

# n

NORBA

revista de arte

Núm. XLII, 2022

Servicio de Publicaciones



2022



## NORBA. REVISTA DE ARTE

NORBA, Revista de Arte es una publicación anual de la Universidad de Extremadura, que se edita con periodicidad desde 1980 (títulos iniciales: Norba, Revista de Arte, Geografía e Historia [1980-1983] y Norba-Arte [1984-2005]). Sus contenidos abarcan la totalidad de la Historia del Arte y las disciplinas relacionadas con esta. Consta de los siguientes apartados: Artículos, Varia que recoge noticias o investigaciones científicas breves y Comentarios Bibliográficos. Los trabajos de las secciones Artículos y Varia son aprobados según el sistema tradicional “peer review”: al menos dos expertos en el tema deben dar el visto bueno antes de su publicación. Por ello, solo son aceptados artículos de investigación originales e inéditos.

**Motivo de cubierta:** *Homo ad quadratum*, de *Los diez libros de arquitectura de Marco Vitruvio Romano*, manuscrito de Lázaro de Velasco. Biblioteca Pública de Cáceres «A. Rodríguez Moñino/M. Brey», Legado Vicente Paredes, Ms 2.

### EDITORES

Director: José Julio García Arranz. Universidad de Extremadura (Cáceres. España)

Secretaria: Yolanda Fernández Muñoz. Universidad de Extremadura (Cáceres. España).

### COORDINACIÓN CIENTÍFICA DE LA SECCIÓN MONOGRÁFICA DE ESTE NÚMERO:

Pilar Mogollón Cano-Cortés. Universidad de Extremadura (Cáceres. España).

### COMITÉ DE REDACCIÓN

José M<sup>o</sup> Álvarez Martínez, Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes (Trujillo. España); Soledad Álvarez Martínez, Universidad de Oviedo (España); Moisés Bazán de Huerta, Universidad de Extremadura (Cáceres. España); Rosario Camacho Martínez, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga (Málaga, España); M.<sup>a</sup> Victoria Carballo Calero-Ramos, Universidad de Vigo (Vigo. España); Francisco Javier Pizarro Gómez, Universidad de Extremadura (Cáceres. España); Florencio Javier García Mogollón, Universidad de Extremadura (Cáceres. España); Vicente Méndez Hernán, Universidad de Extremadura (Cáceres. España); José Maldonado Escribano, Universidad de Extremadura (Badajoz. España); Pilar Mogollón Cano-Cortés, Universidad de Extremadura (Cáceres. España); Elena de Ortueta Hilberath, Universidad de Extremadura (Cáceres. España); María Teresa Paliza Monduate, Universidad de Salamanca (Salamanca. España); María Antonia Pardo Fernández, Universidad de Extremadura (Cáceres. España); Rosa Perales Piqueres, Universidad de Extremadura (Cáceres. España); Dalila Rodríguez, Universidad de Viseu (Viseu. Portugal) Mosteiro dos Jerónimos (Lisboa); Víctor L. Stoichita, University of Fribourg (Friburgo. Suiza); M.<sup>a</sup> Teresa Terrón Reynolds, Universidad de Extremadura (Cáceres. España).

### COMITÉ CIENTÍFICO

Salvador Andrés Ordax, Universidad de Valladolid (Valladolid. España); Gloria Camarero Gómez, Universidad Carlos III de Madrid; Lourdes Craveiro, Universidade de Coimbra (Coimbra. Portugal); María Cruz Villalón, Instituto Arqueológico Alemán (Madrid. España); Jaime Cuadriello, Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México (Ciudad de México. México); Asunción Domeño Martínez de Morentin, Universidad de Navarra (Pamplona. España); Miguel Ángel Elvira Barba, Universidad Complutense (Madrid. España); María del Valle Gómez de Terreros Guardiola, Universidad Pablo de Olavide (Sevilla. España); Rosa María Grillo, Università di Salerno (Salerno. Italia); Alessandra Guiglia Guidobaldi, Sapienza Università di Roma (Roma. Italia); Rodrigo Gutiérrez Viñuales, Universidad de Granada (Granada. España);

María de los Reyes Hernández Socorro, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria (Gran Canaria. España); Nanda Leonardini, Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Lima. Perú); Rafael López Guzmán, Universidad de Granada (Granada. España); María del Mar Lozano Bartolozzi, Real Academia de Extremadura de las Artes y las Letras (Trujillo, Cáceres. España); Magno Mello, Universidad Federal de Minas Gerais (Belo Horizonte. Brasil); Víctor Mínguez Cornelles, Universitat Jaume I. (Castellón. España); Juan Manuel Monterroso, Universidad de Santiago de Compostela (Santiago de Compostela. España); Alfredo José Morales Martínez, Universidad de Sevilla (Sevilla. España); Marco R. Nobile, Università di Palermo (Palermo. Italia); Almerindo Ojeda. PESSCA (Lima. Perú); Jesús Palomero Páramo, Universidad de Sevilla (Sevilla. España); Inmaculada Rodríguez Moya, Universitat Jaume I. (Castellón. España); Carlos Reyero Hermosilla, Univesidad Autónoma de Madrid (Madrid. España).

## **EDITA**

Universidad de Extremadura. Servicio de Publicaciones.

Plaza de Caldereros, 2. 10003 Cáceres. (España)

Teléf.: 927 257 041. Fax: 927 257 046

publicac@unex.es

<http://www.unex.es/publicaciones>

Edición on-line e impresa (50 ejemplares)

## **DIFUSIÓN**

La revista Norba-Arte, ahora Norba, Revista de Arte, está indizada en: Periodicals Index Online, Index Islamicus, REDIB (Red iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico), DOAJ (Directory of Open Access journals) ROAD (Directory of Open Access scholarly Resources) y ERIH PLUS (European Reference Index for the Humanities). Evaluada en: LATINDEX. Catálogo v1.0 (2002 - 2017). Recogida en ISOC (CSIC), DICE (CSIC), CIRC (Clasificación Integrada de Revistas Científicas, Categoría D), MIAR (Matriz de Información para el Análisis de Revistas), REBIUN. Google Scholar y DIALNET (en las clasificaciones de Arte. Historia del Arte, y en Tecnologías. Construcción. Arquitectura). Se están realizando trámites para incluirla en los principales índices científicos. Políticas OA: Dulcinea color Azul.

## **AUTORIZACIÓN DE REPRODUCCIONES**



© Universidad de Extremadura La licencia con la que se publican todos los contenidos de Norba, Revista de Arte, es Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0) de Creative Commons, a la que debes añadir estas condiciones. Para conocer el texto completo de esta licencia, visita <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>. Eso envía una carta a Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California 94105, USA.

**DEPÓSITO LEGAL:** CC-83-1985

**ISSN:** 0213-2214

**FOTOCOMPOSICIÓN E IMPRESIÓN:** Editorial Sínderesis. [oscar@editorialsinderesis.com](mailto:oscar@editorialsinderesis.com)

NORBA. REVISTA DE ARTE

ISSN: 0213-2214

Núm. XLII, 2022

ÍNDICE

ARTÍCULOS

*I SECCIÓN: RESTAURACIÓN, CONSERVACIÓN Y PROTECCIÓN  
DEL PATRIMONIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO*

- ALMANSA MORENO, José Manuel, *Conservación y protección del patrimonio histórico-artístico en Úbeda (Jaén). Los inicios del siglo XX*..... 15-40
- ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, Esther y VILLENA ESPINOSA, Rafael, *Castillos en el horizonte. Conservación y restauración durante el franquismo* ..... 41-67
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Noelia, *El patrimonio cultural en el punto de mira. Guerra híbrida, precedentes e iniciativas de salvaguardia y el conflicto ruso-ucraniano* ..... 69-92
- GARCÍA CUETOS, María Pilar, *La recuperación del claustro del convento de san Francisco de Palma de Jeroni Martorell a Alejandro Ferrant. Restauración científica frente a unidad visual* ..... 93-116
- GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, María del Valle, *De ruinas y castillos: un proyecto de investigación sobre la restauración monumental en el siglo XXI*..... 117-137
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, *La intervención de Francisco Ñíguez Almech en la Parroquieta de La Seo (Zaragoza, 1935-1936). Un ejemplo de las contradicciones existentes en la restauración monumental española* ..... 139-164
- OCCELLI, Chiara Lucía María, *Retórica de la identidad. La restauración del antiguo Palazzo Comunale de Saluzzo (Cuneo, Italia)*..... 165-185

RUIZ BAZÁN, Irene, <i>La intervención en patrimonio durante el periodo de la transición. El concurso de ideas para la ampliación del Banco de España en 1978</i> .....	187-210
SEBASTIÁN FRANCO, Sergio, <i>La ruina de la Arquitectura. Algunas consideraciones sobre criterios de reintegración en el proyecto contemporáneo</i> .....	211-236

## II SECCIÓN: ARTE Y PATRIMONIO

CABEZAS GARCÍA, Álvaro, <i>Gonzalo Bilbao y su incursión en la moda pictórica del monaguillismo</i> .....	239-246
CASAL VALENCIA, Sonia, <i>Francisco Barranco y Jusepe Martínez, dos discípulos del pintor conquense Cristóbal García Salmerón</i> .....	247-258
GONZÁLEZ PRIETO, Luis Aurelio y DÍAZ GONZÁLEZ, María del Mar, <i>La trayectoria artística de Carlos de Haes en España y su recepción crítica en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (1856-1884)</i> .....	259-294
LUENGO AGUIRRE, Maite, <i>Carne, espejos y aceptación en los años noventa: un estudio comparativo de videoarte y poesía del contexto vasco</i> .....	295-313
MIER VALERÓN, Laura, <i>Representaciones pictóricas contemporáneas de la costa asturiana</i> .....	315-338
MORENO ARANA, Juan Antonio, <i>Aportaciones para el estudio de la Torre de Melgarejo (Jerez de la Frontera, Cádiz)</i> .....	339-350
PÉREZ VARELA, Ana, <i>Platero, ingeniero y concejal: el compostelano Miguel Bruzos Cimadevila (1847-1916), un artista polifacético desconocido</i> .....	351-368
ROJAS BUSTAMANTE, Juan Pablo, <i>El convento de San Esteban de Salamanca en el siglo XIV. Precisiones cronológicas, topografía devocional y funeraria</i> .....	369-383
ROMERO MEDINA, Raúl, <i>Las restauraciones de Isidoro Brun y Aguilar (1819-1898) sobre algunos lienzos de la colección pictórica de los Duques de Medinaceli: Juan de Alfaro y Luca Giordano</i> .....	385-404

SAUMELL LLADÓ, Juan y LAURIA, Antonio, <i>Un pasaje olvidado en la ciudad monumental de Cáceres. La conexión de Tenerías a Caleros</i> .....	405-426
VARIA	
MANCEBO ROCA, Juan Agustín, <i>Trilluci Roma 1915. La Reevaluación Vanguardista de Umberto Magancini</i> .....	429-436
ROMERO DORADO, Antonio y MORENO ARANA, José Manuel, <i>Luisa Roldán: un San Juan de Dios perdido reencontrado</i> .....	437-448
RESEÑAS	
ALAGÓN LASTE, José María, <i>Los pueblos de colonización en la Cuenca del Ebro: planificación territorial y urbanística.</i> María del Mar Lozano Bartolozzi. Universidad de Extremadura.....	451-454
CORTÉS ARRESE, Miguel, <i>Paisajes del románico en tierras de Castilla.</i> María Teresa Terrón Reynolds. Universidad de Extremadura .....	455-457
GARCÍA CUETOS, María Pilar, <i>La construcción de una imagen. El prerrománico asturiano entre 1844 y 1936.</i> Pilar Mogollón Cano-Cortés. Universidad de Extremadura.....	458-460
LOZANO BARTOLOZZI, M. del M. (dir.) <i>El patrimonio de las obras públicas. Del puente romano de Alcántara al diálogo con la actualidad.</i> José María Alagón Laste. Universidad de Zaragoza .....	461-467
QUINTANA TRIAS, Lluís, <i>El instante recuperado. La memoria involuntaria en la literatura y las artes.</i> Lara Arribas Ramos. Universidad de Salamanca .....	468-470





NORBA. REVISTA DE ARTE

ISSN: 0213-2214

Núm. XLII, 2022

CONTENTS

ARTICLES

*I SECTION: RESTORATION, CONSERVATION AND PROTECTION  
OF HISTORICAL AND ARTISTIC HERITAGE*

- ALMANSA MORENO, José Manuel, *Conservation and protection of the historical-artistic heritage in Úbeda (Jaén). The beginning of the 20th century*..... 15-40
- ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, Esther y VILLENA ESPINOSA, Rafael, *Castles on the horizon. Conservation and restoration during Franco's regime*..... 41-67
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Noelia, *Cultural heritage in the spotlight. Hybrid warfare, precedents and safeguarding initiatives and the Russian-Ukrainian conflict*..... 69-92
- GARCÍA CUETOS, María Pilar, *The recovery of the cloister of the convent of San Francisco de Palma from Jeroni Martorell to Alejandro Ferrant. Scientific restoration versus visual unity* .... 93-116
- GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, María del Valle, *Of ruins and castles: a research project on the restoration of monuments in the 21st century*..... 117-137
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, *The intervention of Francisco Íñiguez Almech in the Parroquieta de La Seo (Zaragoza, 1935-1936). An example of the contradictions existing in the restoration of Spanish monuments*..... 139-164
- OCCELLI, Chiara Lucía María, *Rhetoric of identity. The restoration of the ancient Palazzo Comunale of Saluzzo (Cuneo, Italy)*... 165-185

RUIZ BAZÁN, Irene, <i>Intervention in heritage during the transition period. The ideas competition for the extension of the Banco de España in 1978</i> .....	187-210
SEBASTIÁN FRANCO, Sergio, <i>The Ruin of Architecture. Some considerations on reintegration criteria in the contemporary project</i> .....	211-236

## II SECTION: ART AND HERITAGE

CABEZAS GARCÍA, Álvaro, <i>Gonzalo Bilbao and his incursion into the pictorial fashion of monaguillismo</i> .....	239-246
CASAL VALENCIA, Sonia, <i>Francisco Barranco and Jusepe Martínez, two disciples of the Cuenca painter Cristóbal García Salmerón</i> .....	247-258
GONZÁLEZ PRIETO, Luis Aurelio y DÍAZ GONZÁLEZ, María del Mar, <i>The artistic career of Carlos de Haes in Spain and his critical reception at the National Exhibitions of Fine Arts (1856-1884) (I)</i> .....	259-294
LUENGO AGUIRRE, Maite, <i>Flesh, mirrors and acceptance in the 1990s: a comparative study of video art and poetry in the Basque context</i> .....	295-313
MIER VALERÓN, Laura, <i>Contemporary pictorial representations of the Asturian coast</i> .....	315-338
MORENO ARANA, Juan Antonio, <i>Contributions to the study of the Melgarejo Tower (Jerez de la Frontera, Cádiz)</i> .....	339-350
PÉREZ VARELA, Ana, <i>Silversmith, engineer and councillor: Miguel Bruzos Cimadevila (1847-1916), an unknown multifaceted artist from Compostela</i> .....	351-368
ROJAS BUSTAMANTE, Juan Pablo, <i>The convent of San Esteban de Salamanca in the 14th century. Chronological details, devotional and funerary topography</i> .....	369-383
ROMERO MEDINA, Raúl, <i>The restorations of Isidoro Brun y Aguilar (1819-1898) on some canvases from the pictorial collection of the Dukes of Medinaceli: Juan de Alfaro and Luca Giordano</i> .....	385-404

SAUMELL LLADÓ, Juan y LAURIA, Antonio, <i>A forgotten pathway in the old town center of Cáceres. The connection from Tenerías to Caleros</i> .....	405-426
--	---------

#### VARIATION NOTES

MANCEBO ROCA, Juan Agustín, <i>Trilluci Rome 1915. Umberto Maganzini's avant-garde re-evaluation of the work</i> .....	429-436
ROMERO DORADO, Antonio y MORENO ARANA, José Manuel, <i>Luisa Roldán: a lost Saint John of God rediscovered</i> .....	437-448

#### BOOK REVIEWS

ALAGÓN LASTE, José María, <i>Los pueblos de colonización en la Cuenca del Ebro: planificación territorial y urbanística</i> . María del Mar Lozano Bartolozzi. University of Extremadura .....	451-454
CORTÉS ARRESE, Miguel, <i>Paisajes del románico en tierras de Castilla</i> . María Teresa Terrón Reynolds. University of Extremadura .....	455-457
GARCÍA CUETOS, María Pilar, <i>La construcción de una imagen. El prerrománico asturiano entre 1844 y 1936</i> . Pilar Mogollón Cano-Cortés. University of Extremadura .....	458-460
LOZANO BARTOLOZZI, M. del M. (dir.) <i>El patrimonio de las obras públicas. Del puente romano de Alcántara al diálogo con la actualidad</i> . José María Alagón Laste. University of Zaragoza .....	461-467
QUINTANA TRIAS, Lluís, <i>El instante recuperado. La memoria involuntaria en la literatura y las artes</i> . Lara Arribas Ramos. University of Salamanca .....	468-470



ARTÍCULOS

*I SECCIÓN: RESTAURACIÓN, CONSERVACIÓN Y PROTECCIÓN  
DEL PATRIMONIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO*





**CONSERVACIÓN Y PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO  
HISTÓRICO-ARTÍSTICO EN ÚBEDA (JAÉN).  
LOS INICIOS DEL SIGLO XX**

**CONSERVATION AND PROTECTION OF THE  
HISTORICAL-ARTISTIC HERITAGE IN ÚBEDA (JAÉN).  
THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY**

JOSÉ MANUEL ALMANSA MORENO  
Universidad de Jaen

Recibido: 07/07/2022

Aceptado: 26/10/2022

RESUMEN

El rico y variado patrimonio arquitectónico de Úbeda (Jaén) ha sido objeto de numerosas intervenciones durante todo el siglo XX y XXI, destacando especialmente la labor efectuada por los arquitectos de la Dirección General de Bellas Artes (Ministerio de Cultura) y de la Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico de la Junta de Andalucía.

Con este trabajo se pretende ahondar en las primeras restauraciones realizadas en la ciudad a comienzos del siglo XX, analizando la labor de arquitectos como Antonio Flórez Urdapilleta, Luís Berges Martínez o Leopoldo Torres Balbás, quienes actuarían en monumentos tan destacados como el Hospital de Santiago o la Iglesia de Santa María de los Reales Alcázares. Del mismo modo, se profundiza sobre algunas de las medidas desarrolladas en esta época destinadas a luchar contra el expolio y la destrucción del patrimonio local.

*Palabras clave:* Restauración, patrimonio, Úbeda (Jaén), siglo XX.

## ABSTRACT

The architectural heritage of Úbeda (Jaén) has been the subject of numerous interventions throughout the 20<sup>th</sup>-21<sup>th</sup> centuries, especially highlighting the actuation carried out by the architects of the General Directorate of Fine Arts (Ministry of Culture) and the Council of Culture and Historical Heritage of Junta de Andalucía.

With this text we try to delve into the first interventions carried out in the city at the beginning of the 20<sup>th</sup> century, analyzing the projects of architects such Antonio Flórez Urdapilleta, Luís Berges Martínez or Leopoldo Torres Balbás, who would act in monuments like as the Hospital de Santiago or the Church of Santa María de los Reales Alcázares. In the same way, will be analyzed some of the measures proposed at this time aimed at combating the plundering and destruction of historical heritage.

*Keywords:* Restoration, heritage, Úbeda (Jaén), 20<sup>th</sup> century.

El patrimonio arquitectónico de la ciudad de Úbeda (Jaén) es el resultado de un largo proceso histórico, teniendo su génesis en la época medieval: fundada por el emir Muhammad II (siglo IX) y con gran desarrollo urbano hasta la época almohade, la ciudad sería conquistada por el rey Fernando III el Santo en 1233, siendo transformada a partir de este momento por los repobladores castellanos.

Sin embargo, es el Renacimiento quien deja una mayor impronta en la ciudad, lo cual queda patente tanto en las reformas urbanas (alineación de calles, creación de plazas, barrios de nueva planta, etc.) como en el gran número de construcciones civiles y religiosas que hoy atesora la ciudad: sus palacios, casonas, iglesias, conventos, hospitales, etc. dan buena muestra de ello.

Si bien durante el Barroco asistimos a una menor actividad constructiva, no por ello se deja de construir, siendo en este momento cuando se asiste a un proceso de “conventualización” de la ciudad acorde a las normas emanadas de la Contrarreforma, reformándose el interior de sus iglesias y conventos, llenándose sus calles de cruces y hornacinas, fomentándose la devoción popular en las ermitas rurales, etc.

Desgraciadamente, la invasión napoleónica y las diferentes desamortizaciones eclesiásticas supondrían un grave atentado para el patrimonio de la ciudad, que debido a sus escasos recursos económicos (por su carácter eminentemente agrícola) asiste durante el siglo XIX al deterioro y a la pérdida del gran legado acumulado durante centurias.



Sin embargo, a comienzos del siglo XX empiezan a surgir voces de algunos intelectuales y eruditos que demandaban una mayor protección para el patrimonio local con el fin de evitar más pérdidas, dando a conocer la historia de sus edificios y obras artísticas más relevantes, y promoviendo un correcto mantenimiento de los mismos. En este momento surge el germen de una conciencia patrimonial que se iría desarrollando durante todo el siglo XX, cuando se delimitan áreas de protección y se restauran sus monumentos, todo lo cual cristalizaría finalmente en la declaración de Patrimonio Mundial por la Unesco en 2003.

En este estudio queremos indagar en esos orígenes, abordando las primeras medidas para la conservación del patrimonio local, así como las primeras intervenciones monumentales auspiciadas por la Dirección General de Bellas Artes y en las que participan arquitectos tan relevantes como Antonio Flórez Urdapilleta, Luís Berges Martínez o Leopoldo Torres Balbás, entre otros.

## 1. PRIMERAS MEDIDAS PARA LA PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO

En el primer tercio del siglo XX se promulgan en nuestro país varias leyes que tenían como fin proteger el patrimonio nacional, entre las cuales cabría citar la *Ley de Excavaciones* (1911), la *Ley de Conservación de Monumentos Históricos y Artísticos* (1915), o la *Ley de Conservación y Acrecentamiento del Tesoro Artístico Nacional* (1926). Del mismo modo, mediante Real Decreto de 1 de junio de 1900, el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes promovería la redacción de los catálogos monumentales de las diferentes provincias españolas con objeto de garantizar la conservación de las riquezas históricas y artísticas de la nación<sup>1</sup>.

De forma paralela por estos años asistimos a la creación y desarrollo de diferentes organismos e instituciones encargadas de velar por el patrimonio regional. Así, por iniciativa del gobernador civil Joaquín Tenorio Vega, en abril de 1913 se restablece la Comisión Provincial de Monumentos de Jaén (la cual había funcionado efímeramente entre 1844-1845) con el fin primordial “de impulsar toda acción de cultura y de mejoramiento para la provincia”<sup>2</sup>. Según

---

1 GONZÁLEZ VARAS, I., *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 512.

2 “La Comisión de Monumentos”. *Don Lope de Sosa*, nº 4, abril 1913, p. 124; “La primera Comisión de Monumentos de Jaén”, *Don Lope de Sosa*, nº 10, octubre 1913, pp. 290-291.

La primera Comisión Provincial de Jaén funcionó entre el 1 de julio de 1844 y la misma fecha del año siguiente, estando integrada por Ramón de Solís, Rodrigo de Aranda, Ángel Valdés y Manuel

su reglamento, sus miembros debían velar por la conservación de los monumentos y obras de arte de la provincia, intervenir en las excavaciones arqueológicas, promover la creación y organización de nuevos museos arqueológicos o de bellas artes (así como el fomento de los existentes mediante la adquisición de nuevas obras artísticas), además de proponer la declaración de los monumentos y estudiar cuáles de ellos deberían restaurarse<sup>3</sup>.

Sobre sus actividades da buena cuenta la revista *Don Lope de Sosa*, igualmente fundada en 1913 por el ubetense Alfredo Cazabán Laguna, académico de las Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de Historia, quien sería director de la misma hasta su muerte acaecida en 1930, año en que se produce el fin de esta publicación. Hasta entonces, este boletín mensual se convertiría en el órgano oficial de la institución, contribuyendo a difundir la historia y dando a conocer el rico patrimonio artístico de la provincia<sup>4</sup>. Curiosamente, en el mismo año que inicia su andadura *Don Lope de Sosa* se encarga al arqueólogo Enrique Romero de Torres la realización del *Catálogo monumental de la provincia de Jaén*, ingente trabajo de catalogación e investigación que finalmente quedaría sin publicar a pesar de los esfuerzos de su autor<sup>5</sup>.

Una de las principales funciones de la Comisión Provincial de Monumentos de Jaén era la de reclamar toda intervención que no estuviera autorizada en aquellos edificios públicos de carácter histórico o artístico, así como evitar que se perdieran elementos patrimoniales debido a ventas ilícitas o por su mal estado de conservación. Ello no impidió la venta y exportación de obras artísticas locales, pudiéndose citar como ejemplo la Casa de los Aranda, vivienda renacentista mandada construir en Úbeda a comienzos del siglo XVI por Pedro Aranda Serrano y su esposa María de Molina y San Martín, la cual

---

Rafael de Vargas. Surgida para evitar los desmanes que afectaban al patrimonio local con motivo de las diferentes desamortizaciones eclesiásticas, entre sus objetivos se encontraban el crear un archivo y biblioteca, así como un museo de pintura y escultura (siendo el germen del actual Museo Provincial de Jaén, instalado en un primer momento en el antiguo convento de la Compañía de Jesús en Jaén, para lo cual se llegaría a reunir, clasificar y catalogar hasta 523 cuadros). Si bien también tenía una sección específicamente centrada en arquitectura y arqueología, sorprende el escaso interés que esta comisión tenía sobre el patrimonio arquitectónico de la provincia hasta el punto de negar “la existencia de monumentos dignos de conservarse”.

3 “Real decreto aprobando el Reglamento de las Comisiones provinciales de Monumentos históricos y artísticos”, *Gaceta de Madrid*, nº 226, 14/08/1918, pp. 466-467 [Disponible en: <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1918/226/A00466-00467.pdf>].

4 Todos los números de la revista se encuentra digitalizados en la web de la Asociación Cultural Ubetense “Alfredo Cazabán Laguna” [<https://www.vbeda.com/Donlope/>]. Además de ello, existen varios índices sobre los contenidos de la misma, realizados por Ramón Espantaleón Jubes, y publicados en el *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* (1961, 1971 y 1972).

5 [http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion\\_tnt/index\\_interior\\_jaen.html](http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt/index_interior_jaen.html)

se localizaba en el nº 9 de la calle Compañía. Denominada entre 1722 a 1845 como Casa de la Teda, a comienzos del siglo XX esta construcción era propiedad del doctor Luis López de Villalta, quien hacia 1920 la vendería a Carlos Pickman Pérez, procediéndose al desmontaje de su bella portada y patio, los cuales serían trasladados y reconstruidos en el nº 21 de la calle Lope de Rueda de Sevilla (lugar en donde se encuentra actualmente).



Fig. 1. Casa de los Aranda, Úbeda (antes de su traslado y en su ubicación actual)  
[Fuente: colección particular / autor]

Junto con esta portada, Pickman también adquiriría varias tablas tardogóticas procedentes del Convento de Santa Clara, las cuales fueron vendidas gracias a la intervención del anticuario Celestino Dupont Mathieu. A pesar de los intentos por parte de Alfredo Cazabán para que el Estado adquiriera las pinturas, el juicio emitido por Manuel Gómez Moreno sobre la escasa calidad de las obras facilitaría la aprobación definitiva de su venta, que serían adquiridas y retiradas por Pickman el 23 de febrero de 1921 por un total de diez mil pesetas<sup>6</sup>.

Sin duda alguna, uno de los casos más sonados del momento fue el intento de venta de la Casa de las Torres, la que fuera vivienda del regidor y comendador Andrés Dávalos de la Cueva (construida a comienzos del siglo XVI), y que

---

6 BELTRÁN CATALÁN, C. y QUESADA QUESADA, J. J., “Los primitivos de Santa Clara de Úbeda. Aproximación formal e iconográfica, fortuna crítica y vicisitudes de un patrimonio disperso”, *Archivo Español de Arte*, LXXXIX, nº 356, 2016, pp. 341-357.

por aquellos años había quedado reducida a casa de vecinos. En este caso, y ante el temor de que fueran enajenados la fachada y el patio (por tratarse de una propiedad particular), se logra la declaración del edificio como Monumento Nacional en mayo de 1921<sup>7</sup>. Ese mismo año, el regidor y cronista local Manuel Muro García propondría al Ayuntamiento la compra del edificio para adoptarlo como centro de enseñanza (algo que aún tardaría varias décadas en producirse)<sup>8</sup>.

A pesar de la declaración monumental, los anticuarios Arthur Byne y Mildred Stapley ofertarían el palacio hasta en dos ocasiones al magnate millonario William R. Hearst a través de su arquitecta Julia Morgan<sup>9</sup>. La primera vez fue el 12 de febrero de 1922, intento fallido gracias a la campaña publicitaria realizada a través de la prensa local con titulares como “¿Se llevan nuestras bellezas arquitectónicas?” o “¿Desaparece la Casa de las Torres?”<sup>10</sup>. De hecho, la intensa labor de los mencionados Alfredo Cazabán y Manuel Muro promoviendo diversos actos para evitar el expolio y el cumplimiento de la Ley del Tesoro Artístico Nacional llegaría a buen puerto, pues en junio de 1922 se remite un informe por parte de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades, en el que se alecciona a Francisco García Salido (propietario del palacio) y a las instituciones provinciales sobre sus responsabilidades legales<sup>11</sup>.

No obstante, hay documentada una segunda oferta por parte de Byne quien el 5 de noviembre de 1925 escribe una nueva carta a Julia Morgan, expresando que “el propietario está desesperado por vender y para ello pide 40.000 \$, pero pienso que podrá aceptar 30.000 \$”. En este caso se aprecia que el anticuario miente conscientemente pues dice que “tuve un gran disgusto cuando me enteré de que el palacio había sido declarado Monumento nacional recientemente” (cuando en verdad esto se había producido cuatro años atrás); precisamente la declaración dificultaría la operación, tal y como él mismo confiesa: “No sé si

---

<sup>7</sup> *Gaceta de Madrid*, nº 150, 30/05/1921, pp. 851-852

[Disponible en: <https://www.boe.es/gazeta/dias/1921/05/30/pdfs/GMD-1921-150.pdf>]

<sup>8</sup> Archivo Histórico Municipal de Úbeda (A.H.M.U.), Plenos, 14/07/1921, f. 176 Vtº.

<sup>9</sup> MERINO DE CÁCERES, J. M. y MARTÍNEZ RUIZ, M. J., *La destrucción del patrimonio artístico español. W. R. Hearst: «el gran acaparador»*, Madrid, Cátedra, 2019, pp. 374-384.

<sup>10</sup> “De interés local. ¿Se llevan nuestras bellezas arquitectónicas?”, *La Provincia*, nº 34, 17/01/1922; “Noticias”. *La Provincia*, nº 37, 20/01/1922; “¿Desaparece la Casa de las Torres?”. *La Provincia*, nº 43, 27/01/1922.

<sup>11</sup> “Pues sabrás Inés hermana”, *Don Lope de Sosa*, nº 109, enero 1922, pp. 31-32; “Pues sabrás Inés hermana”, *Don Lope de Sosa*, nº 110, febrero 1922, pp. 62-63; “Pues sabrás Inés hermana”, *Don Lope de Sosa*, nº 114, junio 1922, pp. 191.

todavía podría ser exportado, algo que llevaría implícito un notable riesgo”<sup>12</sup>.

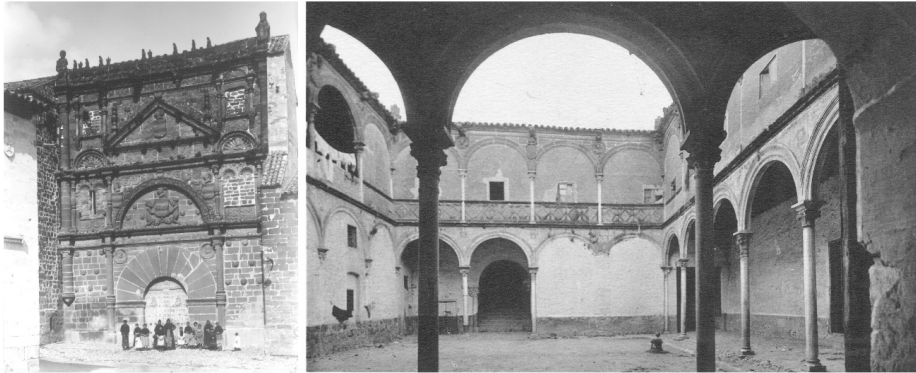


Fig. 2. Fachada y patio de la Casa de las Torres, Úbeda (Luciano Roisin, hacia 1930)  
[Fuente: colección particular / autor]

Como hemos podido apreciar en este último caso, la declaración de algunos edificios como monumento nacional vino marcada por la necesidad de salvarlos de la ruina o de la venta ilegal (más que por su propio valor histórico o artístico). En este sentido, el primer edificio declarado en la provincia como Monumento Nacional fue el Arco de San Lorenzo de Jaén (Real Orden de 11 de octubre de 1877), único resto de la iglesia medieval homónima demolida casi en su totalidad tras los daños sufridos por la Guerra de la Independencia, y que se salvaría de la total demolición gracias a una campaña pro-defensa del edificio. A éste se le sumarían con cuentagotas varios edificios en las primeras décadas del siglo XX, sobresaliendo especialmente la declaración conjunta de una veintena de inmuebles diseminados por diferentes puntos de la provincia jiennense gracias a la *Orden de 3 de junio de 1931*<sup>13</sup>.

La campaña de defensa del patrimonio provocada por el intento de venta ilegal de la Casa de las Torres sería el acicate para la constitución en 1922 de la Sociedad “Amigos del Arte” de Úbeda, secundando la idea promovida por el arquitecto Juan Moya Idígoras, y que quedaría presidida por el cronista Manuel Muro (sustituido tras su muerte en 1929 por Rafael Gallego Díaz). Emulando otros ejemplos nacionales, esta asociación pretendía realizar una campaña de difusión de la cultura artística e histórica de la ciudad, defendiendo su

12 MERINO DE CÁCERES, J. M. y MARTÍNEZ RUIZ, M. J., *Op. Cit.*, p. 376.

13 “Decreto de 3 de junio de 1931, declarando monumentos Históricos-Artísticos, pertenecientes al Tesoro Artístico Nacional, los que se indican”, *Gaceta de Madrid*, nº 155, 04/06/1931, pp. 1181-1185 [Disponible en: <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1931/155/A01181-01185.pdf>].

patrimonio “de las profanaciones de la ignorancia, de los acechos del lucro y del comercio, en el que la codicia va arrebatando en España el caudal de riquezas gloriosas del pasado”<sup>14</sup>; con la misma se promovía hacer cumplir la legislación sobre catalogación de los hallazgos arqueológicos y las bellas artes.

Estos primeros intentos de defensa del patrimonio se verían complementados con diferentes proyectos de restauración de monumentos, como ahora veremos.

## 2. LA RESTAURACIÓN DE MONUMENTOS

Con el Real Decreto de 26 de julio de 1929 se creaba en España el Servicio de Conservación de Monumentos Históricos, organismo por el cual se dividía el territorio nacional en seis zonas, cada una de las cuales bajo la responsabilidad de un comisario (arqueólogo o historiador) y un arquitecto jefe que marcaban los criterios de restauración a seguir (otorgando gran importancia al conocimiento de la historia de los monumentos, así como a las nuevas corrientes europeas de protección de todas las épocas existentes en el edificio). Así pues, a partir de ahora podemos hablar de la existencia de una política oficial de conservación monumental, con unidad de criterio y de procedimientos para su aplicación, restaurándose los monumentos con un estricto criterio conservador, sin tratar de reproducir una parte o elemento de época.

Sin embargo, antes de este momento existía un abanico variado de soluciones para intervenir en el patrimonio monumental. La provincia de Jaén (y Úbeda más concretamente) no es ajena a esta tendencia, implementándose de forma progresiva los nuevos modelos de restauración derivados de la legislación internacional.

### 2.1. Primeros ejemplos

Las actas capitulares del Ayuntamiento de Úbeda arrojan gran cantidad de noticias sobre las intervenciones llevadas a cabo en el patrimonio arquitectónico de la ciudad en el primer tercio del siglo XX. Especialmente interesantes son las referencias que tenemos sobre los antiguos conventos desamortizados que aún se encontraban en pie (como podrían ser los de la Santísima Trinidad, San Andrés,

---

14 “En defensa del patrimonio artístico e histórico. La Sociedad «Amigos del Arte», de Úbeda”, *Don Lope de Sosa*, nº 109, enero 1922, p. 2; “Los «Amigos del Arte»”, *Don Lope de Sosa*, nº 201, septiembre 1929, p. 237.

Madre de Dios de las Cadenas, la Compañía de Jesús, etc.), los cuales habrían acogido diversas funciones tras la expulsión de los religiosos: oficinas municipales, alhóndigas, cuarteles, escuelas públicas, casinos, casas de vecinos, etc. Por lo general, en estas construcciones se acometerían meras obras de mantenimiento -con especial atención a los tejados-, a pesar de que el estado global del inmueble en ocasiones demandara intervenciones de más calado, imposibles de satisfacer por la carestía de las arcas municipales (barajándose en más de una ocasión proceder a la demolición total y parcial del inmueble). Sin embargo, las descripciones sobre las intervenciones acometidas suelen ser esquetas y parcas en detalles, habiéndose perdido además muchos de los planos y dibujos que acompañaban a las solicitudes de reforma<sup>15</sup>.

Un caso curioso sería el antiguo Convento de San Miguel, el cual había sido reconvertido en casa de vecinos tras la desamortización de Mendizábal, y devuelto a los carmelitas descalzos en 1905. Al retorno de los frailes, tenemos constancia de que éstos acometen reformas de diverso calado en el monasterio, empleando el colindante Oratorio de San Juan de la Cruz como capilla debido al mal estado en que se encontraba la antigua iglesia conventual. De hecho, hacia 1927 ésta es totalmente demolida y sustituida por otra de nueva fábrica en estilo neorrenacentista, de mayor extensión que la anterior y realizada en cemento armado. Sin embargo, los frailes recuperarían elementos de la antigua fábrica como sería la fachada de piedra, devolviéndose su aspecto original carmelitano a partir de los testigos y elementos originales que existían, perdiendo de este modo la imagen de vivienda burguesa que presentaba por estos años como consecuencia de la desamortización. Finalmente, el nuevo templo sería inaugurado el 29 de septiembre de 1928 por el obispo Manuel Basulto Jiménez, acompañado por el padre provincial de la orden carmelita<sup>16</sup>.

---

15 ALMANSA MORENO, J. M., *Urbanismo y arquitectura en Úbeda (1808-1931)*. Úbeda, Asociación Cultural "Alfredo Cazabán Laguna", 2011.

16 "El templo de San Juan de la Cruz, en Úbeda", *Don Lope de Sosa*, nº 188, agosto 1928, p. 242.



Fig. 3. Fachada del Convento de San Miguel, Úbeda (hacia 1920 y en la actualidad)  
[Fuente: colección particular / autor]

Igualmente hemos de mencionar la creación del Parador de Úbeda en el antiguo Palacio del Deán Ortega, convirtiéndose en uno de los primeros de nuestro país. Como sabemos, el origen de este tipo de establecimientos hoteleros se encuentra en 1910, cuando se le encarga al Marqués de la Vega Inclán el proyecto de crear alojamientos para excursionistas y viajeros en lugares en donde la iniciativa privada no llegaba, buscando atraer el turismo gracias a la riqueza cultural, artística e histórica de algunas poblaciones, o por la belleza de determinados parajes naturales.

