitectura, patrimonio urbano y espacio público* hace referencia, por tanto, a los campos sobre los que se acotan los estudios, abordando cuestiones cardinales en su relación con el turismo, al tiempo que subrayan la importante función que los estudios de historia, arquitectura o urbanismo tienen en la planificación y análisis de los fenómenos turísticos. La publicación está organizada en doce capítulos, precedidos por un esclarecedor prólogo del catedrático Juan Calatrava, y una introducción de la editora de la publicación, Ángeles Layuno. Los distintos estudios presentados en forma de análisis monográficos abordan el impacto del turismo en el tejido histórico de las ciudades de Madrid, París, Berlín, Ensenada, Sevilla y Oporto, contribuciones que, de manera multidisciplinar y pionera, estudian las relaciones e interacciones entre el fenómeno turístico a escala global, y las actuaciones que en los ámbitos de la arquitectura, la conservación del patrimonio y los espacios de las ciudades se han venido produciendo en las últimas décadas, como restauración en estilo, destrucción intencionada de una buena parte de los bienes de la historia más reciente, actuaciones de transformación de la ciudad heredada, reconstrucción ideológica de edificios desaparecidos, inserción de arquitecturas singulares en contextos históricos, saturación del espacio urbano, entre otras.

Los cinco primeros capítulos abordan distintas problemáticas de la ciudad de Madrid y su territorio a partir de la formalización y el uso social y cultural del tejido histórico y patrimonial del paisaje urbano. La contribución de Pilar Chías Navarro propone una aproximación histórica paisajística para abordar el estudio de los Reales Sitios y los retos del turismo. Manuel de la Calle Vaquero analiza el impacto físico y socioeconómico de la actividad turística en el tejido histórico de la capital; aborda la problemática que subyace sobre los alojamientos turísticos y la movilidad, ilustrándolo con cuidados planos, y resume los posicionamientos de los distintos agentes implicados. Por su parte, Miguel Ángel Chaves Martín y Ángeles Layuno Rosas abordan la configuración de la mirada paisajista del frente fluvial del Manzanares a partir de un minucioso estudio de fuentes gráficas y literarias, que permite apreciar el carácter evolutivo de un paisaje urbano integrado en el itinerario turístico. Este estudio se concatena con el análisis que José Coca Leicher ofrece de los recientes proyectos de planificación urbana de las *cornisas* de la ciudad de Madrid, y con la contribución de José Juan Barba de otro eje imprescindible para entender la influencia del turismo en el espacio urbano de la capital, la Gran Vía de Madrid.

Los análisis de la ciudad de París también ofrecen una mirada oscilante entre el centro y la periferia. Jean-François Cabestan plantea un recorrido histórico sobre el ámbito central de Les Halles, y analiza el papel del turismo en los recientes proyectos de recualificación urbana. La integración y regeneración de las antiguas áreas industriales de La Villete y Boulogne-Billancourt, a través de programas culturales y proyectos

arquitectónicos de grandes arquitectos, centran los trabajos de Pierre Chabard y Pilar Aumente Rivas respectivamente.

La selectiva gestión de la memoria colectiva centra el trabajo de Ascensión Hernández Martínez sobre la reconstrucción del palacio real de Berlín, donde explora el papel del turismo dentro de los intereses políticos que rigen la estrategia de reescritura global de la historia de la ciudad.

A partir de las guías de viajes históricas, Ivanne Galant repasa un siglo de prácticas turísticas urbanas en la ciudad de Sevilla, desde el impacto de las exposiciones universales de 1929 y 1992, pasando por la reinvencción del barrio de Santa Cruz para adecuarlo a las expectativas de los primeros visitantes, hasta la turistificación de Triana y los procesos de gentrificación de la Encarnación.

El estudio del impacto del turismo de cruceros sobre el “patrimonio social” del puerto mexicano de Ensenada, es el tema abordado por Roberto Goycoolea Prado y Laura Susana Zamudio Vega, considerando las condiciones físicas y funcionales que las ciudades asumen para adaptarse a los requerimientos turísticos y de los que se derivan fenómenos de desidentificación.

Julia Cristina Pereira de Faria cierra la publicación estudiando el caso de la rehabilitación urbana del frente fluvial de Oporto, y el papel del legado industrial de la zona, en el marco de las tendencias contemporáneas de transformación urbana de los frentes marítimos y fluviales.

Merece la pena insistir en que una de las fortalezas de esta publicación consiste en que las aproximaciones que propone, en buena medida inéditas, son fruto de un riguroso trabajo científico multidisciplinar e internacional, trascendiendo lecturas canónicas y adentrándose en la complejidad de un fenómeno cuya interpretación incluye deslizamientos constantes multiescalares y continuas miradas periféricas.

La publicación cuenta con dos versiones, digital (accesible a través del repositorio institucional de la universidad de Alcalá eBua), e impresa, y destaca por su cuidada maquetación e ilustración a color, con un abundante aparato gráfico que enriquece la lectura de este volumen.



RESEÑA DE | A REVIEW OF

López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús. *La nueva Jerusalén desprendida de las esferas. El retablo mayor de la basílica de San Juan de Dios de Granada*. Granada: Editorial Comares, 2020, 152 pp., ilus. color y b/n. ISBN: 978-84-1369-105-3

JOSÉ RODA PEÑA
roda@us.es
Universidad de Sevilla

A José Porcel y Salablanca, uno de los predicadores de las fiestas celebradas en Granada en 1757 con motivo de la consagración del nuevo templo de la casa madre de los hospitalarios de San Juan de Dios, aquella suntuosa fábrica, “donde se agolpan tantos resplandores”, le evocaba “la nueva Jerusalén que se ha desprendido de las esferas”. Esta última expresión es el elocuente título que Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz ha escogido para encabezar esta monografía sobre el principal y más fulgurante “resplandor” de cuantos se siguen acumulando en el interior de la espectacular basílica juandediana, esto es, su retablo mayor. Este estudio sobre el que sin duda es uno de los ejemplos más emblemáticos de la arquitectura lignaria granadina del siglo XVIII fue merecedor del *I Premio Hábitat Barroco* en su convocatoria de 2019 y se trata de una investigación enmarcada en el marco del proyecto *I+D Barroco entre dos mundos: relaciones y alternativas en la escultura andaluza e hispanoamericana entre 1700 y 1750*, que codirige el propio autor, profesor titular de Historia del Arte de la Universidad de Granada, en unión del catedrático Lázaro Gila Medina.

Este libro constituye un iluminador ensayo que pretende, y consigue, hilvanar un potente y atractivo relato en torno al retablo mayor de la basílica de San Juan de Dios de Granada, en cuya urdimbre se entrelazan tanto su historia material como los componentes económicos, sociales, culturales y religiosos que confluyeron en su materialización, iniciada con su talla y ensambladura (1741-1744), continuada con su dorado (1745-1747) y finalizada con la incorporación de una serie de modificaciones (1753-1754). La utilización de cuantas fuentes primarias –impresas y documentales– ha tenido a su alcance, permite a López-Guadalupe adentrarse en el análisis lúcido y profundo de las múltiples dimensiones que convergen en la percepción de esta soberbia máquina barroca, cuya contemplación sigue impactando e imantando la atención de cuantos

atraviesan el cancel de la iglesia y dirigen de inmediato su mirada al presbiterio, donde el retablo mayor se yergue como verdadero epicentro de este esplendoroso espacio sacralizado que es el templo en su conjunto.

El texto que nos ocupa tiene, en realidad, tres protagonistas en torno a los cuales se articula la estructura de sus contenidos: el retablo, el artista y el promotor. El primero, con su carácter envolvente y articulado su cuerpo principal por cuatro majestuosos estípites, sirve prioritariamente de marco al fastuoso camarín donde se custodia la urna de plata que contiene las reliquias del glorioso patriarca San Juan de Dios, fundador de la Orden Hospitalaria que lleva su nombre. El discurso triunfalista de su calle central se completa en clave eucarística y mariana, con el sagrario y manifestador de su banco y la Inmaculada del ático, tallada esta última, como casi todo el resto del equipamiento escultórico del retablo, por Diego Sánchez Sarabia.