Estas infraestructuras hoteleras se presentaban como únicas en el mundo, pues adaptaban y rehabilitaban muchos de los monumentos histórico-artísticos que se encontraban abandonados en la geografía nacional (castillos, conventos, palacios...), dándole una nueva función y poniéndolos en valor de cara a los turistas extranjeros. Sin embargo, estas actuaciones se caracterizaban por el escaso rigor histórico y arquitectónico de las mismas.

A pesar de que la Comisaría Regia de Turismo se crea en 1911, habrá que esperar hasta 1928 para la inauguración del primer establecimiento de la red de paradores: Gredos. Tras éste abrirían sus puertas la Hostería del Estudiante en Alcalá de Henares y el Parador de Ciudad Rodrigo (1929), los de Oropesa y



Úbeda (1930), así como el de Mérida (1933).

El origen del parador ubetense se encuentra en la visita que el rey Alfonso XIII hace a la ciudad el 14 de enero de 1926, cuando se hace patente la carestía de alojamientos hoteleros en la localidad, alojándose el monarca y su séquito en el Palacio del Marqués de la Rambla. Siendo alcalde Baltasar Lara, y gracias a la intercesión de Amalia de Orozco y Loring se acuerda la creación de un parador de turismo en Úbeda. Si bien en un primer momento se piensa ubicarlo en la antigua cárcel, finalmente se opta por el Palacio del Deán Ortega (que por aquella época era propiedad de Miguel Fernández de Liencres). Adquirido el inmueble por el Ayuntamiento y cedido al Patronato Nacional de Turismo, las obras fueron dirigidas por el arquitecto Ricardo Churruga, y llevadas a cabo por el contratista Juan Moreno Rus<sup>17</sup>. Sin duda, su inauguración fue un gran acontecimiento en la época, dando buena cuenta de ello la prensa local (que también informaba sobre las bondades turísticas del edificio y del enclave monumental en el que se encontraba)<sup>18</sup>.

En estos ejemplos vistos podemos hablar de intervenciones acometidas siguiendo una política de improvisación, aprovechando los recursos locales para promover una conservación más o menos aceptable del patrimonio, sin existir un criterio unificado (variable en función de los promotores o arquitectos responsables de la obra). Sin embargo, diferente es el caso de aquellos inmuebles declarados como monumento nacional (como el Hospital de Santiago o la iglesia de Santa María), que pasan a ser responsabilidad de arquitectos de renombre, siendo costeadas las obras en gran parte por el propio Estado.

## 2.2. Hospital de Santiago, Úbeda

Construido por el arquitecto Andrés de Vandelvira a mediados del siglo XVI, este edificio fue una fundación benéfica promovida por el obispo Diego de los Cobos para albergar enfermos de bubas, y que además funcionaría como palacio episcopal y panteón funerario del prelado jiennense. Si bien hubo

---

17 A.H.M.U., Plenos, 11/01/1926, f. 157; A.H.M.U., Plenos, 25/01/1929, f. 104; A.H.M.U., Plenos, 22/04/1929, f. 113; A.H.M.U., Plenos, 19/09/1928, f. 88 Vt°.; A.H.M.U., Plenos, 12/11/1929, f. 128; A.H.M.U., Plenos, 21/12/1928, f. 101; A.H.M.U., Plenos, 25/04/1930, f. 151 Vt°.

18 “El Palacio de los Ortegas, parador para turistas, en Úbeda”, *Don Lope de Sosa*, nº 193, enero 1929, p. 17; “El Parador del Condestable Dávalos”, *Don Lope de Sosa*, nº 208, abril 1930, p. 98; “El Parador del Condestable Dávalos”, *Don Lope de Sosa*, nº 212, agosto 1930, p. 242; “El Parador del Condestable Dávalos”, *Don Lope de Sosa*, nº 215, noviembre 1930, p. 325; MEDINILLA, G., “El milagro del Parador para la bella Marquesa de San Juan de Buenavista”, *Don Lope de Sosa*, nº 216, diciembre 1930, p. 354; “El Parador del Condestable Dávalos, en Úbeda”, *Don Lope de Sosa*, nº 216, diciembre 1930, pp. 355-365.

numerosos hospitales en la ciudad durante la Edad Moderna, éste sería el único que llegaría en buenas condiciones al siglo XX, manteniendo su función primigenia gracias a la buena dotación económica otorgada por su fundador, así como a las constantes mejoras acometidas en el inmueble por parte del Ayuntamiento (que ostentaría su patronato desde 1852, tras la extinción de la Colegiata de Santa María a la que pertenecía).

Si bien por lo general su estado era aceptable, sí es cierto que algunas de las intervenciones más demandadas afectaban a las torres del Hospital. Una de las primeras denuncias de mal estado es de 1869, repitiéndose varias de ellas en el tiempo hasta llegar a 1915, año en que se solicitan diez mil pesetas al Ministerio de Gracia y Justicia para su restauración ante el lamentable estado de abandono que presentaban la capilla y las torres<sup>19</sup>.

Con el fin de promover la recuperación del inmueble, un año más tarde se propone la declaración del Hospital de Santiago como monumento nacional. Así, se encarga al arqueólogo José Ramón Mélida y Alinari la redacción de un informe histórico del edificio en el cual, además de sus méritos artísticos, se incluían dos cuestiones: «Es una la reparación que demanda la fábrica por estar hace tiempo agrietados algunos de sus muros, especialmente dos de las torres, lo cual pide pronto y eficaz remedio; y la otra la utilidad que presta»<sup>20</sup> (pues, además de sus funciones hospitalarias, el edificio funcionaba en aquellos años como asilo de ancianos pobres, hijuela de niños expósitos, colegio de párvulos y cantina escolar de niñas).

No se tardaría mucho en obtener respuesta, pues el edificio obtendría la declaración monumental un año después (por Real Orden de 3 de abril de 1917), quedando al amparo y bajo vigilancia del Ayuntamiento (que debía velar por su correcta conservación e informar a la comisión provincial de cualquier deterioro existente para que fuera reparado por el órgano competente)<sup>21</sup>. Sin embargo, seguirían sin hacerse las actuaciones necesarias para asegurar la correcta conservación del edificio, el cual continuaba en un precario estado. En este sentido insiste Alfredo Cazabán: “De desear es que el Estado acorra con recursos prontamente a las necesidades de reparación del edificio, cuyas grandiosas torres,

---

19 A.H.M.U., Actas de Cabildo, 15/07/1869, f. 27 Vtº.; A.H.M.U., Actas de Cabildo, 13/01/1915, f. 121 Vtº.

20 MÉLIDA I ALINARI, J. R., “El Hospital é Iglesia de Santiago en Úbeda”, *Boletín de la Real Academia de Historia*, vol. LXIX, julio-agosto 1916, pp. 33-39; *Gaceta de Madrid*, nº 252, 09/09/1917, pp. 654-656 [Disponible en: <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1917/252/A00634-00636.pdf>].

21 *Gaceta de Madrid*, nº 99, 09/04/1917, p. 59

[Disponible en: <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1917/099/A00059-00059.pdf>]

que desprecio al aire fueron, amenazan rendirse a su pesadumbre”<sup>22</sup>.

Tendremos que esperar hasta 1922 para tener nuevas noticias, pues en julio de este año el Ayuntamiento vuelve a solicitar ayuda al Gobierno, mientras que en septiembre se nos informa que se había encargado su reparación al arquitecto Antonio Flórez Urdapilleta<sup>23</sup>. El peligro crece y meses más tarde el concejal Muro García vuelve a denunciar su mal estado, especialmente de la torre de la izquierda o suroeste que amenazaba ruina avanzada (de hecho, en fotografías y dibujos apreciamos una gran grieta que prácticamente atravesaba toda la parte central de la torre)<sup>24</sup>.



Fig. 4. Hospital de Santiago, Úbeda (hacia 1920) [Fuente: colección particular]

Finalmente, en el mes de noviembre se presenta un primer proyecto cuyo presupuesto ascendería a unas 24.741’89 pesetas; sin embargo, no todos los concejales estarían de acuerdo con los planos de reparación, pues la consideraban como una obra de urgencia que no solucionaba todos los problemas. No obstante,

---

22 “Esto Inés, ello se alava”, *Don Lope de Sosa*, nº 52, abril 1917, p. 126.

23 A.H.M.U., Plenos, 22/07/1922, f. 2.

24 VV.AA., *Antonio Flórez, Arquitecto (1877-1941)*, Madrid: Residencia de Estudiantes, 2002, pp. 208-209.

logrado el acuerdo entre los diferentes concejales, en diciembre de ese mismo año se acuerda dar gracias a aquellas personalidades que habían colaborado para que el proyecto saliera adelante<sup>25</sup>.

La intervención estaría finalizada hacia el mes de junio de 1923, siendo a todas luces unas obras insuficientes para asegurar el correcto mantenimiento de la torre, pues “se han llevado a cabo hasta donde permitía la cantidad asignada para ellos”<sup>26</sup>. Concretamente la intervención consistió en el desmontaje de los cuerpos segundo y tercero de la torre izquierda, apreciándose durante la intervención lo oportuna que fue dicha demolición, “pues la ruina se acentuaba constantemente y de gravedad a medida que iban desapareciendo los elementos de enlace de las fábricas”<sup>27</sup>. Como obras complementarias -pero de absoluta necesidad- se construyó una cubierta provisional para evitar que las aguas pluviales destruyeran el techo de la sala del hospital, existente en la planta inferior de la torre, acometiendo igualmente obras de consolidación y recalzo en los cimientos.

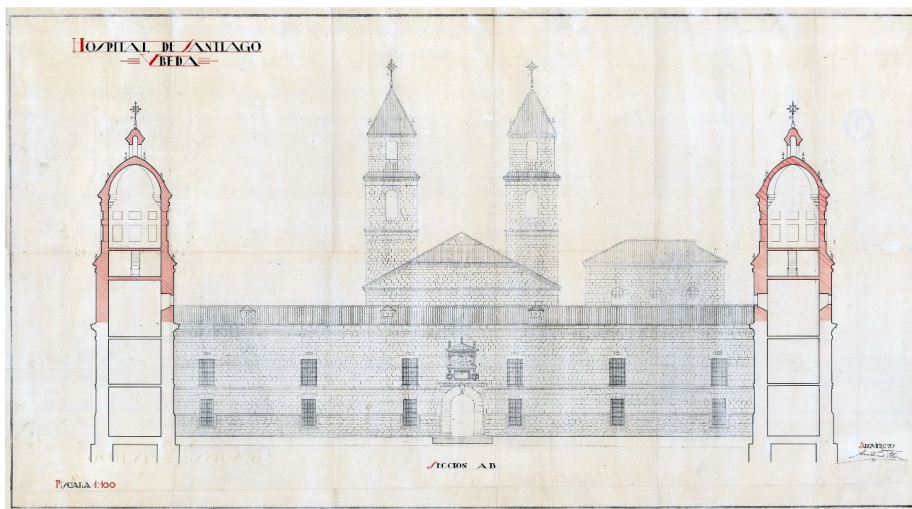


Fig. 5. Antonio Flórez Urdapilleta. *Hospital de Santiago, Úbeda. Sección A B* (1927)  
[Fuente: Ministerio de Cultura y Deporte, Archivo General de la Administración, Fondo Ministerio de Educación (05) 014.002, caja 31/04856]

25 A.H.M.U., Plenos, 02/09/1922, f. 28; A.H.M.U., Plenos, 01/12/1922, f. 42 Vtº; A.H.M.U., Plenos, 08/12/1922, f. 44; A.H.M.U., Plenos, 15/12/1922, f. 45 Vtº; A.H.M.U., Plenos, 05/01/1923, f. 56.

26 “La reparación de las torres de Santiago”, *Don Lope de Sosa*, nº 126, junio 1923, p. 162.

27 FLÓREZ URDAPILLETAS, A., *Proyecto general de obras de restauración y conservación del Hospital de Santiago, en Úbeda (Jaén)*, junio 1927, Archivo General de la Administración (AGA), Fondo Ministerio de Educación (05) 014.002, caja 31/04856.

Tal y como refiere la prensa del momento, el peligro no había pasado y era necesario seguir con las obras. Así, en febrero del año siguiente se solicita una nueva subvención económica para finalizar las obras<sup>28</sup>, y en octubre el arquitecto Flórez Urdapilleta redacta un nuevo proyecto de obras cuyo presupuesto ascendía a 36.562'52 pesetas. Debido al elevado coste de la intervención y con el fin de facilitar su ejecución por parte de la administración, se dividiría el presupuesto en dos partes, siendo la primera de 22.456'12 pesetas y la segunda de 14.108'40 pesetas, ejecutándose la primera de ellas antes de 1927 y la siguiente a partir de esta fecha. El objetivo de estas obras era la consolidación del monumento en sus estructuras fundamentales (tanto las torres como las cubiertas del edificio), siendo del patronato del hospital la responsabilidad del resto de obras propias de la institución<sup>29</sup>.

En primer lugar se procedería a la reconstrucción de los cuerpos derribados de la torre suroeste. Para ello se emplearían viguerías de hierro y bovedillas, tomando como modelo los perfiles y las molduras de las piedras conservadas así como los dibujos hechos antes de ser desmontada la torre. Por su parte, la cúpula de remate de la torre sería suprimida -pues era una de las causas fundamentales de la ruina-, siendo sustituida por una armadura de hierro sobre la cual se forjaría una bovedilla de cemento con la forma exterior idéntica a la anterior. Con el fin de evitar el desprendimiento de las tejas -ante la fuerza del viento- y la infiltración del agua de lluvia, se plantea un sistema de varillas de cobre dispuestas en la masa de hormigón de cemento, cosiendo con alambre de cobre las tejas con forma de escamas de barro esmaltado, y fijándose todo con sustancias impermeabilizadoras<sup>30</sup>. La otra torre de la fachada principal, situada al Sureste, se proyecta intervenir siguiendo el mismo criterio expuesto anteriormente.

Por su parte, las torres-campanario de la iglesia presentaban un buen estado de conservación, planteándose realizar un repaso general de la sillería de sus muros y sustituir los elementos que estuvieran deteriorados. Al igual que en las torres principales de la fachada, se sustituyen las armaduras por otras de hierro, sobre las que se hace un triple forjado de rasilla hecho con mortero de cemento, con estribos de hierro a los que se sujetarían alambres de cobre para la colocación de las tejas.

Para finalizar la intervención, en segundo lugar se planea hacer un repaso general de todas las cubiertas del edificio, complementándose con obras de sa-

---

28 A.H.M.U., Plenos, 27/02/1924, f. 79.

29 FLORES URDAPILLET A, A. *Op. Cit.*

30 *Ibidem.*

neamiento y la instalación general de pararrayos<sup>31</sup>. Sin embargo, el estallido de la Guerra Civil supondría que ésta última intervención no se llevara a cabo, afectando igualmente a la torre sureste que quedaría sin finalizar y cubierta provisionalmente con un antiestético tejado a dos aguas.

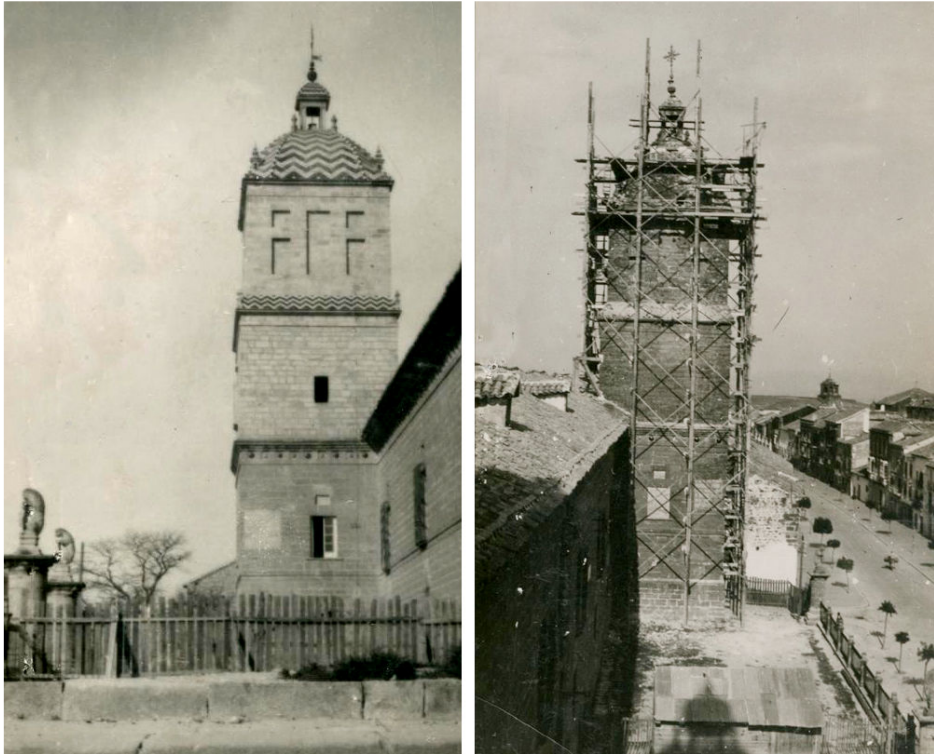


Fig. 6. Torres del Hospital de Santiago, Úbeda (hacia 1930) [Fuente: colección particular]

Sería el arquitecto Francisco Prieto-Moreno quien continuara con las obras en el hospital, acometiendo entre 1942-1946 la reparación general de las cubiertas del inmueble y de la torre inacabada. A pesar de que en un primer momento plantea finalizar el proyecto de Urdapilleta, finalmente en 1962 diseña una cubierta a cuatro aguas para las dos torres de la fachada principal, siguiendo una estética nazarí totalmente ajena a la historia constructiva del inmueble.

Nuevamente entre los años 1985-1991 se procede a la restauración integral del

---

31 *Ibid.*

edificio y su adaptación como palacio de exposiciones y congresos, siendo en este momento cuando los arquitectos Andrés Perea y Carmen Mostaza devuelven a la torre izquierda su imagen primigenia, quedando la derecha tal y como la había diseñado Prieto-Moreno (ante las quejas y protestas vertidas en la prensa local)<sup>32</sup>.

## 2.2. Iglesia de Santa María de los Reales Alcázares

Fundada tras la conquista cristiana de Úbeda sobre la antigua mezquita aljama, la Iglesia de Santa María funcionaría como colegiata desde 1259 hasta 1852, año en que se suprime esta dignidad y queda relegada a parroquia mayor. Se trata de un templo con numerosas transformaciones acometidas durante toda su historia, motivo por el cual no tiene unidad arquitectónica<sup>33</sup>.

Originariamente se trataba de un templo de tres naves, separadas mediante pilares y arcos apuntados, con ábside rectangular y cubierto con techumbres de madera, siguiendo el modelo de las iglesias mudéjares sevillanas. En la Baja Edad Media y durante el Renacimiento se producen cambios, reformándose sus fachadas, ampliándose el número de naves e incluyéndose nuevas capillas funerarias (tanto en el templo en sí como en el claustro colindante).

Nuevos cambios se suceden durante el Barroco, momento en que se sustituye la techumbre de madera por bóvedas de yeso. Precisamente la construcción de estas cubiertas iniciarían un proceso de desestabilización del edificio, siendo denunciada por primera vez en 1776 y reparada por los alarifes José García, Diego Rodríguez, Marcos Díaz de Viedma y Pedro Rodríguez<sup>34</sup>. Nuevamente se volvería a intervenir en 1866 por parte del arquitecto jiennense Manuel Padilla quien, a instancia del prior Juan José Blanca Salido, ordena la colocación de arcos rebajados (a modo de contrafuertes) entre los pilares laterales y el muro en el que se abren las capillas<sup>35</sup>.

Son constantes las intervenciones que se suceden en el templo en el último tercio del siglo XIX, sobresaliendo especialmente las acometidas por el prior Alejandro Monteagudo, que afectarían a numerosas capillas del interior así como a la fachada principal (siendo en este momento cuando se construyen las ventanas

---

32 ALMANSA MORENO, J. M., *Reconstrucción y restauración monumental en la provincia de Jaén*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 2021, pp. 279-287 y 365-366.

33 ALMAGRO GARCÍA, A., *Santa María de los Reales Alcázares: arqueología, historia y arte*, Úbeda, El Olivo, 2003.

34 A.H.M.U., Fondo Varios. *Copia de los detalles más sobresalientes acerca de la información que se hizo sobre las ruinas que amenazaban a esta Iglesia Mayor Colegial, año de 1765, ante el notario mayor del Obispado, D. Mateo Martínez de Anguís* [Cit.] ALMAGRO GARCÍA, A., *Op. Cit.*, pp. 89-90.

35 ALMAGRO GARCÍA, A. *Op. Cit.*, p. 52.

neogóticas y las espadañas, en sustitución de la primitiva torre campanario demolida por ruinoso)<sup>36</sup>. Ante los cuantiosos gastos que suponían estas obras y la escasez de recursos de la parroquia, en 1886 ya se habla de declarar al templo como monumento nacional “en cuyo caso el Estado cuidará con el mayor celo por su conservación”<sup>37</sup> (si bien esto aún tardaría varias décadas).

Gracias a la correspondencia conservada, sabemos que hacia 1906 se habrían abierto algunas grietas en los arcos laterales próximos a la capilla del comulgatorio (primitiva Capilla de los Orozco o de Jesús Nazareno), las cuales se irían ensanchando con el paso del tiempo hasta provocar la caída de algunas molduras de yeso. Examinado el edificio por el alcalde Francisco Cuadra y el maestro de obras Miguel Martos, en abril de 1914 se indica que “los dos arcos corren peligro de caerse y tras ellos el 3º arco y parte de la bóveda”, solicitándose el reconocimiento de los mismos por parte del arquitecto diocesano Justino Flórez Llamas; mientras tanto, y de forma provisional se instalan seis tirantes en la armadura de la nave central y se construyen los contrafuertes exteriores al muro como medidas de seguridad<sup>38</sup>.

Inspeccionado el templo por parte del arquitecto, éste no encuentra un grave peligro en la fábrica de la iglesia que obligase al cierre de la misma. Sí que apreciaba la falta de labores puntuales de mantenimiento, indicando además que la constante labor de reformas y añadidos acontecida en el templo era la causante de los desperfectos: concretamente, la inclinación de los pilares y deformación de los arcos de la zona sur se debía al empuje de las primitivas techumbres, lo cual había obligado a incorporar los mencionados arcos de yeso que actuaban como tirantes (y que se habían agrietado en los tramos más cercanos al altar mayor), recomendando su eliminación y reconstrucción para corregir el problema<sup>39</sup>.

Todo parece indicar que los daños se irían acrecentando con los años, y con el fin de poder intervenir en el monumento se tramita la declaración del templo como Monumento Nacional, algo que se hace efectivo el 8 de mayo de 1926 (junto con las iglesias de San Pablo y San Nicolás)<sup>40</sup>.

36 ALMANSA MORENO, J. M., *Urbanismo y arquitectura en Úbeda...*, pp. 309-316.

37 A.H.M.U., Actas de Cabildo, 14/08/1886, fol. 63.

38 Archivo Histórico Diocesano de Jaén (A.H.D.J.), Correspondencia del siglo XIX (Úbeda 1906-1928), caja 106, 28/04/1914, s.p.; A.H.D.J., Correspondencia del siglo XIX (Úbeda 1906-1928), caja 106, 03/05/1914, s.p.

39 A.H.D.J., Correspondencia del siglo XIX (Úbeda 1906-1928), caja 106, 06/05/1914, s.p.; A.H.D.J., Correspondencia del siglo XIX (Úbeda 1906-1928), caja 106, 11/05/1914, s.p.

40 *Gaceta de Madrid*, nº 131, 11/05/1926, pp. 817-818 [Disponible en: <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1926/131/A00817-00818.pdf>].



A partir de este momento se promueve la actuación en el templo. Así, dos años más tarde el arquitecto provincial y diocesano Luis Berges Martínez estudia el templo, declarando que «el examen de los elementos que integran la estructura del edificio y de sus señales de ruina, producen una completa desorientación»<sup>41</sup>. Entre otras patologías señala «desplomes enormes de los pilares que pasan de la mitad de su espesor sin que en las bóvedas se acusen quiebras, que respondan al movimiento de los pilares; oblicuidad del plano de los arcos resaltados sobre el intradós de la bóveda de cañon y que acusan á modo de fajones, con relación al eje del cañon sin que en las bóvedas haya quiebra que respondan á este movimiento»<sup>42</sup>. Todo ello hacía presumir que el movimiento de los pilares era anterior a la construcción de las bóvedas.

Las hipótesis que barajaba sobre el estado del templo eran dos: la primera sería el desigual asiento del terreno, constituido por un relleno de siete metros de espesor, habiendo cargado sobre ellos las bóvedas actuales después de hacer el asiento; la segunda teoría era que el templo habría sido construido con bóvedas de piedra y que al ampliar el número de naves hasta cinco se habrían eliminado los primitivos contrafuertes y provocado el desplome de los pilares, sustituyéndose entonces las bóvedas construidas o proyectadas por otras de falsa estructura para evitar los empujes de las primeras. Ésta última teoría era la que gozaba de mayor credibilidad para el arquitecto, si bien los diferentes estudios históricos realizados a posteriori han demostrado que esto no fue así.

En opinión de Berges, la armadura que presentaba el templo (de par e hilera en la nave central, faldones en las naves laterales, y armaduras de cuatro aguas en las cúpulas) producía empujes que contribuían a aumentar el desplome de los pilares, siendo perjudicial para la estabilidad del conjunto<sup>43</sup>. La solución que proponía era dejar los pilares destinados a soportar solo su propio peso, evitando las causas que pudieran producir acciones que contribuyeran a aumentar su desplome; ello se podría lograr demoliendo la cubierta, así como los pilares que la soportaban por encima del trasdosado de los arcos, sustituyéndola por una cubierta sobre armadura de hierro que salvase la luz entre los muros exteriores de las capillas laterales (29'65 metros), y elevando la altura de éstos 3'5 metros para repartir la carga; del mismo modo se reconstruirían un muro de contención dispuesto en talud, así como los muros y las cúpulas de las capillas de los pies del templo, recalzando los cimientos y reparando los muros de forma complementaria. Junto a esta actuación, también

---

41 BERGES MARTÍNEZ, L., *Proyecto de consolidación de la Iglesia de Santa María de los Reales Alcázares. Úbeda*, abril 1928, AGA, Fondo Ministerio de Educación (05) 014.002, caja 31/04856.

42 *Ibidem*.

43 *Ibid.*

se proyectaban los enlucidos interiores necesarios y los rejuntados en el exterior de los muros, repaso de solerías, etc., ascendiendo el presupuesto total a 219.552'94 pesetas<sup>44</sup>.

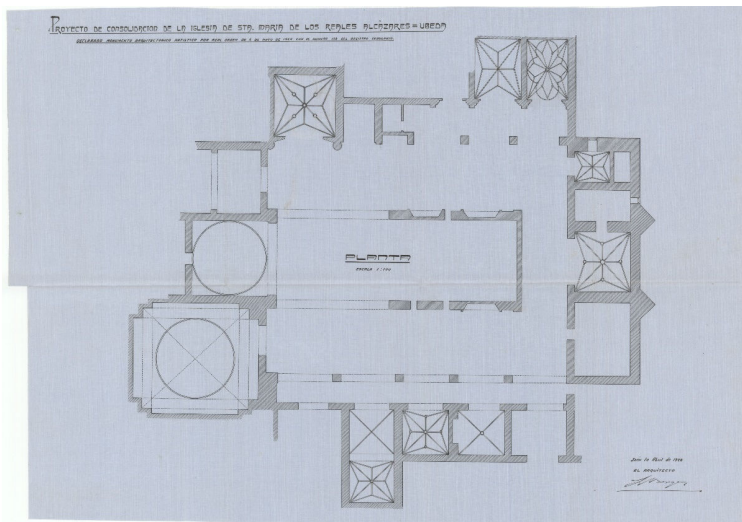


Fig. 7. Luís Berges Martínez.

*Proyecto de consolidación de la Iglesia de Sta. María de los Reales Alcázares, Úbeda. Planta (1928)*

[Fuente: Ministerio de Cultura y Deporte, Archivo General de la Administración, Fondo Ministerio de Educación (05) 014.002, caja 31/04856]

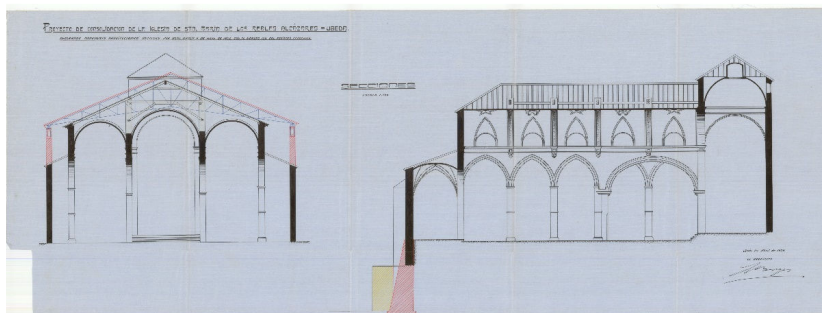


Fig. 8. Luís Berges Martínez.

*Proyecto de consolidación de la Iglesia de Sta. María de los Reales Alcázares, Úbeda. Secciones (1928)*

[Fuente: Ministerio de Cultura y Deporte, Archivo General de la Administración, Fondo Ministerio de Educación (05) 014.002, caja 31/04856]

<sup>44</sup> *Ibid.*

Por indicación de Luís Berges, el Gobierno Civil de Jaén llamaría a Leopoldo Torres Balbás, Arquitecto Conservador de los Monumentos de la Sexta Zona, para que visitase el templo<sup>45</sup>. De forma paralela, se notifica al obispo Manuel Basulto Jiménez y al alcalde Guillermo Rojas Galey que cerrasen al culto el templo y que adoptasen las precauciones oportunas al exterior (siendo desalojadas las casas contiguas en el Arroyo de Santa María)<sup>46</sup>. De este modo, los días 8 y 9 de julio de 1930 Torres Balbás vuelve a inspeccionar la iglesia, haciendo un detenido reconocimiento, colocando testigos y tomando las fotografías y datos para los planos<sup>47</sup>.

En el informe remitido a la Dirección General de Bellas Artes afirma que la iglesia de Santa María se encontraba «entre los necesitados de mas urgente reparación, manifestando que estaba ruinoso su armadura y volcados elementos importantes de su estructura, por lo que se halla en muy mal estado de conservación»<sup>48</sup>. Puesto que todo el templo -excepto las capillas de la cabecera- se hallaba en ruina, el apeo y apuntalamiento de todo el edificio sería una operación larga y costosa que, además, no evitaría la ruina de las cubiertas. Por ello propone el apeo de unos arcos en la parte que se estimase más amenazada, haciendo al mismo tiempo algunos reconocimientos en el subsuelo y en los arcos interiores (limpiándolos de revestimientos) que permitieran completar el conocimiento de la situación estática de la iglesia. Debido a la complejidad para elaborar un presupuesto, se solicitan 10.000 pesetas de la Junta de Patronato para la defensa monumental, histórica y artística de España para atender estas primeras actuaciones de urgencia.

---

45 No era la primera vez que el arquitecto se encargaba de los monumentos jiennenses, pues tenemos constancia de su interés por la fortaleza-palacio de Sabiote y por la Torre de Boabdil en Porcuna (a los que dedica varios artículos), interviniendo años más tarde en varios edificios baezanos, concretamente en las Ruinas de San Francisco (1931) y en la Casa del Pópulo (1932).

Para más información, véase: TORRES BALBÁS, L., “Tras las huellas de Vandaelvira. El Castillo de Sabiote”, *Don Lope de Sosa*, nº 85, enero 1920, p. 8; TORRES BALBÁS, L., “Las torres de El Carpio (Córdoba) y de Porcuna (Jaén)”, *Al Andalus*, vol. XVII, 1952, p. 200; PALMA CRESPO, M., *Baeza restaurada. La restauración del patrimonio arquitectónico baezano en el siglo XX*, Granada, Universidad de Granada, 2015, pp. 73-91.

46 A.H.M.U., Actas Comisión Permanente, 11/07/1930, f. 19. Se mencionan a los vecinos Francisco Villar, Dolores Ruiz, María Josefa Navarro, Gabriel Martos Delegado y a la Viuda de Domingo Martos, quienes vivían respectivamente en los números 1, 3, 5, 7 y 9 de la calle Arroyo de Santa María.

47 Gran parte de estos dibujos, croquis y bocetos, así como la correspondencia con el maestro de obras Miguel Campos Ruiz, están custodiados en el archivo del Patronato de la Alhambra y del Generalife, encontrándose muchos de ellos digitalizados y disponibles *on-line* [<https://www.alhambra-patronato.es>].

48 TORRES BALBÁS, L., *Informe que D. Leopoldo Torres Balbás, Arquitecto conservador de los Monumentos de la 6ª zona, eleva al Ilustrísimo Sr. Director General de Bellas Artes sobre el estado de ruina de la Iglesia de Santa María de los Reales Alcázares de Úbeda y medios para remediarla*, 15 agosto 1930, AGA, Fondo Ministerio de Educación (05) 014.002, caja 31/04856.

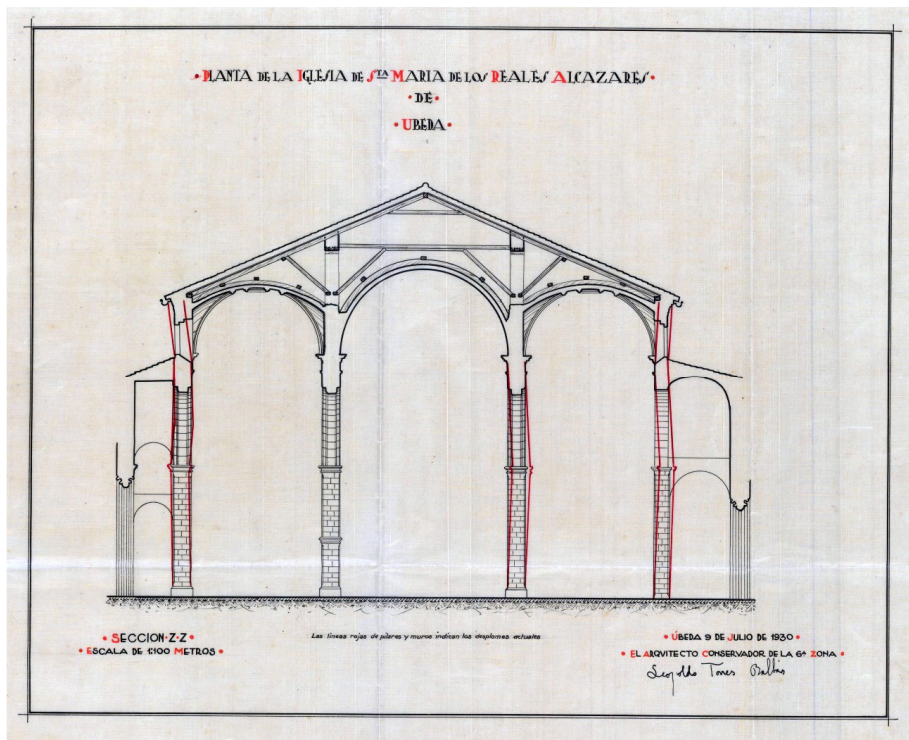


Fig. 9. Leopoldo Torres Balbás.

*Iglesia de Sta. María de los Reales Alcázares, Úbeda. Sección Z-Z (1930)*

[Fuente: Ministerio de Cultura y Deporte, Archivo General de la Administración, Fondo Ministerio de Educación (05) 014.002, caja 31/04856]

En enero de 1934 la intervención en la iglesia se encontraba paralizada (o no se habría iniciado) puesto que Miguel Campos Ruiz -responsable de las mismas- intenta tranquilizar a la opinión pública manifestando que aún no se había recibido la subvención solicitada. Sin embargo, a finales de agosto de ese mismo año se produce la reapertura al culto del templo, volviendo las imágenes de la Virgen de Guadalupe y de Jesús Nazareno a sus capillas en solemne procesión<sup>49</sup>.

49 HERRADOR MARÍN, Pedro Mariano. *Nuestras cofradías en el siglo XX. Tomo 1: 1896-1936*, Úbeda, Asociación Cultural Ubetense "Alfredo Cazabán Laguna", 2007, pp. 321-332.

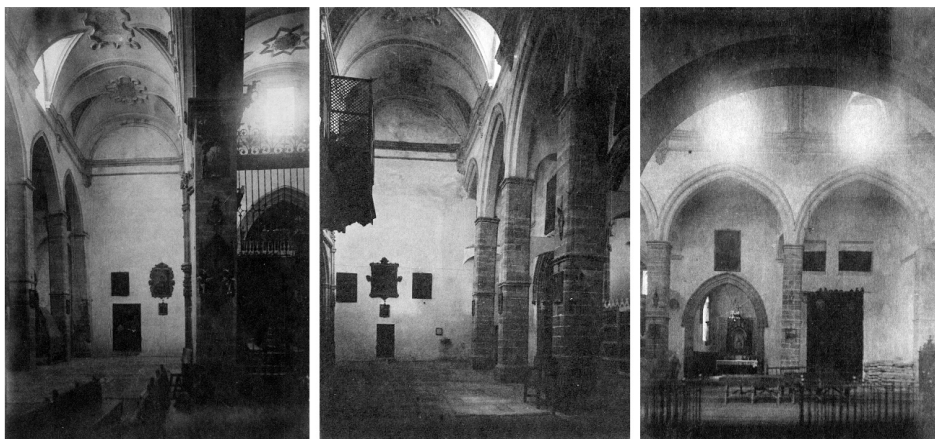


Fig. 10. Interior de la iglesia de Santa María de los Reales Alcázares, Úbeda (hacia 1930) [Fuente: colección particular]

La iglesia sería nueva intervenida tras la guerra civil por Francisco Prieto-Moreno (coincidiendo con otros proyectos de urgencia realizados para el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, hacia 1940), y éste declara que el edificio no estaba amenazado de ruina gracias a las obras de consolidación llevadas a cabo por Berges, si bien se hacía patente que el problema no se había solucionado satisfactoriamente, puesto que continuaban los movimientos como consecuencia del acusado desplome en muros y pilares<sup>50</sup>. De hecho, en 1951 tenemos noticias de que una de las arquerías se hallaba nuevamente en reparación<sup>51</sup>, y una década más tarde Prieto colocaría andamios para apejar los trozos de bóvedas más afectados, proyectando la colocación de cerchas metálicas ligeras para recoger el trasdós de las mismas<sup>52</sup>.

Este histórico problema no sería solventado hasta la intervención de Isicio Ruiz Albusac y Enrique Venegas Medina (1986-2008), no exenta de polémica por su larga duración y que, además, supondría la completa transformación de la

50 PRIETO-MORENO PARDO, F., *Santa María de los Reales Alcázares de Úbeda* (sin fecha), AGA, Fondo Ministerio de Cultura, Expedientes de Restauración de Monumentos (03)115, caja 26/00280.

51 MOLINA HIPÓLITO, J., "Aportación al estudio de la Iglesia Mayor Parroquial de Santa María de los Reales Alcázares", *Revista Vbeda*, nº 22, octubre 1951, p. 13.

52 PRIETO-MORENO PARDO, F. *Proyecto de obras de consolidación y restauración en la Iglesia de Santa María de los Reales Alcázares, de Úbeda (Jaén)*, junio 1961, AGA, Fondo Ministerio de Cultura, Expedientes de Restauración de Monumentos (03)115, caja 26/00359.

imagen interior del templo y la pérdida de gran parte de su patrimonio mueble<sup>53</sup>.

## CONCLUSIONES

Frente a los desmanes y a la destrucción que supuso el siglo XIX para Úbeda, el primer tercio del siglo XX se puede considerar como el arranque de una conciencia patrimonial promovida por un colectivo de eruditos e intelectuales, quienes recapacitan sobre el valor de determinadas construcciones y obras artísticas, indagando en su historia, dándola a conocer, y promoviendo su recuperación y una correcta conservación.

Coincide esta época con el interés de ambiciosos anticuarios y especuladores, quienes no dudan en expoliar y descontextualizar obras artísticas de diferente índole para satisfacer los deseos de caprichosos coleccionistas. Supone un toque de atención hacia un “patrimonio olvidado”, promoviéndose medidas que evitar mayores destrucciones, como sería la declaración de monumento nacional. Gran número de edificios históricos se salvaron precisamente gracias a esta circunstancia.