El maestro ensamblador y tallista responsable de las trazas del retablo mayor, encabezando asimismo el obrador encargado de su ejecución, fue Francisco José Guerrero (c. 1684-1772), cuya trayectoria biográfica y profesional se encuentra en estas páginas examinada con rigor y ampliada con nuevas aportaciones, poniéndose de manifiesto la excepcionalidad de su labor granadina en el contexto de su producción, tan ligada a las ciudades de Lucena y Antequera.

El verdadero ideólogo y mentor de todo este proyecto, amén de uno de sus mecenas más generosos, fue el lucentino fray Alonso de Jesús y Ortega (1696-1771), padre general de la rama española de la Orden. A él se debe el entusiasta impulso constructivo y ornamental del renovado complejo hospitalario de Granada a partir de 1734 y la gestión de sus variopintos modos de financiación, escogiendo asimismo a los principales artífices de su edificación y alhajamiento, entre los que se encontraban el arquitecto José de Bada y el ya mencionado retablista Francisco José Guerrero.

En definitiva, las páginas de este libro, escritas con la elegancia e inteligencia a las que nos tiene acostumbrados el profesor López-Guadalupe Muñoz, suponen mucho más que una mera lectura formal e iconográfica del retablo mayor de la basílica hospitalaria granadina, con ser ambas cuestiones de gran calado, sino que se sumergen en el contexto creativo y la dinámica interna con que se gestó y desarrolló su realización, indagándose con espíritu crítico y reflexivo en cuestiones tan sugerentes como la experiencia estética, la función comunicativa, la vocación representativa, la naturaleza retórica y la teatralización ritual que forman parte del espíritu y la materia de una obra tan representativa del tardobarroco granadino.



RESEÑA DE | A REVIEW OF

Díaz Gómez, José Antonio. *La búsqueda de la excelencia. Un ensayo histórico-artístico sobre el Cristo de Mora*. Granada: Ediciones Tambriz, 2020, 347 pp., 88 illus. b/n y color. ISBN: 978-84-947704-4-9

FRANCESCO DE NICOLÒ
denicolo.francesco@yahoo.it
Università degli Studi di Bari "Aldo Moro"

Acercarse a una de las obras más relevantes del Barroco español, realizada por uno de los más grandes y estudiados escultores granadinos de todos los tiempos, y pretender, al mismo tiempo, aportar significativas novedades crítico-documentales al debate historiográfico es una tarea nada simple que requiere profundas capacidades de análisis de las fuentes y un gran esfuerzo interpretativo. El investigador José Antonio Díaz Gómez, Doctor Internacional en Historia del Arte de la Universidad de Granada y actualmente profesor en la Universidad de Sevilla, asume esta ardua tarea al afrontar un estudio histórico-artístico sobre una de las obras que, precisamente, representa uno de los más altos logros de la plástica escultórica andaluza, más aún, una verdadera cumbre de la Historia del Arte, además de ser una de las esculturas más famosas existentes en Granada. Se trata del *Cristo de la Salvación* del célebre José de Mora (1642-1724), talla fundamental en el catálogo de quien fue escultor del rey hasta el punto de poder ser fácilmente identificado, por antonomasia, como el *Cristo de Mora*, crucifijo tallado en madera para la iglesia de los Clérigos Regulares Menores y actualmente custodiado en la parroquia de San José del Albayzín en Granada.

En un ensayo de 347 páginas, el Dr. Díaz Gómez - quien no es nuevo en este tipo de estudios contando, a pesar de su joven edad, con numerosas publicaciones científicas de impacto sobre el patrimonio artístico andaluz - guía al lector a lo largo de un itinerario hacia el descubrimiento del *Cristo de Mora*, utilizando un enfoque marcadamente didáctico, que ayuda a los neófitos de los temas de Historia del Arte, o a los simples interesados y curiosos, a comprender plenamente el valor y el significado de la obra a través de una rigurosa metodología que avanza mediante progresivas contextualizaciones concéntricas, tarea en la cual el autor se apoya en un rico corpus documental y gráfico, compuesto este último por 88 ilustraciones a color y en blanco y negro, algunas de las

cuales constituyen preciadas rarezas. Pero, obviamente, el ensayo del Dr. Díaz Gómez se dirige también a estudiosos, historiadores del arte y especialistas, proponiéndose como punto de referencia imprescindible en los estudios de la escultura barroca, por el rigor científico y por las importantes novedades documentales que se publican.

Los descubrimientos son el fruto de un incansable y apasionado trabajo de investigación realizado por el autor con ocasión de la redacción de su tesis doctoral, titulada *Fundaciones de las congregaciones del Oratorio de San Felipe Neri y de Clérigos Regulares Menores en las jurisdicciones diocesanas de Granada y Guadix. Historia y patrimonio*, dirigida por el profesor Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz de la Universidad de Granada, en la cual Díaz Gómez dedicó meritoriamente la atención a dos familias religiosas que habían sido un poco olvidadas por el panorama historiográfico, reconstruyendo las vicisitudes históricas y las del patrimonio artístico.

Los documentos descubiertos por el autor proceden del Archivo Histórico Nacional de Madrid y permiten precisar la datación del *Cristo de Mora* - que anteriormente había suscitado diferentes interpretaciones - en el año 1688, contextualizando la ejecución en el proceso de fundación de la nueva casa granadina de los padres caracciolinos que, en el año 1686 entran definitivamente en posesión de la Ermita de San Gregorio Bético en la cual se configura la capilla de *ius patronatus* de la familia Barrera, comitente del crucifijo del Mora. Se trata de una obra que, de todos modos, los caracciolinos hicieron propia preservándola en su integridad de las presiones externas que la querían adaptar al gusto del recargado barroquismo del segundo tercio del siglo XVIII, reconociendo, pues, sus cualidades estéticas que alcanzan niveles de perfección; un admirado reconocimiento que pronto fue captado también por el pintor y tratadista Antonio Palomino (1724) quien, con haber recalado en Granada para pintar la cúpula de la capilla del Sagrario de la Cartuja, manifestó el deseo de conocer personalmente al anciano maestro José de Mora.

Precisamente, las cualidades estéticas de la escultura, además de las técnicas y compositivas, están en el centro de la atención en el primer capítulo, en el cual se evidencia cómo la investigación creativa del escultor para realizar el crucificado fue la constante *búsqueda de la excelencia*, lema que no por casualidad Díaz Gómez elige como título del libro. El *Cristo de Mora*, en efecto, como el autor explica con precisión, manifiesta una visión neoplatónica de las artes y una búsqueda de la idealización dentro de un equilibrio que nunca se había visto antes en Granada, llevando a cotas muy superiores el magisterio de Alonso Cano (1601-1667); el Cristo, con su incorrupto y anatómicamente perfecto cuerpo desnudo y con su encarnado pálido, se muestra como un héroe - que para el cristiano es el héroe por antonomasia - que vence incólume a la muerte.

En torno a este núcleo temático se articulan los demás capítulos que, como se decía antes, constituyen contextualizaciones necesarias para comprender plenamente la obra en el espacio y en el tiempo. En primer lugar, en relación con el mismo escultor del cual, como aclara el Dr. Díaz Gómez, no se recorre toda la vida y todo el catálogo - tareas realizadas por la monografía de Antonio Gallego y Burín (1925) y más reciente-

mente por el profesor Juan Jesús López-Guadalupe (2018) -, pero del cual se investiga la personalidad y la producción coetánea al *Cristo de la Salvación*, caracterizada por la constante interpretación personal de los modelos. Se pasa luego a poner la atención sobre la Granada de finales del XVII, ciudad todavía de modestas dimensiones, pero de gran concentración conventual y, sobre todo, importante por la presencia de prestigiosos talleres de escultura que satisfacían la alta demanda de arte sacro.