Por estos años, la Dirección General de Bellas Artes comienza a tomar cartas en el asunto y promueve complejas obras de intervención en los monumentos declarados, llevadas a cabo por los diferentes arquitectos de Zona. En otros casos, son las entidades locales y los propietarios quienes se ven obligados a actuar en el patrimonio arquitectónico contando con sus propios recursos económicos (y dándose soluciones que frecuentemente se pueden considerar como obsoletas y anticuadas, sin ningún rigor científico).

Gracias a la información procedente de diferentes centros de investigación y documentación, hemos podido aproximarnos a esta época de convivencia entre soluciones decimonónicas y nuevos modelos, todo lo cual sentaría las bases para el desarrollo posterior de la conservación y restauración monumental en Úbeda

---

53 ALMAGRO GARCÍA, A., *Op. Cit.*, pp. 263-277.

**BIBLIOGRAFÍA**

- ALMAGRO GARCÍA, A., *Santa María de los Reales Alcázares: arqueología, historia y arte*, Úbeda, El Olivo, 2003.
- ALMANSA MORENO, J. M., *Urbanismo y arquitectura en Úbeda (1808-1931)*, Úbeda, Asociación Cultural Ubetense “Alfredo Cazabán Laguna”, 2011.
- ALMANSA MORENO, J. M., *Reconstrucción y restauración monumental en la provincia de Jaén*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 2021.
- BELTRÁN CATALÁN, C. y QUESADA QUESADA, J. J. “Los primitivos de Santa Clara de Úbeda. Aproximación formal e iconográfica, fortuna crítica y vicisitudes de un patrimonio disperso”, *Archivo Español de Arte*, LXXXIX, 356, 2016, pp. 341-357.
- ESTEBAN CHAPAPRÍA, J., *La conservación del patrimonio español durante la II República (1931-1939)*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2007.
- GONZÁLEZ VARAS, I., *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*, Madrid, Cátedra, 1999.
- HERRADOR MARÍN, P. M., *Nuestras cofradías en el siglo XX. Tomo I: 1896-1936*, Úbeda, Asociación Cultural Ubetense “Alfredo Cazabán Laguna”, 2007.
- MERINO DE CÁCERES, J. M. y MARTÍNEZ RUIZ, M. J., *La destrucción del patrimonio artístico español. W. R. Hearst: «el gran acaparador»*, Madrid, Cátedra, 2019.
- MORENO MENDOZA, A. *Úbeda renacentista*, Madrid, Electa, 1993.
- MONTES BARDO, J., *El Hospital de Santiago de Úbeda: arte, mentalidad y culto*, Úbeda, El Olivo, 2005.
- MUÑOZ COSME, A., *La vida y la obra de Leopoldo Torres Balbás*, Sevilla, Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, 2005.
- PALMA CRESPO, M., *Baeza restaurada. La restauración del patrimonio arquitectónico baezano en el siglo XX*, Granada, Universidad de Granada, 2015.
- VV.AA. (coord.: MONJO CARRIÓN, J.), *Teoría e historia de la rehabilitación*, Madrid, Munilla-Lería, 1999.
- VV.AA., *Antonio Flórez, Arquitecto (1877-1941)*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2002.
- VV.AA., *Bajo el signo de la victoria. La conservación del patrimonio durante el primer franquismo (1936-1958)*, Valencia, Pentagraf Editorial, 2008.
- VV.AA., *Catálogo de la Exposición “El patrimonio giennense en el SGI Foto-*

*teca-Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla*, Jaén, Universidad de Jaén, 2018.

José Manuel Almansa Moreno

Dpto. de Patrimonio Histórico

Universidad de Jaén

<https://orcid.org/0000-0003-3806-9559>

[jalmansa@ujaen.es](mailto:jalmansa@ujaen.es)





**CASTILLOS EN EL HORIZONTE.  
CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DURANTE EL  
FRANQUISMO<sup>1</sup>**

**CASTLES ON THE HORIZON. CONSERVATION AND  
RESTORATION DURING FRANCO'S REGIME**

ESTHER ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR  
RAFAEL VILLENA ESPINOSA  
Universidad de Castilla La Mancha

Recibido: 05/09/2022

Aceptado: 06/11/2022

RESUMEN

Después de siglos de abandono, algunos castillos españoles atrajeron el interés por su recuperación en el contexto del romanticismo decimonónico. El siglo XX les dio una cierta protección legislativa, pero durante el franquismo estas fortalezas cobraron un especial valor simbólico que los vinculó al discurso ultranacionalista de la dictadura. No fue solo simbólico, también se puede rastrear un importante valor económico al ligarlos al despegue turístico del país en la década de los sesenta, tanto en su dimensión visual y paisajística, como convertidos en instalaciones hoteleras. Para ello fue preciso acometer su restauración que conllevó en ocasiones profundas transformaciones del espacio arquitectónico.

---

<sup>1</sup> Esta investigación se ha realizado en el marco de los proyectos "El patrimonio monumental en los folletos turísticos de la España franquista (1938-1964). Discursos visuales y simbólicos" (MINECO) PID2020-119719RB-I00/AEI/10.13039/501100011033 y "Conocer España durante del franquismo (1939-1975). Publicaciones comerciales e institucionales de carácter turístico" (Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha) SBPLY/21/180501/000286. Así como del Grupo de Investigación CONFLUENCIAS, 2020-GRIN-29109 (Universidad de Castilla-La Mancha).

Esta investigación aborda dichas cuestiones desde una perspectiva multidisciplinar -gracias a fuentes de archivo, fotográficas, hemerográficas y textuales- a partir de una propuesta de muestreo significativo en Castilla-La Mancha.

*Palabras clave:* Historia de la restauración, franquismo, turismo, castillos, nacionalismo.

#### ABSTRACT

After centuries of abandonment, some Spanish castles attracted interest due to their restoration in the context of the 19th century Romanticism. The 20th century gave them a certain legislative protection, but during Franco's regime these fortresses acquired a special symbolic value that linked them to the ultra-nationalist discourse of the dictatorship. It was not only symbolic, but also had an important economic value as they were linked to the country's tourist boom in the 1960s, both in terms of their visual and landscaping value, as well as their conversion into hotel facilities. To this end, it was necessary to undertake their restoration, which sometimes required deep transformations of the architectural space.

This research approaches these issues from a multidisciplinary perspective -thanks to archival, photographic, newspaper and textual sources- based on a proposal of significant sampling in Castilla-La Mancha.

*Keywords:* History of restoration, francoism, tourism, castles, nationalism.

## INTRODUCCIÓN

El *Inventario de Protección del Patrimonio Cultural Europeo* se refería en 1968 a la categoría de monumentos de arquitectura militar, que se enriquecía en España con una subclasificación siguiendo la establecida por el International Burgen Institute. Así, el documento se refiere a la indudable indeterminación en la tipología, que, más allá del castillo en su identificación habitual, pasa por torres, recintos amurallados, fuertes, edificios religiosos y civiles fortificados, entre otras diversas variantes<sup>2</sup>. Esa enorme ambigüedad en la definición nos obliga a concretar al máximo el objeto de esta investigación que se centrará en el castillo tal y como lo define la RAE<sup>3</sup>. Por otra parte, no debemos obviar los límites cronológicos, pues,

---

2 MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CIENCIA, *Monumentos de arquitectura militar. Inventario resumido*, Madrid, 1968.

3 REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Lengua Española*, Edición del

como lo refiere el propio *Inventario*, podríamos arrancar en el siglo VIII y concluir en 1914, cuando la “Gran Guerra” modificó sustancialmente las técnicas militares. Todo ello no quiere decir que, desde el punto de vista de la restauración, ámbito en el que se moverán estas páginas, no existieran también inversiones económicas destinadas a esas otras tipologías ya citadas.

En esta línea, hemos rastreado la información que proporciona la Asociación Española de Amigos de los Castillos (en adelante, AEAC) en su sitio web, de tal manera que se puede hablar de un total de 170 castillos en pie por toda la geografía de Castilla-La Mancha, algunos de los cuales serán objeto de análisis en este texto. Para entender la cifra, conviene considerar los datos totales de la AEAC que ascienden a 10 360 edificaciones en el país, desde batería a torre, pasando por castillos (tanto palaciegos como estrictamente militares), fuertes y recintos amurallados. En la actualidad se conservan unos 2000<sup>4</sup>. La pérdida patrimonial a lo largo de la historia es evidente y se produjo, mayormente, no por la acción bélica sino por el desmantelamiento como medida represiva o preventiva. Con todo, la circunstancia más significativa fue el progresivo abandono de las edificaciones.

Para el desarrollo de esta investigación, contamos con la documentación procedente del Archivo General de la Administración (AGA), fondos fotográficos rescatados de colecciones privadas y de la fototeca del Centro de Estudios de Castilla-La Mancha (UCLM), el *Boletín* de la Asociación<sup>5</sup>, así como con diversos materiales de los considerados *ephemera*. Además, el texto entronca con otras aproximaciones que ya hemos presentado anteriormente y con estudios desarrollados en el marco del Centro de Estudios (CECLM, en adelante)<sup>6</sup>.

Los últimos momentos de “gloria” de los castillos como fortalezas militares fueron la Guerra de Independencia y las guerras carlistas. El siglo XIX cerró este uso, pero abrió una nueva mirada sobre las edificaciones en el contexto del romanticismo desde las vertientes literarias o plásticas. En el

---

Tricentenario, 2019. [Consulta: 07/05/2022]. <https://dle.rae.es/castillo?m=form>.

4 Ver ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE CASTILLOS, [https://www.castillosdeespana.es/es/buscador-castillos?field\\_nombre\\_castillo\\_value=&field\\_provincia\\_value=All&field\\_municipio\\_value=&field\\_tipologia\\_value=All&field\\_estado\\_value=All&field\\_epoca\\_web\\_value=All](https://www.castillosdeespana.es/es/buscador-castillos?field_nombre_castillo_value=&field_provincia_value=All&field_municipio_value=&field_tipologia_value=All&field_estado_value=All&field_epoca_web_value=All) [Consulta: 06/07/2022]. Ver también SCHNELL, P., “El inventario de arquitectura defensiva de la AEAC, un ejemplo de ciencia ciudadana en España”, en *Patrimonio cultural de España*, n° 9, 2019, pp. 81-94.

5 El Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, en colaboración con la AEAC, ha llevado a cabo la digitalización de esta interesantísima fuente que se puede consultar por cualquier investigador en su Biblioteca Virtual. <https://ceclmdigital.uclm.es>.

6 ALMARCHA, E. y VILLENA, R., “Los castillos, ¿destino turístico?”, en *De Marco Polo al low cost: perfiles del turismo contemporáneo*, Madrid, La Catarata, 2020, pp. 69-90 y ALMARCHA, E. y VILLENA, R., “Una nación de castillos. Su restauración, imagen fotográfica y significado en el segundo franquismo”, *Vínculos de Historia*, n° 11, 2022, pp. 189-212.

horizonte del paisaje español se sucedían los castillos medievales, cuya ruina material y leyendas propició un creciente interés.

**Imagen 1.** Ruina del castillo de Polán (Toledo)



Fuente: Fototeca del Centro de Estudios de Castilla-La Mancha (CECLM).  
Tarjeta postal, 1970.

## 1. NUEVA VIDA PARA LAS FORTALEZAS

En época romántica, con la revalorización de lo medieval, aumenta notablemente el interés de los viajeros por España. Puede citarse a Richard Ford, tanto a través de sus textos como de las ilustraciones que proyectaban una acentuada mirada sobre la situación de las edificaciones medievales, frecuentemente en estado ruinoso y siempre desde el discurso de lo pintoresco<sup>7</sup>. A la figura del inglés cabe añadir el contrapunto francés de Prosper de Mérimée, quien, al igual que el anterior, era un gran conocedor de nuestro país. En su retina quedó el impacto del castillo de Belmonte (Cuenca), en el que Eugenia de Montijo ya había invertido una importante cantidad con el fin de reacondicionarlo<sup>8</sup>. Frente

<sup>7</sup> FORD, R., *Manual para viajeros por Castilla y lectores en casa*, Madrid, Turner, 1981 [1.ª ed. Londres, 1845] y REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO, *Viajes por España, 1830- 1833* [Catálogo de exposición], Madrid, 2014.

<sup>8</sup> MÉRIMÉE, P. “Carta a la Señora G. Delessert. Carabanchel, 3 de noviembre de [1859]”, en *Viajes*

a la restauración de Belmonte, el castillo de San Servando (Toledo), fue declarado monumento nacional unos años después, a pesar de la evidente ruina que presentaba y haber sido casi demolido<sup>9</sup>. Debe subrayarse que fue la primera arquitectura militar a la que se dotó de ese nivel de protección patrimonial.

Con el cambio de siglo, la situación de nuestros bienes culturales era muy frágil como puede deducirse del extenso número de elementos que se ponían a la venta y que fueron adquiridos por españoles y extranjeros. Así, Jorge [George Edward] Bonsor se hizo con el castillo de Mairena del Alcor (Sevilla) en 1902 para convertirlo en su vivienda y museo. No en vano, volvemos a encontrarnos con un gran conocedor de España, formado artística y arqueológicamente. El nuevo uso del castillo ejemplifica algunas de las propuestas que se generaron en las décadas siguientes con una clara apuesta por el turismo<sup>10</sup>.

Lo que inicia Bonsor tiene elementos en común con los de la Comisaría Regia de Turismo (1911-1928) y que se ampliaron luego por el Patronato Nacional de Turismo<sup>11</sup>. La intervención en el toledano castillo de Oropesa podría ser el paradigma de esta situación. Declarado monumento en 1923, la intervención inicial no acometió el castillo propiamente dicho, sino el palacio adosado, pero interesa constatar que por vez primera una antigua fortaleza devenía en un moderno parador<sup>12</sup>.

A la par que se empezaba a definir la red de paradores, el arquitecto, especializado en reconstrucción, Bodo Ehardt, recorría España (1930) para conocer nuestra arquitectura militar, sobre la que proyectó una mirada en cierto sentido "romántica", que se prolongó, pues, más allá del XIX<sup>13</sup>.

---

a España, Madrid, Aguilar, 1988 y *La naissance des monuments historiques: correspondance de Prosper Mérimée avec Ludovic Vitet*, Paris, Comité de travaux historiques et scientifiques, 1988. Para la restauración (ejecutada entre 1857 y 1870), el testimonio contemporáneo de TORRES, J., *Noticias conquenses: recogidas, ordenadas y publicadas*, Madrid, Imp. de la Revista de Legislación, 1878.

9 ORDIERES, I., *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*, Madrid, Ministerio de Cultura, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Cultural, 1995.

10 Ver MAIER, J., *Jorge Bonsor (1855-1930). Un académico correspondiente de la Real Academia de la Historia y la Arqueología Española*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1999 y GÓMEZ, A., "La llegada del turismo arqueológico a España. La excursión Carmona y los Castillo de los Alcores", en *Arte y turismo: la identidad en la configuración cultural de Europa*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2019, pp. 79-106.

11 Ver MENÉNDEZ, M. L., *El marqués de la Vega-Inclán y los orígenes del turismo en España*, Madrid, Ministerio de Industria, Turismo y Comercio, 2006 y *Visite España. La Memoria Rescatada*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2014.

12 ULLED, A., *La recuperación de edificios históricos para usos turísticos: la experiencia española*, Madrid, Tecniberia, 1986. Ver también RODRÍGUEZ, M. J., *La red de paradores. Arquitectura e historia del turismo, 1911-1951*, Madrid, Turner-Paradores, 2018.

13 Para conocer mejor al personaje, ORTUETA, E., "La mirada romántica del arquitecto alemán Bodo Ehardt y su viaje científico por los castillos de España (1930)", *Archivo Español de Arte*, nº

Tras la proclamación de la República, se multiplicó la protección de bienes patrimoniales, entre ellos, desde luego, los castillos. El Decreto de 3 de junio de 1931, amparado en la Ley de 1926, declaró un total de 789 monumentos, entre los que había 105 construcciones militares<sup>14</sup>. Dos años más tarde se avanzó por esta dirección, gracias a la Ley del Tesoro, en sintonía con la Carta de Atenas. Su Reglamento (1936) quedó sin ejecución debido al estallido de la Guerra<sup>15</sup>. Por otra parte, no puede obviarse que la contienda no les afectó singularmente, salvo excepciones como el Alcázar de Toledo.

**Imagen 2.** Castillo de Oropesa (Toledo)



Patio y salón principal del parador de Oropesa. Fuente: Fototeca del CECLM. Tarjetas postales, ha. 1960.

369, 2020, pp. 21-38.

<sup>14</sup> *Gaceta de Madrid* (GM, en adelante), nº 155, de 4 de junio de 1931 y Real Decreto Ley del Tesoro arqueológico artístico nacional, GM, nº 227, 15 de agosto de 1926.

<sup>15</sup> Ley relativa al Patrimonio Artístico Nacional, GM, nº 145, 25 de mayo de 1933 y Reglamento para la aplicación de la ley del Tesoro Artístico Nacional, GM, nº 108, 17 de abril de 1936.

## 2. LAS FORTALEZAS Y CASTILLOS COMO ELEMENTOS SIMBÓLICOS

Es fácil entender que una dictadura de raíz militar viera en las fortalezas algo más que piedras. Desde el Decreto de protección de 1949 podemos pulsar todo un nervio nacionalista en torno al significado simbólico de los castillos para el nuevo régimen. En este sentido, recordemos que el poder de Franco se consolidó, en cierta medida, con la toma del Alcázar de Toledo, edificio emblemático como pocos durante décadas y que no deja de ser una arquitectura defensiva, cuyas ruinas fueron protegidas desde 1937<sup>16</sup>. Con lo sucedido allí se generó todo un lugar de memoria extraordinariamente significativo para la propaganda franquista. Múltiples actos, visitas de personalidades y otras actividades contaron con la escenografía del Alcázar derruido, todo ello en aras de la “elocuencia de las ruinas”<sup>17</sup>.

El régimen no tuvo una política clara en cuanto a la reconstrucción del edificio. Desde fechas tempranas se procedió a costosísimas tareas de desescombro realizadas gracias a la mano de obra penada, con la voluntad de adecuar la ruina para hacerla visitable. Esto permitió su presencia continua en los medios de comunicación, ayudando en la definición de un elemento de primer orden para la formación y mantenimiento del mito. Entretanto se había tomado la decisión de reconstruirlo. El proyecto y obras fueron organizados por el cuerpo de ingenieros del Ejército, aunque canalizadas, con múltiples roces y controversias, por la Dirección General de Regiones Devastadas hasta su desaparición en 1959. El proceso fue muy lento y nos preguntamos si la parsimonia se debió a las dificultades económicas o a la voluntad expresa de mantener una escenografía, puesto que en España se realizaron desde los años cincuenta espectaculares obras de menor calado simbólico y coste importante. A finales de 1972, tres años antes de morir Franco, se completó la tarea.

El Alcázar es un caso singular, pero, en el contexto de la posguerra mundial, se aprobó una protección general de los castillos españoles, el Decreto de 1949, que contiene trazas de un relevante discurso nacionalista:

"Una de las notas que dan mayor belleza y poesía a los paisajes de España es la existencia de ruinas de castillos en muchos de sus puntos culminantes, todas las cuales, aparte de su extraordinario valor pintoresco, son evocación de la historia de nuestra Patria en sus épocas más gloriosas; y su prestigio se

---

16 ALMARCHA, E. y SÁNCHEZ, I., "El Alcázar de Toledo: la construcción de un hito simbólico", *Archivo secreto: revista cultural de Toledo*, nº 5, 2011, pp. 392-416.

17 ALMARCHA, E., "The Alcázar of Toledo and Brunete. Two sides of the same coin", en *Heritage in conflict. Memory, history, architecture*, Ariccia, Aracne editrice, 2015, pp. 109-124.

enriquece con las leyendas que en su torno ha tejido la fantasía popular. Cualquiera, pues, que sea su estado de ruina, deben ser objeto de la Solicitud del nuevo Estado, tan celoso en la defensa de los valores espirituales de nuestra raza"<sup>18</sup>.

La normativa destila, como puede verse, reminiscencias románticas -al considerar la ruina en su valor estético-, referencias al pasado "glorioso" y la imperiosa necesidad de salvarlas por su afinidad con la esencia de la raza. Podemos constatar la sintonía entre este discurso y el de ciertas élites que estaban bien representadas en la AEAC, estrechamente vinculadas al poder. Por ejemplo, la Asociación reconoció el papel de Pilar Primo de Rivera por su "labor de exaltación de los castillos de La Mota, Las Navas del Marqués y Peñaranda de Duero"<sup>19</sup>.

A mediados de los sesenta perduraba ese valor simbólico que la dictadura proyectó en torno a los castillos. Basta repasar las páginas del libro que las Cajas de Ahorros publicaron sobre estos edificios:

"Ningún tema que conjugue lo cultural, lo artístico y lo histórico con carácter netamente nacional puede superar en rango permanente al de los castillos españoles... Entrañan tales monumentos sentido tan representativo de espiritualidad y belleza, reflejan de manera tan marcada aspectos esencialmente consustanciales al alma de la raza en su devenir secular, que nadie habrá insensible al poder emotivo que su solo nombre suscita"<sup>20</sup>.

Otros textos abundaban igualmente en ese proceso de resignificación simbólica. Por ejemplo, la conferencia dictada por Francisco Layna en 1955 y publicada posteriormente por la AEAC. Allí encontramos alusiones al castillo como emblema de la España católica medieval, concretada en el caso de Sigüenza, cuya restauración defendía el influyente autor guadalajareño como una necesidad inminente<sup>21</sup>.

18 Decreto de 22 de abril de 1949 sobre protección de los castillos españoles, BOE, nº 125 (5-5-1949).

19 *Boletín...*, nº 28 (1960), pp. 80-87, cita en p. 82. En la misma publicación se celebraba el 25 aniversario de la restauración del castillo de La Mota, nº. 58 (1967), pp. 398-399. Primo de Rivera ostentaba el título de condesa del Castillo de La Mota desde 1960 (BOE, nº 5, 6-1-1960, p. 229).

20 DOTOR, A., "Prólogo", en *Cien castillos famosos de España*, Barcelona, Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1968, p. IX.

21 LAYNA, F., *El castillo-palacio de los obispos de Sigüenza (Guadalajara). Estado actual, necesidad de reconstrucción y destino que debe dársele*, Madrid, Asociación Española de Amigos de los Castillos, 1959, p. 3 singularmente. Otros ejemplos de este tipo de discurso en el que parece que salvar los castillos es salvar la nación los encontramos en BORDEJÉ, F., *Le château espagnol du Moyen Age*, Madrid, Direction Générale des Relations Culturelles, 1949; LOZOYA, Marqués de, *Castillos de España*, Barcelona, Salvat, 1967; SARTHOU, C., *Castillos de España (su pasado y su presente)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1953 (3.ª ed.).



El valor simbólico estaba también mediatizado por el hecho físico de su frecuente ubicación en oteros, márgenes fluviales o de costas, por ejemplo, enclaves que facilitaban la vista de la construcción con toda su teatralidad de silueta recortada. En el contexto de la eclosión turística, esta perspectiva visual fue incorporada claramente<sup>22</sup>.

### 3. VIVA EL TURISMO

Como ya se ha indicado, 1949 marcó una fecha crucial para la conservación de los castillos, pues se convirtió en norma lo que parecía hasta entonces solo una cierta sensibilidad de algunos hacia estas edificaciones y su deterioro. Este podría deberse, básicamente, al abandono, derribo intencionado, expolio o erróneas intervenciones con pérdida de importantes elementos originales. A pesar de las labores de restauración que se han llevado a cabo desde entonces, actualmente es fácil citar un buen número de castillos por toda la geografía nacional y castellanomanchega que están todavía “esperando” algún trabajo de intervención<sup>23</sup>.

La pérdida de valor de las arquitecturas militares permitió su transformación para otros usos, algunos de ellos ya detectados en tiempos muy anteriores, que continuaron durante el franquismo y llegan hasta hoy: cementerios, plazas de toros o palomares ilustrarían esta llamativa apropiación de espacios.

El franquismo introdujo una reutilización nueva de doble uso: la paisajística como referente visual para el viajero y la instalación de organismos del Estado en construcciones tan emblemáticas. Son los casos, entre otros, del castillo de La Mota (Valladolid, Sección Femenina), Belmonte (Cuenca, Frente de Juventudes), Maqueda (Toledo, Guardia Civil), Coca (Segovia, Escuela de Capacitación Agraria) o Torrelobatón (Valladolid, Silo del Ministerio de Agricultura).

Pero, más allá de esta variedad, centramos nuestro interés en el uso turístico. Fue ya en los años sesenta cuando se diseñó toda una estrategia oficial para orientar esta intervención del Estado, en lógica coherencia con la importancia económica que el sector tendría para el crecimiento español y su definitiva adecuación al capitalismo internacional. Nos referimos a un volumen de

---

22 Cfr. PARDO, M. A., *Un siglo de restauración monumental en los conjuntos históricos declarados de la provincia de Badajoz, 1900-2000*, Cáceres, Universidad de Extremadura, Tesis doctoral, 2006.

23 Véase, por ejemplo, la abundante presencia de castillos en la lista roja de Hispania Nostra. <https://listaroja.hispanianostra.org/> [Consulta: 05/07/2022]. Entre los casos recogidos en Castilla-La Mancha, por ejemplo, el castillo de Alhambra (Ciudad Real).

documentación que se encuentra en el Archivo General de la Administración y que, de forma manuscrita, se denominó “Plan Navarro”<sup>24</sup>. Ahí se fijaban una serie de criterios para seleccionar aquellos castillos que merecían inversiones económicas: “importancia histórica y de significación del espíritu nacional” (se primaban los de las Órdenes Militares o que hubieran albergado algún acontecimiento histórico especial, un dato muy importante para Castilla-La Mancha), “importancia arquitectónica y emplazamiento paisajístico” e “importancia turística”. Se iba, pues, más allá del general interés por el “sol y playa” que entonces existía, en lo que se puede considerar un temprano análisis de los límites para el desarrollo del turismo español. La evaluación tuvo en cuenta, por parte de una comisión creada a tal efecto, parámetros como la accesibilidad, cercanía a las vías de comunicación, estado de conservación o titularidad<sup>25</sup>. Como resultado de todo ello se elaboraron unos presupuestos que deberían desplegarse cuatrienalmente. Siempre bajo la consideración de castillos y monumentos artísticos que estuvieran enclavados en zonas o lugares de interés turístico. Es decir, la rentabilidad económica de los nuevos espacios era un horizonte constante. Ya desde el principio se apuntó la posibilidad de hacer paradores de turismo, algunos de ellos se inauguraron durante el franquismo y otros siguen sin ejecutarse.

Evidentemente, no todo el esfuerzo se encaminó a crear establecimientos hoteleros, sino que hubo una gradación de intervenciones. Consistieron en la consolidación de la ruina o en recreaciones murales -más o menos acertadas- para reforzar la impronta de una península jalonada de castillos. El viajero que transitaba por las grandes vías de comunicación -en número creciente gracias a la popularización del automóvil- debía percibir este horizonte tan sumamente fotográfico. Citemos, en nuestra región, los casos de Alcalá del Júcar y Almansa (Albacete), Calatrava la Nueva y la Vieja (Ciudad Real), Alarcón y Garcimuñoz (Cuenca) Jadraque y Sigüenza (Guadalajara), Consuegra y Oropesa (Toledo), entre otros.

Parte de estos esfuerzos se fueron publicitando en folletos y guías, que contenían abundantes fotografías y que conforman todo un corolario de la

---

24 “Plan Navarro”, AGA (03) 005 51/11117. Ya nos referimos a este “plan” en trabajos anteriores. Ver VILLENA, R., “Orgullo y atracción: la inversión en restauración monumental tras la crisis autárquica”, en *Las crisis en la España del siglo XX: Agentes, estructuras y conflictos en los procesos de cambio*, Madrid, Sílex, 2020, pp. 185-210. También en ALMARCHA, E. y VILLENA, R., “Una nación de castillos. Su restauración, imagen fotográfica y significado en el segundo franquismo”, *Vínculos de Historia*, nº 11, 2022, pp. 189-212.

25 Al inicio de 1963 se había creado la “Comisión para el estudio de la restauración y habilitación de monumentos histórico-artísticos emplazados en rutas y lugares de interés turístico”. De ella nos ocupamos en ALMARCHA, E. y VILLENA, R., “Una nación de castillos...”, pp. 197-198.

estrategia turística de la dictadura<sup>26</sup>. También podemos entender las exposiciones como una acción más de difusión que se hicieron al respecto tanto en España como en el extranjero<sup>27</sup>.

En un ámbito mucho más especializado, las fortalezas intervenidas tuvieron su espacio en las muestras que los ministerios correspondientes organizaron sobre la labor restauradora del Estado en 1958 y 1975<sup>28</sup>. Concebidas con un indudable afán propagandístico, no dejan de ser también una excelente guía de la situación de nuestro patrimonio en dos momentos muy diferentes de la dictadura. En la primera, se expusieron en la sala 9 y se indicaba que había 151 castillos declarados -algo que, en realidad, sabemos que no es veraz pues existía una declaración genérica de todos en 1949-. Atendidos, pero no declarados, eran 65. En Castilla-La Mancha, se recogieron de Albacete (Almansa: obras de consolidación de la roca donde se asienta), Toledo (lienzos y puertas; pero no menciona el Alcázar; Seseña: privado, pero no indica la cantidad), Ciudad Real (puerta de Toledo). En las imágenes del catálogo, solo aparecía la puerta de Bisagra.

---

26 En estos momentos estamos desarrollando los proyectos de investigación "El patrimonio monumental en los folletos turísticos de la España franquista (1938-1964). Discursos visuales y simbólicos" (MINECO) PID2020-119719RB-I00/AEI/10.13039/501100011033 y "Conocer España durante del franquismo (1939-1975). Publicaciones comerciales e institucionales de carácter turístico" (Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha) SBPLY/21/180501/000286.

27 Ver ALMARCHA, E. y VILLENA, R., "Los castillos, ¿destino turístico?", en *De Marco Polo al low cost...*, especialmente pp. 80-83.

28 *Veinte años de restauración monumental. Catálogo de la Exposición*, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, 1958 y *Patrimonio monumental de España: exposición sobre su conservación y revitalización*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1976. Estos catálogos supusieron el punto de partida para diversos proyectos de investigación en los que hemos participado los autores de estas páginas. "Restauración y reconstrucción monumental 1938-1958. Las Direcciones Generales de Bellas Artes y de Regiones Devastadas". HUM2007-62699, "Restauración monumental y desarrollismo en España 1959-1975", HAR2011-23918", "Los arquitectos restauradores de la España del franquismo. De la continuidad de la ley de 1933 a la recepción de la teoría europea", HAR2015-68109-P. Todos ellos liderados por la profesora Pilar García Cuetos.

**Imagen 3.** Castillos de Maqueda (Toledo) y Belmonte (Cuenca)

En la imagen superior puede verse el patio del castillo reutilizado para la Guardia Civil y en la inferior una actividad del Frente de Juventudes con el castillo como horizonte. Fuente: AGA.

Por su parte, la exposición de 1975 tuvo otro cariz, ya que recogió intervenciones de muy diversos organismos, estatales y privados. El catálogo se refiere explícitamente a la dificultad para las labores por su ubicación y accesos

“situados en muchos casos alejados de núcleos de población, su recuperación y adaptación a nuevos usos, se hace prácticamente imposible la mayoría de las veces. Los elevados costos que cualquier obra de consolidación suponen, con una escasa «rentabilidad» frente a otras intervenciones, hacen que no se les preste a los Castillos la atención que merecen”<sup>29</sup>.

Además, debe recordarse la participación directa del Ministerio de Información y Turismo en la recuperación de estas construcciones, uniendo nuevamente la rentabilidad económica y el valor simbólico. Igualmente, se perseguía potenciar áreas en declive, lo que podía repercutir en la salvaguarda de otros elementos. En cuanto a la representación de nuestra región, aparecían los castillos de Alcalá de Júcar y Chinchilla (Albacete), Calzada de Calatrava (Ciudad Real), de Alarcón y Belmonte (Cuenca), Sigüenza y Zorita de los Canes (Guadalajara), Parador de Oropesa y puerta de Alfonso VI (Toledo).

A todo ello, la AEAC había ido manifestando lo insuficiente que podía resultar el mantenimiento de los castillos de forma singular, abordándolo a través de las restauraciones, y no desplegando un sólido programa de rutas turísticas que los incluyera<sup>30</sup>.

#### 4. USOS Y ABUSOS DE LAS INTERVENCIONES

En las páginas siguientes nos ocupamos de algunas de las intervenciones acometidas en Castilla-La Mancha durante el período de estudio. Como se ha comentado anteriormente, actuaron en nuestro territorio diferentes organismos del nuevo estado y con cronologías muy alejadas, lo que determinó soluciones y usos de envergadura dispar.

Podemos empezar por aquellos casos que estarían en el perfil de su importancia histórica según el relato del régimen. En nuestro caso, el peso de las Órdenes Militares en todo el proceso de repoblación justificaba la inversión en los dos castillos que fueron sede de la Orden de Calatrava. Desde época temprana se ejecutaron pequeñas obras en el que había sido casa madre durante

---

29 MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CIENCIA, *Catálogo Patrimonio Monumental de España...*, p. 16.

30 AMARO, C., “Las rutas de los castillos”, *Boletín de la Asociación Española de Amigos de los Castillos*, nº 34, 1961, pp. 149-156.

más tiempo, el Sacro Convento de Calatrava la Nueva. Entre 1951 y 1973 se aprobaron quince expedientes con diferentes cuantías que siempre apuntaron como objetivo prioritario a la restauración de la iglesia. En las memorias de los proyectos podemos rastrear el modo de intervención en el templo con la intención de “devolverlo” a su estado inicial del siglo XIII. El arquitecto González Valcárcel indicaba que había sido muy restaurada desde el XV y que era pertinente eliminar esos añadidos. Especial protagonismo lo tuvo el rosetón de la fachada que había perdido toda la tracería, como se puede apreciar en la Imagen 4, suficientemente elocuente para cualquier persona que conozca el monumento. Además de Valcárcel participaron los arquitectos José María Rodríguez Cano y Víctor Caballero Ungría<sup>31</sup>.

Frente a las múltiples, aunque pequeñas, intervenciones en Calatrava la Nueva, el castillo de Calatrava la Vieja apareció más tardíamente en el horizonte restaurador<sup>32</sup>. El punto de partida era una práctica ruina y en un proyecto de gestión muy lenta (1972-1974) el arquitecto Santiago Camacho abordó la necesaria limpieza y consolidación de los escasos elementos murales que afloraban. La labor continuó en campañas posteriores fuera ya de nuestro período de estudio<sup>33</sup>. Puede destacarse la indicación expresa en la memoria del expediente sobre la conveniencia de aprovechar aquellas piezas de época que aparecieran en el desescombros, anticipo de ulteriores planteamientos arqueológicos. En este sentido, recordemos que los arqueólogos no participaron en nuestro territorio en los proyectos hasta esa década.

---

31 Para Calatrava la Nueva, AGA, (03) 115 26/00025, 26/00216, 26/0268, 26/1979, 26/00149, 26/00358, 26/00247, 26/00373, 26/00349, 26/00316, 26/00028, 26/00219, 26/00049; (03) 005 51/11272, 51/11320.

32 Para Calatrava la Vieja, AGA (03), 115 26/00049, 26/00188, 26/01611, 26/00897, 26/00905.

33 Ver HERVÁS, M. A., *Conservación y restauración en Calatrava La Vieja (1975-2010)*, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, tesis doctoral.

**Imagen 4.** Castillo de Calatrava la Nueva



Fachada e interior del Sacro Convento antes de su restauración. Pueden observarse tanto el impresionante rosetón como los añadidos interiores que se habían incorporado al edificio a lo largo del tiempo. Fuente: *Catálogo Monumental de la provincia de Ciudad Real*, 1917.

Estos dos castillos representan bien la idea del “Plan Navarro” sobre edificaciones de especial valor simbólico. En cuanto a las que destacan por su importancia arquitectónica y de emplazamiento paisajístico nos centramos en el muy singular castillo de Almansa (Albacete)<sup>34</sup>. Se pusieron en marcha once proyectos entre los años 1953 y 1971, al cuidado de los arquitectos José Manuel González Valcárcel<sup>35</sup> y Víctor Caballero Ungría. Las directrices quedaban recogidas en el expediente de restauración de 1961: “precisa obras de restauración y consolidación, a fin de completar su planta y silueta, aumentando al mismo tiempo la seguridad de los visitantes, que en gran número acuden al Castillo, por su proximidad a la carretera general y gran facilidad de acceso”.

Se trata de un castillo roquero, de vital estrategia fronteriza y de paso entre la Meseta y la costa. Con una estructura constructiva insertada en la propia roca. Esta situación había generado a lo largo del tiempo problemas tanto en lo construido por el hombre como en la base natural. Así pues, los sucesivos proyectos se preocuparon por reforzar el asiento de la piedra y resolver los desprendimientos, frecuentes debido a las lluvias y heladas. Además, pusieron especial empeño en utilizar las técnicas y materiales originales o del entorno.

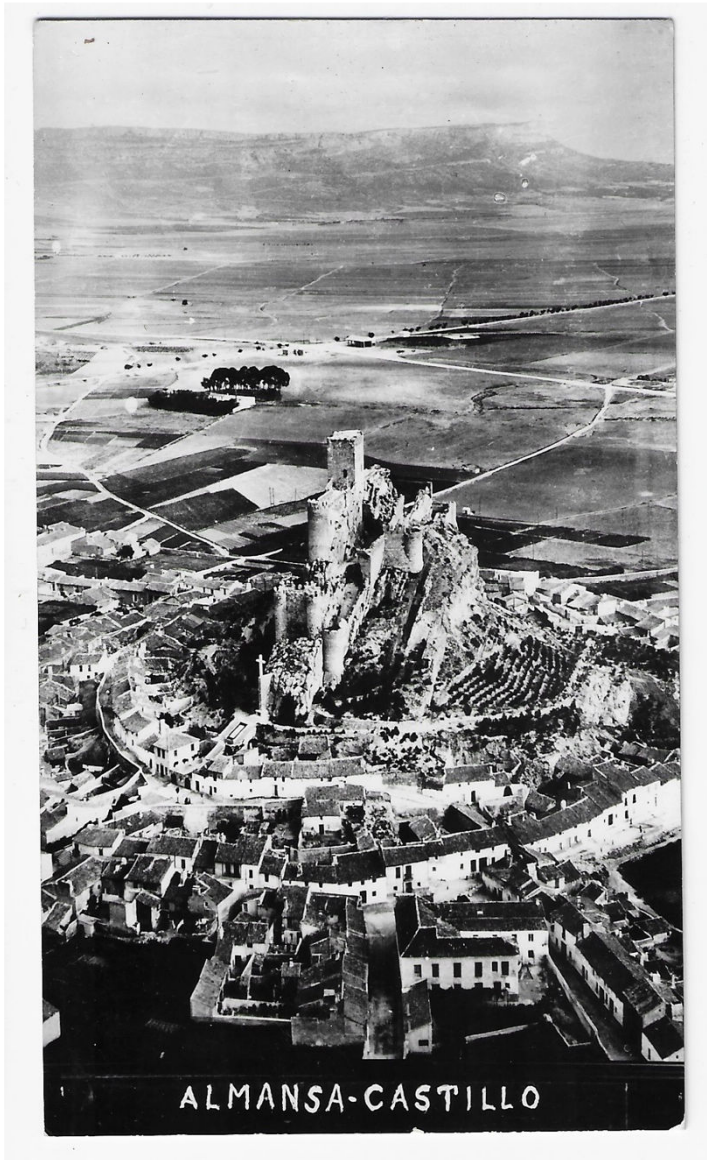
---

34 Para Almansa, AGA (03) 115 26/00135, 26/00245, 26/00276, 26/00312, 26/00368, 26/00372, 26/01545; (03) 005 51/11266; (05) 014 31/06009 y 31/06013.

35 Firmó el proyecto de 1963 como Arquitecto Conservador de los Castillos Españoles.



**Imagen 5.** Castillo de Almansa (Albacete)



La impresionante vista aérea permite comprender el enclave de la fortaleza en el entorno natural y entre las vías de comunicación. Fuente: Fototeca del CECLM. Tarjeta postal, 1959.

Su importancia visual, verdadera silueta en el horizonte, aparece recurrentemente en los diferentes expedientes, hasta el punto de llegar a modificar el sentido de la restauración para que fuera más fácilmente visible desde la nueva carretera. Todavía sigue impresionando la vista del monumento cuando nos aproximamos a la localidad manchega.

Finalmente, el tercer criterio que el plan ya citado contemplaba era el de la importancia turística y que condujo a la conversión de algunos castillos como paradores integrados en la red nacional. Nos hemos referido con anterioridad al de Oropesa (Toledo), el primer edificio monumental intervenido para esta finalidad y que durante la guerra civil -como otros muchos espacios del Patronato- fueron destinados a usos múltiples: cuarteles, hospitales de sangre, cárceles...<sup>36</sup> El uso hotelero tardó más tiempo en recuperarse que en otros casos. Encontramos un primer proyecto de adaptación en 1964 que culminó en su reinauguración dos años más tarde. Solo este expediente inicial se refiere a los trabajos arquitectónicos, ya que los otros diez que se conservan entre la documentación son fundamentalmente relativos a mobiliario, iluminación de las dependencias y ajustes presupuestarios<sup>37</sup>.

El parador, ampliamente publicitado -como otros- en folletos y guías, pasó de tener 6 habitaciones en su primera etapa a contar con 24 en esta segunda, gracias a la incorporación del espacio ocupado por el cuartel de la Guardia Civil<sup>38</sup>. Las obras estuvieron todo el tiempo a cargo del arquitecto Juan Luis Manzano Monís que amplió su superficie dentro del recinto del palacio del Virrey, aledaño a la estructura propia de la fortaleza. Debemos destacar que en el conjunto las salas comunes tienen un gran protagonismo, tanto en su configuración como en su ornato. Se caracteriza por aunar elementos recurrentes en los paradores más la inserción simbólica del retrato de Franco en un lugar preeminente (ver Imagen 2).

Claramente durante la década de los sesenta fue cuando se impulsó la estrategia estatal de ampliar el número de paradores a partir de edificios monumentales. En nuestro caso, recalamos en el castillo de Alarcón (Cuenca) o más precisamente en su torre del homenaje. La construcción ya había tenido dos

---

36 RODRÍGUEZ, M. J., “La red de alojamientos turísticos del Estado: génesis y desarrollo (1928-1940)”, en *Visite España...*, pp. 222-241.

37 Para Oropesa, AGA, (03) 49.23 caja 46938 TOP 72/76, caja 46939 TOP 72/76, caja 46940 TOP 72/76; (03) 49.23 71/11586, 71/11587, 71/11589.

38 El espacio era propiedad del Ayuntamiento y cedido al Patronato Nacional de Turismo hasta que en 1947 se inició el proceso de expropiación que tardó tiempo en resolverse. En época democrática se abordó una actuación de ampliación que obtuvo en 1980 la medalla de oro de la asociación Europa Nostra.

primeras intervenciones en 1956 y 1957 para detener la ruina avanzada en la que se encontraba, así como restaurar las dos puertas de ingreso. Se realizó por la Dirección General de Bellas Artes de la mano de González Valcárcel<sup>39</sup>. En su opinión el reaprovechamiento en la localidad de los materiales procedentes del castillo había sido una de las causas principales de su deterioro, algo que ya hemos apuntado anteriormente en la casuística general.

La construcción del parador se desarrolló a partir de cinco proyectos entre 1964 y 1967 (aunque la inauguración había tenido lugar en 1966), a cargo de los arquitectos Manuel Sainz de Vicuña e Ignacio Gárate Rojas. El primero de dichos proyectos es claramente el de la intervención arquitectónica, el último corresponde al ajuste contable y los intermedios fueron para la dotación del mobiliario y otros elementos decorativos.

En varios aspectos se trata de un caso singular. Antes de nada, porque se ubicó en una pequeñísima población, ya que en 1960 Alarcón tenía 680 habitantes (403 diez años después, cuando las obras habían acabado). Además, su singularidad viene dada por la propia configuración del espacio, una fortaleza situada en un espolón, con un torreón y tres crujías en forma de “u” que generaban un patio cuadrangular. En total, estamos hablando de 958,68 metros cuadrados según el proyecto. Las estructuras únicamente tenían como aprovechables los muros, dado que las cubiertas y forjados se habían derrumbado. La reducida capacidad del inmueble solo permitió la construcción de nueve dormitorios dobles para clientes en las dos plantas “elevadas” sobre la crujía de la cocina.

Durante el proceso de intervención la Dirección General de Bellas Artes indicó algunas modificaciones que el Ministerio de Información y Turismo debía tener en cuenta sobre las obras finales de la instalación hotelera. Así, se les obligaba a respetar las bóvedas de la torre del homenaje, a no abrir más huecos en los paramentos murales y a retrasar, al menos, 25 centímetros el perfil de la cornisa del edificio nuevo respecto al original. Parece claro que todas estas recomendaciones se hicieron en función de la tutela que ejercía Bellas Artes como monumento declarado.

Desde la Dirección de Administración Turística Española se cuestionó (junio de 1964) la viabilidad económica de este parador, debido a dos condicionantes. El primero, la falta de espacio para ubicar todas las dependencias auxiliares de un establecimiento turístico de ese nivel. En segundo lugar, también por la ubicación, alejada de las carreteras principales y del pantano, al

---

39 Para Alarcón, AGA (03) 49.23 71/11447; (03) 49.23 caja 46882 TOP 72/76.

parecer único atractivo turístico de la zona. Estas reticencias no paralizaron el proyecto y cabría preguntarse si no había detrás de la intervención otros intereses.

**Imagen 6.** Castillo de Alarcón (Cuenca)



Vista exterior del castillo y salón interior del mismo convertido ya en parador.

Contrastan vivamente la modernidad de la decoración mural de la derecha, la chimenea reinventada en esquina al estilo francés y el resto del mobiliario de carácter historicista. Fuente: AGA.

La adecuación de castillos como paradores nacionales en nuestro territorio culminó durante el franquismo con el proyecto de Sigüenza, iniciado en 1972 con un montante de casi cien millones de pesetas de la época. Una década antes ya se había puesto el foco sobre la fortaleza. Debemos citar, en este sentido, la interesante valoración del arquitecto Francisco Pons Sorolla en 1962 cuando, tras visitar la población, informaba al Director General de Arquitectura que

“...sería muy conveniente plantear también el problema del Castillo, inmenso conjunto que conserva pocos elementos de verdadero valor artístico. Su aspecto y situación actual es deplorable, lo que acusa aun más por el excepcional emplazamiento al final de la calle Mayor. Solo buscándole un destino que justifique el gran volumen de obra necesario, podrá afrontarse la

restauración de lo que conserva de interés”<sup>40</sup>.

En 1963, 1968 y 1970 se realizaron intervenciones a cargo de González Valcárcel que consistieron en obras urgentes de consolidación de aquellos elementos con riesgo de derrumbe (puerta principal, torreones y algunos lienzos murales exteriores)<sup>41</sup>. En 1972 se aprobó el proyecto de conversión de la fortaleza en parador, bajo la dirección del arquitecto José Luis Picardo Castellón y que duraría hasta finales de 1976, a partir de una mera caja de muros en peligro cierto de colapso (ver Imagen 7).

**Imagen 7.** Castillo de Sigüenza (Guadalajara)



La vista aérea del castillo, antes de su restauración, demuestra que del mismo solo quedaban, prácticamente, los muros exteriores. Fuente: Fototeca del CECLM. Tarjeta postal, 1963.

---

40 Pons Sorolla era el arquitecto jefe de ciudades artísticas. La cita procede de AGA (03) 005 51-11811. Ver también CASTRO, M. B., “Arquitectura, ciudad e ideología. La recuperación de señas de identidad por Francisco Pons-Sorolla”, en *XVII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Barcelona, Atrio-Universitat de Barcelona-CEHA, 2017, pp. 395-413.

41 Para Sigüenza, AGA (03) 115 26/00124, 26/00172, 26/00344; (04) 74.03 caja 1509 TOP. 46/63201-63.405.

Sin duda, se trata de la intervención con mayor afán recreador del ideal de fortaleza medieval en el que también pesó la significación paisajística, dada su rotundidad volumétrica. Castillo y catedral constituían en la localidad las mejores representaciones del poder que se ejercían desde ella. Ambos edificios quedaban unidos por el eje de la calle Mayor que se abría en una gran explanada ante el castillo, acondicionada por la Dirección General de Arquitectura a partir de 1964.

El programa constructivo para un establecimiento turístico de este calado disponía de 6271 metros cuadrados en los que se pudo levantar sin ningún problema 98 habitaciones dobles y 7 sencillas (de ellas, 3 reservadas para los conductores), todas las dependencias necesarias para su funcionamiento, así como un gran salón-comedor (200 plazas). Siempre bajo los parámetros decorativos del denominado “estilo paradores”. Pero probablemente lo más llamativo del proceso de intervención sea la restauración de la puerta principal. Layna Serrano se había manifestado unos años antes al respecto de cómo debería hacerse:

“...parece obligado suprimir los antiestéticos e impropios tejadillos de los torreones; y en cuanto a las almenas de muros y torres deben ser rehechas en sencilla mampostería, pero no en su totalidad, pues parecería un «pastiche»; conviene dejar algunas «mellas» de trecho en trecho para que dé la sensación de obra antigua, incompleta como es natural debido al paso de los siglos”<sup>42</sup>.

En efecto, las sugerencias de Layna, una vez más<sup>43</sup>, parece que eran conocidas por los ejecutores del proyecto al definir la imagen final de la intervención (ver Imagen 8).

---

42 LAYNA, F., *El castillo-palacio de los obispos...*, p. 21. El autor proponía en su conferencia de 1955 que el castillo podía ser una agradable estación de reposo o sanatorio por “Los aires sanos, el clima saludable, el museo artístico-histórico constituido por el conjunto urbano, más la variedad y encantos de sus pintorescos alrededores” (p. 22).

43 Así sucedió también con la restauración de la fachada del Palacio del Infantado en Guadalajara. Ver ALMARCHA, E., “Recobrar toda la belleza. El palacio del Infantado de Guadalajara”, en *Spain is different: la restauración monumental durante el segundo franquismo*, Cuenca, Genuève, 2019, pp. 271-292.

**Imagen 8.** Castillo y parador de Sigüenza (Guadalajara)



Las dos postales muestran el estado de la puerta de entrada al castillo antes y después de su transformación en parador.  
Fuente: Fototeca del CECLM, ha. 1960 y ha. 1977.

## 5. CONCLUSIÓN

De todas las reutilizaciones que hemos documentado, el uso hotelero es el que indudablemente tensiona más los valores del monumento como tal. En realidad, podría afirmarse que es incompatible con el respeto a la concepción histórico-artística de las fortalezas.

La horquilla temporal del trabajo es muy amplia y, por lo tanto, parece lógica la evolución en cuanto a la concepción de los resortes teóricos que guiaron todas estas intervenciones. La restauración en estilo de resabios violletianos marcó notablemente los proyectos por la significación simbólica del medievo para el

franquismo. No obstante, la explotación económica de los edificios reforzó el abuso de los tópicos para un mayor impacto turístico. Por otra parte, las propias técnicas y materiales constructivos evolucionaron con el paso de los años. Inicialmente, la falta de medios obligó al uso de procedimientos tradicionales y, en cambio, al final del franquismo comprobamos el empleo de hormigón y hierro camuflados bajo una epidermis de mampostería y sillares.

Somos conscientes de que no hemos podido abordar todos los procesos de restauración en un período tan prolongado y en un territorio tan extenso como el de Castilla-La Mancha. En realidad, cada caso requeriría, probablemente, de un texto *ad hoc*. Nuestra pretensión, realmente, ha sido brindar una imagen caleidoscópica de estos proyectos que fuera suficientemente representativa de los cambios culturales y económicos del país, extrapolable a otros territorios.

**Imagen 9.** Castillo Alcalá del Júcar (Albacete)



Durante el franquismo el arquitecto responsable fue Víctor Caballero Ungría (proyecto de 1973). En época democrática tuvo nuevas intervenciones.

Fuentes: Fototeca del CECLM. Tarjeta postal (ha. 1960)  
y fotografía propia (2010).



**BIBLIOGRAFÍA**

- ALMARCHA, E., "The Alcázar of Toledo and Brunete. Two sides of the same coin", en *Heritage in conflict. Memory, history, architecture*, Ariccia, Aracne editrice, 2015, pp. 109-124.
- Almarcha, E. y Sánchez, I., "El Alcázar de Toledo: la construcción de un hito simbólico", *Archivo secreto: revista cultural de Toledo*, nº 5, 2011, pp. 392-416.
- ALMARCHA, E. y VILLENA, R., "Los castillos, ¿destino turístico?", en *De Marco Polo al low cost: perfiles del turismo contemporáneo*, Madrid, La Catarata, 2020, pp. 69-90.
- ALMARCHA, E. y VILLENA, R., "Una nación de castillos. Su restauración, imagen fotográfica y significado en el segundo franquismo", *Vínculos de Historia*, nº 11, 2022, pp. 189-212.
- AMARO, C., "Las rutas de los castillos", *Boletín de la Asociación Española de Amigos de los Castillos*, nº 34, 1961, pp. 149-156.
- bordejé, F., *Le château espagnol du Moyen Age*, Madrid, Direction Générale des Relations Culturelles, 1949.
- Dotor, A., "Prólogo", en *Cien castillos famosos de España*, Barcelona, Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1968.
- FORD, R., *Manual para viajeros por Castilla y lectores en casa*, Madrid, Turner, 1981 [1.ª ed. Londres, 1845].
- Gómez, A., "La llegada del turismo arqueológico a España. La excursión Carmona y los Castillo de los Alcores", en *Arte y turismo: la identidad en la configuración cultural de Europa*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2019, pp. 79-106.
- HERVÁS, M. A., *Conservación y restauración en Calatrava La Vieja (1975-2010)*, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, tesis doctoral.
- Layna, F., *El castillo-palacio de los obispos de Sigüenza (Guadalajara). Estado actual, necesidad de reconstrucción y destino que debe dársele*, Madrid, Asociación Española de Amigos de los Castillos, 1959.
- Lozoya, Marqués de, *Castillos de España*, Barcelona, Salvat, 1967.
- MAIER, J., *Jorge Bonsor (1855-1930). Un académico correspondiente de la Real Academia de la Historia y la Arqueología Española*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1999.
- Menéndez, M. L., *El marqués de la Vega-Inclán y los orígenes del turismo en España*, Madrid, Ministerio de Industria, Turismo y Comercio, 2006.

- Mérimée, P. “Carta a la Señora G. Delessert. Carabanchel, 3 de noviembre de [1859]”, en *Viajes a España*, Madrid, Aguilar, 1988.
- Mérimée, P. *La naissance des monuments historiques: correspondance de Prosper Mérimée avec Ludovic Vitet*, Paris, Comité de travaux historiques et scientifiques, 1988.
- Miguel, C. y Ríos, M. T. (coords.), *Visite España. La Memoria Rescatada*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2014.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CIENCIA, *Monumentos de arquitectura militar. Inventario resumido*, Madrid, 1968.
- ORDIERES, I., *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*, Ministerio de Cultura, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Cultural, 1995.
- Ortueta, E., “La mirada romántica del arquitecto alemán Bodo Ebhardt y su viaje científico por los castillos de España (1930)”, *Archivo Español de Arte*, nº 369, 2020, pp. 21-38.
- PARDO, M. A., *Un siglo de restauración monumental en los conjuntos históricos declarados de la provincia de Badajoz, 1900-2000*, Cáceres, Universidad de Extremadura, Tesis doctoral, 2006.
- Patrimonio monumental de España: exposición sobre su conservación y revitalización*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1976.
- REAL Academia de Bellas Artes de San Fernando, *Viajes por España, 1830-1833* [Catálogo de exposición], Madrid, 2014.
- RODRÍGUEZ, M. J., “La red de alojamientos turísticos del Estado: génesis y desarrollo (1928-1940)”, en *Visite España: La memoria rescatada*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2014, pp. 222-241.
- RODRÍGUEZ, M. J., *La red de paradores. Arquitectura e historia del turismo, 1911-1951*, Madrid, Turner-Paradores, 2018.
- SARTHOU, C., *Castillos de España (su pasado y su presente)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1953 (3.<sup>a</sup> ed.).
- Schnell, P., “El inventario de arquitectura defensiva de la AEAC, un ejemplo de ciencia ciudadana en España”, en *Patrimonio cultural de España*, nº 9, 2019, pp. 81-94.
- Torres, J., *Noticias conquenses: recogidas, ordenadas y publicadas*, Madrid, Imp. de la Revista de Legislación, 1878.
- ULLED, A., *La recuperación de edificios históricos para usos turística: la experiencia española*, Madrid, Tecniberia, 1986.
- Veinte años de restauración monumental. Catálogo de la Exposición*, Madrid,

Ministerio de Educación Nacional, 1958.

VILLENA, R., “Orgullo y atracción: la inversión en restauración monumental tras la crisis autárquica”, en *Las crisis en la España del siglo XX: Agentes, estructuras y conflictos en los procesos de cambio*, Madrid, Sílex, 2020, pp. 185-210.

Esther Almarcha Núñez-Herrador

Centro de Estudios de Castilla-La Mancha  
Universidad de Castilla La Mancha  
<https://orcid.org/0000-0002-4141-1530>  
[esther.almarcha@uclm.es](mailto:esther.almarcha@uclm.es)

Rafael Villena Espinosa

Centro de Estudios de Castilla-La Mancha  
Universidad de Castilla La Mancha  
<https://orcid.org/0000-0002-7006-7492>  
[rafael.vespinosa@uclm.es](mailto:rafael.vespinosa@uclm.es)





## **EL PATRIMONIO CULTURAL EN EL PUNTO DE MIRA. GUERRA HÍBRIDA, PRECEDENTES E INICIATIVAS DE SALVAGUARDIA Y EL CONFLICTO RUSO-UCRAIANO**

### **CULTURAL HERITAGE IN THE SPOTLIGHT. HYBRID WARFARE, PRECEDENTS AND SAFEGUARDING INITIATIVES AND THE RUSSIAN-UKRAINIAN CONFLICT**

NOELIA FERNÁNDEZ GARCÍA<sup>1</sup>  
Universidad de Oviedo

Recibido: 15/07/2022

Aceptado: 09/11/2022

#### RESUMEN

El patrimonio cultural, como materialización de identidades culturales diversas, constituye un elemento estratégico y un objetivo más en las amenazas híbridas en caso de guerra. En la actual situación de conflicto entre Ucrania y Rusia, se propone realizar una síntesis de las medidas de salvaguardia patrimonial en caso de guerra desarrolladas desde el siglo XIX, pasando por la Convención de La Haya de 1954, hasta la actualidad. Asimismo, se pretende confirmar la relevancia simbólica del patrimonio en conflictos armados, así como realizar un acercamiento a la situación del patrimonio en el contexto ruso-ucraniano: aplicación de medidas de protección, destrucciones, expolio e intervenciones con una aparente intención de apropiación y manipulación.

*Palabras clave:* Guerra híbrida, protección patrimonial, Convención de La Haya,

---

<sup>1</sup> Miembro del grupo de investigación “Escenarios para el Arte (EsArt)” de la Universidad de Oviedo, con el apoyo del Programa de Ayudas para Grupos de Investigación de Organismos del Principado de Asturias 2021-2023, ref.: AYUD/2021/50934 (Proyecto financiado por la Unión Europea a través del Fondo Europeo de Desarrollo Regional).

identidad cultural, Ucrania.

#### ABSTRACT

Cultural Property, as a materialisation of diverse cultural identities, constitutes a strategic element and an additional target in hybrid threats in case of war. In the current situation of conflict between Ukraine and Russia, it is proposed to make a synthesis of the measures for safeguarding heritage in the event of war that have been developed since the 19th century, through the 1954 Hague Convention, to the present day. It is also aimed to confirm the symbolic relevance of heritage in armed conflicts, as well as to make an approach to the situation of heritage in the Russian-Ukrainian context: application of protection measures, destructions, looting and interventions with an apparent intention of appropriation and manipulation.

*Keywords:* hybrid warfare, Cultural Property Preservation, 1954 Hague Convention, cultural identity, Ukraine.

## **1. CONTEXTUALIZACIÓN: PRIMERAS INICIATIVAS DE PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO EN CASO DE CONFLICTO ARMADO**

### **1.1. Identificación de la problemática y propuestas internacionales desde el siglo XIX**

La idea moderna de patrimonio, surgida tras la Revolución Francesa y desarrollada durante la Ilustración, trajo consigo el interés por asegurar la conservación de los vestigios materiales de un pasado que comenzó a ser entendido como una herencia común<sup>2</sup>. Precisamente, esa conceptualización de un monumento como un bien público y colectivo de valor histórico resultó clave durante el Romanticismo – caracterizado por el auge de los nacionalismos en Europa–, ya que puso de manifiesto la capacidad de estos elementos de identificar, de representar la identidad, de los diferentes pueblos, motivo por el que comienza a extenderse la denominación de “monumento nacional” en el siglo XIX<sup>3</sup>.

Asimismo, fue en esta centuria cuando la restauración comenzó a estable-

---

2 GARCÍA CUETOS, M.P. *El patrimonio cultural. Conceptos básicos*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012, pp. 21-22.

3 *Ídem*, p. 22

cerse como disciplina científica, con la consecuente aparición de las diferentes corrientes y escuelas nacionales<sup>4</sup>, mostrando el creciente interés por el patrimonio histórico-artístico, su conservación y su restauración. En este mismo sentido, fue también entonces cuando se dio una de las primeras iniciativas de carácter internacional que contemplaba la destrucción monumental en caso de guerra, y proscribía acciones de este tipo: la Declaración de Bruselas de 1874.



Fig. 1. Los delegados de la Conferencia Internacional de Paz retratándose el 18 de mayo de 1899 en la escalinata del Palacio Huis ten Bosch de La Haya, Países Bajos. (CC0 1.0) Fuente: <https://es.unesco.org/courier/2017nian-di-3qi/resolucion-historica>

Por iniciativa del Zar Alejandro II de Rusia, los delegados de 15 Estados europeos se reunieron el 27 de julio de 1874 en Bruselas para examinar el proyecto de acuerdo internacional relativo a las leyes y costumbres de la guerra que les había presentado el gobierno ruso, el cual fue aprobado con pequeñas modificaciones<sup>5</sup>. Si bien es cierto que no hubo una ratificación posterior como declaración – motivo por el que se denomina “Proyecto de declaración concerniente a las leyes y costumbres de la guerra en Bruselas” de 1874 – en su artículo 8, se recogía que, en caso de guerra:

“Los bienes de los municipios, los de las instituciones dedicadas a la religión,

---

<sup>4</sup> *Ídem*, p. 23.

<sup>5</sup> *Proyecto de declaración concerniente a las leyes y costumbres de la guerra*, Bruselas, 27 de agosto de 1874 [Consulta: 07/07/2022]. <https://ihl-databases.icrc.org/applic/ihl/ihl.nsf/Article.xsp?action=openDocument&documentId=BAB3FB2725F684E6C12563CD00515509>

a la caridad y a la educación, a las artes y a las ciencias, aunque sean propiedad del Estado, serán tratados como propiedad privada. [...] Toda incautación o destrucción de instituciones de este carácter, de monumentos históricos, de obras de arte y de ciencias, o todo daño intencionado a los mismos, deberá ser objeto de un procedimiento judicial por parte de las autoridades competentes”<sup>6</sup>.

En 1899, por iniciativa del Zar Nicolás II, se convocó una Conferencia Internacional de Paz en los Países Bajos (Fig. 1), en la que uno de los objetivos fue revisar el proyecto de 1874 y adoptar una Convención y un Reglamento relativos a las leyes y costumbres de la guerra<sup>7</sup>. En el documento de la Convención resultado de esta conferencia, y más concretamente en su artículo 27, se establece que “en los sitios y bombardeos deberán tomarse todas las medidas necesarias para librar, en cuanto sea posible, los edificios consagrados al culto, a las artes, a las ciencias” cuando no tuviesen fin militar, así como el deber de “señalar estos edificios o sitios de reunión con signos visibles y especiales”<sup>8</sup>.

Tras el final de la Primera Guerra Mundial, con la firma del tratado de Versalles y la creación de la Sociedad de Naciones en 1919, la protección patrimonial se convierte en una cuestión de calado internacional<sup>9</sup>. Es por ello que, en la década de 1930, se continúan impulsando encuentros y acuerdos que garanticen una adecuada tutela, entre los que destacan la Conferencia de Atenas de 1931 – que cristalizaría sus conclusiones en la *Carta de Atenas* – y el *Convenio panamericano sobre protección de monumentos históricos e instituciones artísticas y científicas* de 1935, tras el llamamiento internacional realizado en la Segunda Conferencia Internacional dedicada al *Pacto Roerich* de 1932 en Brujas, Bélgica<sup>10</sup>. Tras las consecuencias devastadoras de la Gran Guerra, hasta entonces sin parangón, en el preámbulo del *Pacto Roerich* se recogía que su objetivo principal era la adopción universal de un distintivo (emblema *Pax Cultura*) para señalar, “en cualquiera época de peligro, todos los monumentos inmuebles de propiedad nacional y particular que forman el tesoro cultural de los pueblos”<sup>11</sup>

6 Ibidem.

7 FIANKAN-BOKONGA, C., “Una resolución histórica”, *Correo de la UNESCO*, Gran Angular, Octubre - Diciembre de 2017, [Consulta: 04/04/2022]. <https://es.unesco.org/courier/2017nian-di-3qi/resolucion-historica>

8 Convención II de La Haya de 1899 relativa a las leyes y usos de la guerra terrestre, La Haya, 29 de Julio de 1899, [Consulta: 07/07/2022].

[http://www.cruzroja.es/principal/documents/1750782/1851920/II\\_convenio\\_de\\_la\\_haya\\_de\\_1899.pdf](http://www.cruzroja.es/principal/documents/1750782/1851920/II_convenio_de_la_haya_de_1899.pdf)

9 GARCÍA CUETOS, M.P. *op cit.*, 24

10 UNESCO, *Identificación de Bienes Culturales. Normas y prácticas*, 2021 [Consulta: 15/07/2022] [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000380180\\_spa](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000380180_spa)

11 *Convenio sobre la protección de las instituciones artísticas y científicas y de los monumentos históricos (Pacto Roerich)*, Washington, 15 de abril de 1935 [Consulta: 06/07/2022]. <https://www.icrc.org>



(Fig. 2).

Sin embargo, estos acuerdos internacionales, ratificados o no, y la manifiesta exigencia de proteger el patrimonio monumental en caso de conflicto armado tuvieron que ser necesariamente reformulados tras 1945.

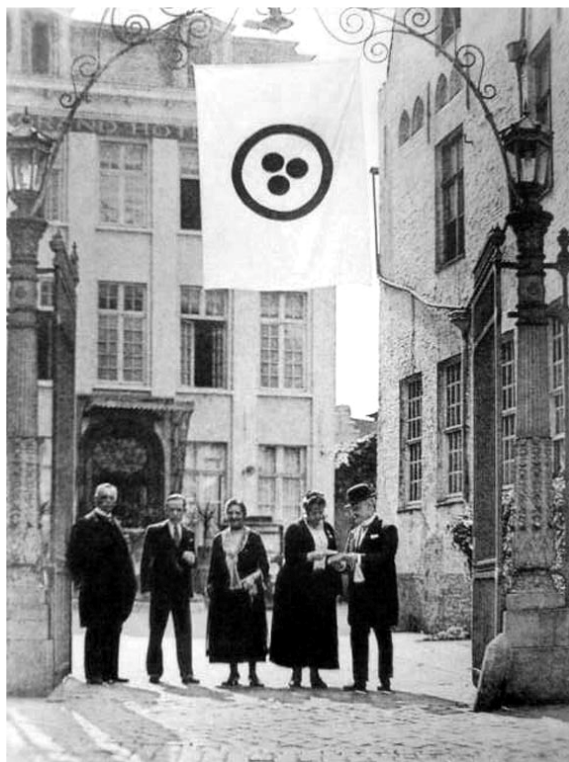


Fig. 2. Representantes de delegaciones en la Segunda Conferencia Internacional dedicada al Pacto Roerich (Brujas, 1932) con una bandera con el emblema *Pax Cultura*. (CC0 1.0) Fuente: [https://hmn.wiki/es/Roerich\\_Pact#wiki-2](https://hmn.wiki/es/Roerich_Pact#wiki-2)

## 1.2. La Segunda Guerra Mundial como punto de inflexión: la salvaguardia patrimonial a partir de la Convención de La Haya de 1954

El panorama de destrucción que asolaba Europa tras el final de la Segunda Guerra Mundial y la necesidad urgente de reconstruir lo perdido supusieron un hito en la Historia y, por supuesto, marcaron un antes y un después en lo relativo

---

[rg/es/doc /resources/documents/misc/treaty-1935-roerich-pact-5tdm2y.htm](https://hmn.wiki/es/Roerich_Pact#wiki-2)

a la restauración y la conservación del patrimonio cultural<sup>12</sup>.

Tres años después de la fundación de la UNESCO, en 1948, se realiza un anteproyecto de nueva Convención internacional con el fin de proteger los bienes culturales en tiempos de guerra y, así, evitar los daños y pérdidas que, como se había constatado, podía causar un conflicto armado de gran envergadura. Fue el 14 de mayo de 1954 cuando se aprobó definitivamente la *Convención para la Protección de Bienes Culturales en Caso de Conflicto Armado*, o *Convención de La Haya* de 1954, en la cual se recopilan algunas de las aportaciones de las propuestas previas<sup>13</sup>, junto con nuevas consideraciones, consecuencia de los análisis y reflexiones tras la Segunda Guerra Mundial. Asimismo, junto con este texto, se aprobaron el *Reglamento para la aplicación de la Convención para la protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado*, anexo a la Convención, y el *Protocolo a la Convención para la protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado*.

A modo de síntesis, cabe destacar que una de las innovaciones más interesantes en la Convención es la aparición, por primera vez, del concepto de “bienes culturales”, haciendo referencia a la cultura de los pueblos<sup>14</sup> y, ampliando, por tanto, el concepto de patrimonio. Asimismo, en sus artículos se pone de manifiesto la necesidad de adoptar las medidas preparatorias en tiempos de paz para proteger tales bienes en tiempos de guerra (art. 3); la inmunidad de los mismos, independientemente de su naturaleza mueble o inmueble (art.1), en tiempos de guerra u ocupación (art. 4.1 y 5); la identificación del expolio y tráfico ilícito de estos bienes como una clara amenaza (art. 4.3)—, y también se incluyó una limitación parcial de la “necesidad militar imperativa” (art. 4.2), que autorizaba derogaciones de la obligación del respeto al patrimonio cultural y que justifica el hecho de los daños colaterales. Finalmente, el capítulo quinto de la Convención está dedicado al emblema de protección – el escudo azul –, que

---

12 Nos referimos a la entrada en crisis de las teorías restauradoras, como sucedió con el *restauro scientifico* y los nuevos debates en la disciplina. Gustavo Giovannoni llegó a afirmar: “Mejor una restauración científicamente imperfecta, que represente un registro perdido en la historia de la arquitectura, que la renuncia completa, que privaría a nuestras ciudades de su característica en los monumentos más significativos del arte”. Véase GIOVANNONI, G., *Il restauro dei monumenti*, Roma, Cremonese, 1945, p. 46.

13 En el artículo 36 se hace mención a las relaciones entre la Convención y las Potencias que estuviesen obligadas por las Convenciones de La Haya de 1899 y 1907 (*V Convenio de La Haya relativo a los derechos y a los deberes de las potencias y de las personas neutrales en caso de guerra terrestre*), así como por el *Pacto Roerich*.

14 Véase el artículo 1, Capítulo primero de Disposiciones Generales de la *Convención de La Haya de 1954 para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado*, La Haya, 14 de mayo de 1954, [Consulta: 06/07/2022]. [http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL\\_ID=13637%26URL\\_DO=DO\\_TOPIC%26URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13637%26URL_DO=DO_TOPIC%26URL_SECTION=201.html)

comenzó a ser utilizado desde entonces como símbolo identificativo de los bienes culturales protegidos, los medios que los transporten durante un conflicto o los refugios improvisados para su custodia<sup>15</sup>.

Hasta 1999, año en que se aprobó el *Segundo Protocolo de la Convención de La Haya de 1954 para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado*<sup>16</sup>, desde los organismos internacionales se fueron creando otras herramientas, como las listas del Patrimonio Mundial y del Patrimonio Mundial en Peligro (Convención del Patrimonio Mundial de París, 1972). La Lista del Patrimonio Mundial en Peligro constituye a priori un instrumento de utilidad, puesto que pueden inscribirse bienes culturales y naturales en situaciones de peligro grave, como conflictos armados que han estallado o corren riesgo de estallar, permitiendo poner en marcha diferentes mecanismos y medidas de protección patrimonial.

## **2. EL DOMINIO COGNITIVO DE LA GUERRA: LOS VALORES IDENTITARIO Y EMOCIONAL COMO AMENAZAS PARA EL PATRIMONIO**

Desde que Alois Riegl analizase los valores del patrimonio en *El culto moderno a los monumentos*, publicado en 1903, los avances en la materia han sido indiscutibles. La definición de patrimonio cultural ya no se circunscribe única y exclusivamente a los monumentos histórico-artísticos, sino que se ha superado la barrera de la tangibilidad, así como se han incluido nuevas categorías patrimoniales, cuestiones que han traído consigo el aumento del número de los valores atribuibles a los bienes culturales.

Entre los valores atribuibles al patrimonio cultural, consideramos que especialmente son dos de ellos los que facilitan su conversión en un objetivo estratégico en caso de guerra: el identitario y el emocional. El primero – de carácter asociativo e histórico – es aquel que una comunidad o colectivo atribuye a un bien, o conjunto de bienes, del que se ha apropiado simbólicamente en clave identitaria<sup>17</sup>, mientras que el segundo ha sido definido como la capacidad del

---

15 *Ibidem*

16 *Segundo Protocolo de la Convención de La Haya de 1954 para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado*, La Haya, 26 de marzo de 1999, [Consulta: 06/07/2022]. [http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL\\_ID=15207&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=15207&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)

17 FONTAL MERILLAS, O., “Claves del patrimonio cultural del presente y desde el presente para abordar su enseñanza”, *Pulso*, 29, 2006, p. 11.

patrimonio de transmitir emociones<sup>18</sup>.

Fernando Báez ya ha analizado cómo el patrimonio ha sufrido ataques devastadores por su capacidad de dar soporte a la historia de los pueblos, su identidad y, por tanto, su memoria. A partir de su estudio, ha empleado términos como “bibliocausto” – recuperando el concepto utilizado por la revista *Time* en 1933 en relación con la gran quema de libros judíos llevada a cabo por el nazismo<sup>19</sup> (Fig. 3) – y “memoricidio”, entendido como la eliminación de todo el patrimonio, tangible o intangible, que simbolice la identidad de un pueblo y recoja su memoria. La razón de este tipo de ataques para Báez es clara: “Un pueblo sin memoria es como un hombre amnésico: no sabe quién es o que hace y es presa eventual de quien lo rodea. Puede ser manipulado”<sup>20</sup>.



Fig. 3. Exposición sobre la Quema de Libros nazi de 1933 “Memorial de la topografía del terror - Berlín – Alemania. Autor: Dr. Adam Jones. (CC BY-SA 2.0.). Fuente: Creative Commons

18 GARCÍA CUETOS, M.P. *op. cit.* 70

19 BÁEZ, F., “El Bibliocausto nazi/ Las primeras destrucciones de libros en China”, *Especulo: Revista de Estudios Literarios*, 22, 2002 [Consulta: 05/07/2022]. <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero22/biblioca.html>

20 BÁEZ, F., *A história da destruição cultural da América Latina: da conquista à globalização*, Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2010, p. 288 (Traducción de la autora)

## 2.1. Afectación del patrimonio en conflictos de los siglos XX y XXI y avances en las medidas de salvaguardia: el Segundo Protocolo de la Convención de La Haya de 1999 y la Resolución 2347 de 2017 del Consejo de Seguridad de la ONU

Acciones directas, ataques y destrucciones llevados a cabo durante los conflictos acaecidos desde el final de la Segunda Guerra Mundial y la ratificación de *la Convención de La Haya* son muestra de las cuestiones anteriormente mencionadas y la demostración de que, a pesar de la existencia de un acuerdo marco de protección de carácter internacional, los bienes patrimoniales se tornan un objetivo más para atacar a un adversario del que, aparentemente, se es diferente culturalmente.

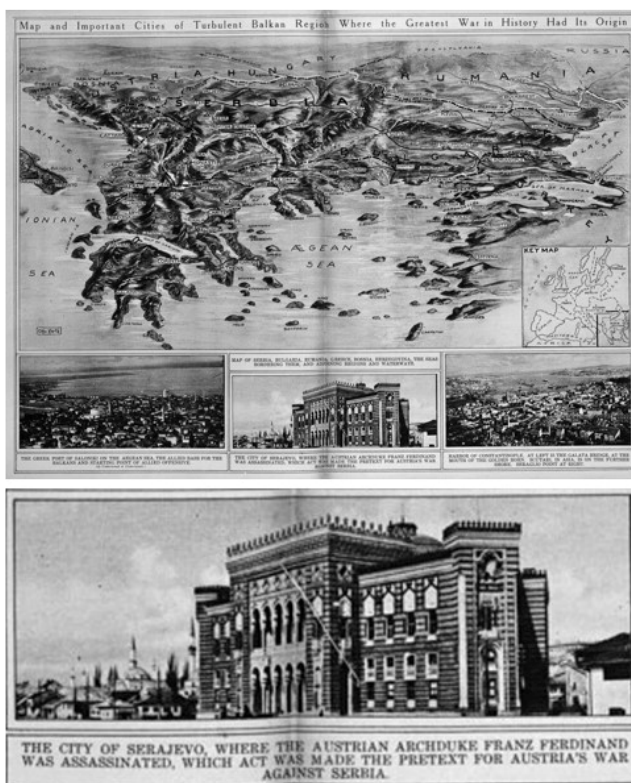


Fig. 4. Detalle de la *Vijecnica*, antigua Biblioteca Nacional y actual Ayuntamiento de Sarajevo, en el Mapa e importantes ciudades de Regiones de los Balcanes turbulentas donde la Gran Guerra en la Historia tuvo sus orígenes. Fuente: *The war of the nations: portfolio in rotogravure etchings: compiled from the Mid-week pictorial*. Nueva York, New York Times, Co, 1919. Fuente: Creative Commons

Recordemos el caso de las guerras de la antigua Yugoslavia a comienzos de la década de 1990. La destrucción, de marcado carácter memoricida, de bienes culturales como la *Vijećnica* en Sarajevo (Fig. 4) o del puente de Mostar por motivos de sesgo claramente ideológico, supuso un ataque directo a las raíces culturales musulmanas presentes en la región y representadas ya fuese por el estilo historicista de la antigua Biblioteca Nacional, o por el puente, símbolo de unión entre las diferentes etnias que habitaban sus dos extremos (Fig. 5)<sup>21</sup>.