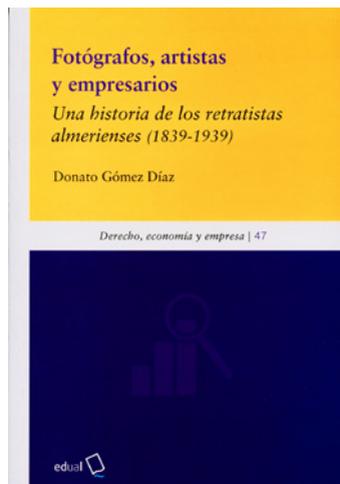
En secciones sucesivas, la Escuela granadina, y con una mirada más amplia, la andaluza, es objeto de atención para estudiar la evolución de la iconografía de Cristo crucificado en el tiempo, a lo largo de una constante dialéctica entre idealismo y naturalismo - que hunde sus raíces ya en el debate entre Donatello y Brunelleschi sobre sus propias interpretaciones del Cristo en la cruz -, partiendo de las imágenes más antiguas existentes en Granada del italiano Jacobo Florentino (1476-1526), continuando con las que expresan un naturalismo más pronunciado, obras de grandes intérpretes de un intenso barroquismo como los gemelos Miguel Jerónimo y Jerónimo Francisco García (1576-1639/1644), para luego llegar con Alonso Cano a un reequilibrio de las tendencias gracias a una economía cromática que supera las vivas carnaciones propias de Alonso de Mena (1587-1646). El estudio iconográfico continúa después deteniéndose en las consecuencias y las influencias que suscitó el *Cristo de la Salvación* en la producción posterior, quedando claro que, como subraya el Dr. Díaz Gómez tras los estudios del profesor López-Guadalupe, la obra de Mora fue el último gran crucifijo de la Escuela granadina, habiéndose alcanzado con este un nivel de calidad difícilmente superable.

Otro capítulo está dedicado a la estética de la imagen que, como subraya el profesor Miguel Córdoba Salmerón en el prólogo del libro, permite entrar en el complicado mundo trascendente de la obra, con su dimensión invisible, que transmite y conmueve al mismo tiempo. Las vicisitudes humanas, históricas e historiográficas vinculadas a la misma son, en cambio, el centro de la atención de los últimos capítulos en los cuales el autor se sirve de inédita documentación archivística, para recorrer los acontecimientos históricos del valioso simulacro: de la institución de una primera hermandad en torno a este (1740), a la realización de una nueva cruz en marfil y carey (1741); de la participación de la imagen en los ritos de la Semana Santa bajo las nuevas advocaciones de *Cristo de la Expiración* y de *Cristo de la Misericordia*, a la realización de una copia de la imagen para uso procesional por Antonio Barbero Gor (1975).

Por último, se recopila la rica fortuna crítica de la obra, que ha suscitado incluso la inspiración en poetas como Federico García Lorca o Manuel Benítez Carrasco, y la atención de numerosos investigadores entre los cuales hay que recordar la mención que hizo Juan José Martín González, quien consideró el *Cristo de Mora* como “el Crucifijo español que más se acerca al preciosismo anatómico del de Benvenuto Cellini de El Escorial”, siendo una escultura que contradiciera al barroquismo por su sublime quietud, que lo hace parecer “una imagen de marfil en escala monumental”.

En definitiva, el encomiable trabajo de José Antonio Díaz Gómez, por las novedades documentales, por el aparato crítico e interpretativo, por la rigurosa metodología,

por el rico ajuar iconográfico, se ofrece a los estudiosos como referencia bibliográfica indispensable para el estudio del *Cristo de la Salvación*, pero más en general de José de Mora y de la Escuela granadina de escultura, además de instrumento didáctico y de sensibilización al arte para el gran público, a fin de dar a conocer y apreciar mejor las cualidades de la obra maestra de Mora que, como observa el autor, merecería ser disfrutado con mayor facilidad respecto al escaso horario de apertura del templo en el que está custodiado.



RESEÑA DE | A REVIEW OF

Gómez Díaz, Donato. *Fotógrafos, artistas y empresarios. Una historia de los retratistas almerienses (1839-1939)*. Almería: Editorial Universidad de Almería, 2018, 501 pp., 553 ils. ISBN: 978-84-17261-27-4

M^a DEL MAR NICOLÁS MARTÍNEZ
 mnicolas@ual.es
 Universidad de Almería

Guiado por el hilo conductor del desarrollo socioeconómico de la ciudad de Almería durante todo un siglo (1839-1939), el profesor Donato Gómez Díaz aborda en este libro, desde la perspectiva de una investigación científica y rigurosa pero dirigida a un público muy diverso, el estudio de la *pequeña* –pero no por ello menos interesante– historia de la fotografía almeriense, desde la llegada de los primeros fotógrafos itinerantes, entre ellos el francés Jean Honoré Gairoard o Gairard, a quién se le atribuye el primer daguerrotipo fechado en Almería en 1849, hasta la consolidación de los numerosos gabinetes, galerías y estudios fotográficos establecidos en la capital a lo largo de aquel tiempo. Para trazar esta historia, el autor utiliza como principal fuente documental los diarios y semanarios locales, de los que ha extraído una rica información que le ha servido para elaborar un amplio listado de nombres de fotógrafos, el origen de los mismos y su vinculación con la ciudad, a la vez que de forma excelente los relaciona con la mayoría de las fotografías catalogadas que se publican en el libro.

Así, hasta bien entrado la década de 1860 todos los fotógrafos activos en Almería fueron extranjeros o bien itinerantes procedentes de las provincias limítrofes de Murcia, Granada y Málaga. Donato Gómez Díaz rememora las figuras de un tal Hans, a quién se debe los primeros calotipos de gran tamaño de vistas del Puerto y de la Alcazaba, al célebre Charles Clifford, al fotógrafo de origen polaco Luis Tarszenki Konarzenski, conocido como conde Lipa, al francés Dubois y al italiano Patricio Bocconi, del que publica varias *carte de visite* fechadas en Almería en 1868, rival de Laurent Rouede, fotógrafo y pintor francés asentado en Murcia, pero con estudio propio en Almería, uno de cuyos hijos, Emilio Laurent Rouede, fotografió parte de los festejos celebrados con motivo de la Feria de Agosto de 1874, imágenes costumbristas que luego serían grabadas en *La Ilustración Española y Americana*.

A partir del último cuarto del siglo XIX los fotógrafos estudiados son en su mayoría de origen español. El elenco de nombres es muy amplio y a todos se le dedica en el libro un epígrafe, aunque el autor se extiende especialmente en aquellos que gozaron de mayor fama y reconocimiento. Especializados por lo común en el género del retrato, incluida la siempre inquietante fotografía *post-mortem*, estos profesionales también fueron auténticos cronistas de su época, captando con sus cámaras escenas de la vida cotidiana, acontecimientos públicos de interés y vistas panorámicas de la ciudad y de sus principales monumentos artísticos, lo que constituye hoy día un rico conjunto de imágenes que hay que conservar y proteger por su innegable valor patrimonial. Muchas de esas fotografías son estudiadas por el profesor Gómez Díaz al abordar en el libro la incidencia concreta de la fotografía almeriense en los medios impresos de la época, desde las litografías del dibujante y grabador Hilario Navarro de Vera, autor, entre otras obras, del álbum titulado *Recuerdo de Almería* (1896-1899), hasta las primeras impresiones fotográficas aparecidas en prensa, como las que se publicaron en 1899 en el semanario *Almería Minera* con motivo de la inauguración de la estación de ferrocarril Linares-Almería, sin olvidar el uso de fototipias en los programas de *Ferías y Fiestas*, o la aparición de reportajes gráficos en libros y folletos como, por ejemplo, en el *Portfolio Fotográfico de España*, publicado por el editor catalán Alberto Martín, cuyo número 47 está dedicado a *Almería* con un total de 16 fotografías en blanco y negro (ca. 1909) y el conjunto de 12 imágenes estereoscópicas coloreadas sobre monumentos y calles de la ciudad editadas en la colección *El Turismo Práctico* (ca. 1920).