Fig. 5. El puente de la localidad bosnia de Mostar tras su reconstrucción. (CC0 1.0)

Fuente: Creative Commons

Como consecuencia de estos conflictos, junto con otros como la Guerra de Afganistán (1978-1992) o la Guerra del Golfo (1990-1991), la comunidad internacional fue consciente “de la necesidad de mejorar la protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado y de establecer un sistema

---

21 Sobre las reflexiones acerca de la reconstrucción del puente de Mostar, se recomienda la lectura de GARCÍA CUETOS, M.P., “Succisa Virescit, o el viejo anhelo de la resurrección de la materia monumental” en *Papeles del Partal*, 2, 2004, pp. 45-82, así como GARCÍA CUETOS, M.P., *Humilde condición*, Gijón, Trea, 2009.

reforzado de protección para bienes culturales especialmente designados”<sup>22</sup>. Así, se creó el ya mencionado *Segundo Protocolo de la Convención de La Haya de 1954 para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado* de 1999, en el que se volvió a incidir en la importancia de disminuir las consecuencias de los conflictos armados sobre el patrimonio cultural; de adoptar medidas preventivas para dicha protección tanto en tiempo de guerra, como en tiempo de paz; y de salvaguardar y respetar los bienes culturales durante el conflicto armado sin importar si dicho conflicto es internacional o interno. Asimismo, en el capítulo cuarto, dedicado a la responsabilidad penal y jurisdicción, y, más específicamente, en su artículo 15, se recogen las violaciones graves del protocolo (ataques, destrucciones, saqueos, etc. a bienes culturales protegidos por la Convención o con protección reforzada) y se incluye la posibilidad de incurrir responsabilidad individual en el artículo 16<sup>23</sup>.

Este interés en perfeccionar la Convención con medidas que asegurasen la aplicación de sus disposiciones tuvo su efectividad en casos como el de Miodrag Jokić, comandante de la Armada yugoslava durante el conflicto de los Balcanes. En el año 2004, Jokić fue condenado por el Tribunal Penal Internacional para la Antigua Yugoslavia (TPIY) a siete años de cárcel, con la primera sentencia judicial por destrucción deliberada del patrimonio cultural<sup>24</sup>, por haber ordenado lanzar deliberadamente centenares de obuses sobre la Ciudad Vieja de Dubrovnik, que se había inscrito ese mismo año en la Lista del Patrimonio Mundial en Peligro<sup>25</sup>.

El siglo XXI dio comienzo con nuevos conflictos de calado internacional, aunque en este caso, en relación con Oriente Próximo. Las guerras de Afganistán

---

22 Preámbulo del *Segundo Protocolo de la Convención de La Haya de 1954 para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado*, La Haya, 26 de marzo de 1999, [Consulta: 06/07/2022]. [http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL\\_ID=15207&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=15207&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)

23 *Ibidem*.

24 El cargo imputado fue el siguiente: “En el curso de los ataques a Dubrovnik entre el 1 de octubre 1991 y el 6 de diciembre de 1991, aproximadamente 1000 proyectiles disparados por las fuerzas del JNA impactaron en la zona del casco antiguo de la ciudad. El casco antiguo de Dubrovnik fue declarado Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO en su totalidad. Varios edificios del casco antiguo y las torres de las murallas de la ciudad se marcaron con los símbolos exigidos por la Convención de La Haya sobre la Protección de los Bienes Culturales en caso de conflicto armado (1954). No había objetivos militares en las murallas de la Ciudad Vieja ni dentro de ellas”. (Véase TRIBUNAL INTERNACIONAL PARA LA ANTIGUA YUGOSLAVIA, *La fiscalía del Tribunal contra Pavle Strugar, Miodrag Jokić, Milan Zec y Vladimir Kovacevic. Acusación*, 23 de febrero de 2001, [Consulta: 08/07/2022]. [https://www.icty.org/x/cases/miodrag\\_jokic/ind/en/jokic\\_01022\\_2\\_indictment\\_eng.pdf](https://www.icty.org/x/cases/miodrag_jokic/ind/en/jokic_01022_2_indictment_eng.pdf))

25 Inscripción en la Lista del Patrimonio Mundial en Peligro: Dubrovnik (Yugoslavia), 15ª Reunión del Comité de Patrimonio Mundial, 1991, [Consulta: 05/04/2022]. <https://whc.unesco.org/en/decisions/3482>

(2001-2021) e Irak (2003-2011), la Primavera Árabe y las posteriores revoluciones que han acabado en conflictos – como la guerras de Siria (2011-actualidad) y Yemen (2012-actualidad) –, junto con el auge y expansión del fundamentalismo islámico y la presencia de grupos terroristas como Al-Qaeda y Estado Islámico, han supuesto nuevos marcos para la comisión de numerosos crímenes contra los bienes culturales, y no solo relativos a su destrucción, sino también a su expolio<sup>26</sup>. Casos como la destrucción de los Buddah monumentales de Bamiyan por parte de los talibanes; de las antiguas ciudades de Palmira y de Hatra, y los ataques a Khorsabad y Nimrud acometidos por el grupo Estado Islámico, así como la destrucción deliberada de diez monumentos religiosos e históricos de Tombuctú – liderada por Ahmad Al Faqi Al Mahdi, jefe de la Hesba del grupo salafista Ansar Dine, y condenado a 9 años de cárcel<sup>27</sup> –, de nuevo muestran cómo el patrimonio constituye un elemento simbólico de tal calibre que su destrucción o manipulación facilitan esa buscada “amnesia” referida por Báez a la que hacíamos mención.

Como resultado de esto, la comunidad internacional decidió continuar avanzando en materia de protección patrimonial y, para ello, la Comisión de Seguridad de la Organización de las Naciones Unidas aprobó el 24 de marzo de 2017 la Resolución 2347, reconociendo oficialmente la defensa del patrimonio como un imperativo de la seguridad y manifestando su preocupación por:

“[...] la destrucción ilícita del patrimonio cultural, así como el saqueo y el contrabando de bienes culturales en caso de conflicto armado, en particular por parte de grupos terroristas, y el intento de negar raíces históricas y diversidad cultural en este contexto pueden alimentar y exacerbar los conflictos y obstaculizar la reconciliación nacional después de los conflictos, socavando así la seguridad, la estabilidad, la gobernanza y el desarrollo social, económico y cultural de los Estados afectados”<sup>28</sup>.

---

26 Han sido numerosas las noticias en prensa que se han hecho eco de los casos de expolio y tráfico ilícito de obras de arte y culturales durante estos conflictos. Recientemente, los medios han publicado la supuesta implicación de Jean-Luc Martínez, expresidente del Museo del Louvre, acusado de “complicidad en estafa en banda organizada y blanqueo por facilitación mentirosa del origen de bienes procedentes de un crimen o delito” (Véase: AYUSO, S. “Escándalo en Francia por la imputación de un expresidente del Louvre por tráfico de antigüedades”, *El País*, 26 de mayo de 2022, <https://elpais.com/cultura/2022-05-26/imputado-un-expresidente-del-louvre-por-blanqueo-y-trafico-de-antiguedades.html>). Asimismo, también contamos con publicaciones como la de Fernando Báez acerca del saqueo en el caso particular de la guerra de Irak (véase: BÁEZ F. *La destrucción cultural de Irak: un testimonio de posguerra*, Barcelona, Editorial Octaedro, S.L., 2004.)

27 BARRAK, A., “Ahmad Al Faqi Al Mahdi: ‘Me declaro culpable’”, *Correo de la UNESCO, Gran Angular*, Octubre - Diciembre de 2017, [Consulta: 04/04/2022]. <https://es.unesco.org/courier/2017-ocubre-diciembre/ahmad-al-faqi-al-mahdi-me-declaro-culpable>

28 Resolución 2347 del Consejo de Seguridad de la ONU, 24 de marzo de 2017, [Consulta: 06/07/2022]. <https://documents-dds-ny.un.org/doc/UNDOC/GEN/N17/079/09/PDF/N1707909.pdf?OpenEle>



### 3. LA INVASIÓN DE UCRANIA Y LA SITUACIÓN DE SU PATRIMONIO CULTURAL

En el año 2018, la OTAN (Organización del Tratado del Atlántico Norte) estableció la definición de aquello que constituye una “amenaza híbrida”, es decir, una amenaza que combina actividades convencionales con otras irregulares y asimétricas en el tiempo y en el espacio<sup>29</sup>, pudiendo incluir un amplio rango de tácticas no militares para desestabilizar a los adversarios: propaganda, engaños, sabotaje, desinformación, ciberataques...<sup>30</sup>, entre las que también se encuentran, como se verá, los ataques al patrimonio.

En el año 2019, Frederik Rosén, director del Centro Nórdico para el Patrimonio Cultural y el Conflicto Armado (CHAC), elaboró un informe titulado “La OTAN y los bienes culturales: una perspectiva de amenaza híbrida” en el marco del proyecto *G55645 OTAN Ciencia para la Paz y la Seguridad: “OTAN y Bienes Culturales: nuevos retos en el campo de batalla”*<sup>31</sup>. Este informe fue finalmente publicado en marzo de 2022, poco después de la invasión de Ucrania por parte del Estado ruso.

Entre los objetivos del documento se encuentran la identificación de cómo la apropiación indebida, la manipulación y destrucción del patrimonio cultural pueden ser empleados como un elemento de guerra en usos tácticos (provocación, desestabilización, escalada del conflicto) y estratégicos (objetivos geopolíticos) del dominio cognitivo del conflicto armado<sup>32</sup>. De esta manera, las acciones antes mencionadas pueden responder a la intención de conectar con los sentimientos y disposiciones afectivas de las poblaciones, afectando su capacidad de resiliencia, y dirigiendo la situación hacia el fin deseado, de manera que se logre socavar la unidad o identidad nacional<sup>33</sup>.

Este informe también se fundamenta y recoge alguno de los puntos de la ya mencionada *Resolución 2347 sobre Seguridad de las Naciones Unidas* y no únicamente en lo referido a la destrucción patrimonial durante el transcurso del conflicto, sino también a las dificultades de superación que podría suponer la

---

ment

29 OTAN, *White Paper - Next Steps in NATO's Transformation: To the Warsaw Summit and Beyond*, 2015 [Consulta: 10/07/2022]. [https://www.act.nato.int/images/stories/events/2015/nts/NATO\\_NTS\\_2015\\_White\\_Paper\\_Final\\_Public\\_Version.pdf](https://www.act.nato.int/images/stories/events/2015/nts/NATO_NTS_2015_White_Paper_Final_Public_Version.pdf)

30 ROSÉN, F., *NATO and CPP: a hybrid threat perspective*. Centro Nórdico para el Patrimonio Cultural y el Conflicto Armado, marzo de 2022, pp. 1-22, p. 8 [Consulta: 25/04/2022]. <https://www.heritageconflict.org/blog/2022/3/2/nato-and-cpp-a-hybrid-threat-perspective>

31 *Ibidem*.

32 *Ídem*, p. V

33 *Ídem*, p. V y p. 2.

pérdida cultural en un contexto postbélico:

“La destrucción ilegal del Patrimonio Cultural [...] puede incentivar y exacerbar conflictos y obstaculizar la reconciliación nacional post-conflicto, menoscabando así la seguridad, estabilidad, gobernanza y desarrollo social, económico y cultural de los Estados afectados”<sup>34</sup>.

Este documento, de interés por sus análisis, pero también por estar elaborado para la OTAN – organismo cuyo apoyo a Ucrania tras la invasión rusa en febrero de 2022 podría traducirse en la aplicación de medidas de protección patrimonial<sup>35</sup> –, nos presenta también un estado de la cuestión relativo a la situación del patrimonio ucraniano tras la anexión a Rusia de la península de Crimea en el año 2014.

De acuerdo con el citado informe elaborado por Rosén, el papel de la cultura y, por ende, del patrimonio cultural en la anexión son indiscutiblemente relevantes. Con el objetivo de reforzar los lazos históricos y culturales de Crimea y Rusia, el presidente Vladimir Putin ha esgrimido en varias ocasiones los argumentos de “propiedad cultural” a la hora de legitimar la invasión de este territorio<sup>36</sup>. Es más, en ocasiones ya se ha destacado que el interés del pueblo ruso por Crimea viene dado por ser un lugar sagrado en la Historia de Rusia, además de haber constituido un lugar de referencia vacacional del que mucha gente guarda recuerdos felices<sup>37</sup>.

Así, las primeras acciones llevadas a cabo por parte del gobierno de la Federación de Rusia tras marzo de 2014 han sido la aprobación de la “Ley de Sitios Patrimonio Cultural de Crimea”, declarando la propiedad rusa sobre las colecciones museísticas y los monumentos culturales de Crimea<sup>38</sup>; y, por otra parte, la apropiación del patrimonio cultural ucraniano, incluyendo 4095 monumentos nacionales y locales bajo protección estatal, y, de acuerdo con un informe de 2021 de la UNESCO, llegando incluso a expoliar bienes con una

---

34 *Ídem*, p. 2

35 Véase el Prólogo del *Tratado del Atlántico Norte*, 4 de abril de 1949, en el que se afirma que la Alianza está “decidida a salvaguardar la libertad, el patrimonio común y la civilización de sus pueblos”. [Consulta: 15/07/2022] [https://www.nato.int/cps/en/natohq/official\\_texts\\_17120.htm?selectedLocale=es](https://www.nato.int/cps/en/natohq/official_texts_17120.htm?selectedLocale=es)

36 “en nuestros corazones siempre fue nuestra. [Crimea] es una tierra originaria rusa y Sebastopol, una ciudad rusa” (Véase: BIRSACK, J. y O’LEAR, S. “The geopolitics of Russia’s annexation of Crimea: narratives, identity, silence and energy”, en *Eurasian Geography and Economics*, 55, 3, 2014, 247-269, p. 253. Citado en ROSÉN, F. *op. cit.*, pp. 15-16)

37 TOAL, G. *Near Abroad: Putin, the West, and the Contest Over Ukraine and the Caucasus*. Oxford, Oxford University Press, 2017, p. 251 (Citado en ROSÉN, F. *op. cit.*, p. 16)

38 SULYMA, E. “Russia methodically destroys and removes cultural treasures from occupied Crimea”, Euromaidan Press, 9 de marzo de 2017, [Consulta: 11/07/2022]. <https://euromaidanpress.com/2017/06/09/russia-methodically-destroys-and-removes-cultural-treasures-from-occupied-crimea-euromaidan-press/>

intención de manipulación cultural:

[...] exporta ilegalmente objetos de arte de la Crimea ocupada, que luego expone en la Federación de Rusia con sus propias narrativas; realiza excavaciones arqueológicas no autorizadas; borra rastros de la presencia cultural de los tártaros de Crimea en la península, al tiempo que convierte su religión en un arma contra sí mismos<sup>39</sup>.

Asimismo, también cabe destacar intervenciones directas sobre el patrimonio monumental atribuidas a las autoridades rusas en Crimea con similares intenciones. La periodista Elina Sulyma denunciaba públicamente en 2017 que “Rusia destruye sistemáticamente y elimina tesoros culturales de la Crimea ocupada”<sup>40</sup>, manifestando los cambios de gestión en el Quersoneso Taúrico o el presuntamente muy poco inocente proyecto de “restauración” del Palacio del Khan de Bakhchissara (Fig. 6), que son vistos como una forma de eliminar la cultura tártara de Crimea, su patrimonio, identidad y memoria<sup>41</sup>. De esta manera, parece más factible conseguir convertir Crimea en uno de los centros de la Ortodoxia cristiana y la cultura del mundo eslavo, como parece ser la ambición rusa<sup>42</sup>.

Como podemos ver, de nuevo, el patrimonio cultural se ha convertido en arma y, a la vez, en víctima tanto durante la invasión en sí misma, como en los años posteriores de ocupación. Y todo parece indicar que, durante el desarrollo de la invasión de Ucrania en 2022, esta situación ha vuelto a tener lugar.

---

39 Consejo Ejecutivo de la UNESCO, Aplicación de las decisiones adoptadas por el Consejo Ejecutivo y de las resoluciones aprobadas por la Conferencia General en sus reuniones anteriores, Parte I: Asuntos relativos al programa, E. Seguimiento de la situación en la República Autónoma de Crimea (Ucrania), 212 EX/5.I.E, 2021, p. 5, [Consulta: 10/07/2022]. [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000378910\\_spa](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000378910_spa)

40 SULYMA, E. *op. cit.*, 2017, [Consulta: 11/07/2022]. <https://euromaidanpress.com/2017/06/09/russia-methodically-destroys-and-removes-cultural-treasures-from-occupied-crimea-euromaidanpress/>

41 ROSÉN, F. *op. cit.*, p. 17

42 BASUL, C. “Crimea’s occupation exemplifies the threat of attacks on cultural heritage”, 4 de febrero de 2020, [Consulta: 10/07/2022]. <https://www.chathamhouse.org/2020/02/crimeas-occupation-exemplifies-threat-attacks-cultural-heritage>



Fig. 6. Imagen de Palacio del Khan de Bakhchissara publicada por el Grupo de Protección de los Derechos Humanos en Jarkov. Autor: Edem Dudakov. Fuente: <https://khp.org/en/1608810071>

### 3.1. Aplicación de medidas para la protección patrimonial en Ucrania desde febrero de 2022

El mismo día que dio comienzo la invasión de Ucrania, el día 24 de febrero de 2022, el Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS) lamentó públicamente las “vidas perdidas y amenazadas”, así como manifestó el miedo por el peligro al que se enfrentaba el patrimonio del país<sup>43</sup>.

El día 3 de marzo de 2022, la UNESCO emitió un comunicado de prensa, en relación con la situación en Ucrania tras el comienzo de la invasión<sup>44</sup>, en el que se declaraba que el organismo se encontraba evaluando daños en sus esferas de competencia (educación, cultura, patrimonio e información), para poner en

43 ICOMOS, Declaración sobre Ucrania, 24 de febrero de 2024, Comunicado de prensa. [Consulta: 12/04/2022]. <https://www.icomos-ukraine.com/recent-news-en/icomos-statement-on-ukraine>

44 UNESCO, Declaración de la tras la adopción de la resolución de la Asamblea General de las Naciones Unidas, Comunicado de prensa, 3 de marzo de 2022, [Consulta: 12/04/2022]. <https://www.unesco.org/es/artic-les/ucrania-declaracion-de-la-unesco-tras-la-adopcion-de-la-resolucion-de-la-asamblea-general>

marcha acciones de apoyo de emergencia<sup>45</sup>. Cinco días después, se publicó un nuevo comunicado en el que se ponían de manifiesto las medidas que se habían comenzado a aplicar para la protección del patrimonio monumental ucraniano, entre las que se pueden destacar:

- Colocación del Escudo Azul, establecido por la Convención de La Haya, en los monumentos y conjuntos considerados de mayor relevancia. El Conjunto del Centro Histórico de L'vov (antigua Leópolis), así como catedral de Santa Sofía, conjunto de edificios monásticos y tumba de Kievo-Petchersk<sup>7</sup> en Kiev, incluidos en la Lista de Patrimonio Mundial desde 1998 y 1990 respectivamente, fueron sitios considerados prioritarios para la señalización.

- Evaluación de daños en tiempo real por satélite, a partir de una colaboración con el UNITAR (Instituto de las Naciones Unidas para la Formación y la Investigación). El sistema permite evaluar el estado en que se encuentran sitios en peligro o ya afectados.

- Establecimiento de contactos con la sociedad civil, profesionales y practicantes del patrimonio vivo que permitan evaluar las consecuencias del conflicto para artistas e instituciones culturales.

- Dar respuesta a las necesidades de los profesionales de la cultura ucraniana, movilizando a “los socios internacionales en una reunión de coordinación de la respuesta de emergencia, incluyendo a UNITAR, el Centro Internacional de Estudios de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (ICCROM), Blue Shield International, el Consejo Internacional de Museos (ICOM), el ICOMOS y la Alianza Internacional para la Protección del Patrimonio en Zonas en Conflicto (ALIPH), entre otros”<sup>46</sup>.

Sin embargo, ni las alertas de peligro ni las medidas de emergencia aplicadas han impedido que el patrimonio ucraniano se haya convertido, de nuevo, en objetivo del dominio cognitivo, como ya se vio en Crimea, y se haya encontrado en el punto de mira ruso.

ICOMOS-Ucrania comenzó a denunciar en su página web las destrucciones de patrimonio monumental ucraniano desde el ataque al museo que albergaba gran parte de la obra de la artista Maria Prymachenko en la ciudad de Ivankov<sup>47</sup>, con la consecuente pérdida de obras de una de las pintoras naíf

---

45 Ibidem

46 UNESCO, Declaración sobre Patrimonio cultural en peligro en Ucrania: UNESCO refuerza las medidas de protección, Comunicado de prensa, 8 de marzo de 2022. [Consulta: 03/04/2022] <https://www.unesco.org/es/articles/patrimonio-cultural-en-peligro-en-ucrania-unesco-refuerza-las-medidas-de-proteccion>

47 ICOMOS-UCRANIA, “Fuerzas rusas queman hasta los cimientos un museo que albergaba

más reconocidas a nivel internacional (Fig. 7).



Fig. 7. *Pollo con dos cabezas* (Maria Prymachenko, 1977), una de las pinturas perdidas tras el incendio del Museo de Ivankov, según el Ministerio de Asuntos Exteriores de Ucrania. Fuente: Twitter - MFA Ukraine (9:47 a. m. - 28 de febrero de 2022)

A este caso, le fueron siguiendo la destrucción del edificio del Centro Regional de la Juventud<sup>48</sup> y del Museo de Antigüedades ucranianas ‘Vasyl Tarnavsky’<sup>49</sup> en Chernígov; del Museo de Sedniv<sup>50</sup>, y la amenaza al Patrimonio

decenas de obras de la artista ucraniana Maria Prymachenko”, 26 de febrero de 2022. [Consulta: 03/04/2022] <https://www.icomos-ukraine.com/recent-news-en/russian-forces-burned-down-a-museum-home-to-dozens-of-works-by-ukrainian-artist-maria-prymachenko>

48 ICOMOS-UCRANIA, “El edificio del Centro Regional de la Juventud de Chernígov destruido”, 27 de febrero de 2022. [Consulta: 03/04/2022]. <https://www.icomos-ukraine.com/recent-news-en/the-building-of-the-chernihiv-regional-youth-center-destroyed>

49 ICOMOS-UCRANIA, “Los ocupantes arruinaron el museo de Sedniv, cerca de Chernígov”, [Consulta: 03/04/2022]. <https://www.icomos-ukraine.com/recent-news-en/d2opg1rr67l310w4rs3jyjprn24btz>

50 ICOMOS-UCRANIA, “Monumento del siglo XIX destruido en Chernígov - Museo de Antigüedades Ucranianas que lleva el nombre de V. Tarnavsky”, [Consulta: 03/04/2022]. <https://www.icomos-ukraine.com/recent-news-en/-19-a-monument-of-the-19th-century-was-destroyed-in-chernihiv-vasyl-tarnovsky-museum-of-antiquities>

Mundial de Kiev<sup>51</sup>, que, junto con otros muchos, dieron lugar a la publicación por parte de este organismo de un “Mapa de crímenes contra el patrimonio cultural” el 19 de marzo de 2022 (Fig. 8). En él, puede observarse como los daños se extienden a bienes inmuebles de muy diversa índole (edificios históricos, iglesias, mezquitas, sinagogas, museos, monumentos, bibliotecas y teatros) en todas las regiones del país.

**Мапа злочинів проти культурної спадщини, вчинених російськими окупаційними військами на території України / Map of crimes against cultural heritage committed by Russian occupation forces in Ukraine**

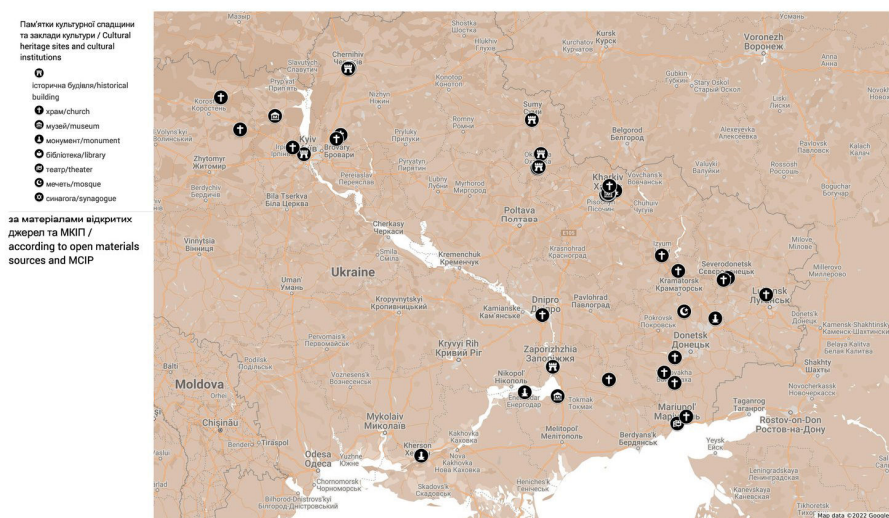


Fig. 8. Mapa de crímenes contra el patrimonio cultural en Ucrania hasta el 19 de marzo de 2022. Fuente: Web de ICOMOS-Ucrania

Los análisis de la UNESCO, todavía parciales a junio de 2022, concluyen que, por el momento, 152 sitios culturales de Ucrania han sido parcial o totalmente destruidos desde el comienzo de la guerra: setenta edificios religiosos, treinta edificios históricos, dieciocho centros culturales, quince monumentos, doce museos y siete bibliotecas.

Con este desolador panorama, el organismo ya ha manifestado que se continúan aplicando medidas de protección, a la vez que “al registrar y documentar

51 ICOMOS-UCRANIA, “La ciudad de Kiev, Patrimonio de la Humanidad, está en peligro inminente”, 1 de marzo de 2022, [Consulta: 03/04/2022]. <https://www.icomos-ukraine.com/recent-news-en/the-world-heritage-city-of-kyiv-is-in-imminent-danger>

los daños y la destrucción de los sitios culturales, la UNESCO no sólo advierte de la gravedad de la situación, sino que también prepara la reconstrucción futura<sup>52</sup>.

#### 4. CONCLUSIONES

El patrimonio cultural ha sido objeto de ataques y expolios de forma continua a lo largo de la Historia. Por ello, con la toma de conciencia y la puesta en valor de nuestros bienes culturales, hemos conseguido avanzar en materia de salvaguardia patrimonial en general. No obstante, la afectación patrimonial durante los aquí citados conflictos desde la segunda mitad del siglo XX ha permitido que ese avance en materia de protección patrimonial se extienda al marco de las contiendas y conflictos bélicos. Especialmente, teniendo en consideración su impacto, incluso, a nivel penal con las sentencias judiciales aquí mencionadas, amparadas por la legislación internacional.

No obstante, el hecho de que el patrimonio cultural constituya un soporte de la identidad y de la memoria de comunidades concretas, como pueda ser la que conforma un país, convierte a ese patrimonio en un objetivo estratégico, un elemento más de las amenazas híbridas, durante un conflicto armado, debido a su alto valor simbólico para la sociedad civil.

Actualmente, la comunidad internacional se encuentra ante un nuevo reto en relación con la protección y conservación del patrimonio cultural, en este caso, ucraniano. De acuerdo con informes de organismos internacionales y testimonios individuales, parece que la situación de los bienes en la Península de Crimea podría describirse como crítica desde 2014, debido especialmente al aparente interés ruso en el cambio de las narrativas históricas, pretendiendo así modificar la identidad cultural (nacional) ucraniana.

Por su parte, la UNESCO ya declara tener en mente la reconstrucción del país. Y, en este sentido, las preguntas que surgen son varias: ¿cómo afectará el resultado final de la guerra a la reconstrucción posterior? y, por tanto, ¿cómo será esa reconstrucción del territorio material y culturalmente?; ¿serán las intervenciones rigurosas en términos teóricos?; ¿habrá especulación urbanística?, y, si tenemos en cuenta que los ataques al patrimonio tienen también como objetivo minar la resiliencia colectiva y provocar reacciones

---

52 UNESCO, Ucrania: más de 150 sitios culturales parcial o totalmente destruidos, Comunicado de prensa, 23 de junio de 2022. [Consulta: 03/04/2022]. <https://www.unesco.org/es/articulos/ucrania-mas-de-150-sitios-culturales-parcial-o-totalmente-destruidos>



emocionales, ¿qué papel jugará el pueblo ucraniano en la recuperación de su patrimonio monumental?, ¿se demandarán repristinaciones fedatarias? Con seguridad, los retos serán múltiples.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- AYUSO, S. “Escándalo en Francia por la imputación de un expresidente del Louvre por tráfico de antigüedades”, *El País*, 26 de mayo de 2022, <https://elpais.com/cultura/2022-05-26/imputado-un-expresidente-del-louvre-por-blanqueo-y-trafico-de-antiguedades.html>
- BÁEZ, F., “El Bibliocausto nazi/ Las primeras destrucciones de libros en China”, *Especulo: Revista de Estudios Literarios*, 22, 2002. <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero22/biblioca.html>
- *La destrucción cultural de Iraq: un testimonio de posguerra*, Barcelona, Editorial Octaedro, S.L, 2004
  - *A história da destruição cultural da América Latina: da conquista à globalização*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 2010.
- BARRAK, A., “Ahmad Al Faqi Al Mahdi: ‘Me declaro culpable’”, *Correo de la UNESCO-Gran Angular*, octubre-diciembre de 2017. <https://es.unesco.org/courier/2017-octubre-diciembre/ahmad-al-faqi-al-mahdi-me-declaro-culpable>.
- BASUL, C., “Crimea’s occupation exemplifies the threat of attacks on cultural heritage”, Chatham House, 4 de febrero de 2020. <https://www.chathamhouse.org/2020/02/crimeas-occupation-exemplifies-threat-attacks-cultural-heritage>.
- BIERSACK, J. y O’LEAR, S. “The geopolitics of Russia’s annexation of Crimea: narratives, identity, silence and energy”, *Eurasian Geography and Economics*, 55, 3, 2014, pp. 247-269.
- FIANKAN-BOKONGA, C., “Una resolución histórica”, *Correo de la UNESCO-Gran Angular*, octubre-diciembre de 2017. <https://es.unesco.org/courier/2017nian-di-3qi/resolucion-historica>.
- FONTAL MERILLAS, O., “Claves del patrimonio cultural del presente y desde el presente para abordar su enseñanza”, *Pulso*, 29, 2006, pp. 9-31.
- GARCÍA CUETOS, M.P. “Succisa Virescit, o el viejo anhelo de la resurrección de la materia monumental”, *Papeles del Partal*, 2, 2004, pp. 45-82.
- *Humilde condición*, Gijón, Trea, 2009.
  - *El patrimonio cultural. Conceptos básicos*, Zaragoza, Prensas Uni-

- versitarias de Zaragoza, 2012.
- GIOVANNONI, G., *Il restauro dei monumenti*, Roma, Cremonese, 1945.
- OTAN, *White Paper - Next Steps in NATO's Transformation: To the Warsaw Summit and Beyond*, 2015 .[https://www.act.nato.int/images/stories/events/2015/nts/NATO\\_NTS\\_2015\\_White\\_Paper\\_Final\\_Public\\_Version.pdf](https://www.act.nato.int/images/stories/events/2015/nts/NATO_NTS_2015_White_Paper_Final_Public_Version.pdf)
- ROSÉN, F., *NATO and CPP: a hybrid threat perspective*. Centro Nórdico para el Patrimonio Cultural y el Conflicto Armado, marzo de 2022, pp. 1-22. <https://www.heritageconflict.org/blog/2022/3/2/nato-and-cpp-a-hybrid-threat-perspective>
- SULYMA, E. “Russia methodically destroys and removes cultural treasures from occupied Crimea”, *Euromaidan Press*, 9 de marzo de 2017. <https://euromaidanpress.com/2017/06/09/russia-methodically-destroys-and-removes-cultural-treasures-from-occupied-crimea-euromaidan-press/>
- TOAL, G. *Near Abroad: Putin, the West, and the Contest Over Ukraine and the Caucasus*. Oxford, Oxford University Press, 2017.
- TRIBUNAL INTERNACIONAL PARA LA ANTIGUA YUGOSLAVIA, *La fiscalía del Tribunal contra Pavle Strugar, Miodrag Jokić, Milan Zec y Vladimir Kovacevic. Acusación*, 23 de febrero de 2001. [https://www.icty.org/x/cases/miodrag\\_jokic/ind/en/jokic\\_010222\\_indictment\\_eng.pdf](https://www.icty.org/x/cases/miodrag_jokic/ind/en/jokic_010222_indictment_eng.pdf)
- UNESCO, *Identificación de Bienes Culturales. Normas y prácticas*, 2021 [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000380180\\_spa](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000380180_spa)

## Documentos internacionales

- Aplicación de las decisiones adoptadas por el Consejo Ejecutivo y de las resoluciones aprobadas por la Conferencia General en sus reuniones anteriores*, Parte I: Asuntos relativos al programa, E. Seguimiento de la situación en la República Autónoma de Crimea (Ucrania), 212 EX/5.IE, 2021. [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000378910\\_spa](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000378910_spa)
- Convención II de La Haya de 1899 relativa a las leyes y usos de la guerra terrestre*, La Haya, 29 de Julio de 1899. [http://www.cruzroja.es/principal/documents/1750782/1851920/II\\_convenio\\_de\\_la\\_haya\\_de\\_1899.pdf](http://www.cruzroja.es/principal/documents/1750782/1851920/II_convenio_de_la_haya_de_1899.pdf)
- Convención de La Haya de 1954 para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado*, La Haya, 14 de mayo de 1954. [http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL\\_ID=13637%26URL\\_DO=DO\\_TOPIC%26URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13637%26URL_DO=DO_TOPIC%26URL_SECTION=201.html)
- Convenio sobre la protección de las instituciones artísticas y científicas y de los monumentos históricos (Pacto Roerich)*, Washington, 15 de abril de

1935. <https://www.icrc.org/es/doc/resources/documents/misc/treaty-1935-roerich-pact-5tdm2y.htm>
- Consejo Ejecutivo de la UNESCO, *Aplicación de las decisiones adoptadas por el Consejo Ejecutivo y de las resoluciones aprobadas por la Conferencia General en sus reuniones anteriores, Parte I: Asuntos relativos al programa, E. Seguimiento de la situación en la República Autónoma de Crimea (Ucrania)*, 212 EX/5.I.E, 2021, p. 5. [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000378910\\_spa](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000378910_spa)
- Inscripción en la Lista del Patrimonio Mundial en Peligro: Dubrovnik (Yugoslavia)*, 15ª Reunión del Comité de Patrimonio Mundial, 1991. <https://whc.unesco.org/en/decisions/3482>
- Proyecto de declaración concerniente a las leyes y costumbres de la guerra*, Bruselas, 27 de agosto de 1874. <https://ihl-databases.icrc.org/applic/ihl/ihl.nsf/Article.xsp?action=openDocument&documentId=BAB3FB2725F684E6C12563CD00515509>
- Resolución 2347 del Consejo de Seguridad de la ONU*, 24 de marzo de 2017. <https://documents-dds-ny.un.org/doc/UNDOC/GEN/N17/079/09/PDF/N1707909.pdf?OpenElement>
- Segundo Protocolo de la Convención de La Haya de 1954 para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado*, La Haya, 26 de marzo de 1999. [http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL\\_ID=15207&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=15207&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)
- Tratado del Atlántico Norte*, Washington, 4 de abril de 1949. [https://www.nato.int/cps/en/natohq/official\\_texts\\_17120.htm?selectedLocale=es](https://www.nato.int/cps/en/natohq/official_texts_17120.htm?selectedLocale=es)

### **Comunicados de prensa emitidos por organismos internacionales**

- ICOMOS, Declaración sobre Ucrania, Comunicado de prensa, 24 de febrero de 2024. <https://www.icomos-ukraine.com/recent-news-en/icomos-statement-on-ukraine>
- ICOMOS-UCRANIA, “Fuerzas rusas queman hasta los cimientos un museo que albergaba decenas de obras de la artista ucraniana Maria Prymachenko”, 26 de febrero de 2022. <https://www.icomos-ukraine.com/recent-news-en/russian-forces-burned-down-a-museum-home-to-dozen-of-works-by-ukrainian-artist-maria-prymachenko>
- “El edificio del Centro Regional de la Juventud de Chernígov destruido”, 27 de febrero de 2022. <https://www.icomos-ukrai>

ne.com/recent-news-en/the-building-of-the-chernihiv-regional-youth-center-destroyed

- “Los ocupantes arruinaron el museo de Sedniv, cerca de Chernigov”. <https://www.icomos-ukraine.com/recent-news-en/d2opglrr67l310w4rs3jyjprn24btz>
- “Monumento del siglo XIX destruido en Chernigov - Museo de Antigüedades Ucranianas que lleva el nombre de V.Tarnavsky”. <https://www.icomos-ukraine.com/recent-news-en/-19-a-monument-of-the-19th-century-was-destroyed-in-chernihiv-vasyl-tarnovsky-museum-of-antiquities>
- “La ciudad de Kiev, Patrimonio de la Humanidad, está en peligro inminente”, 1 de marzo de 2022. <https://www.icomos-ukraine.com/recent-news-en/the-world-heritage-city-of-kyiv-is-in-imminent-danger>

UNESCO, Declaración tras la adopción de la resolución de la Asamblea General de las Naciones Unidas, Comunicado de prensa, 3 de marzo de 2022. <https://www.unesco.org/es/articulos/ucrania-declaracion-de-la-unesco-tras-la-adopcion-de-la-resolucion-de-la-asamblea-general>

UNESCO, Declaración sobre Patrimonio cultural en peligro en Ucrania: UNESCO refuerza las medidas de protección, Comunicado de prensa, 8 de marzo de 2022. <https://www.unesco.org/es/articulos/patrimonio-cultural-en-peligro-en-ucrania-unesco-refuerza-las-medidas-de-proteccion>

UNESCO, Declaración sobre Ucrania: más de 150 sitios culturales parcial o totalmente destruidos, Comunicado de prensa, 23 de junio de 2022. <https://www.unesco.org/es/articulos/ucrania-mas-de-150-sitios-culturales-parcial-o-totalmente-destruidos>

Noelia Fernández García

Dpto. de Historia del Arte y Museología  
 Universidad de Oviedo  
<https://orcid.org/0000-0001-5675-0642>  
[fernandezgnoelia@uniovi.es](mailto:fernandezgnoelia@uniovi.es)



**LA RECUPERACIÓN DEL CLAUSTRO DEL CONVENTO DE SAN FRANCISCO DE PALMA DE JERONI MARTORELL A ALEJANDRO FERRANT. RESTAURACIÓN CIENTIFICA FRENTE UNIDAD VISUAL**

**THE RECOVERY OF THE CLOISTER OF THE CONVENT OF SAN FRANCISCO DE PALMA FROM JERONI MARTORELL TO ALEJANDRO FERRANT. SCIENTIFIC RESTORATION VERSUS VISUAL UNIT**

MARÍA PILAR GARCÍA CUETOS  
Universidad de Oviedo

Recibido: 02/09/2022

Aceptado: 27/10/2022

RESUMEN

El presente trabajo se propone analizar la restauración del claustro de san Francisco de Palma, en atención a la aplicación en el mismo de la metodología de la restauración científica. De Jeroni Martorell a Alejandro Ferrant, dichas teorías fueron orilladas e incluso olvidadas, en beneficio de una visión unitaria del conjunto y su entonación y la imitación del efecto de la pátina. Para efectuar este análisis se tendrán en cuenta fuentes inéditas y un repertorio bibliográfico de referencia, así como trabajo de campo. El resultado final de las intervenciones supuso una restauración de esmerada resolución técnica, pero que no mantuvo el principio de la notoriedad de los elementos reintegrados y la estratificación contemporánea.

*Palabras clave:* Convento de san Francisco de Palma, Jeroni Martorell, Alejandro Ferrant, restauración científica.

## ABSTRACT

This article aims to analyse the restoration of the cloister of San Francisco de Palma, in regard to the application of the scientific restoration methodology. From Jeroni Martorell to Alejandro Ferrant, these theories were neglected and even forgotten in favour of a unitary vision of the whole ensemble and its intonation and the imitation of the patina effect. In order to carry out this analysis, unpublished sources and a bibliographical list of reference will be taken into account, together with fieldwork. The final result of the interventions was a restoration of meticulous technical resolution, but which did not maintain the principle of the notoriety regarding the reintegrated elements and the contemporary stratification of the building.