Las aportaciones anteriores se completan con los capítulos que se dedican en el libro a tratar sobre la relación de la fotografía con la pintura, que va desde las imágenes iluminadas de estilo *pictorialista* de los *cabinet* o tarjetas de gabinete del pintor Pedro Balonga (1863-1910), hasta los magníficos retratos realizados por el también pintor y fotógrafo Victoriano Lucas (1870-1932), fundador en Almería del *Centro Artístico de Fotografía* y especializado en planotipias, esmaltes y óleos fijados a la imagen fotográfica por medio de una novedosa técnica de mezclar alcohol y anilinas. Igualmente, otros pintores muy destacados como Francisco Prats y Velasco (1813-1891) y José Díaz Molina (1860-1932) se anunciaban en los periódicos locales como especialistas en «hacer óleos tomados de fotografías», aunque resulta más interesante el epígrafe dedicado a los *crayon portrait*, técnica artística utilizada en un tipo de fotografía a partir de la ampliación de positivos fotográficos o negativos de cristal, perfilados posteriormente a lápiz y coloreadas al óleo, con resultados parecidos a cuadros genuinos que se vendían, además, a precios razonables, por lo que se hicieron muy populares. El primer *crayon* documentado en Almería es de 1899 y se debe al dibujante Antonio Alcántara, que lo realizó sobre un retrato fotográfico ampliado de un importante personaje de la sociedad almeriense. Otro asiduo de la técnica del *crayon* fue el conocido pintor Diego Vázquez Jiménez, que en la *Primera Exposición de Arte* celebrada en Almería en 1892 presentó «tres fotos iluminadas al óleo, pintadas con tanto cuidado que era imposible descubrirlas». Además, el profesor Gómez Díaz ha localizado varios ejemplos de fotografías al *crayon* realizadas a

partir de unos positivos a la albumina, utilizando negativos al colodión húmedo y retoque con grafito, que son de gran interés, aunque desgraciadamente no se conocen los autores de las mismas, salvo excepciones recogidas en el libro. Por otra parte, dentro de este mismo grupo se incluyen los nombres de varias mujeres que ejercieron como fotógrafas, lo que sorprende gratamente por su significación, aunque los comentarios sobre el particular sean escuetos. Hay que destacar a una de las primeras fotógrafas de España, la almeriense Amalia López Cabrera (1836-1899), afincada en Jaén por su matrimonio con un editor local, quién abrió estudio propio en la capital jienense con el título comercial de *Amalia L. de López*. Otro nombre propio es el de Ascensión Espinosa, casada con el fotógrafo Victoriano Lucas, sobre la que se decía en la prensa local que era «señora con alma de artista, sin ella saberlo y dotada de grandísimas aficiones al arte fotográfico», comentario condescendiente que minimiza la excelencia profesional de Ascensión Espinosa, cuyo estilo se sitúa dentro del *pictorialismo*, o fotografía artística, compartiendo el gusto por el efecto desenfocado de la imagen, o *fou*, que lo empleó en muchos de sus retratos.

El libro, cuyo contenido va más allá de lo que el título promete, se enriquece con un capítulo dedicado al estudio de la llegada al comercio almeriense de los primeros aparatos ópticos (lámparas mágicas) y su uso y recepción en espectáculos populares de magia y espiritismo, con referencia expresa a la inauguración en 1898 del primer cinematógrafo Lumière instalado en Almería. Curiosamente fueron los fotógrafos lo más implicados en el nuevo negocio, fundando Victoriano Lucas en 1902 la sociedad *La Luz*, con la que rodó varias películas de escenas de la vida cotidianas de la ciudad, entre ellas la inevitable *Salida de los fieles de la iglesia de San Pedro, en la misa de diez*. Para concluir, la minuciosa labor investigadora del profesor Gómez Díaz se ve completada por un anexo documental con la relación de los fotógrafos profesionales activos en Almería desde 1839 a 1939, además de 553 ilustraciones que incluyen cuadros económicos, gráficas y una ambiciosa galería de fotografías de la época, quedando este último aspecto muy descuidado por la edición, crítica no achacable al autor de este novedoso y transversal estudio que llena un importante vacío historiográfico sobre el tema en cuestión.



RESEÑA DE | A REVIEW OF

Ruiz Álvarez, Raúl y Moral Montero, Elisa (eds.). *Gentes que vienen y van. Estudios en torno a las migraciones: ayer, hoy, mañana*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2020, 378 pp. ISBN: 978-84-338-6707-0

JORGE ANTONIO VEGA ÁLVAREZ
 yorselmaestro@gmail.com
 Filósofo. Maestro jubilado de primaria

Se reían de nosotros al ver cómo nos ahogábamos

Inducidas a la amnesia por la segregación de endorfinas que brinda la brisa azul del Mediterráneo sobre el rostro, apoyados los brazos en la barandilla de la borda, disfrutando de su merecido crucero, qué pronto olvidan los señores y señoras del llamado Primer Mundo aquellos buques mercantes donde hombres, mujeres y niños, provenientes de tierras sometidas al hambre y al terror, navegaban hacinados a través del Atlántico persiguiendo un sueño, hipnotizados ante la visión de la estatua de la libertad, las vicisitudes de la emigración española hasta la sísmica Sudamérica, el exilio político tras la guerra civil o lo que supusieron para la dictadura franquista las divisas de los emigrantes en Europa; o a aquellos tantos otros que huyeron de los estragos del nazismo, etc. No es sólo la costra de indiferencia que endurece el corazón del privilegiado lo que se evidencia ante la tragedia de los miles de ahogados. El exergo destila sarcasmo etnocentrista, sumido en hedónicas burbujas de un individualismo atroz, capaz de hallar hilarante el que alguien se bata contra la muerte con el agua al cuello, incapaz de mover un dedo excepto para pedir otra copa al camarero. Imperan las desigualdades de una lógica mercantilista, se desdibujan los valores democráticos, convivimos con la deshumanización cotidiana. Mientras los multimillonarios se lanzan a la carrera del turismo espacial es más que pertinente reflexionar acerca del fenómeno migratorio para profundizar en la comprensión de nuestro pasado y dar una mejor respuesta a los desafíos que el movimiento de personas plantea actualmente.

Auspiciada por el Centro de Estudios Históricos del Valle de Lecrín y La Alpujarra (CEHVAL), *Gentes que vienen y van. Estudios en torno a las migraciones: ayer, hoy, mañana*, cuya edición ha sido coordinada por Raúl Ruíz Álvarez y Elisa Moral Montero, pretende contribuir a un mayor conocimiento de ambas comarcas mediante las aportaciones de

diferentes disciplinas que acometen la compleja problemática suscitada por la emigración, incidiendo en la violencia y el desarraigo que cualquier proceso migratorio conlleva, en aras a que la ciudadanía se replantee desde una perspectiva social dichos procesos, que desde siempre han formado parte de la historia de la humanidad en un sinfín de escenarios, configurados a partir de esa movilidad colonizadora, determinante de la interacción cultural y de las relaciones de poder a lo largo de los siglos. Esta obra se estructura en dos grandes bloques siguiendo un esquema cronológico. El primero se ocupa de las migraciones en la Edad Media y en la Edad Moderna. El segundo corresponde a la época Contemporánea. Descendamos a los detalles de este mosaico, vertebrado en torno al hilo conductor de los movimientos de población.

La ligazón entre población y territorio es física, pero también cultural. Javier Villaverde Moreno explica la presencia norteafricana en la Granada nazarí por ambiciones personales, afán de conocimiento o como refugio para insurrectos y desterrados. Esta inmigración resultará trascendental para el mantenimiento de los sistemas socioeconómico y político. Además de su dimensión militar, el papel de los magrebíes fue relevante en la docencia, la ciencia, la predicación, la administración, el comercio o las inversiones. El capítulo sobre los “trajineros” describe los elementos materiales relacionados con el desplazamiento estacional del ganado por vías pecuarias, cañadas y espacios de libre tránsito entre las sierras de la Contraviesa y de Lújar en época nazarí. Blas Ramos Rodríguez proporciona hipótesis sobre los movimientos de largo y corto alcance y ahonda en la gestión de estas tierras de paso y de pastos, cuyos vestigios (red de aljibes, apriscos, majadas) aún perduran. Rocío Iglesias de Haro aborda la cuestión del control territorial durante la Edad Media en el Valle de Lecrín a partir de la visibilidad, por lo que estudia su orografía y las atalayas, castillos y torres de alquería erigidas para su defensa y vigilancia (simbiosis de elementos naturales y antrópicos), recopilando los datos con el fin de evaluar los vínculos de las construcciones con el territorio, así como la eficiencia de su interrelación en términos de capacidad comunicativa.

Francisco Sánchez-Montes González efectúa un balance sobre la población en Andalucía, considerada tierra de promisión e imán de desheredados, durante la Edad Moderna. En este período, marcado por la incorporación del Reino de Granada a la Corona de Castilla, el descubrimiento del Nuevo Mundo y la diáspora de judíos y moriscos, se produce un intenso movimiento poblacional. El autor subraya la función de las ciudades como centros receptores. La repoblación supondrá cambios sustanciales en la estructura de la propiedad y en la cultura agraria. Margarita Birriel Salcedo, Raúl Ruiz Álvarez, María José Ortega Chinchilla y Elisa Moral Montero repasan la documentación de la visita que en 1574 giró Rodríguez de Villafuerte Maldonado. Presentan una síntesis del proceso repoblador, comentan la historiografía de las cuatro últimas décadas dedicada a la repoblación a través de las visitas, matizando la teoría de Bernard Vincent sobre el principio de proximidad geográfica, al que añaden los lazos de parentesco y vecindad y la relación entre las condiciones de origen y destino, y fundamentan la necesidad de aplicar un método de recogida y procesamiento de datos susceptible de ser vertido a

un sistema informático, exponiendo un ejemplo, la Taha de Lúchar (Alpujarra). De esta forma obtienen una instantánea de la procedencia y el perfil social de los repobladores y valoran si se cumplieron los objetivos de la Corona: poner en producción el territorio y asegurar la frontera marítima. Si bien han proliferado los textos sobre la repoblación basados en los Libros de Apeo y Repartimiento, todavía conviene escudriñar las actividades artesanales y comerciales de los colonos, sus costumbres y tradiciones o su organización familiar. Juan Félix García Pérez analiza la afluencia de migrantes a Padul y el cambio sociocultural provocado por la expulsión de los moriscos, introduciendo un punto de vista novedoso al observar los mecanismos implicados en la toma de decisiones desde los postulados de la neuroeconomía. María Teresa García del Moral Garrido se sumerge en numerosas fuentes para recopilar apellidos que revelan lugares de procedencia de los repobladores y enumera los topónimos de pagos que hacen referencia a esos desplazamientos poblacionales.

Carmelo García Campoy reconstruye la evolución de la población de Tablate (Granada) durante el siglo XVIII a través del geógrafo Tomás López, el Catastro de Ensenada, los censos de Aranda y Floridablanca y los registros de las series vitales anotados en los libros parroquiales y compara sus fluctuaciones con las de dos lugares próximos, Ízbor y Padul. Juan Manuel Guillén González-Novo aborda la aportación de los españoles, especialmente de los granadinos, al Nuevo Mundo (cultivos como la caña de azúcar, el lino y el cáñamo, infraestructuras hídricas, la cultura del agua, el injerto de árboles frutales, la industria de la seda...) y pormenoriza las dificultades encontradas para la localización en los archivos de las gentes de Granada que, trasladando enseres y saberes, migraron a Baja California (México) en el siglo XVIII.

España, país de emigrantes, receptor de inmigración. El segundo bloque nos aproxima a migraciones más recientes. Karin Vilar Sánchez analiza el dominio de la lengua del país receptor entre los inmigrantes, comparando la situación lingüística de las familias españolas que vivían en Alemania durante los años 60 y 70 con la nueva emigración de jóvenes españoles. Los estudios desde la Antropología Social y Cultural sobre las comunidades de origen y de llegada ofrecen una visión transdisciplinar. Miguel Ángel Carvajal Contreras se acerca a la emigración en Andalucía durante los años sesenta y setenta desde esta disciplina, donde destaca los trabajos de Pío Navarro Alcalá-Zamora porque no adolecen de aquellas debilidades propias del funcionalismo británico de mediados del siglo XX que, obviando el factor diacrónico, mostraba la comunidad como un continuo presente etnográfico, atemporal, sin aludir a los hechos que determinaron las presentes circunstancias. Junto a la despoblación y el envejecimiento de ciertas zonas rurales, han cobrado protagonismo los movimientos migratorios. La provincia de Granada no es ajena al éxodo rural ni al crecimiento de su área metropolitana, a la fuga de sus jóvenes o a la inesperada afluencia de efectivos poblacionales, mayoritariamente desde el extranjero. Consciente de la multidimensionalidad del fenómeno migratorio, José Antonio Nieto Calmaestra, cuya fuente principal es la Estadística de Variaciones Residenciales en el período comprendido entre 2002 y 2018, puntualiza la distribución

geográfica de la movilidad residencial en las dos últimas décadas. Pedro Bautista Marco, partiendo de la metamorfosis identitaria del medio rural español, derivada de su revaloración desde 1980, expone el impacto social, demográfico, económico y cultural provocado por la presencia de neorrurales en el municipio granadino de Monachil. El proyecto vital neorrural supone una ruptura con las tradicionales pautas de producción, distribución y consumo. Alberto Capote, Antía Pérez Camarés y Belén Fernández Suárez examinan el peso de Andalucía en la última emigración española hacia Europa y sus estrategias de movilidad, detectando notables diferencias entre ésta (2008-2018) y la acontecida entre los años 60 y 70.

Mediante el testimonio de Assane Dieng, José Manuel Maroto Blanco y Alberto Capote recorren las distintas etapas de la inmigración en España a través de la mirada de uno de sus protagonistas. A principios de los 90 el saldo migratorio empezó a ser negativo hasta la irrupción del boom inmigratorio: se precisaba mano de obra para la construcción, la agricultura intensiva y el servicio doméstico. Discriminación legal, explotación laboral y la amenaza de la deportación jalonan una estancia en la que se han reconocido derechos, como la asistencia médica o la agrupación familiar. La inmigración ha captado la atención de los medios de comunicación. Eman Mhanna y Teresa Zarauza indagan en las peculiaridades que diferencian a los refugiados de otros migrantes y categorizan las amalgamas de pertenencias múltiples que son sus identidades en omitida y transformada. La figura del migrante en el imaginario colectivo muta a un ritmo vertiginoso. En ocasiones adquiere connotaciones bastante negativas, suele asociarse con pobreza, violencia y parasitismo. El trabajo de Raquel Martín y Friederike Ther sobre la representación de la identidad del refugiado a través de las fotografías de prensa comprueba que en los tres periódicos revisados es exhibido con una identidad estereotipada sin apreciación de rasgos individuales.

En resumen, *Gentes que vienen y van* recoge un conjunto de artículos heterogéneos que afrontan las dinámicas de los procesos migratorios, diseccionando los contextos económicos, sociales, políticos y culturales en los que se produjeron y su influencia en la configuración de las sociedades. Resalta que las perspectivas son muy variadas y todas arrojan interesantes resultados desde una óptica inclusiva donde la defensa de los Derechos Humanos y los principios democráticos deben prevalecer ante el fenómeno migratorio, cuya intensidad tiende a incrementarse y cuyas huellas podemos rastrear en los sistemas socioeconómicos, en el territorio y en nuestro universo simbólico.



RESEÑA DE | A REVIEW OF

Ortega Chinchilla, M^a José y Ruiz Álvarez, Raúl (Eds.). *Patrimonio, Cultura y Turismo. Claves para el desarrollo económico y demográfico de La Alpujarra*. Granada: Editorial Universidad, 2021, 401 pp., 100 ils. b/n., ISBN: 978-84-338-6787-2

MARÍA TERESA GARCÍA DEL MORAL

mtgarciaelm@gmail.com

CEHVAL (Centro de Estudios Históricos del Valle de Lecrín y la Alpujarra)

Tres son los aspectos a destacar del libro que reseñamos. En primer lugar, su oportunidad, pues ve la luz en un momento en que los ayuntamientos parecen estar cada vez más concienciados de la importancia de cuidar y revalorizar el patrimonio de su localidad. En segundo lugar, el interés de las Administraciones en la conservación del patrimonio cultural, interés que parece ir en aumento puesto que es la propia sociedad la que demanda y potencia la protección de sus tradiciones y su patrimonio. Y en tercer lugar, por el interesante aporte bibliográfico que los distintos textos añaden, de importancia relevante para el conocimiento de la comarca alpujarreña, si bien dichas referencias bibliográficas hay que buscarlas a pie de página, pues el libro no suma todas estas referencias al final, como en otras obras es habitual.

El libro se estructura en veinte artículos firmados por expertos en el tema que abarcan diversos aspectos relativos al patrimonio cultural (material o inmaterial) que orbita sobre la comarca alpujarreña, a la vez que proponen iniciativas turísticas y educativas para su fomento y conservación.

Dos prolíficos investigadores versados en la materia alpujarreña, M^a José Ortega Chinchilla y Raúl Ruiz Álvarez, miembros ambos del CEHVAL, editan este libro. Con gran esmero y exactitud, traslucen el sentir de cada uno de los artículos que esta obra presenta a la par que analizan los problemas que inciden sobre la comarca alpujarreña (despoblación, progresivo envejecimiento de la población, falta de infraestructuras...) y ofrecen una serie de propuestas desde las distintas teorías y alternativas del llamado “desarrollo sostenible” (Informe Brundtland, Declaración de Hangzhou, Consejo Internacional de Monumentos y Sitios –ICOMOS-, etc.).