*Keywords:* Convent of San Francisco de Palma, Jeroni Martorell, Alejandro Ferrant, scientific restoration.

## 1. EL CONVENTO DE SAN FRANCISCO. UN ELEMENTO SINGULAR DEL PATRIMONIO PALMESANO. EL DEBATE SOBRE SU CONSERVACIÓN

A partir de los escritos de Jovellanos, el convento franciscano de Palma fue identificado como un elemento singular del patrimonio de la ciudad, valoración que fue ratificada por Piferrer<sup>1</sup>. A la llegada de la desamortización, el conjunto había sumado estratificaciones históricas desde su fundación en el siglo XIII hasta las grandes reformas del siglo XVIII. En 1580 un rayo destruyó la fachada y las dos primeras bóvedas del coro y esa zona de la iglesia experimentó reformas<sup>2</sup>. El siglo XIX marcó el inicio de la lucha por la conservación del conjunto (fig.1) y en ella José María Quadrado jugó un papel decisivo<sup>3</sup>. Entre 1835 y 1936 confluyeron las iniciativas para evitar su derribo y los primeros

---

El presente trabajo se realiza en el marco del proyecto de investigación PID2019-110231GB-I00 *Estudio diagnóstico comparado entre la conservación del patrimonio artístico religioso y sus modelos de gestión en las islas de Mallorca y Menorca*, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

1 PIFERRER, P. y PARCERISA, F. *Recuerdos y Bellezas de España. Mallorca*, Barcelona, Joaquín Verdager, 1842.

2 VIVES y ESCUDERO, A. *Inventario de los Monumentos Artísticos de España. Provincia de Baleares*, 1909, p. 464 [21/05/2021] [http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion\\_tnt/index\\_interior\\_baleares2.html](http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt/index_interior_baleares2.html).

3 TUGORES TRUYOL, F. “El procés de tutela i restauració del convent de sant Francesc de Palma (1835-1936). L'actuació de la Comissió Provincial de Monuments”, en: *XVIII Jornades d'Estudis Històrics Locals: La Ciutat de Mallorca i els segles del gòtic*, Palma, Institut d'Estudis Baleàrics, 2009 p. 375.

proyectos encaminados a su restauración<sup>4</sup>. La Comisión de Monumentos valoró de forma prioritaria su conservación<sup>5</sup>, pero el antiguo convento recibió diversos usos<sup>6</sup>: sede del Gobierno Civil y de la Diputación, escuela normal, cuartel de la guardia civil, prisión, viviendas, fábrica de gaseosas, Escuela de Bellas Artes, biblioteca y Museo Provincial. A esta continuada y diversa ocupación, generalmente poco o nada respetuosa con el monumento, se sumaron los daños causados por el terremoto de 1851, que arruinó la linterna del campanario y provocó el desalojo del Gobierno Civil y la Diputación. En 1853, la Academia de Bellas Artes de San Fernando comenzó a pedir la conservación del conjunto y se sucedieron los debates sobre su derribo, denuncias de mal uso por parte de sus ocupantes y reclamaciones interpuestas por la Comisión de Monumentos para conseguir una tutela efectiva. Mientras, se repararon las arquerías del claustro y las cubiertas, pero la situación del antiguo convento era lamentable<sup>7</sup>.

---

4 TUGORES TRUYOL, F., *ob. cit.* p. 376.

5 MORATA SOCIAS, J. *La Comisión de Monumentos de las Baleares (1844-1987)*, Palma, Universitat de les Illes Balears, 2005, p. 18.

6 TUGORES TRUYOL, F., *ob. cit.* pp. 376-377.

7 *Idem*, pp. 377-378.



Figura 1. La reivindicación romántica de los valores del claustro de san Francisco, permitió el inicio de la recuperación del conjunto. Claustro del convento de san Francisco de Palma. Francisco Parcerisa. Ilustración de *Recuerdos y bellezas de España. Mallorca*. Barcelona, 1842

En 1870 volvió a proponerse la subasta del monumento y de nuevo Quadrado, apoyado por Bartomeu Ferrà Perelló y Faust Morell, defendió su



conservación ante la Real Academia<sup>8</sup>. El Gobernador Provincial solicitó un informe del estado del edificio, documento en el que se señaló la necesidad de llevar a cabo obras urgentes de restauración. La Comisión de Monumentos admitió que el mal menor sería permitir la venta de partes del conjunto para salvar los recintos fundamentales<sup>9</sup> y solicitó a todas las instituciones implicadas (Ayuntamiento de Palma, Diputación y Academia de Bellas Artes) que requiriesen al Estado que se concediese al primero la propiedad del edificio. Dicha petición fue denegada en 1877 y la Comisión amenazó con dimitir. En 1879 salió a subasta todo el conjunto y se desalojó el museo. En 1880 (fig.2) se presentó un proyecto para construir nuevas oficinas en el solar del antiguo convento y se ordenó su derribo. Nuevamente, Quadrado publicó una encendida defensa de san Francisco y escribió a la Academia solicitando la declaración monumental. Afortunadamente, a finales de año el Gobierno paralizó el derribo.

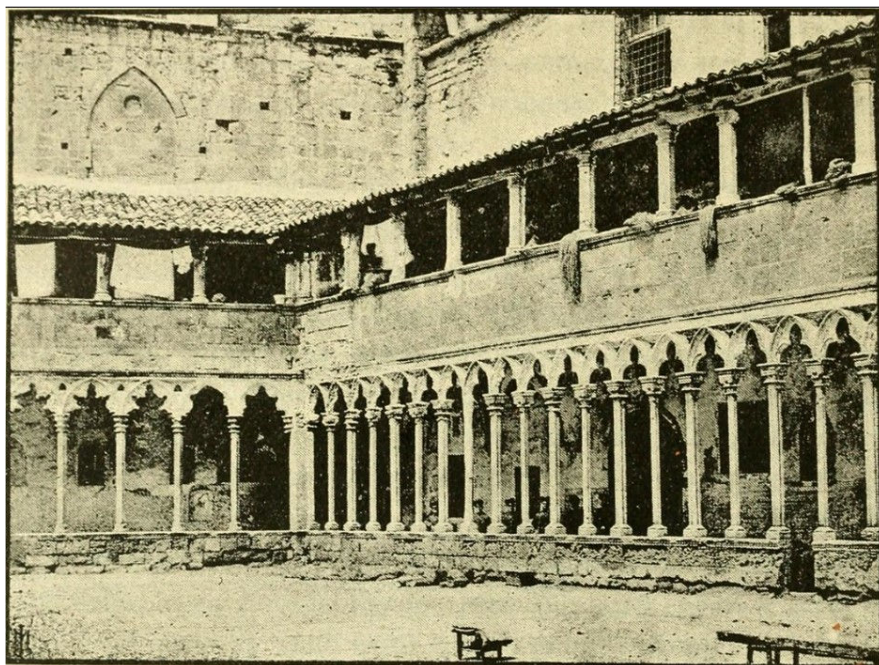


Figura 2. Claustro del convento de san Francisco de Palma a finales del siglo XIX. El uso inadecuado y la falta de conservación provocaron la degradación del conjunto.

Fotograbado de *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*.

Barcelona, 1888

8 SALVÁ RIERA, J., “Quadrado defensor de los monumentos de Mallorca”, *Mayurqa: revista del Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts*, nº3-4, 1979, p. 248.

9 *Idem.*, p. 248.

La declaración monumental se hizo efectiva en 1881, pero el inmueble siguió dependiendo del Ministerio de Hacienda, que propuso un proyecto de instalación de nuevas oficinas del Estado, que respetaba únicamente el claustro. La Comisión, temiendo que eso supusiese el derribo de la iglesia, solicitó que ambos quedasen bajo su custodia. La prisión se mantuvo activa y Gaston Vuillier, que visitó el claustro, manifestó su sorpresa ante su uso carcelario<sup>10</sup>. Finalmente, los presos fueron trasladados al convento de los Capuchinos y la Comisión de Monumentos solicitó que se le cediesen el claustro y otras dependencias para instalar en ellas el futuro museo arqueológico, aunque, en lugar de ello, se propuso cederlos a las Escuelas Pías para abrir un colegio. En marzo de 1885 el responsable de las mismas comunicó a la Comisión la ruina del ángulo Noroeste, cuyo pilar fue reconstruido<sup>11</sup>. A principios del siglo XX el estado del inmueble era de ruina parcial<sup>12</sup>. En 1907 el obispo Campins cedió la iglesia y parte de las dependencias a la Orden Tercera de san Francisco y al año siguiente se efectuaron unas intervenciones urgentes sufragadas por la Comisión y dirigidas por Guillem Reinés. En 1909 Antonio Vives<sup>13</sup> señalaba que el claustro era una de las obras más notables de Palma.

En 1920 el Ministerio de Instrucción Pública cedió a los franciscanos el usufructo del claustro, de las dependencias que tenían acceso directo al mismo y de la biblioteca. Mientras, el deterioro del edificio avanzaba. En 1923 causó ruina el ángulo que se levantaba sobre la plaza del convento y se programaron unas obras de urgencia a cargo de Gaspar Bennázar. En 1926 se arruinó la crujía Sur del claustro y se reparó parte de la cubierta. La Comisión indicó que esa intervención debía hacerse limitándose a reproducir y copiar exactamente lo que se retirase, sin introducir la menor innovación. En julio de ese año los comisionados se reunieron en el claustro y acordaron continuar la consolidación del costado Este. Finalmente, en 1928 se aprobó restaurar dos capillas anejas al recinto claustral y que se encontraban tabicadas. El objetivo era que pudieran ser contempladas por los visitantes y acoger el museo de objetos arqueológico-artísticos. Finalmente, en 1930 se remató la reparación de la última panda<sup>14</sup>.

---

10 TUGORES TRUYOL, F., *ob. cit.*, pp. 381-382.

11 *Idem*, p. 383.

12 *Ibidem*.

13 VIVES Y ESCUDERO, A. *ob. cit.*, pp. 462-463.

14 TUGORES TRUYOL, F., *ob. cit.*, p. 384.

## 2. JERONI MARTORTELL Y LAS CONTRADICCIONES DE LA APLICACIÓN DE LA RESTAURACIÓN CIENTÍFICA EN EL CLAUSTRO DE SAN FRANCISCO

En 1932 se hizo cargo de las intervenciones el arquitecto de zona, Jeroni Martorell. La dirección efectiva de la obra corrió a cargo de Guillem Forteza<sup>15</sup>, quien en mayo de 1932 escribió a Martorell porque, dado que iba a desplazarse a Palma para elaborar un proyecto de reparación del edificio destinado a Biblioteca Provincial, esperaba verle para visitar juntos el convento de san Francisco y otros monumentos que era preciso conservar en Mallorca<sup>16</sup>.

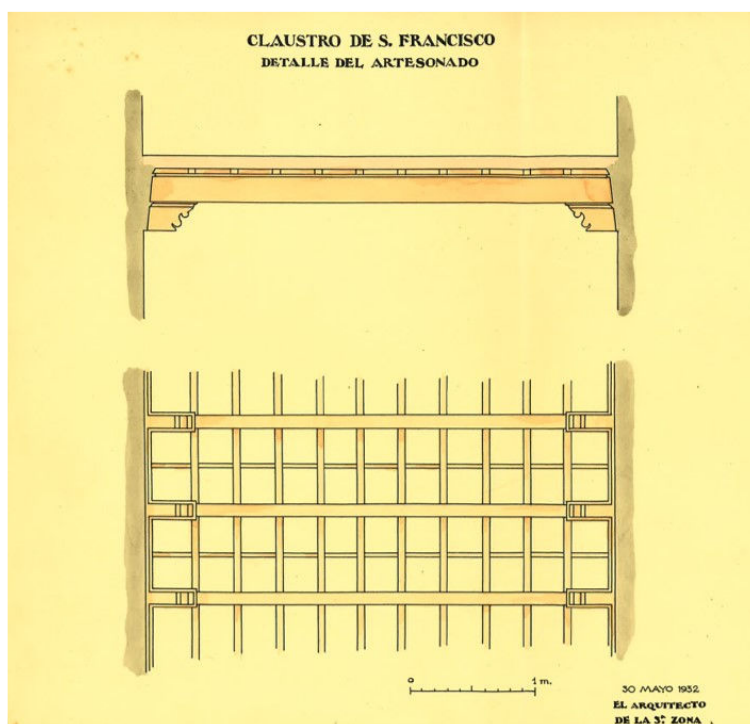


Figura 3. Planta y sección del artesonado del claustro del convento de san Francisco de Palma. Jeroni Martorell, Proyecto de Consolidación del Claustro de San Francisco (Sección Norte), 30 de mayo de 1932. Memoria. Archivo de la Diputación de Barcelona. Servicio del Patrimonio Artístico Local. Fondo Jeroni Martorell Terrats. UI 31. L/C31/d63

15 *Idem.* p. 384.

16 Carta de Guillem Forteza a Jeroni Martorell, 10 de mayo de 1932, Archivo de la Diputación de Barcelona. Servicio del Patrimonio Artístico Local. Fondo Jeroni Martorell Terrats (en adelante: ADB.SPAL. FJMT). UI 31 L/C31/d7.

En el archivo de Jeroni Martorell se conserva un borrador del proyecto de consolidación de la sección Norte del claustro de san Francisco, con fecha de 30 de mayo de 1932<sup>17</sup>, y que proponía la restauración y reposición del artesonado de las galerías. La memoria se acompañó de una planta y un detalle del artesonado<sup>18</sup> (fig.3) y en ella se señalaba que esa intervención era una demanda de la sociedad palmesana “sentida e intensa”. Martorell apuntaba relaciones del claustro palmesano con obras del gótico catalán, como el patio del Palacio de la Generalitat, el monasterio de Pedralbes, las iglesias de santa Ana y Junqueras de Barcelona y el convento de los dominicos de Balaguer, pero también precisaba que los claustros catalanes, con excepción del último, eran más severos y de líneas más sobrias que el de Palma, que definió como “obra de filigrana, delicada y exquisita”. Precisamente, esa característica había hecho que los efectos del abandono se hicieran más evidentes. La inestabilidad de la estructura y la degradación de algunas columnas y arquerías, había intentado atajarse cerrando algunas arcuaciones (fig.4). Como resultado de la falta de conservación, “el claustro está hoy ruinoso y ha de menester reparación; la delicada estructura ha desafiado hasta ahora al tiempo, pero se va aproximando el límite de la resistencia”<sup>19</sup>.

Martorell calificó las obras que iba a efectuar como de “delicadas de ejecución difícil”. Pese al título del proyecto, las operaciones que propuso entraban de lleno en el terreno de la restauración: “Habrà que mantener en su sitio cuanto se halle en relativo buen estado, sustituyendo solo aquellas partes, que ya no puedan seguir en activo. Cuando los elementos constructivos puedan seguir utilizándose tal como se hallan o bien, con un refuerzo adherido, seguirán utilizándose, cambiando solo los que forzosamente lo hayan de menester. El cambio deberá ser más amplio, más completo en el artesonado”<sup>20</sup>. También indicó que esa labor debía llevarse a cabo con pocos operarios, con lentitud y en varias fases. En paralelo, reunió documentación que le ayudase a precisar sus propuestas. Solicitó a Guillem Forteza que le enviase una fotografía de un ángulo en el que las arquerías apareciesen dañadas o tapiadas<sup>21</sup> y a Joan Pons, director del Archivo General Histórico de Mallorca, algunas obras o estudios sobre el convento. Pons le respondió que tales publicaciones eran escasas, con excepción de la obra de Jovellanos *Carta histórico crítica sobre los conventos*

---

17 Jeroni Martorell, Proyecto de Consolidación del Claustro de San Francisco (Sección Norte), 30 de mayo de 1932. Memoria, ADB.SPAL. FJMT. UI 31. L/C31/d63.

18 *Idem*.

19 *Idem*, fols. 2-3.

20 *Idem*, fol. 3.

21 Borrador de Carta de Jeroni Martorell a Guillem Forteza, 3 de junio de 1932, ADB.SPAL. FJMT. UI 31. L/C31/d66.

de Santo Domingo y San Francisco de Palma de Mallorca<sup>22</sup>. El 1 de junio de 1932 Martorell recibió un presupuesto para la construcción de la cubierta, que propuso la firma *Pere Quintana. Taller de carpintería y ebanistería*<sup>23</sup>.



Figura 4. Fotografía que muestra la degradación de las arquerías del claustro de san Francisco de Palma. Puede observarse la afectación de los sillares y los elementos escultóricos. Parte de los vanos habían sido cegados para mantener su estabilidad. Jeroni Martorell, Proyecto de Consolidación del Claustro de San Francisco (Sección Norte), 30 de mayo de 1932. Archivo de la Diputación de Barcelona. Servicio del Patrimonio Artístico Local. Fondo Jeroni Martorell Terrats. UI 31. L/C31/d63

Mediante un borrador conservado en el archivo de Martorell, sabemos que envió al Ministerio el proyecto de consolidación del claustro a mediados de septiembre de 1932<sup>24</sup>, aunque no fue aprobado. El presupuesto se consideró muy

---

22 Carta de Joan Pons a Jeroni Martorell, 6 de septiembre de 1932, ADB.SPAL. FJMT. UI 31. L/C31/d70.

23 Presupuesto de obra para la construcción de un artesonado, Pere Quintana. Taller de carpintería y ebanistería, 1 de junio de 1932. ADB.SPAL. FJMT. UI 31. L/C31/d64.

24 Oficio de Jeroni Martorell a Ricardo de Orueta, acompañando al proyecto de consolidación del claustro del convento de san Francisco de Palma, 15 de septiembre de 1932, ADB.SPAL. FJMT. UI 31. L/C31/d72.

elevado y Ricardo de Orueta, Director General de Bellas Artes, le encargó un informe referente a la posibilidad de excluir los trabajos de carpintería y dedicar su importe a las labores de consolidación del claustro<sup>25</sup>. Martorell remitió un oficio de respuesta en el que argumentaba que el convento era un monumento notable de los siglos XIV-XV y que se encontraba en un estado de conservación preocupante<sup>26</sup>. Consideraba imposible no abordar esos trabajos, si bien compartía el criterio de la Junta de reducir al menor grado posible los proyectos de obras, no solamente por ahorro, sino para que los monumentos históricos no se vieran alterados. Martorell mantenía los principios de intervención mínima que guiaban su teoría restauradora científica y la de los restantes arquitectos de zona: “Este concepto lo hemos tenido siempre presente y procuramos acentuar su aplicación en nuestra actuación futura, según las orientaciones de esta Junta”. Además, expuso una apreciación que se correspondía igualmente con los criterios vigentes en ese momento, pero que finalmente se eludió en la restauración del claustro: “También habrá que procurar, según se indica, que se distinga con claridad en adelante, lo nuevo de lo viejo”.

Al mismo tiempo que intentaba convencer a la Junta de la necesidad de restaurar el artesonado y las cubiertas, Martorell buscaba nuevos presupuestos. En noviembre de 1934 remitió un nuevo oficio a Orueta para recordarle que continuaba pendiente de resolución el proyecto y que había recibido noticias del progresivo deterioro del claustro<sup>27</sup>. La aprobación llegó en 1935, mediante un oficio<sup>28</sup> en el que se señalaban expresamente las condiciones fundamentales: consolidación de arcuaciones de piedras descompuestas, reconstrucción de los envigados carcomidos del techo, que se consideraban obras “de ejecución delicadísima”, por cuanto se trataba de conservar cuanto se encontrase en estado de utilizarse tal y como estaba o por medio de refuerzos adheridos y de reemplazar únicamente lo que no pudiera mantenerse en modo alguno. Se mantenían firmes los criterios de restauración científica, basados en la primacía de la intervención mínima y la oposición a la reconstrucción. Es más, se recordaba que debían llevarse a cabo únicamente “las obras precisas de conservación”<sup>29</sup>.

---

25 Oficio de Ricardo de Orueta, Director General de Bellas Artes, a Jeroni Martorell, 2 de febrero de 1932, ADB.SPAL. FJMT. UI 31. L/C31/d62.

26 Borrador de Oficio de Jeroni Martorell a Ricardo de Orueta, 22 de marzo de 1933, ADB.SPAL. FJMT. UI 31. L/C31/d73.

27 Oficio de Jeroni Martorell a Ricardo de Orueta. 13 de noviembre de 1934. ADB.SPAL. FJMT. UI 31. L/C31/d75.

28 Oficio de Eduardo Chicharro a Jeroni Martorell. 23 de febrero de 1935. ADB.SPAL. FJMT. UI 31. L/C31/d78.

29 *Idem*.

Martorell informó de la noticia a Guillem Forteza<sup>30</sup>, quien mostró su alegría por la aprobación del proyecto<sup>31</sup>. En marzo de 1935 el primero remitió un oficio solicitando el libramiento de los fondos destinados a la intervención<sup>32</sup>, ya que quería iniciar cuanto antes los trabajos y Forteza publicó un artículo con el elocuente título de *Una obligación del Estado cumplida. La conservación del claustro de san Francisco*<sup>33</sup>, en el que señalaba que el arquitecto que había de dirigir los trabajos de consolidación y conservación del monumento tenía por delante una labor superlativamente delicada, de la que estaba seguro de que saldría airoso y recordaba que en Mallorca no existía ninguna gran obra histórica que hubiese sido tratada con lo que denominaba “respeto psicológico” al monumento, al artista que lo había creado y a las circunstancias históricas que lo determinaran o a los factores lo modificasen<sup>34</sup>; todo un canto a la herencia de John Ruskin.

En junio de 1935, Martorell informó a Forteza de que había escrito al señor Laconell para que ambos se entrevistasen para tratar el tema de la sustitución de la piedra y le daba instrucciones precisas sobre cómo debía de ser y sobre su calidad<sup>35</sup>. Le advertía de que la sustitución de piezas era un proceso delicado. En los arcos debía emplearse arenisca similar a la original y los elementos escultóricos debían rehacerse de manera que no tuvieran “la sequedad de una cosa moderna”. Contraviniendo la metodología de la restauración científica, se renunciaba a señalar la diferenciación entre los elementos repuestos y los originales. Se pretendía lograr su integración visual dentro del conjunto. Se orillaba el criterio de la notoriedad de la restauración y finalmente se recurría a la reposición mimética de elementos degradados o desaparecidos.

El empleo de estos criterios poco coherentes con la restauración científica, queda patente en una carta que Martorell escribió a Sacanell y en la que le precisaba que la piedra nueva debía presentar el mismo aspecto envejecido y de erosión que el resto<sup>36</sup> y debía aparecer “desgastada por la acción del tiempo”.

---

30 Borrador de carta de Jeroni Martorell a Guillem Forteza, 5 de marzo de 1935, ADB.SPAL. FJMT. UI 31. L/C31/d79.

31 Carta de Guillem Forteza a Jeroni Martorell, 9 de marzo de 1935, ADB.SPAL. FJMT. UI 31. L/C31/d80.

32 Borrador de carta de Jeroni Martorell a Eduardo Chicharro, 14 de marzo de 1935, ADB.SPAL. FJMT. UI 31. L/C31/d81.

33 FORTEZA, G., “Una obligació de l’Estat acomplida. La conservació del claustre de Sant Francesc”, *El Dia*, año 152, nº 4-301, 17 de abril de 1935.

34 *Idem*, p. 2.

35 Borrador de carta de Jeroni Martorell a Guillem Forteza, 11 de junio de 1935, ADB.SPAL. FJMT. UI 31. L/C31/d84.

36 Borrador de carta de Jeroni Martorell a Miquel Sacanell, 11 de julio de 1935, SPAL. FJMT. UI 31. L/C31/d90.

porque consideraba importante unificar el color y la textura de los materiales reintegrados con los originales. Sacanell respondió diciendo que haría todo lo posible porque las piedras nuevas fueran lo más parecidas posible a las antiguas<sup>37</sup>. El escultor le explicaba a Martorell que, aunque la piedra que utilizaba no era la Santanyi que le había indicado Forteza, sino la de Ferreras, que consideraba más duradera, eso no suponía un problema, porque al tratarse y patinarse quedaría muy similar a las antiguas. Otros datos reiteran el empleo de la reposición mimética. En agosto de 1935 Martorell recibió una carta de Josep Sabater, contratista, en la que le informaba de que había visitado al escultor Carbonell, que estaba realizando los capiteles que debían sustituirse y describía que estaban muy bien terminados, que las aristas no estaban vivas, sino que se parecían a los viejos<sup>38</sup>. En septiembre, el contratista escribió otra vez para comunicar que ya se había colocado una de las columnas del claustro, que estaba muy bien y “no se conoce con las otras”<sup>39</sup>. A finales de septiembre le informaba de que quienes lo habían visto, especialmente los frailes “nos felicitan de lo bien que quedan y están muy contentos de todos los trabajos”<sup>40</sup>. Queda claro que los elementos repuestos se entendían como réplicas lo más fidedignas posible de los originales y que en ningún caso se recurrió a su diferenciación, ni siquiera a la simplificación de la decoración para permitir que fuesen identificados como piezas reintegradas en la restauración.

El siete de diciembre de 1935 se publicó un artículo sobre la restauración del claustro<sup>41</sup>. Aparte de certificar la favorable recepción social de los trabajos, describía minuciosamente la recuperación del artesanado de madera. Fue desmontado y rearmado conservando el grueso de sus elementos originales (fig.5). Solamente se repusieron las piezas destruidas o muy afectadas por la carcoma<sup>42</sup>. Mediante una factura conservada en su archivo, sabemos que Jeroni Martorell estuvo en Palma el cuatro de octubre de 1935<sup>43</sup>. En esa visita elaboró instrucciones para el rehacer el artesanado, que debía de reproducir el aspecto del original. Los trabajos de la cubierta se terminaron a finales de octubre o

---

37 Carta de Miquel Sacanell a Jeroni Martorell, 18 de julio de 1935, SPAL. FJMT. UI 31. L/C31/d91.

38 Carta de Josep Sabater a Jeroni Martorell, 11 de agosto de 1935, ADB.SPAL. FJMT. UI 31. L/C31/d94.

39 Carta de Josep Sabater a Jeroni Martorell, 16 de septiembre de 1935, ADB.SPAL. FJMT. UI 31. L/C31/d97.

40 Carta de Josep Sabater a Jeroni Martorell, 25 de septiembre de 1935, ADB.SPAL. FJMT. UI 31. L/C31/d100.

41 “El claustro de San Francisco”, *El Correo de Mallorca. Diario católico*, sábado 7 de diciembre de 1935.

42 *Idem*.

43 Factura nº 821 a nombre de Jeroni Martorell. Hotel Victoria de Palma de Mallorca, 4 d octubre de 1935, ADB.SPAL. FJMT. UI 31. L/C31/d104.



comienzos de noviembre de 1935 y la colocación del pavimento se finalizó en diciembre de 1935<sup>44</sup>. Un recibi documenta que el pintor que intervino en la restauración y completamiento de las pinturas de la cubierta de las galerías fue José Merino<sup>45</sup>. Los trabajos de ajardinamiento estuvieron a cargo de Josep Calafell. El veinticinco de diciembre, Martorell le escribió para indicarle que añadiese las medidas del claustro en el plano que le adjuntaba para poder llevar a término su acondicionamiento<sup>46</sup>.



Figura 5. Fotografía del artesonado del piso alto del claustro del convento de san Francisco tras su restauración. Proyecto de Consolidación del Claustro de San Francisco (Sección Norte), 30 de mayo de 1932. Archivo de la Diputación de Barcelona. Servicio del Patrimonio Artístico Local. Fondo Jeroni Martorell Terrats. UI 31. L/C31/d63

---

44 Carta de Josep Sabater a Jeroni Martorell, 2 de diciembre de 1935, ADB.SPAL. FJMT. UI 31. L/C31/d122.

45 Recibi de 122 pesetas por restaurar seis tramos del artesonado del claustro de san Francisco de Palma, firmado por José Merino, pintor, 19 de diciembre de 1935, ADB.SPAL. FJMT. UI 31. L/C31/d129.

46 Borrador de carta de Jeroni Martorell a Josep Calafell, 25 de diciembre de 1935, ADB.SPAL. FJMT. UI 31. L/C31/d133.

La restauración recibió el refrendo en la Societat Arqueològica Lul.liana, cuyo presidente envió a Martorell una carta en febrero de 1936 agradeciéndole sus trabajos<sup>47</sup>. El éxito de la intervención fue total y su recepción social plenamente favorable. Por esos motivos, los arquitectos que se dirigieron las siguientes fases de la intervención siguieron fielmente la pauta marcada por esos primeros trabajos.

En marzo de 1936, Martorell elaboró un nuevo proyecto para san Francisco<sup>48</sup>, con el objeto de intervenir en las galerías Oeste y Sur y que se había elaborado de acuerdo con las observaciones de la Junta Superior del Tesoro Artístico<sup>49</sup>. En la memoria, Martorell hacía unas reflexiones en las que señalaba la dificultad y las peculiaridades que implicaba esa intervención. Afirmaba que debían respetarse los valores del claustro, incluidos los de antigüedad y que éstos debían hacerse evidentes en la conservación de las pátinas: “La reparación del claustro de San Francisco de Palma de Mallorca, es un caso complejo, difícil, de la misión que nos incumbe realizar. La conservación de monumentos ha de llevarse a cabo con el máximo respeto a sus elementos, procurando cambiar lo menos posible; precisa también mantener el carácter, el ambiente propio de ellos, de vetustez, pátina, con la que los siglos los han impregnado. Y era preciso en el claustro que nos ocupa, efectuar la consolidación del conjunto ruinoso, renovando, sustituyendo, parte de la construcción”<sup>50</sup>. Así pues, Martorell, siguiendo las indicaciones de la Junta y sus criterios personales, eludió usar el término restauración y empleó el de reparación. Esa declaración de fidelidad a la teoría vigente y a las propuestas de la restauración científica, se unía a la defensa de aspectos como el valor de la antigüedad del monumento que, tal y como había propuesto Rielg, se evidencia en los efectos materiales del paso del tiempo sobre la obra de arte y se materializa en la pátina, cuya defensa queda clara en la memoria de Martorell. Pero todo esto chocaba con la necesidad de rehacer y reintegrar los elementos dañados irreparablemente o perdidos. Y en esa contradicción radicaba la dificultad del proceso. Tal y como había adelantado Rielg: “el culto al valor de la antigüedad actúa en contra de la conservación del monumento”<sup>51</sup>. Esa es la disyuntiva a la que se enfrentaba Martorell. Tal y como explica en la memoria, la fragilidad de las arquerías, las características de la

---

47 Carta del Presidente de la Societat Arqueològica Lul.liana a Jeroni Martorell. 25 de febrero de 1936. Carta de Jeroni Martorell a Miquel Sacanell. 3 de marzo de 1936. ADB.SPAL. FJMT. UI 31. L/C31/d154.

48 Jeroni Martorell. Borrador del Proyecto de consolidación del claustro de san Francisco. 25 de marzo de 1936. ADB.SPAL. FJMT. UI 31. L/C31/d157.

49 Oficio de Jeroni Martorell a Ricardo de Orueta, 5 de abril de 1936, ADB.SPAL. FJMT. UI 31. L/C31/d159.

50 Jeroni Martorell, Borrador del Proyecto de consolidación del claustro de san Francisco [...], s/f.

51 RIEL, A., *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen*, Madrid, Visor, 1987, p. 53.

piedra con la que se habían fabricado y la acción de la lluvia y los elementos sobre unas estructuras expuestas y que no habían sido conservadas de forma adecuada, se conjugaron para determinar el estado crítico en el que se encontraba el conjunto claustral (fig.6).



Figura 6. Estado de las arquerías del claustro de san Francisco antes de su restauración. Jeroni Martorell, Proyecto de Consolidación del Claustro de San Francisco (Sección Norte), 30 de mayo de 1932. Archivo de la Diputación de Barcelona. Servicio del Patrimonio Artístico Local. Fondo Jeroni Martorell Terrats. UI 31. L/C31/d63

Por todo ello, la “reparación” que Martorell había propuesto en la intervención anterior y en la que presentaba, asumía la necesidad de rehacer algunos elementos. En su fabricación, tal y como quedó dicho anteriormente, se había procurado eliminar en la obra nueva “aquella rigidez geométrica corriente, buscando la suavidad, la espontaneidad de ejecución, propia de los antiguos artistas. Se ha conservado todo cuanto ha sido posible, sustituyendo solo las piezas imprescindibles. Estas han recibido pátinas apropiadas para que la piedra blanca no desentone de la vieja construcción”<sup>52</sup>. En sustancia, la neta

---

52 Jeroni Martorell, Borrador del Proyecto de consolidación del claustro de san Francisco [...], s/f.

diferenciación de lo restaurado se matizó en beneficio de una entonación del conjunto. La misma voluntad de elaborar una visión unitaria se había aplicado en el artesonado. Martorell señala que, tras analizar la estructura, se había decidido eliminar los elementos absolutamente degradados y que se la había reforzado mediante piezas de hierro ocultas. De esa manera, “podría mantenerse el aspecto de los techos, casi sin notar sensible alteración en ellos”. El arquitecto integraba el uso de materiales contemporáneos que reforzasen de las estructuras históricas, pero los mantenía ocultos, tal y como se precisaba en la carta de Atenas de 1931<sup>53</sup>. En el caso de la armadura de la cubierta, Martorell señalaba que se trataba de un elemento que había sido previamente rehecho de mala manera, que carecía de “carácter de época” y que se había reconstruido atendiendo a unos principios concretos: “disimular con la entonación” y “mantener la armonía del conjunto”.

Finalizado el repaso a las intervenciones previas, Jeroni Martorell planteaba las propuestas para la siguiente fase. Como se habían restaurado las galerías Norte y Este y parte de Poniente, debía completarse esta última y también la del Mediodía. Se mantendría el criterio rector de la fase anterior: “Procurar hábilmente, sustituir la parte ruinosa, esencialmente necesaria, limitada a lo preciso, para mantener en la mayor integridad posible el monumento. El trabajo se refiere a las arquerías de piedra con el zócalo y muro superior, artesonado del piso, techo de cubierta y pavimentos de planta baja y piso”<sup>54</sup>.

Martorell se dirigió al presidente de la Societat Arqueològica Lul.liana para agradecerle el oficio en el que reconocían su trabajo en san Francisco y pedirle que se dirigiera al Director General exponiéndole la conveniencia de aprobar el proyecto que acababa de presentar<sup>55</sup>. También escribió a Antoni María Sbert<sup>56</sup>, Consejero de Cultura de la Generalitat de Catalunya, pidiéndole que intercediera ante Ricardo de Orueta a favor de la intervención<sup>57</sup>. Los planos que acompañaron a ese último proyecto reflejan el alzado de la sección Oeste del claustro con los elementos reintegrados en la arquería señalados en rojo (fig. 7).

---

53 Carta de Atenas para la restauración de monumentos históricos, Punto IV, Restauración de monumentos. <http://www.icomoscr.org/doc/teoria/VARIOS.1931.carta.atenas.restauracion.monumento.s.historicos.pdf> (01/03/2020).

54 Jeroni Martorell, Borrador del Proyecto de consolidación del claustro de san Francisco [...], s/f.

55 Borrador de oficio de Jeroni Martorell al Presidente de la Societat Arqueològica Lul.liana, 24 de abril de 1936, ADB.SPAL. FJMT. UI 31. L/C31/d168.

56 MASSOT I MUNTANER, J., *Antoni M. Sbert i Massanet. Agitador polític i promotor cultural*, Abadía de Montserrat. Publicacions de l'Abadía de Montserrat, 2000.

57 Borrador de Carta de Jeroni Martorell a Antoni María Sbert, 4 de mayo de 1936. ADB.SPAL. FJMT. UI 31. L/C31/d170.

También constatamos la reposición de material en la vista de la sección, en la que se reflejan los completamientos puntuales en los zócalos de los dos pisos y la reconstrucción de las cubiertas de ambos niveles<sup>58</sup>. Las fotografías que se aportaron evidencian la transformación del claustro. Reflejan el estado de la galería Norte antes y después de la restauración. Los vanos antes cegados aparecen abiertos, se han repuesto las tracerías y parte de los sillares degradados habían sido cubiertos con un aplacado de piedra. En otra fotografía vemos el estado de la panda Oeste antes de su restauración. Si la comparamos con el alzado que se mencionó más arriba, podemos constatar que se registraron los daños y las reintegraciones efectuadas con total minuciosidad. La imagen también nos permite calibrar el mal estado de la piedra y su degradación. En otros detalles, se observa la situación del piso alto del lado Este después de la reconstrucción de la cubierta y el pavimento y el lamentable estado del artesonado de esa panda antes de su reconstrucción.

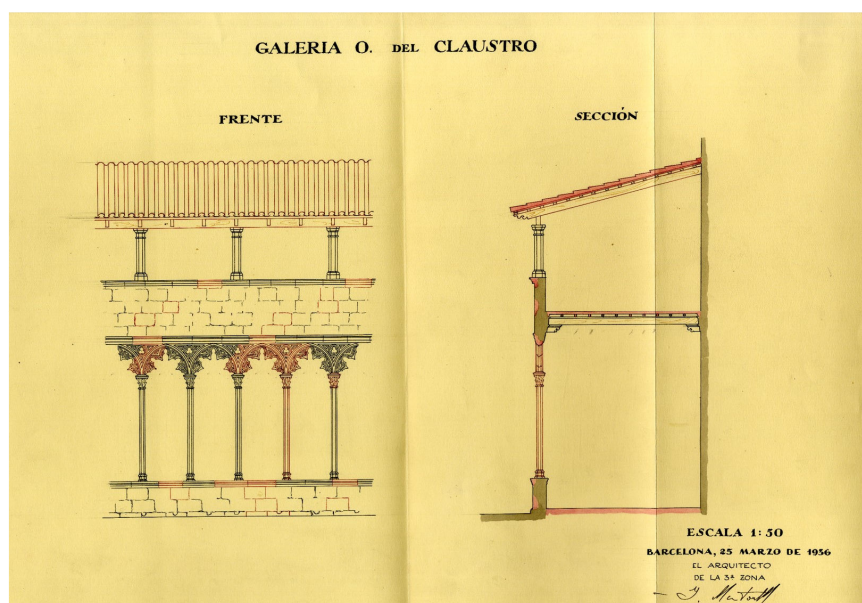


Figura 7. Sección y alzado de la sección Oeste de la arquería del claustro del convento de san Francisco con los elementos reintegrados en la arquería señalados en rojo.

Jeroni Martorell. Borrador del Proyecto de consolidación del claustro de san Francisco. 25 de marzo de 1936. Archivo de la Diputación de Barcelona. Servicio del Patrimonio Artístico Local. Fondo Jeroni Martorell Terrats. UI 31. L/C31/d157

<sup>58</sup> Jeroni Martorell, Monumentos del Tesoro Nacional [...], Alzado y sección de la galería Oeste del Claustro.

### 3. LA PERVIVENCIA DE LOS CRITERIOS DE JERONI MARTORELL. GABRIEL ALOMAR Y ALEJANDRO FERRANT

La guerra civil interrumpió los trabajos de Jeroni Martorell, que finalmente fue depuesto y no volvió a reintegrarse en el grupo de arquitectos de zona. En febrero de 1941 entró en escena Gabriel Alomar Esteve, quien presentó un proyecto de restauración del claustro<sup>59</sup>. Alomar no había pertenecido al grupo de arquitectos de zona, ni colaborado en los trabajos previos del claustro y resulta evidente que no presentó *motu proprio* el citado proyecto, sino que le fue encargado desde una instancia ministerial. Asumió la metodología de Jeroni Martorell y la memoria lo presenta “como una continuación de los trabajos iniciados interrumpidos en 1935”<sup>60</sup>. Alomar afirmaba que mantendría las “pautas respetuosas” aplicadas por su predecesor. Sorprendentemente, pocos meses después Alejandro Ferrant, ya como arquitecto conservador de la Cuarta Zona Monumental, envió un oficio a Jeroni Martorell en el que le notificaba que el Comisario General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional le había comunicado que se habían solicitado diez mil pesetas de la Dirección General de Bellas Artes con destino lo trabajos en san Francisco de Palma y que le complacía informarle de que se le había encargado a él (Martorell) la dirección de las labores de restauración. Ferrant añadía también que, cuando lo considerase oportuno, cursaría la visita de inspección que, como arquitecto responsable de zona, debía llevar a cabo<sup>61</sup>. Parecía que nuevamente se situaba a Martorell al frente de la restauración que había iniciado y que parecía lógico que completase. Pero el cinco de junio Ferrant le escribió de nuevo para informarle de que, debido a un “lamentable error”, le había comunicado que había sido nombrado director de las obras de san Francisco, pero que no era así y que, muy a su pesar, debía rectificar<sup>62</sup>. Esta confusión a la que aludía Ferrant de manera diplomática, puede haberse debido a un cambio de opinión por parte de los responsables de la tutela monumental en España, que de forma sistemática optaron por apartar a Martorell de la intervención en los monumentos españoles. En todo caso, fue sustituido por Gabriel Alomar, quien en octubre de 1941 propuso un segundo proyecto de restauración del claustro<sup>63</sup>, en el que se incluía la renovación de elementos de

---

59 Alomar Esteve, G., Proyecto de obras de restauración en el claustro de San Francisco de Palma de Mallorca. 1ª etapa, Madrid 4 de febrero de 1941. AGA 71074/0277/26/00277.