Destaca, igualmente, la *Introducción* que realiza Margarita M. Birriel Salcedo en la que hace referencia a lo que significaron, bajo un prisma científico-cultural, todos los

eventos y la bibliografía generada a partir del Congreso Internacional *Recordar la Guerra, construir la Paz* (Bubión, noviembre 2018). Señala Birriel Salcedo la importancia de “la simbiosis entre patrimonio, cultura y turismo como claves para la actuación de los espacios rurales”.

Respecto al contenido del libro y dejando de lado para esta reseña si el patrimonio es “material” o “inmaterial” (pues resulta evidente para cualquier persona avezada en el tema de patrimonio), hemos de decir que se agrupa, *a grosso modo*, en propuestas que van desde la arqueología preventiva a la potenciación de actividades que faciliten un desarrollo sostenible, pasando por la historia de los moriscos, su vivienda y ajuar, sus tradiciones y actuaciones para activar el patrimonio histórico.

Recomendamos empezar la lectura con el estudio de Alfonso Aguilar González que nos adentra de una manera sutil, sabia y hermosa en el mundo de la Alpujarra: origen islámico-beréber, trazado urbanístico, casas, iglesias y ermitas, y ya en las afueras -y como auxilio a las actividades agrícolas- eras, banales y cortijos; en relación con el agua y su aprovechamiento, acequias, albercas, molinos de agua y puentes. Aguilar consigue recrear en nuestras mentes la vida en cualquier pueblo alpujarreño, enlazando la tradición morisca con la cristiana; hace un pequeño esbozo de la iconografía barroca así como referencias a la hagiografía de las iglesias de la zona y plantea cómo la reconversión del espacio de los campanarios en pequeños museos (el autor ha restaurado el de Capileira) puede servir como reclamo a los visitantes.

De gran calidad y muy adecuado a las circunstancias actuales que rodean al concepto y desarrollo del patrimonio es el artículo de Miguel Ángel Sorroche Cuerva quien profundiza sin ambages en el concepto de Patrimonio e inserta en el ámbito local y en el medio rural su verdadera gestión (que necesariamente precisa de un diagnóstico acertado para llevarse a cabo con rigor). Analiza las Debilidades, Amenazas, Fortalezas y Oportunidades que encuentra el autor en la región de las Alpujarras, cifrando en un completo esquema todas las causas que impiden o catapultan el patrimonio cultural y el desarrollo local en las Alpujarras. Sorroche cita el Plan ARTIfice de Loja como modelo de integración de todos los elementos y agentes del municipio.

Por otro lado, a la luz de la arqueología, Alberto García Porras, habla del castillo de Lanjarón como un ejemplo de dominación castellana en las Alpujarras. Cumplidamente restablece la estructura interna original del castillo, pasa por las distintas fases cronológicas de intervenciones arqueológicas y documenta, de manera fehaciente, dos etapas de ocupación del castillo (s. XVI y principios del XVII). Concluye que su construcción tuvo un objetivo exclusivamente militar.

También a la luz de la arqueología, Enrique Recio Gordo expone las intervenciones llevadas a cabo en el Barranco de Poqueira por los distintos ayuntamientos que en él se integran (Pampaneira, Bubión y Capileira), todas en el marco de las actividades arqueológicas preventivas, cuyo objetivo es no agotar los yacimientos arqueológicos con la intención de que las generaciones futuras tengan materiales que favorezcan su

investigación. Un artículo interesante que aúna actuaciones tanto del siglo XVI como del siglo XXI.

Ya en el ámbito de la vivienda, M^a Aurora Molina Fajardo, a partir del análisis de un buen número de documentos datados en el s. XVI (sitos en los archivos del Patronato de la Alhambra y el General de Simancas) nos presenta un completo estudio sobre los espacios, los objetos y enseres de las casas rurales granadinas.

Ana Labarta nos encandila con las joyas moriscas encontradas en una gruta de la Contraviesa (Alpujarra granadina) en 2016, fecha que como podemos comprobar es bien reciente y nos viene a demostrar que aún hay muchos tesoros inencontrados de nuestros antepasados moriscos. El “tesoro” en cuestión está constituido por alguna cerámica, perlas, joyas de oro y dos monedas (acuñadas entre 1550 y 1566). La mejor joya del lote es una pirámide hexagonal de fina chapa de oro. La autora señala la trascendencia del hallazgo y establece similitudes con otros de parecidas características.

Fuera de los límites territoriales de las Alpujarras, Gregorio Santiago Díaz aborda una tradición secular de Campotéjar (localidad perteneciente a la comarca de los Montes, provincia de Granada). Campotéjar cuenta, entre las tradiciones que perviven desde el siglo XVI, con la de los “Tiraores”. Ligada a la defensa de la Virgen de los Remedios se celebran estas fiestas en las que la pólvora se une a la devoción mariana frente a los moriscos. Encaja en el conjunto de las “fiestas de moros y cristianos” que se celebran en gran parte del territorio español, si bien en este caso solo está presente el bando cristiano.

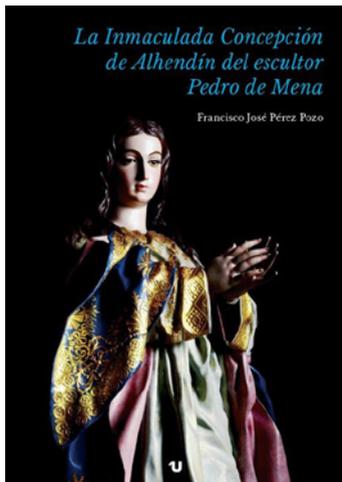
El patrimonio lingüístico, asimismo, tiene cabida en el libro. Gonzalo Águila Escobar desarrolla ampliamente el concepto de la lengua como patrimonio inmaterial y cómo va unida de la mano a la dialectología como forma de asir la palabra junto a la cosa. La lengua, como patrimonio inmaterial que es, se constituye en un modo de globalización de los modos de vida. Continúa comparando antropología y geolingüística y profundiza en el método de las palabras y las cosas apoyándose en un elemento etnográfico de vital importancia: los atlas lingüísticos. Por último, el autor presenta la relevancia del diario antropológico de Federico Olóriz, pionero en los estudios culturales de la Alpujarra. Se detiene analizando la presencia de la escuela de Hamburgo en la Alpujarra (Paul Voigt) y acaba destacando la importancia del vocabulario de la Alta Alpujarra de M^a Jesús García de Cabañas y el proyecto Vitalex en relación con el Atlas Lingüístico y Etnográfico de Andalucía (ALEA). Por su parte, M^a Lourdes Fernández Morell destaca el estudio del léxico en el marco del proyecto Vitalex y recoge un nutrido grupo de nombres de animales y vegetales “alpujarreños” y su pervivencia o no, según diversos factores histórico-sociales y/o generacionales que hacen que muchos de ellos caigan en el olvido.

Miguel Ángel Carvajal Contreras aprovecha la expresión “eso viene del tiempo de los moros” para profundizar, con una mirada histórico-antropológica, en la vertiente identitaria y patrimonial de musulmanes y moriscos en la Alpujarra. Francisco J. Moreno Díaz del Campo entra en los hogares moriscos de Castilla a donde se trasladan muchos moriscos de la zona tras la Guerra de las Alpujarras y analiza las razones para mudar de

hábitos en contraste con las nuevas formas de vida castellana con predominio de cristianos viejos. Antonio Sánchez González recupera del olvido unos documentos del Archivo Ducal de Medinaceli sobre Don Juan de Austria y su actuación en la Guerra de las Alpujarras adscritos como “papeles inútiles” en el momento de su catalogación, pero que vistos con otra óptica aportan nuevos datos. Las primeras reacciones de la Iglesia de Granada ante el levantamiento morisco son expuestas por Rafal Marín López quien, a partir del análisis de varios documentos eclesiásticos, entre ellos el acta de la Junta de las Iglesias (abril 1569) y el Informe General de 1571, expresa el impacto económico que sufre el estamento eclesiástico tras el alzamiento morisco.

A propósito de las actuaciones concretas para activar el patrimonio en la comarca alpujarreña son varias las que se presentan en este volumen. La primera es una propuesta educativa a través del patrimonio local: aplicación didáctica sobre los moriscos a llevar a cabo desde el aula y el museo, de M^a Ángeles Alonso Capel y Julia Hernández Salmerón. La segunda, la activación del Camino Mozárabe de Santiago a su paso por la Alpujarra almeriense, de Sonia M^a Guil Soriano y Andreas Voth. La tercera, la protección del patrimonio a través del asociacionismo, de Pilar Pezzi Cristóbal. Y, por último, la atracción del turismo musulmán mediante una ordenanza que regule la tradición *halal*, de Francisco Javier Llorca Hernández. El establecimiento de rutas moriscas por la Axarquía malagueña a través de la creación de rutas por los pueblos de Arenas y Daimalos (ambos de la provincia de Málaga), de Valentín Fernández Camacho, con el objetivo de impulsar dicha comarca es otra de las iniciativas propuestas.

En definitiva, un libro imprescindible para aprehender muchas de las claves del patrimonio alpujarreño.



RESEÑA DE | A REVIEW OF

Pérez Pozo, Francisco José. *La Inmaculada Concepción de Alhendín del escultor Pedro de Mena. Su contexto social, religioso, histórico y artístico*. Albacete: Uno Editorial, 2020, 188 pp. ISBN: 978-84-18248-09-2

MIGUEL ÁNGEL ESPINOSA VILLEGAS

espinosa@ugr.es

Departamento de Historia del Arte, Universidad de Granada

Que un historiador del arte se refiera a una escultura barroca como esta talla de Mena en términos de estética interior anuncia sin duda el mimo y rigor científicos con que se aproximará a su objeto de estudio, pues se percibe que no solo prestará atención a lo formal, sino también al contenido. El autor resuelve de forma magistral la contextualización del nacimiento de la figura conduciéndonos desde lo puramente histórico, como es el fervor inmaculista de los primeros siglos de la España moderna, a la realidad andaluza y la red religiosa y cultural tejida entre sus principales focos artísticos. Sevilla, Córdoba y Granada configuran un triángulo de arte y fe agitado con frecuencia por los intereses de la corte y la propia Iglesia.

La Inmaculada de Mena de Alhendín y la de Cano para el facistol del coro de la catedral granadina parecen caminar de la mano en este análisis, pero no son puestas frente a frente, como habría sido lo más sencillo y han hecho tantos otros historiadores del arte. Es esta, quizá, una de las grandes victorias de este estudio original que no redunde en verdades dogmáticas por todos asumidas en la profesión y que no teme lanzar sus conclusiones finales, aun a riesgo de polémica.

Es una monografía artística bien construida que sigue las pautas del género, aunque enriqueciéndolo con una reflexión teórica profunda y sincera que se detiene en la formulación de los conceptos esenciales para la comprensión de la obra, tal y como solo un historiador del arte sin sometimiento a corrientes o estelas de personajes consagrados puede hacer. Se atienden los detalles biográficos del escultor evitando caer en la novela y atestiguando todo en la cita bibliográfica y sobre todo documental, de modo que la información científica y divulgativa alcanzan idéntico nivel de atención y cuidado.

El tema de la Inmaculada Concepción de María constituye uno de los muchos temas de unión entre las iglesias católicas, protestantes y ortodoxas. Todas ellas en un grado

u otro han debido situarse al respecto, debido en parte a que se trataba de un problema de fe planteado con antelación a los numerosos cismas que sobrevienen a la ruptura de la unidad romana. La entrada en el debate del lado católico de las órdenes dominica y franciscana muestra no solo la compleja realidad de esta Iglesia, sino la persistencia de dos modos de entender la fe desde la intelectualidad.

El paternalismo inmaculista franciscano entra en lid dialéctica con el intelectualismo concepcionista de los de Aquino. El siglo XVII estaba alimentando ya cuestiones de difícil resolución como la relación verdadera entre el pueblo y su espiritualidad al margen del control del poder, eclesiástico o terrenal. La disputa sobre la pureza de María oculta en realidad un trasfondo de lucha por la integridad moral del individuo capaz de autogestionarse y responder a los misterios y dogmas de fe desde la luz de la razón, desde la capacidad de ser un ser humano pensante y sin demasiadas tutelas.

La Iglesia, como la monarquía, entiende pronto el calado del enfrentamiento, pues sabe que lo importante en este caso no es la diatriba teológica, sino los flecos que la acompañan. Quizás por ello, la resolución de la cuestión, que incendia las diócesis de Sevilla o de Granada con amenazas recíprocas entre facciones, no llegará hasta el siglo XIX (8-XII-1854) con la *Ineffabilis Deus* de Pío IX, habiendo desaprovechado ocasiones y concilios como el de Trento y permitiendo una escalada de argumentaciones y respuestas no siempre racionales.

Los reyes del momento tutelaron y arbitraron el desencuentro, sabedores en parte de la repercusión política de la aceptación o rechazo del dogma. Sin duda, este creaba disensión entre los territorios de su imperio, acostumbrados a la diferencia de ritmo y de visión de la realidad entre el Mediterráneo y el corazón germano del continente. En parte, la fortuna del inmaculismo estaría ligada a la necesidad de avance y victoria en la evangelización del Nuevo Mundo. Si en algún lugar del territorio hispano se siente como propia esta misión es en Andalucía, de ahí que sirva como marco de excepción a este desencuentro religioso. No en balde, Granada y su reino era también tierra de conquista y espiritualización desde la anexión en 1492, el mejor campo de pruebas por su proximidad que la Corona pudiera tener antes de llevar a América respuesta a las soluciones que allí se demandaban

Hábilmente, el autor relaciona el tema general con los sucesos vinculados al hallazgo de las reliquias de la torre Turpiana y el hallazgo de los libros plúmbeos en el monte del Sol, bajo la dirección del arzobispado de don Pedro Vaca de Castro y Quiñones (1534-1623), entonces en Granada y luego arzobispo de Sevilla desde 1610. El hallazgo, curioso y preciso detonante del enfervorecido debate en la ciudad, da a las *guerras marianas* del XVII su auténtica dimensión de instrumento al servicio de la integración de los conversos, incluso forzados, y por tanto de la superación de una etapa en que la cultura hispana se había expresado unívoca, pero a través de tres sentimientos religiosos diferentes. La Inmaculada Concepción servía así como un punto de inicio a la nueva realidad asumida desde la imposición y la conquista, pero también desde la fe y la devoción popular más sincera.

Todo este entramado histórico, fundamentalmente ideológico, que sostiene el verdadero motivo para la aparición de una talla de tal preciosismo, adquiere verdadero sentido en el momento en que el análisis artístico se centra en la explicación de las notas iconográficas que dan significado a la figura. El lenguaje iconográfico del barroco hispano, que posee varios niveles de interpretación, plantea a cualquier una difícil tarea de conciliación sin discriminarlos ni conceder más importancia a uno o a otro. El artista deberá aprender a trascender del mensaje popular a la discusión teológica o al encarnizado debate filosófico intelectual, otorgando a cada público lo esperado, lo asumible por ajustado a su formación. La iconografía barroca no puede ser simple porque la complejidad de su función lo hace imposible.

El capítulo dedicado a la iconografía inmaculista es no solo didáctico a cualquiera de esos tres niveles, sino que, haciendo gala de lo que debe ser una buena historia crítica del arte, aporta toda una serie de interrogantes y conecta conceptos que a estas alturas, después de varios siglos más, no cuentan con solución ni atisbo de respuesta. La interpretación evoluciona desde la visión de María como la nueva Eva, madre de una nueva era de unidad en lo religioso, social y político, como era la nueva España moderna, a la imagen de una María encinta que alumbraría nuevos tiempos y nuevas generaciones representadas por una iglesia ramificada como el propio árbol de Jessé, o el estudio de iconografías próximas como el Rosario o la Asunción, que sirven para evidenciar la riqueza de intereses e ideas que el Barroco esconde en la imagen que construye.