60 *Idem*.

61 Oficio de Alejandro Ferrant a Jeroni Martorell, 13 de mayo de 1941, ADB.SPAL. FJMT. Caja 67. L/C67/d169.

62 Carta de Alejandro Ferrant a Jeroni Martorell, 5 de junio de 1941, ADB.SPAL. FJMT. Caja 67. L/C67/d172

63 Alomar Esteve, G., Proyecto de obras de restauración en el claustro de San Francisco de Palma de Mallorca, 2ª etapa, Madrid 22 de octubre de 1941, Archivo General de la Administración (AGA)

cantería y la limpieza de los muros aplicando las precauciones pertinentes para que no se alterase el patinado.

Después, y como era lógico, la conservación del convento quedó en manos del arquitecto de zona, Alejandro Ferrant. En 1948 se intervino de nuevo en el claustro del convento, con la supervisión de la Comisión de Monumentos de Baleares. El 20 de julio de ese año sus miembros se reunieron en el citado recinto para debatir sobre las consecuencias que podía tener la construcción de un nuevo edificio para el colegio de los franciscanos. El acta<sup>64</sup> recoge que se trataba de decidir sobre la sustitución del muro en que apoyaba el artesanado del claustro y que se vería afectado por la construcción del colegio. La Comisión emitió su dictamen favorable, en atención al mal estado del original, pero indicó que el nuevo paramento debía fabricarse con arenisca de Marés con una altura máxima de treinta centímetros por hilada en la cara visible desde el claustro. En segundo lugar, por encima del nivel del tejado, el paramento debía presentar un aspecto idéntico al que se derribase al del lado de Levante, para que de esa forma el monumento no perdiese “el carácter que ostenta en la actualidad, esto es, que su terminación conserve la marcada horizontalidad que se observa en todo el claustro”<sup>65</sup>. Finalmente, los comisionados se reservaron el derecho de inspección de las obras mediante las visitas de sus vocales, los arquitectos Garau, Oleza y García Ruiz. Asimismo, se hizo hincapié en una precisión manifestada por el segundo y que señalaba que la fachada del edificio que se pretendía edificar, correspondiente a la calle Ramón Llull, no figuraba alineada conforme al plano de reforma aprobado por el Ayuntamiento de Palma, toda vez que existía un espacio ajardinado frente a esa fachada. Por ese motivo, debía de ser retranqueada.

En 1950 Alejandro Ferrant presentó un nuevo proyecto de intervención en el claustro<sup>66</sup> para proseguir los trabajos iniciados: renovar las zonas del basamento, apuntalar las arquerías, reutilizar piezas en buen estado y pavimentar mediante franjas de piedra caliza de 0,15 m. en cuadrícula, perimetradas con otras de doble anchura y con relleno de canto rodado en los espacios obtenidos. Ferrant señalaba que ese solado de *trispol* era el que se adivinaba en antiguas litografías del claustro. En las condiciones precisaba que los materiales a utilizar en esta obra debían ser iguales o análogos a los existentes en el edificio, excepto cuando fuese conveniente, “por su interés arqueológico”, que se destacasen las obras

---

71074/0277/26/00277

64 Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Baleares, Acta de la reunión celebrada el 20 de julio, 21 de julio de 1948, Biblioteca Valenciana. Archivo Alejandro Ferrant Vázquez (en adelante, BV.AAFV), ref. 742.

65 *Idem*.

66 Ferrant Vázquez, Alejandro, Obras de consolidación y restauración en el claustro del convento de San Francisco de Palma de Mallorca, Madrid 12 de julio de 1950, AGA 71074/0277/26/00277.

nuevas. El criterio de reintegración mimética establecido por Jeroni Martorell se mantuvo, salvo en casos puntuales. En 1955 se planteó la continuación de la restauración del artesanado<sup>67</sup>, siguiendo el método de Martorell. En 1956 se propusieron nuevas obras, igualmente continuistas<sup>68</sup>. En la memoria Ferrant señalaba que con los trabajos llevados a cabo desde 1954 había quedado restaurada el ala Oeste. En esta fase, debía intervenir en la panda Norte, inmediata a la iglesia, en la que debía actuarse en las 3/5 partes del artesanado. La nueva carpintería debía patinarse, de manera que se confiriese al conjunto entonación que arropase el efecto de la policromía de los trozos antiguos que aún se conservaban. El mismo procedimiento se había aplicado en el ala Oeste.

En 1961 se presentó un Proyecto de Ordenación y Jardinería del claustro<sup>69</sup>, obra de Lluís Riudor i Carol, iniciador del paisajismo en Cataluña<sup>70</sup>. Ruidor aplicó el modelo de jardinería francesa, disponiendo cuatro parterres y una cruz formada por los paseaderos que confluían en la fuente. En 1962 Alejandro Ferrant señalaba que en el claustro de san Francisco de Palma existía un jardín “desordenado y de excesiva arboleda y plantaciones”, que ocultaba las arquerías, de manera que era imposible contemplarlas nada más que desde el interior de las pandas. La comunidad franciscana había costado la renovación del jardín propuesta por Ruidor, que Ferrant calificaba de “regularización o inteligente plantación de arbustos y la conservación de algunos árboles, como la clásica palmera”<sup>71</sup>. Afirmaba que el nuevo ajardinamiento había revalorizado el claustro, ya que lo que anteriormente ocultada el arbolado, era nuevamente visible. Pero ese descubrimiento había patente el mal estado de algunos elementos, como los ventanales de la iglesia (fig.8), que fueron objeto de una intervención que puede considerarse consecuencia directa de la transformación del jardín. En 1962, Ferrant presentó ese proyecto<sup>72</sup>, con el objeto de restaurar el zócalo, el enlosado, el artesanado, las puertas y las ventanas. Las fotografías permiten seguir la restauración de los vanos de las naves, que fueron reabiertos. Se empleó un molde de madera (fig.8) para reproducir su tracería de forma mimética, partiendo de los restos conservados (fig.9). En el mismo expediente se incluyó un documento que

67 *Idem*.

68 Ferrant Vázquez, A., Proyecto de Obras de conservación en el convento de San Francisco de Palma de Mallorca (Balears), Madrid 7 de mayo de 1956, AGA 71074/0277/26/00277.

69 Riudor, Ll. Proyecto de Ordenación y Jardinería del Claustro de san Francisco en Palma de Mallorca, BV. AAFV, ref. 796 y AGA 71103/03903/26/00741.

70 BCQ Arquitectes, “Plaça de la Vila de Madrid”, en: *Paisatgisme urbà. Barcelona*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2011.

71 Ferrant Vázquez, A. Proyecto de restauración de ventanales del claustro del convento de san Francisco de Palma de Mallorca (Balears), 9 de mayo de 1962, BV. AAFV, ref. 742 y AGA 71103/03903/26/00246.

72 *Idem*.



precisaba las condiciones de la intervención<sup>73</sup>. Frente a la entrada del claustro desde la plaza de san Francisco, se localizan siete arcos que se distinguen de los demás por su simplicidad, pero el zócalo donde descansaban y el petril prácticamente habían desaparecido, porque habían sido rehechos sin devolver las piezas a sus lugares correspondientes. Por ello, se proponía la reconstrucción del tramo, de unos 15,50 metros, con arenisca de Santanyí, previo apeo de la arquería. En el presupuesto del proyecto constatamos que también se utilizó piedra de Marés y que fue preciso el trabajo de un escultor<sup>74</sup>.

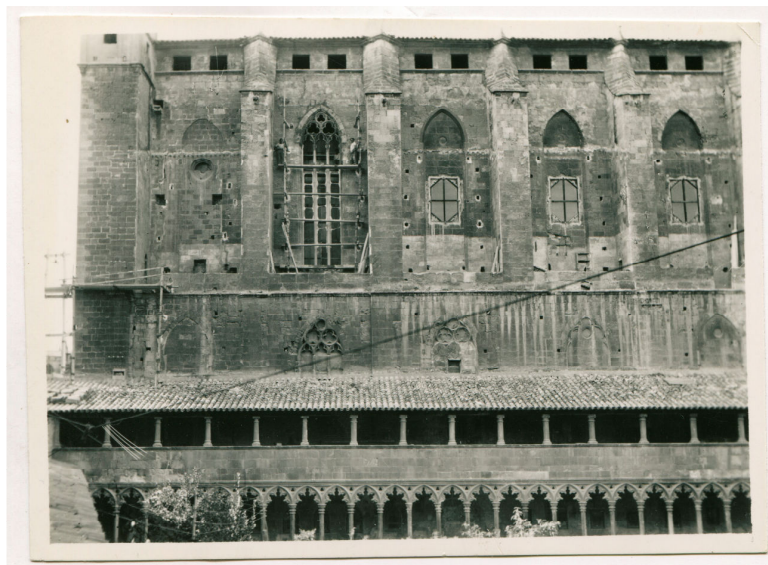


Figura 8. Estado de los ventanales de la iglesia del convento de san Francisco antes de su restauración. Se observa que solamente se conservaban algunas de las tracerías originales y que habían sido cegados. Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. Archivo Alejandro Ferrant Vázquez. Fotografías. 842

También se añadió otro documento con las indicaciones para intervenir en el pavimento<sup>75</sup>. Ferrant había analizado antiguas litografías y opinaba que el original era de *trispol*<sup>76</sup>, aunque propuso reponer uno de enguijarrado de cantos rodados de pequeñas dimensiones, encintado con piedra caliza dispuesto sobre

73 Ferrant Vázquez, A. (s/f). Convento de san Francisco de Palma de Mallorca. Reconstrucción zócalo arquería claustro. BV. AAFV. Ref. 742.

74 Ferrant Vázquez, A. (s/f). Reconstrucción del zócalo de la arquería del claustro. Precios descompuestos. BV. AAFV. Ref. 742.

75 Ferrant Vázquez, A. (s/f). Convento de san Francisco de Palma de Mallorca. Pavimento del claustro. BV. AAFV. Ref. 742.

76 *Idem*.

una base de hormigón, tal y como había indicado en su momento Jeroni Martorell.

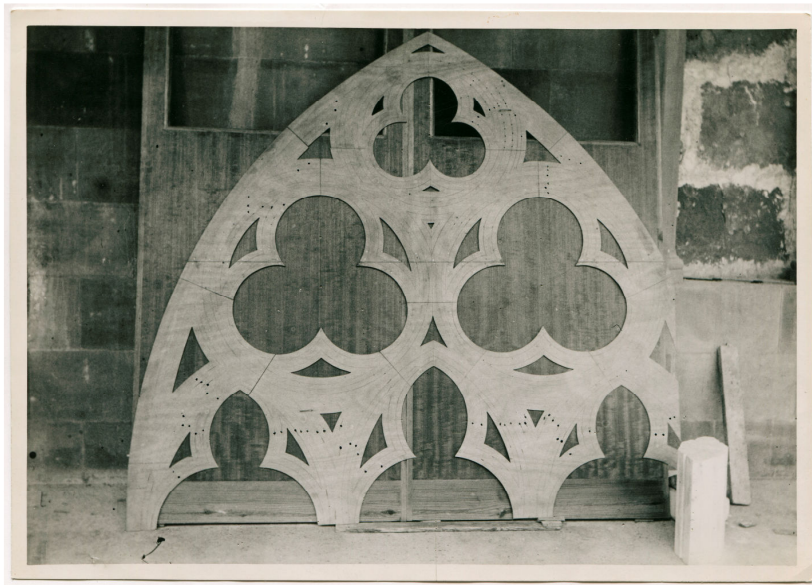


Figura 9. Plantilla de madera que reproduce fielmente una de las tracerías conservadas y que sirvió de modelo para la reproducción de las que fueron repuestas en los vanos de la iglesia de san francisco. Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. Archivo Alejandro Ferrant Vázquez. Fotografías. 858

#### 4. CONCLUSIONES

La aplicación de la teoría de la restauración científica en el claustro de san Francisco de Palma se enfrentó a contradicciones relacionadas con las características propias del conjunto y su evolución y con la priorización de la unidad visual y la recreación del efecto de la antigüedad sobre el monumento y la preservación de la pátina.

Pese a que, tras la difusión de la restauración científica y la carta de Atenas, se estableció una metodología que debían aplicar los arquitectos de zona y que debía basarse en la primacía de la conservación y la oposición a la reconstrucción mimética, la situación del claustro, y muy especialmente la priorización de sus valores visuales y el culto a la pátina, llevó a Jeroni Martorell a orillar esos principios. Su propuesta contravino el criterio de la notoriedad de la restauración y se renunció a señalar netamente la diferenciación entre los elementos reintegrados y los originales. Las piezas repuestas se entendieron como réplicas lo más

fidedignas posible de los originales y se trataron de manera que se imitase la pátina y el efecto del tiempo sobre ellas. Tampoco se simplificó su decoración para permitir que fuesen identificados como elementos reintegrados. La fidelidad exigida en la reproducción de piezas, requirió de una cuidadosa factura, que corrió a cargo de escultores y personal altamente especializado, y también de una selección de los materiales, que debían ser lo más similares posible a los originales.

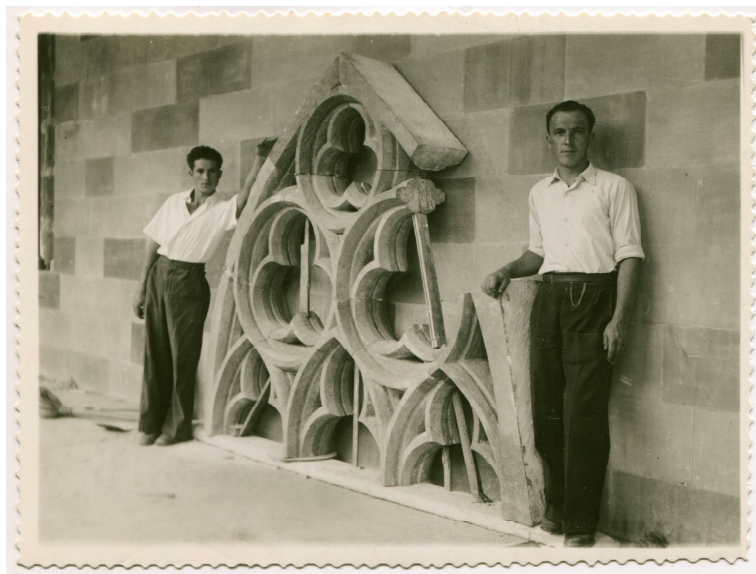


Figura 10. Tracería colocada en el primer ventanal de la iglesia de san Francisco en septiembre de 1950. Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. Archivo Alejandro Ferrant Vázquez. Fotografías. 846

En sus proyectos, Jeroni Martorell manifestó su fidelidad a la teoría vigente y a las propuestas de la restauración científica y eludió uso del término restauración, pero justificó las soluciones que debían aplicarse en el mantenimiento de la pervivencia del valor de la antigüedad del monumento que, tal y como había propuesto Rielg, debía evidenciarse en los efectos materiales del paso del tiempo sobre la obra de arte y en la pátina. Primó la unidad visual y la entonación del conjunto tanto en la restauración de las arquerías, como en la del artesonado. En esa contradicción radicó la dificultad de esta compleja restauración.

Su favorable recepción por parte de las instituciones responsables de la tutela y de la sociedad palmesana, hizo que la metodología aplicada por Martorell fuera mantenida por sus sucesores, Gabriel Alomar y Alejandro Ferrant.

Este completó los trabajos de recuperación del claustro y la iglesia conventual, primando la visión unitaria del conjunto. La restauración científica se sumó, por tanto, a criterios herederos de la restauración romántica y el pintoresquismo.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO, “El claustro de San Francisco”, *El Correo de Mallorca. Diario católico*, sábado 7 de diciembre de 1935.
- BCQ ARQUITECTES, “Plaça de la Vila de Madrid”, en: *Paisatgisme urbà. Barcelona*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2011
- FORTEZA, G., “Una obligació de l’Estat acomplida. La conservació del claustre de Sant Francesc”, *El Día*, año 152, nº 4-301, 17 de abril de 1935
- MASSOT i MUNTANER, J., *Antoni M. Sbert i Massanet. Agitador polític i promotor cultural*, Abadía de Montserrat. Publicacions de l’Abadía de Montserrat, 2000
- MORATA SOCIAS, J. *La Comisión de Monumentos de las Baleares (1844-1987)*, Palma, Universitat de les Illes Balears, 2005
- PIFERRER, P. y PARCERISA, F. *Recuerdos y Bellezas de España. Mallorca*, Barcelona, Joaquín Verdaguer, 1842.
- RIELG, A., *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen*, Madrid, Visor, 1987
- SALVÁ RIERA, J., “Cuadrado defensor de los monumentos de Mallorca”, *Mayurqa: revista del Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts*, nº3-4, 1979,
- TUGORES TRUYOL, F. “El procés de tutela i restauració del convent de sant Francesc de Palma (1835-1936). L’actuació de la Comissió Provincial de Monuments”, en: *XVIII Jornades d’Estudis Històrics Locals: La Ciutat de Mallorca i els segles del gòtic*, Palma, Institut d’Estudis Balearics, 2009
- VIVES y ESCUDERO, A. *Inventario de los Monumentos Artísticos de España. Provincia de Baleares*, 1909, p. 464 [21/05/2021] [http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion\\_tnt/index\\_interior\\_baleares2.html](http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt/index_interior_baleares2.html)

María Pilar García Cuetos

Dpto. de Historia del Arte  
Universidad de Oviedo

<https://orcid.org/0000-0003-1221-5853>  
gcuetos@uniovi.es



## **DE RUINAS Y CASTILLOS: UN PROYECTO DE INVESTIGACIÓN SOBRE LA RESTAURACIÓN MONUMENTAL EN EL SIGLO XXI**

### **OF RUINS AND CASTLES: A RESEARCH PROJECT ON MONUMENT RESTORATION IN THE 21ST CENTURY**

MARÍA DEL VALLE GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA  
Universidad Pablo de Olavide

Recibido: 04/10/2022

Aceptado: 06/11/2022

#### RESUMEN

Se exponen los objetivos, la metodología y los resultados de un trabajo de investigación sobre los criterios aplicados en la restauración de los castillos y la arquitectura defensiva andaluza en el siglo XXI, realizado como parte del proyecto de I+D *Ruinas, expolios e intervenciones en el patrimonio cultural*, dedicado a indagar sobre la eficacia de las normas y recomendaciones en la protección del patrimonio cultural a partir del reconocimiento del disenso que sobre el papel de dichas normas se vive entre los profesionales juristas y los gestores del patrimonio cultural. Los variados modos de intervención detectados pueden todos ser aceptados desde la laxitud que caracteriza tanto a la legislación vigente como a las más relevantes directrices nacionales e internacionales.

*Palabras clave:* Restauración, conservación, castillos, ruinas, Andalucía, siglo XXI.

#### ABSTRACT

This article deals with the objectives, methodology and results of a study on the criteria applied in the restoration of Andalusian castles and defensive architecture in the 21<sup>st</sup> century, carried out as a part of the R&D project *Ruins, looting and interventions for*

*Cultural Heritage*, which focuses mainly on the analysis of the efficiency of cultural heritage protection regulations and recommendations, particularly in the light of the evident dissension between professional jurists and cultural heritage managers regarding the role of such norms. The various models of intervention detected can all be accepted given the laxity that characterizes both current legislation and the most relevant national and international guidelines.

*Keywords:* Restoration, conservation, castles, ruins, Andalusia, 21<sup>st</sup> century.

## 1. INTRODUCCIÓN: ANTECEDENTES Y OBJETIVOS

Tras participar en –y también dirigir– diversos proyectos sobre restauración monumental, en los últimos años hemos constituido, con personal procedente de diversas Universidades y otros organismos públicos, un grupo de trabajo multidisciplinar compuesto principalmente por expertos en patrimonio históricoartístico de distintas especialidades (arquitectos, arqueólogos, gestores, historiadores e historiadores del arte) y juristas (Derecho Internacional Público, Administrativo, Penal, del Trabajo y Romano). Nuestro objetivo último ha sido –y es– indagar sobre la eficacia de las normas jurídicas y de las recomendaciones nacionales e internacionales en la conservación y preservación de los bienes culturales. Para ello se han desarrollado cuatro proyectos de I+D, dos de ellos titulados “¿Patrimonio Protegido? La eficacia de las políticas y normas internacionales y españolas sobre el patrimonio cultural”; y los otros dos “Ruinas, expolios e intervenciones en el patrimonio cultural”<sup>1</sup>. En todos ellos, además de organizarse diversos seminarios sobre temas varios (el tráfico ilícito y el expolio

---

<sup>1</sup> En la página web del equipo (<https://www.upo.es/investigacion/ruinas-expolios-intervenciones-patrimonio-cultural/>) pueden encontrarse todos los datos sobre estos proyectos de investigación, las actividades organizadas, los trabajos realizados y los investigadores que han participado y colaborado en ellos. A todos les agradezco muy sinceramente su dedicación y apoyo durante tantos años. Los dos primeros proyectos (DER2009-13228 JURI, 1/01/2010-30/12/2012, y P09-SEJ-4720, 15/03/2012-15/10/2014), cuyo IP fue Luis Pérez-Prat Durbán, catedrático de Derecho Internacional Público y Relaciones Internacionales de la Universidad Pablo de Olavide, de Sevilla, fueron financiados por el Ministerio de Ciencia e Innovación y por la Junta de Andalucía (proyecto de excelencia), respectivamente. El tercero y el cuarto (DER2014-52947-P, 1/01/2015-30/12/2018, y UPO-1264180, 1/01/2020-31/12/2022), codirigidos por la autora de este texto con el Dr. Pérez-Prat, los han subvencionado de nuevo el Ministerio de Ciencia e Innovación; y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) y la Consejería de Transformación Económica, Industria, Conocimiento y Universidades, de la Junta de Andalucía, en el marco del Programa Operativo FEDER Andalucía 2014-2020 (objetivo específico 1.2.3. “Fomento y generación de conocimiento frontera y de conocimiento orientado a los retos de la sociedad, desarrollo de tecnologías emergentes”, porcentaje de cofinanciación FEDER 80%). Precisamente en el marco de último citado, vigente hasta fines de 2022, se ha realizado el presente artículo.

de bienes culturales, o las consecuencias del Holocausto sobre los mismos), se ha abordado cómo se aplican dichas leyes y líneas de actuación en las intervenciones destinadas a conservar, restaurar y poner en valor los monumentos, fundamentalmente españoles y andaluces, aunque sin olvidar nunca el contexto internacional al que lógicamente pertenecen, sobre el que también se han realizado sustanciosos estudios y escritos. En los dos primeros proyectos se trabajó de forma concreta, como caso de estudio específico, sobre los teatros romanos de España y Portugal; en el tercero sobre las ruinas en general, si bien centrando el trabajo de campo en las existentes en la ciudad de Sevilla (fig. 1)<sup>2</sup>; y en el cuarto sobre los castillos y la arquitectura defensiva de Andalucía, sin olvidar –como se ha referido–, el panorama nacional e internacional en el que insertar nuestra investigación.

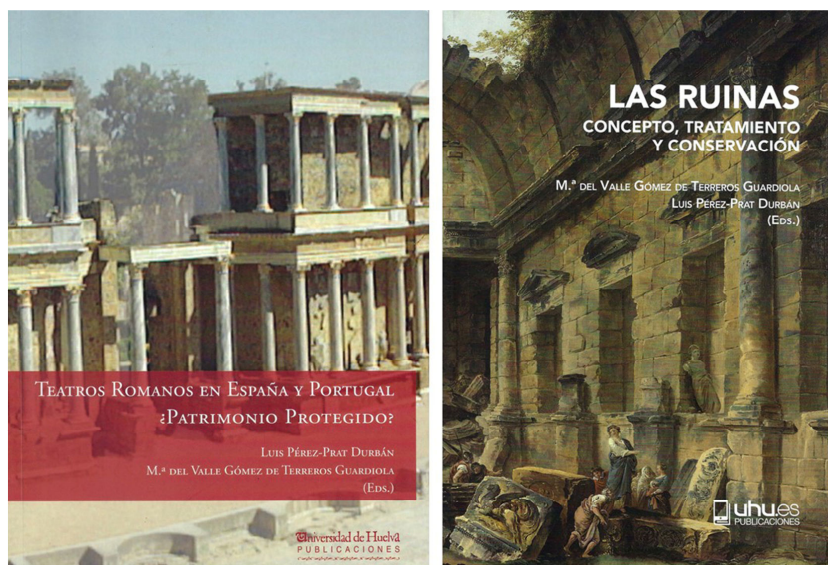


Fig. 1. Portadas de dos libros resultantes de los proyectos de investigación “¿Patrimonio protegido? La eficacia de las políticas y normas internacionales y españolas sobre el patrimonio cultural” y “Ruinas, expolios e intervenciones en el patrimonio cultural”, publicados por la Universidad de Huelva en 2014 y 2018.

<sup>2</sup> Frutos específicos de estos estudios son los libros siguientes, ambos coordinados por mí con L. Pérez-Prat Durbán, *Teatros romanos en España y Portugal, ¿patrimonio protegido?* y *Las ruinas: concepto, tratamiento y conservación*, editados por el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, en 2014 y 2018, respectivamente. Pueden consultarse en [https://books.google.es/books/about?id=i4yODwAAQBAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.es/books/about?id=i4yODwAAQBAJ&redir_esc=y) y [https://books.google.es/books/about?id=UY5EAAAQBAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.es/books/about?id=UY5EAAAQBAJ&redir_esc=y); y el segundo además en la aludida página web del proyecto. El dedicado a los castillos y la arquitectura fortificada en Andalucía está en proceso de edición cuando se escriben estas líneas.

Los tres temas de estudio (teatros romanos, ruinas y castillos) presentan algunas similitudes y, también, diferencias sustanciales. Por el estado de conservación en el que, en general, estaban los monumentos de los que nos hemos ocupado, en su mayoría incompletos y desmembrados, podríamos considerar que hemos indagado preferentemente sobre ruinas. Y ello no es por casualidad pues, desde el primer proyecto, en el que abordamos el análisis de los restos de los aludidos teatros, constatamos que las ruinas eran especialmente interesantes, al constituir casos extremos de cara a su preservación, para constatar la eficacia de las normas, cartas y demás recomendaciones en la referida protección de los monumentos españoles y andaluces. Así que, con posterioridad abordamos el tema de forma directa; y, en último lugar, nos hemos dedicado a los castillos, muchos de los que han llegado igualmente incompletos a nuestros días, al menos en Andalucía –desde luego, la mayor parte de los seleccionados para nuestras indagaciones, aunque algunos de ellos hayan sido posteriormente reconstruidos en gran medida–.

En cuanto a las diferencias, nos ha interesado especialmente que los niveles de protección varían sustancialmente en los monumentos analizados. En lo que se refiere a los teatros romanos, perteneciendo todos al mismo tipo de edificios, de una antigüedad evidente y similar en todos ellos, destaca el diverso grado de tutela del que gozan, que oscila desde su práctica inexistencia (salvo lo que dicta la legislación general), hasta constar en la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO. Sin embargo, ello no ha incidido siempre, ni proporcionalmente, en su estado de conservación y puesta en valor –que dependen de otros muchos y variados factores–, al menos hasta los años en los que llevamos a cabo nuestra investigación<sup>3</sup>. El caso de los castillos españoles es completamente opuesto al contar todos, desde el famoso Decreto de 1949<sup>4</sup>, con la misma protección, la máxima (antes monumentos, hoy bienes de interés cultural en Andalucía). Y ello independientemente de su relevancia, magnitud, grado de conservación, etc. Sin embargo, al igual que ocurre con los referidos edificios escénicos, las intervenciones y grados de puesta en valor en las fortificaciones de nuestra comunidad tampoco parecen depender –ni estar al supuesto nivel– de dicho máximo grado de protección, como no deja de ser lógico, dejando siempre al

---

3 Véanse los textos de Pedro GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA publicados en el referido libro sobre los teatros romanos, especialmente “Los teatros romanos de Hispania en 2010”, pp. 309-379, que trata específicamente sobre el tema de la protección en pp. 327-328.

4 Decreto de 22 de abril de 1949 sobre protección de los castillos españoles, BOE, n.º 125, de 5 de mayo de 1949, páginas 2058 a 2059. Sobre la consideración, protección y restauración de los castillos en el periodo franquista es interesante el siguiente artículo: ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, E. y VILLENA ESPINOSA, R., “Una nación de castillos. Su restauración, imagen fotográfica y significado en el segundo franquismo”, *Vínculos de Historia*, n.º 11, 2022, pp. 189-212.



margen los ejemplos más excepcionales del tipo arquitectónico, como sería el caso de algunos muy famosos conjuntos monumentales –en ocasiones en la LPM– existentes en ciertas capitales andaluzas. En el caso de las ruinas, la variedad de tipos y de protección es evidente, dependiendo generalmente de la relevancia que se le da a cada ejemplar.

Pero en este escrito se va a tratar fundamentalmente del último estudio realizado, el centrado en los criterios de intervención aplicados en la conservación y restauración de los castillos andaluces a comienzos del siglo XXI, entendido el término “castillo” en su sentido más amplio, equivalente en la práctica a arquitectura fortificada o defensiva<sup>5</sup>. Varios motivos nos llevaron a la elección del tema, además del ya expuesto de su grado máximo de protección. El primero, las polémicas desatadas a nivel andaluz, nacional e incluso internacional, por intervenciones realizadas recientemente en los mismos. Quizá la más conocida sea la causada por las obras llevadas a efecto en el castillo de Matrera (Villamartín, Cádiz, fig. 2), que llegó a periódicos extranjeros tan famosos como *The New York Times* o *The Guardian*<sup>6</sup>. Sin embargo, el resultado, además de haber cosechado importantes premios y menciones<sup>7</sup>, no dista mucho del que hemos podido ver en otras restauraciones igualmente recientes que han pasado más desapercibidas (véanse, por ejemplo, el castillo de Pruna, Sevilla, o la Torre Salazar, en Totalán, Málaga<sup>8</sup>); e incluso es bastante más discreto que otras tantas intervenciones hechas sobre edificios similares (como las efectuadas, con criterios bien diversos, en las torres que

---

5 Un reciente artículo, muy interesante, que trata del uso del término “castillo” como “sinónimo genérico de fortificación”, si bien incide en que “los castillos son sólo un tipo específico de construcción militar, propia de la Edad Media europea y occidental” es: MOLERO GARCÍA, J., “El castillo medieval en la Península Ibérica: ensayo de conceptualización y evolución tipológico-funcional”, *Vínculos de Historia*, n.º 11, 2022, pp. 141-169.

6 Véanse, por ejemplo, WALSH, M. A., “Spanish castle is spared from collapse, but not criticism”, *The New York Times*, 10 de marzo de 2016 (<https://www.nytimes.com/2016/03/11/world/europe/matrera-castle-spain-renovation.html>); y WEAVER, Matthew y JONES, Sam, “Ridiculed restoration of Spanish castle wins architecture prize”, *The Guardian*, 13 de abril de 2016 (<https://www.theguardian.com/world/2016/apr/13/matrera-castle-restoration-wins-architecture-prize-spain>). Las obras fueron realizadas por Carlos Quevedo Rojas en 2014-2015.

7 Esta obra obtuvo relevantes premios y menciones (International Architecture Award “Architizer A+”, Architecture + preservation, New York; International American Architecture Prize. Heritage, Los Ángeles...), como puede comprobarse en la página web del arquitecto (<http://www.carquero.com/premios/>) y en otros artículos, como: MORA, A. J., “Otro premio para la polémica restauración del castillo de Matrera. La obra gana el American Architecture en la categoría de Patrimonio”, *El País*, 14 de diciembre de 2016 ([https://elpais.com/cultura/2016/12/14/actualidad/1481713949\\_850824.html](https://elpais.com/cultura/2016/12/14/actualidad/1481713949_850824.html)).

8 No nos es posible anotar en este breve escrito todas las fuentes utilizadas para analizar cada intervención, algo que constará en el libro que editará próximamente la Universidad de Huelva, ya en prensa. Sin embargo, anotaré los autores y fechas aproximadas de las intervenciones que se mencionen. En el castillo de Pruna intervino Fernando Vilaplana Villajos en 2010; y en Torre Salazar Arturo Márquez Bailón en 2008-2009.

perviven de los castillos de Huércal-Overa, Almería, o de Anzur, en Puente Genil, Córdoba<sup>9</sup>). También ha habido otras obras muy controvertidas y, en ocasiones, no precisamente por la marcada diferenciación de las partes reconstruidas o la supuesta modernidad de ciertos añadidos. Sería el caso de las efectuadas en el castillo de Cañete la Real (Málaga), que fueron objeto de una denuncia ante el Defensor del Pueblo Andaluz por ser un “grosero supuesto de reconstrucción monumental”<sup>10</sup>.



Fig. 2. Castillo de Matrera, Villamartín (Cádiz, fot. Zara Ruiz Romero, 2021), tras las obras realizadas por Carlos Quevedo Rojas en 2014-2015.

<sup>9</sup> La primera fue restaurada y puesta en valor en 2008-2010 por Francisca Mercedes Miras Varela (estudio Luis Castillo/Mercedes Miras); y la segunda en 2008-2011, con proyecto de Juan José Pérez-Borbujo Álvarez (y Gloria García de la Banda García, Arq Factory).

<sup>10</sup> GIL ALBARRACÍN, A. y GONZALBES CRAVIOTO, C., “Restaurar con pólvora de Rey en Andalucía”, en RUIBAL RODRÍGUEZ, A. (coord.), *Actas del IV Congreso de Castellología: Madrid 7 a 10 de marzo de 2012* (monográfico de *Castillos de España*, vol. 167-170), Asociación Española de Amigos de los Castillos, Madrid, 2012, pp. 347-354; también en: <https://www.xn--castillosdeespa-lub.es/sites/castillosdeespana.es/files/pdf/comun42.pdf>, pp. 989-990; y Resolución del Defensor del Pueblo Andaluz formulada en la queja 06/1145 dirigida a la Consejería de Cultura, Dirección General de Bienes Culturales, 18 de enero de 2008, <https://www.defensordelpuebloandaluz.es/node/635> [consulta: 15/07/2022].

El segundo motivo para decidir nuestro tema de estudio fue la cantidad, variedad y relevancia de la arquitectura defensiva existente en Andalucía –como en España–, que en buena medida había llegado al siglo XXI, como ha sido previamente apuntado, en ruinas; y la necesidad de preservar adecuadamente dicho patrimonio, con especiales dificultades para su salvaguardia y puesta en valor (ubicación, accesibilidad, pérdida irrevocable de funcionalidad, a veces sus dimensiones...). Ya tuvimos ocasión de comprobar dichas circunstancias en un proyecto de investigación que desarrollamos años atrás sobre el estado de conservación de la arquitectura de las órdenes militares en Andalucía<sup>11</sup>.

En tercer lugar nos motivó el enorme número de obras efectuadas en los últimos lustros en este tipo arquitectónico, gracias, fundamentalmente, al impulso dado por los planes nacional y autonómico de arquitectura defensiva, lo que posibilitaba poder hacer un estudio lo suficientemente amplio para poder llegar a conclusiones válidas.

Y en cuarto y último término, ha sido nuestra intención reivindicar la labor interdisciplinar que debe siempre presidir la toma de decisiones en la preservación del patrimonio histórico-artístico que, si bien es defendida siempre desde ámbitos teóricos y académicos, pocas veces se convierte en una realidad completa. No digamos nada en lo que afecta a los historiadores del arte y a su capacidad, por formación, para colaborar en las intervenciones que se hacen en la actualidad en diversas facetas: valoración de los monumentos, estudios previos, toma de decisiones, registro y publicidad de los trabajos efectuados, etc. Además de para estudiar, con la metodología adecuada, sistematizar y dar a conocer intervenciones recientes, como las abordadas en este proyecto.

## **2. METODOLOGÍA**

Para indagar sobre los criterios aplicados en las obras de conservación y restauración efectuadas en Andalucía en el siglo XXI, analizando además su adecuación a las normas y las recomendaciones vigentes y con mayor divulgación, establecimos un doble sistema de trabajo con objetivos diferentes, aunque complementarios: el estudio de casos concretos y el análisis del contexto en el que integrarlos adecuadamente. Todo ello se aborda con el propósito de lograr una correcta valoración de los primeros y de generar una aportación científica útil, a modo de fuente de información, para escenarios más

---

<sup>11</sup> Véase: GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, M. V. (ed.), *La arquitectura de las órdenes militares en Andalucía: conservación y restauración*, Universidad de Huelva, 2011.

amplios que el constituido por nuestra propia región.

En lo referente al estudio de casos concretos de intervenciones realizadas en Andalucía en los últimos lustros, nuestras indagaciones se han desarrollado en tres líneas: búsqueda de información bibliográfica, consulta de los proyectos correspondientes a las obras a estudiar como fuente primordial para comprender cómo los arquitectos fundamentaban sus trabajos y estudio directo de los monumentos seleccionados, fundamental ante la complejidad de este tipo de construcciones. Este trabajo de base lo ha realizado un equipo de cinco investigadores, si bien apoyados y asesorados constantemente por el resto de miembros del equipo<sup>12</sup>.

Lo primero que abordamos, antes incluso de la concesión del proyecto, fue una búsqueda de bibliografía e información en Internet sobre las intervenciones realizadas en la arquitectura defensiva andaluza en el siglo XXI con el fin de hacer un primer estado de la cuestión. Con ello verificamos la viabilidad y oportunidad de la investigación a desarrollar, dada la cantidad, la envergadura y el interés de las obras de las que recabamos noticias.

Poco después, casi en paralelo –porque lógicamente se ha seguido ampliando la bibliografía–, comenzamos a consultar proyectos fundamentalmente en el Servicio de Conservación y Obras del Patrimonio Histórico, de la Dirección General de Patrimonio Histórico y Documental de la Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico de la Junta de Andalucía; y en el Área del 1,5 % Cultural, parte de la Subdirección General de Arquitectura y Edificación, incluida en la Dirección General de Agenda Urbana y Arquitectura del Ministerio de Transportes, Movilidad y Agenda Urbana (antes, cuando acudimos a su archivo, Ministerio de Fomento) del Gobierno de España. También fuimos pronto al archivo de la Diputación de Sevilla y a la Delegación Territorial en Sevilla y al Archivo Central de la ya aludida Consejería<sup>13</sup>. Fue una labor igualmente previa a la concesión del proyecto que, realizada en su mayor parte entre 2018 y 2019, nos permitió tener una buena base documental antes de que nos inmovilizara la pandemia causada por la COVID-19 a comienzos de marzo de 2020, lo que posibilitó avanzar en nuestro trabajo durante el confinamiento, aunque no fuera en todos los aspectos previstos. Y esto lo anoto no solo por justificar la solicitud

---

12 El trabajo ha sido realizado por los arquitectos María Gracia y Pedro Gómez de Terreros Guardiola, y las historiadoras del arte Zara Ruiz Romero, Victoria Sánchez Mellado y la autora de estas líneas. Inicialmente también contamos con la ayuda del historiador Rafael González Madrid, entonces contratado como “joven personal investigador” en la Universidad Pablo de Olavide.