No obstante, la monografía no recoge alegremente juicios de valor e intenta en todo momento atenerse a la objetividad documental, pero el orden teórico y hasta sentimental en el pensamiento del autor se hace evidente de un modo certero y muy medido. Aun cuando se infiera en determinados pasajes el respeto hacia la pieza estudiada, no abundan los adjetivos gratuitos, porque se trata de un texto fundamentalmente bien escrito y bien hablado. En ocasiones, entre la abundancia de citas, referencias y datos históricos, el lector puede sorprenderse formulando cuestiones y dando respuestas en un diálogo sereno y franco con un autor capaz de transmitir su pasión científica y su inquietud personal sin ambages, con ideas claras y directas, con críticas muy precisas y con insinuaciones sutiles que atrapan sin duda y hacen exigir una continuidad, cuando se comprende que el tema ni se agota ni cansa. Este libro no es un *más de lo mismo* sensiblero o localista, pues el análisis iconográfico y estético es sobre todo minucioso, muy correcto, parco incluso, a pesar de revisar todos y cada uno de los atributos, pero preciso y necesario para los estudiantes e interesados en este arte barroco mariano tan sumamente rico y abierto al diálogo interpretativo.

Hacia la mitad del libro advertimos que nos hemos dejado llevar de la mano de un historiador del arte que ha entendido bien que la obra es hija de su tiempo y fruto del contexto que la crea. No cambia la orientación, pero sí el discurso. Sin dejar a un lado el análisis artístico, se introduce por completo en el estudio del momento y sus circunstancias. La aproximación al escultor y su círculo resulta impecable desde los cánones de la metodología y de la historiografía. No solo presta atención al personaje, sino a su

entorno personal, geográfico y cultural y lo hará con cuidado, estableciendo las conexiones pertinentes entre los personajes, sus obras y sus legados. Lo que hasta aquí era controversia dogmática, se transforma en una novela de artistas que se encuentran, dialogan, se prestan y aprenden unos de otros. Se nos traslada al verdadero mundo de los talleres de artistas con sus implicaciones personales y sus trasfondos intelectuales. Hacer arte no es cosa fácil cuando se han de conciliar individuos y comitentes.

La aproximación a los artistas y sus talleres de Granada se arroja con el estudio de la escuela barroca granadina y sus programas de características visuales, que la sitúan en el concierto de diferencias estilísticas peninsulares. Sin embargo, Granada como centro artístico de primer orden, no apura la curiosidad por las influencias históricas sobre el objeto de estudio y, en el ascenso de un nuevo peldaño, encontramos además una observación y descripción rigurosas de la realidad de Alhendín, el lugar y la parroquia que acoge a esta Inmaculada de Pedro de Mena.

Una información y documentación tan rica y plena, histórica y artísticamente, no puede sino cerrarse con un visión final en torno a la pieza que ya de por sí justifica este libro y cualquier otro que pueda venir a continuación. Se trata de una edición muy cuidada, con imágenes del propio autor, las justas y precisas y colocadas como un apéndice de fácil consulta, para no entorpecer la lectura y permitir al lector ser también constructor de su propia realidad. Es esta, en suma, una aproximación concienzuda, con método, lejos de la pasión sentimentalista que suele llenar las páginas dedicadas a la imaginería barroca y repleta de datos históricos y artísticos bien documentados e hilados. Es historia del arte.

RELACIÓN DE TESIS DOCTORALES Y TRABAJOS FIN DE MÁSTER DEFENDIDOS EN EL DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA DURANTE LOS CURSOS ACADÉMICOS 2020/2021

TESIS DOCTORALES

MARTINEZ GONZALEZ, Lourdes Caliope. *Los Chávez y la imprenta en Aguascalientes: el ascenso de una familia de artesanos (1835-1870)*. Tesis doctoral dirigida por los Dres. Rodrigo Gutiérrez Viñuales y Marina Garone Gravier.

BERMÚDEZ AGUIRRE, Diego Giovanni. *El cartel publicitario colombiano: la modernización de Santiago de Cali a través de la estampa (1910-1944)*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. Salvador Gallego Aranda.

PANEQUE DUQUESNE, Osvaldo. *La Academia de Bellas Artes de san Alejandro de La Babana (Cuba): fundación, evolución y producción pictórica (1818-1899)*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. Ricardo Anguita Cantero.

GARCÍA LIRIO, Manuela. *Museos y colecciones universitarias de arte en el ámbito iberoamericano*. Tesis doctoral dirigida por la Dra. María Luisa Bellido Gant.

ZHOU, Meng *Cuando el mar se encuentra con la tierra: cultura marítima y comercio exterior de Zhangzhou (1567-1644)*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. Rafael López Guzmán.

MORENO MORENO, Elvira. *España y México. Relaciones culturales: del IV Centenario del Descubrimiento de América (1892) a la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929)*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. Rafael López Guzmán.

MORA AYMERICH, Flora. *ancestralidad y modernidad. el día de muertos y su presencia en el cine mexicano (1930-1960)*. Tesis doctoral dirigida por los Dres. Rodrigo Gutiérrez Viñuales y Marina Díaz López.

VARGAS ZULUAGA, Nora Margarita. *Fotografía y ficción, el índice de la ilusión*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. José Policarpo Cruz Cabrera.

RUBIO FERNANDEZ, Clara Teresa. *Descubriendo como influye la vision de los agentes externos en una obra de arte. Una aproximacion a partir de las piezas de rosenberg sandoval*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. Rodrigo Gutiérrez Viñuales.

RUIZ PLEGUEZUELOS, María Rocío *Descubridores, conquistadores e indígenas de américa en el cine. vicios y virtudes de las plasmaciones fílmicas*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. Rafael López Guzmán.

TRABAJOS FIN DE MÁSTER

ALCÁNTARA BERNARDO, Bárbara. *El taller de ornamentación escultórica de Antonio Santisteban Márquez en la Granada del siglo XX*.

ARANDA MENDOZA, Lucía. *Las redes sociales como herramienta para la difusión del patrimonio. El caso de los museos andaluces*.

BENÍTEZ TORO, Amparo. *Visible a los ojos: culto y veneración de reliquias en la Edad Media*.

BLANCO GONZÁLEZ, Paula. *El caballo como protagonista artístico y simbólico en las artes de al-Ándalus: el caso de la Alhambra de Granada*.

GÓMEZ GRANADOS, Almudena. *La iluminación en la Alhambra*.

GONZÁLEZ ABAD, Alain. *Reflexiones sobre el sentido de la comunicación en la Alhambra. Metáfora, cuerpo y comedia*.

GUERRERO ORTIZ, Nicolás. *Medievalismo y neomedievalismo en la Semana Santa andaluza*.

MÁRQUEZ CABRERA, Elena. *Mujeres artistas en la España moderna, entre la invisibilidad y el olvido: el caso de las hijas del escultor Pedro de Mena*.

MOSCARDÓ GUILLEME, Vicente. *Manifestaciones del espíritu nómada en la ciudad palatina de la Alhambra*.

NICOLÁS GARCÍA, Raúl. *Desarrollo de guías multimedia para el Museo de Bellas Artes de Granada: análisis de la experiencia de los usuarios*.

NOGUER MANZANO, Adrián. *Los dibujos de arquitectura de Ambrosio de Vico. Estudio y catalogación*.

ORTEGA ROBLES, Manuel. *La destrucción legal del Patrimonio Arqueológico*.

PAGÉS VILA, Anna. *El uso de las TIC para la musealización de un bien patrimonial desaparecido: reconstrucción del retablo mayor de la Iglesia Prioral de Sant Pere de Reus*.

PALMA FERNÁNDEZ, José Antonio. *El Camarín y Retablo de Nuestra Señora del Rosario de Granada: revisión historiográfica y nuevas aportaciones*.

RELAÑO MORENO, Alfonso. *Territorios imaginarios: la recreación visual de la Tierra Media de J. R. R. Tolkien en la narrativa transmedia a través de las sagas cinematográficas de Peter Jackson*.

ROSA HENESTROSA, Ángela. *Itinerarios multimedia de visita a la villa romana de Salar: desarrollo de contenidos 2D/3D y estudio de la experiencia de los usuarios.*

ROSÚA LUNA, Francisco José. *Proyecto de Centro de Interpretación 'El Cine en La Comarca de Guadix' (Pedro Martínez, Granada).*

SOLER ZAMORA, Cristina. *Hogares de película: el espacio doméstico en el cine español (1940-1960). Estudios de caso.*

VIOLERO RODRÍGUEZ, Pablo. *Los paneles de yeserías en el Cuarto Real de Santo Domingo. Características e influencias en los palacios nazaríes próximos en cronología*