13 Cabe agradecer a todo el personal de los archivos y organismos consultados (también los que citaremos más adelante) la amabilidad y diligencia con la que siempre nos han atendido, pues sin su ayuda y colaboración este trabajo de investigación hubiera sido inviable.

de ampliación de nuestro trabajo por un año, hasta fines de 2022, sino por la relevancia que tiene en el correcto desarrollo de este tipo de proyectos tener conocimiento previo de los temas y algo avanzado el trabajo de base. Si esto es así en tiempos normales, ha sido algo fundamental para nuestro equipo en el periodo excepcional sufrido en 2020 y parte de 2021, cuando todo (universidades, archivos, bibliotecas, organismos públicos, monumentos...) estaba cerrado o en un bajísimo nivel de funcionamiento de cara al público.

Pues bien, con esas dos partes del trabajo avanzado, pudimos hacer una selección y reparto entre los investigadores de los castillos, recintos y torres a estudiar. Era imposible analizarlo todo (recabamos algún tipo de información sobre unas 156 intervenciones, de diverso alcance, y algún proyecto de 99, a pesar de las circunstancias ya apuntadas). También conviene aclarar que sólo pudimos consultar proyectos de obras que ya hubieran finalizado cuando comenzamos a investigar. Finalmente nos quedamos con cuarenta y seis intervenciones, las realizadas en los monumentos que se pueden ver en la tabla adjunta (fig. 3, marcamos un mínimo de 5 por provincia y se añadieron algunas más), atendiendo a una serie de cuestiones: limitarnos a un concepto tradicional de arquitectura fortificada (con posible origen antiguo, pero fundamentalmente medieval y en algún caso moderno), el interés de los trabajos efectuados y los criterios aplicados, la variedad de tipos y cronología, o la documentación que nos ha sido posible consultar. Se trata de una muestra parcial, si bien consideramos que significativa, del volumen total de obras realizadas. Y a este respecto conviene aclarar que el que algunas obras muy conocidas no se hayan escogido, en ocasiones por no ser fácil localizar la información precisa por las circunstancias excepcionales en las que nos encontrábamos o por ser la documentación muy reciente (no derivada aún a los archivos centrales o intermedios correspondientes, por ejemplo), no ha implicado que no se pudieran comentar o tener en consideración en los análisis generales del tema de estudio, entre otras cuestiones, por estar publicadas algunas de las más significativas. Por poner un ejemplo, véase el caso del tramo de muralla del cerro de San Miguel de Granada, en el Alto Albaicín, realizado por Antonio Jiménez Torrecillas, en 2005-2006, obra bien divulgada en revistas especializadas<sup>14</sup>.

---

14 Como muestra de las numerosas publicaciones que explican esta obra cabe mencionar: JIMÉNEZ TORRECILLAS, A., "Intervención en la muralla nazari, Albaicín Alto, Granada" y GÓMEZ ACOSTA, J. M., "Visión actual de la intervención en la muralla nazari, Albaicín Alto, Granada", *Restauración y Rehabilitación*, 101 (2006), pp. 34-41 y 42-43; y GÓMEZ ACOSTA, J. M., "Jiménez Torrecillas, rehabilitación de la muralla de San Miguel Alto", *Arquitectura*, 344 (2006), pp. 94-97, <http://www.coam.es/media/Default%20Files/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100/2000-2008/docs/revista-articulos/revista-arquitectura-2006-n344-pag94-97.pdf>.

## Monumentos seleccionados

<b>Almería</b>	Muralla de la La Hoya (Almería)
	Castillo de Bacares
	Castillo San Andrés (Carboneras)
	Torre del Rayo (Carboneras)
	Torre de Huércal-Overa
<b>Cádiz</b>	Torre del homenaje de Alcalá de los Gazules
	Castillo de Jimena de la Frontera
	Castillo de Medina Sidonia
	Muralla de la Fuente Salada (Medina Sidonia)
	Castillo de Matreña (Villamartín)
<b>Córdoba</b>	Castillo de Baena
	Castillo de Gahete (Belalcázar)
	Castillo de Iznájar
	Torre de La Rambla
	Castillo de Anzur (Puente Genil)
<b>Granada</b>	Castillo de San Miguel (Almuñécar)
	Castillo de Castril
	Torre del homenaje de Huéscar
	Castillo de Illora
	Castillo de Lanjarón
	Castillo de Moclín
	Alcazaba de Salobreña
<b>Huelva</b>	Castillo de Aroche
	Castillo de Cala
	Castillo de Cumbres Mayores
	Fuerte de San Felipe (Encinasola)
	Castillo de San Marcos (Sanlúcar de Guadiana)
	Castillo de Santa Olalla del Cala
<b>Jaén</b>	Muralla de La Mota (Alcalá la Real)
	Castillo de Hornos de Segura
	Castillo de Tíscar (Quesada)
	Castillo de Sabiote
	Castillo de San Esteban (Santisteban del Puerto)
<b>Málaga</b>	Castillo de Álora
	Torre del homenaje y barbacana de la alcazaba (Antequera)
	Murallas del cerro de la Virgen de Gracia (Archidona)
	Murallas de Cártama
	Muralla del Albacar y puertas del Cristo y del Viento (Ronda)
	Torre de Salazar (Totaián)
<b>Sevilla</b>	Alcázar de Arriba (Carmona)
	Castillo de Constantina
	Castillo de El Real de la Jara
	Castillo-palacio de Estepa
	Mirador almohade en puerta del Portillo (Marchena)
	Castillo de Cote (Montellano)
	Castillo de Hierro (Pruna)

Fig. 3. Listado de los castillos y fortificaciones seleccionados para estudiar las intervenciones u obras de restauración efectuadas en los mismos.

Una vez hecho el reparto de edificios a estudiar, comenzó el trabajo de campo, las visitas a los diversos monumentos, con el fin de completar el estudio, recabar material gráfico necesario, comprender correctamente las construcciones


y comprobar las obras que efectivamente se habían ejecutado, así como el resultado y estado actual de las mismas. En paralelo, cada investigador procuró completar la documentación que le era posible a través de tres vías: los Ayuntamientos de cada localidad, que generalmente, salvo excepciones, ostentan la propiedad de los castillos y los gestionan<sup>15</sup>; algunas otras Delegaciones Territoriales de la Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico de la Junta de Andalucía (las de Almería, Córdoba y Huelva, fundamentalmente); y los propios arquitectos, quienes han colaborado con nuestro equipo con una generosidad encomiable.

El segundo punto que queremos destacar de nuestro método de trabajo es el referente al análisis del contexto en el que integrar adecuadamente el estudio de casos ya planteado. Para ello contamos con otros miembros de nuestro equipo de investigación y trabajo, y con algunos colaboradores externos muy prestigiosos que aceptaron participar en dos seminarios, organizados en colaboración con Alfonso Jiménez Martín, director del Aula Hernán Ruiz II, titulados “Castillos y arquitectura fortificada en Andalucía: normas, recomendaciones y criterios para su restauración”, que celebramos los días 10 y 11 de febrero, y 23 y 24 de junio de 2021, en el Aula Virtual de la Universidad Pablo de Olavide y que contaron con una nutrida asistencia<sup>16</sup>. Arquitectos restauradores, arqueólogos, gestores del patrimonio cultural, juristas de diversas especialidades e historiadores del arte colaboraron en unas jornadas en las que se abordaron temas que afectan a la arquitectura defensiva en general, andaluza, nacional e internacional; a los criterios válidos para su estudio y restauración; a los problemas técnicos y estructurales específicos de la misma; a iniciativas para su correcta conservación y puesta en valor (Área 1.5 % Cultural ya citada, planes específicos...); a las normativas y recomendaciones españolas e internacionales que le afectan; a intervenciones concretas explicadas por sus responsables... Adjunto los programas de dichos seminarios (figs. 4-6), donde constan todos los ponentes y los títulos de sus aportaciones, quedando así claro el amplio panorama en el que hemos pretendido enmarcar nuestro estudio.

---

15 De los cuarenta y seis castillos que hemos estudiado, cuarenta y uno son de propiedad municipal, tres son de la Junta de Andalucía y dos son de propietarios particulares, aunque uno de ellos está cedido al Ayuntamiento casi por un siglo.

16 Además de con los ya citados investigadores que han hecho el estudio de las intervenciones andaluzas seleccionadas, que también participaron en los seminarios, contamos en los mismos, como miembros del equipo, con Luis Pérez-Prat Durbán, co-IP, Antonio Almagro Gorbea, Jesús M. Palomero Páramo, Ignacio Capilla Roncero, María Dolores Rego Blanco, Antonio Lazari, José Manuel López Osorio y Eduardo Martínez Moya. Como invitados participaron Julián Esteban Chapapría, Rita Lorite Becerra, Fernando Cobos Guerra, Juan José Fondevilla Aparicio, Rand Eppich, Carlos Quevedo Rojas, Juan Antonio Fernández Naranjo y Timoteo Rivera Jiménez.









PRIMER SEMINARIO

**CASTILLOS Y ARQUITECTURA FORTIFICADA EN ANDALUCÍA**  
Normas, recomendaciones y criterios para su restauración

---

UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE  
SEVILLA, 10 Y 11 DE FEBRERO DE 2021  
LUGAR DE CELEBRACIÓN: AULA VIRTUAL

**PROGRAMA**

**DIRECCIÓN:** María del Valle Gómez de Terreros Guardiola y Alfonso Jiménez Martín.

**ORGANIZACIÓN:** Proyecto de I+D+i "Romas, espaldas e intervenciones en el patrimonio cultural" (ref. PID2019-126430) y Ada Heras Real II.

Cooperación de la Junta de Andalucía, Proyecto PID2019-126430, del Plan Estatal de Investigación Científica y Tecnológica y del Espacio Científico Tecnológico, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y el Ministerio de Educación, Juventud y Deportes, a través de la Red Española de Investigación en Patrimonio Cultural, y el Ministerio de Cultura y Deporte, a través de la Red Española de Investigación en Patrimonio Cultural.

**COORDINACIÓN:** Zuzu Riza Romero y Victoria Sánchez Melado.

**INFORMACIÓN E INSCRIPCIÓN:** [romas@pablo.es](mailto:romas@pablo.es)

Ciudad: Alameda Obispos, s/n, Museo Centro del Patrimonio Histórico, Universidad Pablo de Olavide.

MIÉRCOLES 10 DE FEBRERO	JUEVES 11 DE FEBRERO
16.00-16.15 <b>Presentación del seminario.</b> <i>María del Valle Gómez de Terreros Guardiola y Luis Pérez-Prat Durban</i> , catedráticos de Historia del Arte y de Derecho Internacional Público, investigadores principales del proyecto "Romas, espaldas e intervenciones en el patrimonio cultural".	16.00-16.30 <i>Cura de ICOPORT sobre fortificaciones y patrimonio militar: directrices para su protección, conservación e interpretación.</i> <b>Fernando Cabos Guerra</b> , doctor arquitecto, vicepresidente del Comité Ejecutivo de ICOPORT, the ICADOS International Scientific Committee on Fortification and Military Heritage.
16.15-16.45 <b>Presentación inaugural: Metodología y recursos para la investigación y restauración de castillos. Ponencia general.</b> <b>Antonio Almagro Gorbta</b> , doctor arquitecto, miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, y de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias, de Granada.	16.35-17.05 <i>Conservación sostenible, desarrollo y gestión de ciudades fortificadas: caso de ciudades del Mediterráneo Oriental.</i> <b>Riad Epicki</b> , doctor arquitecto, experto en gestión y conservación del patrimonio cultural.
16.50-17.20 <i>Los castillos andaluces y su protección directa e indirecta por el Derecho Administrativo.</i> <b>María Dolores Rego Blanco</b> , profesora titular de Derecho Administrativo, Universidad Pablo de Olavide.	17.10-17.40 <i>La conservación de las fortalezas urbanas. Reflexiones desde el País Valencià.</i> <b>Julian Escoban Chapparrá</b> , doctor arquitecto e historiador, miembro de la Academia del Partat.
17.25-17.55 <i>Castillos, fortalezas y elementos defensivos: "una lectura influyente".</i> <b>Rita Larrie Borrero</b> , ingeniera, coordinadora del Programa 15% Cultural, Ministerio de Transportes, Movilidad y Agenda Urbana.	17.40-18.05 DESCANSO
17.55-18.20 DESCANSO	18.05-18.35 <i>Restauración del Castillo de Moclín (Granada) y del Castillo de Buena (Cádiz): contextos, criterios y técnicas de intervención.</i> <b>José Manuel López Osorio</b> , doctor arquitecto, profesor de Construcciones Arquitectónicas, Universidad de Málaga.
18.20-18.50 <i>El Plan de Arquitectura Defensiva de Andalucía (PADDA) en el contexto del Plan Nacional: objetivos, metodologías, criterios y perspectivas.</i> <b>Juan José Fernández Aparicio</b> , arquitecto y jefe del Departamento de Conservación del Patrimonio Histórico de la Delegación Territorial de Cultura, Turismo y Deporte en Huelva, Junta de Andalucía.	18.40-19.10 <i>Castillo de Materra: criterios de intervención.</i> <b>Carlos Querredo Rojas</b> , doctor arquitecto, miembro del grupo de investigación "Acción Patrimonial: Arquitecturas, Turismo y Género" (HUM1050), de la Universidad de Sevilla.
18.55-19.25 <i>Anexo sobre el estado de la restauración de la arquitectura fortificada andaluza en los contextos del siglo XXI.</i> <b>María Gracia Gómez de Terreros Guardiola</b> , profesora titular de Construcciones Arquitectónicas, Universidad de Sevilla, y <b>María del Valle Gómez de Terreros Guardiola</b> , catedrática de Historia del Arte, Universidad Pablo de Olavide.	19.10-20.10 <b>Debate.</b> Moderar: <b>Julian Escoban Chapparrá</b> , Academia del Partat.
19.30-20.30 <b>Debate.</b> Moderar: <b>Alfonso Jiménez Martín</b> , doctor arquitecto, miembro de la Real Academia Sevillana de Ciencias.	

MIÉRCOLES 23 DE JUNIO	JUEVES 24 DE JUNIO
16.00-16.15 <b>Presentación del seminario.</b> <i>María del Valle Gómez de Terreros Guardiola y Luis Pérez-Prat Durban</i> , investigadores principales del proyecto "Romas, espaldas e intervenciones en el patrimonio cultural".	16.00-16.30 <i>Castillos: intervenciones en el límite y más allá.</i> <b>Edardo Martínez Moya</b> , arquitecto. Director y fundador de Edarte Consultores S. L. Profesor del Depto. de Estructuras de la Edificación e Ingeniería del Terreno de la ETSA, Universidad de Sevilla.
16.10-16.40 <i>Las Iglesias cercadas en Andalucía y Nueva España.</i> <b>José Palomero Páramo</b> , catedrático de Historia del Arte, Universidad de Sevilla.	16.35-17.05 <i>Criterios y metodologías en los castillos prerrománicos de las ciudades de la Sierra de Huelva.</i> <b>Timoteo Rivera Jiménez</b> , arqueólogo.
16.45-17.15 <i>Breves perfiles de comparación en torno a las normativas nacionales sobre castillos.</i> <b>Antonio Lantari</b> , profesor titular de Derecho Internacional Público y Relaciones Internacionales, Universidad Pablo de Olavide.	17.10-17.40 <i>La restauración de castillos y arquitectura defensiva en Andalucía en el siglo XXI.</i> <b>María Gracia Gómez de Terreros Guardiola</b> , profesora titular de Construcciones Arquitectónicas, Universidad de Sevilla.
17.20-17.50 <i>Castillos y fortificaciones en ruinas en la Lista del Patrimonio Mundial.</i> <b>Luis Pérez-Prat Durban</b> , catedrático de Derecho Internacional Público y Relaciones Internacionales, Universidad Pablo de Olavide.	17.40-18.00 DESCANSO
17.50-18.10 DESCANSO	18.00-18.30 <i>Con: la infraestructura construcción en la memoria.</i> <b>Ignacio Capilla Romero</b> , arquitecto, profesor colaborador de Proyectos Arquitectónicos, Universidad de Sevilla.
18.10-18.40 <i>La restauración de los castillos en el siglo XXI: ejemplos de intervenciones en España y en el extranjero.</i> <b>María del Valle Gómez de Terreros Guardiola</b> , catedrática de Historia del Arte, Universidad Pablo de Olavide.	18.35-19.05 <i>Las restauraciones en el castillo de Badajoz en los siglos XV, XVI, XVII y XVIII.</i> <b>Victoria Sánchez Melado</b> , personal investigador en formación (FPU), Área de Historia del Arte, Universidad Pablo de Olavide.
18.45-19.15 <i>Castillos en las Canarias: una cuestión de patrimonio.</i> <b>Juan Antonio Fernández Narajá</b> , doctor arquitecto, Delegación Territorial en Sevilla de la Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico. Profesor de Construcciones Arquitectónicas, Universidad de Sevilla.	19.10-19.40 <i>Expolio y destrucción de arquitecturas fortificadas en España, ¿es posible su restauración y reapropiación?</i> <b>Zara Ruiz Romero</b> , profesora de Historia del Arte, Universidad de Jaén.
19.20-19.50 <i>La accesibilidad en la arquitectura defensiva. Consideraciones sobre normativa y viabilidad en su restauración.</i> <b>Pablo Gómez de Terreros Guardiola</b> , doctor arquitecto, profesor colaborador de Construcciones Arquitectónicas, Universidad de Sevilla.	19.40-20.30 <b>Debate.</b> Moderar: <b>Julian Escoban Chapparrá</b> , doctor arquitecto e historiador, miembro de la Academia del Partat.
19.50-20.20 <b>Debate.</b> Moderar: <b>Alfonso Jiménez Martín</b> , doctor arquitecto, miembro de la Real Academia Sevillana de Ciencias.	

Figs. 4, 5 y 6. Programas de los seminarios *Castillos y arquitectura fortificada en Andalucía: normas, recomendaciones y criterios para su restauración*, celebrados en febrero y junio de 2021 en el Aula Virtual de la Universidad Pablo de Olavide.



Y aquí conviene hacer un inciso. Es el primer proyecto en el que organizamos unas jornadas completamente virtuales, a través de Internet. Ello se debió a la situación de incertidumbre generada por la ya aludida pandemia. Pero, sinceramente, fueron un éxito, tanto por el número de asistentes, que superaron el centenar, como por su variada procedencia y los interesantísimos debates que se generaron (dirigidos a la perfección por el ya mencionado Prof. Jiménez Martín y por Julián Esteban Chaparría). Aprendimos con ello que este tipo de seminarios van a ser seguramente duales en un futuro, a la par presenciales y virtuales, pues la segunda modalidad ha permitido la asistencia de numerosas personas que por motivos diversos (profesionales, económicos...) no hubieran podido acudir a nuestra Universidad. También Internet nos ha permitido invitar a personas muy relevantes con las que no teníamos previsto contar en un primer momento, fundamentalmente por falta de medios y por lo límites que en ciertos tipos de gastos imponen las propias convocatorias de los proyectos. Y esto también es importante resaltarlo porque intervinieron varios ponentes que estaban en esos momentos en diversos puntos de España y en el extranjero.

Una última cuestión que considero relevante destacar en este tipo de actividades es la participación en este tipo de proyectos y actividades de investigadores y ponentes de un muy diverso rango o trayectoria profesional, es decir, desde becarios en formación hasta reconocidos académicos y premios nacionales de conservación y restauración de bienes culturales, pasando por relevantes gestores, profesionales y universitarios. El intercambio de conocimiento y experiencias entre todos ellos suele ser tremendamente enriquecedor.

### **3. INFORMES Y RESULTADOS**

Para la sistematización de los datos e información recabada de cada intervención se optó por establecer un documento con formato tipo “ficha”, similar al utilizado y ya validado en los proyectos anteriores, pero adaptándolo a la complejidad y variedad que presenta la arquitectura defensiva. Está claro que, por ejemplo, describir un teatro romano, ruinas diversas o los más variados tipos de arquitectura defensiva son tareas bien diferentes y que pueden requerir, para empezar, más o menos espacio. Así que decidimos repetir algo que ya habíamos realizado en proyectos anteriores y que resultó fundamental: adecuar dicho esquema uniforme a los casos concretos de estudio seleccionados en esta ocasión. Este sistema tipo “ficha” permite que un trabajo realizado en equipo pueda presentar un contenido similar y coherente, en lo posible, dada la diversidad de las edificaciones a analizar y, también, de autorías responsables

de cada documento. Así en la mismas constan los datos básicos sobre cada construcción (ubicación, extensión, entorno, breve descripción, datación básica, propiedad, uso, protección...), las fuentes documentales en las que se basa cada una –a veces muy numerosas, alargando considerablemente la extensión del texto<sup>17</sup>–, el estado de cada edificación antes de la intervención, los objetivos de cada una de ellas, los criterios aplicados para conseguirlos y las obras efectuadas. Todo ello se completa con documentación gráfica y fotográfica anterior y posterior a las obras, además de con algunos planos, cuando ha sido posible incluirlos, y con la pertinente bibliografía, que en ningún caso pretende ser exhaustiva, al no tratarse de estudios históricos de los castillos, sino de análisis de intervenciones específicas realizadas en los mismos (fig. 7). Y a todo este contenido se decidió dotarlo de una extensión flexible, dado que no es lo mismo explicar las actuaciones realizadas en una torre de reducidas dimensiones, que las ejecutadas en una extensa fortaleza, resultando así unos informes (más que breves fichas) que oscilan entre las cuatro y siete páginas.

El objetivo de estas fichas, como se ha dicho desde el comienzo, es aportar una información breve, clara y objetiva, no especialmente crítica, sobre las obras seleccionadas, a modo de muestrario representativo de cómo se han restaurado o intervenido las construcciones defensivas andaluzas a comienzos del siglo XXI. Creemos que es un panorama que puede ser de utilidad para todos los implicados en la conservación de nuestro patrimonio arquitectónico, desde los gestores, a los promotores o los propios arquitectos que tengan que enfrentarse en un futuro a proyectos similares, además de a los investigadores de diversas disciplinas. Desde luego, la pretendida objetividad informativa no impide la realización de análisis diversos y de llegar a ciertas conclusiones, como se verá en la publicación principal resultante de nuestro trabajo.

En efecto, el fruto fundamental de todo lo antedicho va a ser un libro, ya en imprenta, que cuenta con veintiún capítulos en los que se abordan los temas presentados en los aludidos seminarios y que no dejan de reflejar cuestiones de interés planteadas por nuestro equipo de trabajo a raíz del previo desarrollo de la investigación básica. Además, los diversos conferenciantes han tenido un tiempo prudencial para entregar sus textos tras su exposición, por lo que todos

---

17 Las fuentes documentales utilizadas y reseñadas, han sido mayoritariamente proyectos básicos y de ejecución de obras, aunque también se han incluido, cuando han sido de especial utilidad, otros tipos de documentos, más o menos complejos: planes directores, fichas de diagnóstico, informes arqueológicos previos o posteriores, etc. Igualmente se han considerado en el mismo apartado las fichas publicadas en Internet sobre las obras realizadas por el Área del 1,5 % Cultural del Ministerio de Transporte, Movilidad y Agenda Urbana, y por la Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico de la Junta de Andalucía, por aportar ciertos datos muy relevantes (fechas de ejecución, inversiones efectuadas, resúmenes de las obras, material gráfico...).

han sido libres de adecuarlos según lo oído y debatido en dichos encuentros.

Nombre del castillo, población (provincia)		Ficha n.º
Nombre y apellidos del autor de la ficha		Fecha visita:
<b>Dirección</b>		
<b>Fecha construcción</b>		
<b>Tipología</b>		
<b>Superficie parcela</b>		m <sup>2</sup>
<b>Superficie en planta</b>		m <sup>2</sup>
<b>Plantas sobre rasante</b>		p.
<b>Plantas bajo rasante</b>		p.
<b>Coordenadas</b>	N	O
<b>Altitud</b>		m
<b>Ref. catastral</b>		
<small>Sede Electrónica del Catastro</small>		
<b>Entorno urbanístico</b>		
<b>Edificios adosados</b>		
<b>Propiedad y gestión</b>		
<b>Uso actual</b>		
<b>Observaciones</b>		
<b>Descripción</b>		
<b>Catalogación y protección</b>		
<b>Documentación y proyectos analizados</b>		
<b>Estado previo a la intervención/restauración</b>		
<b>Objetivos y criterios de la intervención</b>		
<b>Resumen de actuaciones</b>		
<b>Materiales usados</b>		
<b>Restitución volúmenes</b>		
<b>Edificios añadidos</b>		
<b>Estado conservación</b>		
<b>Otros</b>		
<b>GRADO DE RUINA Y CONSERVACION</b>		
<b>Estado previo</b>		
<b>Estado actual</b>		
<b>Bibliografía</b>		
<b>Fotografías anteriores</b>		
<b>Fotografías aéreas</b>		
<b>Planos</b>		
<b>Estado actual</b>		

Fig. 7. Modelo de las fichas o informes que se han cumplimentado sobre las obras realizadas en cada uno de los castillos, murallas o torres seleccionados.

Los capítulos se han ordenado lógicamente de forma diferente a los programas correspondientes (más dependientes de la disponibilidad de los diferentes ponentes en determinados momentos), organizándose en tres grupos o partes: la primera es “Metodología, legislación y recomendaciones”; la segunda, “La gestión y la práctica: ejemplos españoles e internacionales”; y la tercera, “Intervenciones en castillos de Andalucía”. Al final se añade un extenso anexo con las aludidas fichas (insisto en que más bien informes, por su extensión, más de doscientas páginas en total) y un amplio estudio introductorio a las mismas, en el que se abordan y valoran globalmente, además de las características singulares del trabajo realizado, cuestiones como la ubicación de las fortificaciones (urbanas, cercanas o lejanas a poblaciones), su estado de conservación anterior a las obras (muchas de ellas en ruinas), los propietarios, promotores y financiadores de las obras, la constancia o no de actuaciones previas, las fechas de las intervenciones, la cantidad de proyectos localizados, la finalización o no de los trabajos... Hay que destacar que la publicación, en general, y el anexo, en particular, van a contar con un material gráfico de sumo interés para la comprensión de los contenidos tratados, así como de las obras analizadas<sup>18</sup>.

#### 4. BREVE RESUMEN DE LAS CONCLUSIONES

Una vez concluido el trabajo, si bien a falta de completar el proceso editorial para su publicación final, hemos de reconocer la oportunidad y validez de la investigación realizada. Los castillos y la arquitectura defensiva son una parte del patrimonio andaluz, español e internacional al que no se le ha prestado tradicionalmente mucho interés y que está adquiriendo en la actualidad mayor peso y relevancia en ámbitos culturales diversos. Buena prueba de ello es la aparición en los últimos años de dos cartas o documentos dedicados específicamente a los mismos: la Carta de Baños de la Encina para la conservación de la arquitectura defensiva en España (2006)<sup>19</sup> y las Directrices de ICOMOS sobre fortificaciones y patrimonio militar (Asamblea General Anual de ICOMOS en 2021, aunque redactadas por Comité Científico de Fortificaciones y Patrimonio Militar del ICOMOS, ICOFORT, entre 2007 y

---

18 En cuanto a las imágenes utilizadas en las fichas, las anteriores a las intervenciones y los planos proceden bien de los proyectos consultados, bien de los Ayuntamientos y archivos municipales, del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, de la fototeca de la Universidad de Sevilla, de Internet (con las debidas licencias). Muchas han sido cedidas por los arquitectos y técnicos que han intervenido en las obras o han supervisado los trabajos.

19 Puede consultarse en la página del Instituto del Patrimonio Cultural de España: <https://ipce.culturaydeporte.gob.es/conservacion-y-restauracion/documentos-nacionales-internacionales.html>.

2017)<sup>20</sup>. También los ya citados planes nacional y andaluz para este tipo de construcciones que han servido, además de para concienciar sobre su relevancia, la necesidad de su estudio y conservación, para impulsar metodologías de investigación que atiendan a su problemática específica.

De todo ello creemos que ha resultado una abundancia de intervenciones /restauraciones en la arquitectura defensiva andaluza que no ha quedado suficientemente sistematizada y reflejada en la bibliografía científica al uso, algo que si bien no va a completarse con nuestro trabajo, sí va, al menos, a intentar iniciarse con una muestra más que suficientemente significativa.

Metodológicamente, creemos muy acertada la combinación de estudios de base, bien documentados, regionales (por decirlo de alguna manera, porque nuestra comunidad es de unas dimensiones considerables), con el marco contextual amplio, nacional e internacional, y con la intervención de diversas disciplinas y expertos en distintas materias, buscando que sea una aportación de utilidad más allá de Andalucía. He de reconocer el esfuerzo hecho por todo el equipo y, muy especialmente por los investigadores que han colaborado en el anexo. El trabajo de archivo, el estudio en profundidad de estos complejos conjuntos edilicios, además de las visitas efectuadas a los mismos, no son tareas fáciles y han requerido años de intenso esfuerzo.



Fig. 8. Castillo de Lanjarón (Granada, fot. Zara Ruiz Romero, 2020), tras las obras realizadas en 2007-2008 por Salvador Algarra López de Diego; y castillo de Santa Olalla del Cala (Huelva, fot. M.<sup>a</sup> del Valle Gómez de Terreros, 2020), restaurado por Inmaculada Jiménez Aguilar entre 1991 y 2007.

20 Puede consultarse en la página de ICOFORT: <https://es.icofort.org/fortificationsguidelines>; o en ICOMOS: [https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/General\\_Assemblies/GA\\_2021/AGA\\_2021\\_11\\_6-1\\_ICOMOS\\_Directrices\\_Fortificaciones\\_PatrimonioMilitar\\_2021\\_SPA.pdf](https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/General_Assemblies/GA_2021/AGA_2021_11_6-1_ICOMOS_Directrices_Fortificaciones_PatrimonioMilitar_2021_SPA.pdf).

En cuanto al tema central del estudio, sin que quepa en este reducido texto adelantar todas las conclusiones a las que hemos llegado y que quedan vertidas en el anunciado libro, sí podemos anticipar algunas.



Fig. 9. Castillo de Baena (Córdoba, fot. María Gracia Gómez de Terreros, 2020), en el que ha intervenido el arquitecto José Manuel López Osorio entre 2008 y 2014.

Por ejemplo, que nos hemos encontrado con una variedad importante de criterios de intervención aplicados en las obras estudiadas, variedad que tampoco es extraña en el panorama nacional e internacional y que generalmente está bien fundamentada sobre proyectos que suelen ser de gran interés. La casuística oscila, por ejemplo en lo que podríamos denominar la “intensidad” de las obras efectuadas, desde la consolidación bastante estricta de las ruinas, posibilitando su lectura, hasta las reconstrucciones muy significativas de castillos y murallas, pasando por casos de recrecimientos volumétricos menos completos o más o menos discretos (fig. 8). O en el caso de la distinción de materiales y añadidos también se fluctúa desde su práctica inexistencia, hasta la diferenciación extrema, lo cual no significa que necesariamente sea disonante (figs. 9 y 10). Y todo ello puede tener cabida dentro de la legislación vigente en Andalucía, por ser muy general e interpretable, lo que no es en absoluto ni necesariamente negativo (se han estudiado en nuestro equipo los sistemas que reglamentan el asunto en otros países, que cuentan con otro tipo de instrumentos para regular estos criterios, como el caso de Inglaterra). Quizá las cartas, al menos las más clásicas (como Venecia, 1964) y si se leen bien, sean algo más restrictivas, porque además no parecen estar concebidas para regir

intervenciones muy contundentes o reconstructivas, sean “historicistas” o “modernas”. Así, parece en este sentido, darse cierta divergencia entre teoría y práctica, entre las recomendaciones y la realidad, tanto en lo que afecta a la problemática que presentan los monumentos y que los técnicos deben resolver, como entre lo que disponen las cartas y lo que realmente se está ejecutando, incluso a veces por demanda social, como cuando se trata de reconstrucciones historicistas. A lo que cabe añadir que todo ello parece estar derivando en que en los documentos más recientes, como los ya citados relativos a la arquitectura defensiva, se esté insistiendo más en la metodología que en los criterios de intervención o, lo que viene a ser lo mismo, en el correcto conocimiento del monumento y sus valores (planes directores o similares) como guía previa y básica de las obras a realizar.



Fig. 10. Muralla de la Hoya, Almería (fot. M.<sup>a</sup> del Valle Gómez de Terreros, 2020), tras las obras realizadas por Jesús M. Basterra Pinilla en 2008-2011.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, E. y VILLEN A ESPINOSA, R., “Una nación de castillos. Su restauración, imagen fotográfica y significado en el segundo franquismo”, *Vínculos de Historia*, nº 11, 2022, pp. 189-212.
- GIL ALBARRACÍN, A. y GONZALBES CRAVIOTO, C., “Restaurar con pólvora de Rey en Andalucía”, en RUIBAL RODRÍGUEZ, A. (coord.), *Actas del IV Congreso de Castellología: Madrid 7 a 10 de marzo de 2012* (monográfico de *Castillos de España*, vol. 167-170), Madrid, Asociación Española de Amigos de los Castillos, 2012, pp. 347-354.
- GÓMEZ ACOSTA, J. M., “Visión actual de la intervención en la muralla nazarí, Albaicín Alto, Granada”, *Restauración y Rehabilitación*, nº 101 (2006), pp. 42-43.
- GÓMEZ ACOSTA, J. M., “Jiménez Torrecillas, rehabilitación de la muralla de San Miguel Alto”, *Arquitectura*, nº 344 (2006), pp. 94-97.
- GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, M. V. (ed.), *La arquitectura de las órdenes militares en Andalucía: conservación y restauración*, Huelva, Universidad de Huelva, 2011.
- GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, M. V. y PÉREZ-PRAT DURBÁN, L. (eds.), *Las ruinas: concepto, tratamiento y conservación*, Huelva, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, 2018.
- GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, P., “Los teatros romanos de Hispania en 2010”, en PÉREZ-PRAT DURBÁN, L. y GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, M. V. (eds.), *Teatros romanos en España y Portugal, ¿patrimonio protegido?*, Huelva, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, 2014, pp. 309-379.
- JIMÉNEZ TORRECILLAS, A., “Intervención en la muralla nazarí, Albaicín Alto, Granada”, *Restauración y Rehabilitación*, nº 101 (2006), pp. 34-41.
- MOLERO GARCÍA, J., “El castillo medieval en la Península Ibérica: ensayo de conceptualización y evolución tipológico-funcional”, *Vínculos de Historia*, nº 11, 2022, pp. 141-169.
- MORA, A. J., “Otro premio para la polémica restauración del castillo de Mautera. La obra gana el American Architecture en la categoría de Patrimonio”, *El País*, 14 de diciembre de 2016 ([https://elpais.com/cultura/2016/12/14/actualidad/1481713949\\_850824.html](https://elpais.com/cultura/2016/12/14/actualidad/1481713949_850824.html)).
- PÉREZ-PRAT DURBÁN, L. y GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, M. V. (eds.), *Teatros romanos en España y Portugal, ¿patrimonio protegido?*, Huelva, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, 2014.
- WALSH, M. A., “Spanish castle is spared from collapse, but not criticism”, *The New York Times*, 10 de marzo de 2016 (<https://www.nytimes.com/2016/>



03/11/world/europe/matrera-castle-spain-renovation.html).  
WEAVER, M. y JONES, S., “Ridiculed restoration of Spanish castle wins architecture prize”, *The Guardian*, 13 de abril de 2016 (<https://www.theguardian.com/world/2016/apr/13/matrera-castle-restoration-wins-architecture-prize-spain>).

María del Valle Gómez de Terreros Guardiola

Dpto. de Historia del Arte  
Universidad Pablo de Olavide  
<https://orcid.org/0000-0002-3010-5036>  
mvgomgua@upo.es





**LA INTERVENCIÓN DE FRANCISCO ÍÑIGUEZ ALMECH EN LA  
PARROQUIETA DE LA SEO (ZARAGOZA, 1935-1936).  
UN EJEMPLO DE LAS CONTRADICCIONES EXISTENTES EN  
LA RESTAURACIÓN MONUMENTAL ESPAÑOLA**

**THE INTERVENTION OF FRANCISCO ÍÑIGUEZ ALMECH IN  
THE PARROQUIETA DE LA SEO (ZARAGOZA, 1935-1936).  
AN EXAMPLE OF THE CONTRADICTIONS EXISTING IN THE  
RESTORATION OF SPANISH MONUMENTS**

ASCENSIÓN HERNÁNDEZ MARTÍNEZ  
Universidad de Zaragoza

Recibido: 04/10/2022

Aceptado: 06/11/2022

RESUMEN

La Parroquieta de la Seo de Zaragoza es una de las obras más relevantes del arte mudéjar aragonés. Construida en el siglo XIV gracias al mecenazgo del arzobispo Lope Fernández de Luna, su estado actual es producto de la intervención entre 1935 y 1936 de Francisco Íñiguez Almech. Esta restauración, que transformó completamente el interior del templo, había pasado prácticamente inadvertida en la historiografía artística aragonesa. El objetivo de este trabajo es realizar la crítica de autenticidad del edificio, a través de las fuentes inéditas localizadas, poniéndola además en relación con otros proyectos del arquitecto y con intervenciones contemporáneas para completar otro episodio poco conocido hasta el momento de la historia constructiva de este singular monumento.

*Palabras clave:* Parroquieta, arte mudéjar, Zaragoza, Íñiguez Almech, restauración.

## ABSTRACT

La Parroquieta of la Seo in Zaragoza is one of the most relevant works of Aragonese Mudejar art. Built in the 14th century thanks to the patronage of Archbishop Lope Fernández de Luna, its current state is the product of the intervention developed between 1935 and 1936 by Francisco Íñiguez Almech. This restoration, which completely transformed the interior of the temple, had gone practically unnoticed in Aragonese artistic historiography. The objective of this article is to analyse the historical transformation of the building, through the unpublished sources located, also putting it in relation to other projects of the architect and with contemporary interventions, in order to complete another understudied episode until now in the construction history of this unique monument.

*Keywords:* Parroquieta, Mudejar art, Zaragoza, Íñiguez Almech, restoration.

## INTRODUCCIÓN

“(…) el mudéjarismo aragonés tiene una peculiaridad que de los otros le separa y es digna de fijar la atención: es su arraigo, su fusión completa en la sociedad medieval, como parte intrínseca de la misma y su vida posterior, que sobrepasa la expulsión de los moriscos, llega al siglo XVIII y continúa hasta nuestros días en algunas formas rudimentarias populares. Todos estos hechos bastan para mostrar el interés y la trascendencia del mudéjar como estilo nacional aragonés y la inseparabilidad de mudéjarismo y arte”<sup>1</sup>

Con estas palabras definía en 1934 Francisco Íñiguez Almech (1901-1982), la singularidad del arte mudéjar aragonés, estilo por el que este arquitecto sintió una profunda admiración. Uno de sus testimonios más relevantes es la capilla de San Miguel Arcángel de la catedral de La Seo de Zaragoza, adosada al ábside del evangelio en la parte exterior del templo. Un edificio que, a pesar de sus reducidas dimensiones, ha trascendido a la historia del arte por diversos elementos, entre ellos la impresionante techumbre mudéjar que cubre la cabecera y el fascinante muro que da a la calle, una de las obras cumbres de este estilo, ejecutado entre 1378 y 1379. Esta capilla, conocida de manera popular como la Parroquieta, forma parte del extraordinario conjunto de construcciones que conforman la catedral metropolitana, un verdadero palimpsesto de la cultura artística aragonesa, cuyos orígenes se remontan al

---

1 ÍÑIGUEZ ALMECH, F., “Notas para la geografía de la arquitectura mudéjar en Aragón”, *Boletín de la Sociedad Geográfica Nacional*, LXXIV (junio de 1934), pp. 307-328.

siglo XII, íntimamente unido a la historia de la comunidad<sup>2</sup>.

La Parroquieta en principio es una construcción medieval, pero su estado actual se debe en gran medida a la intervención entre 1935 y 1936 de Íñiguez Almech, quien no sólo restauró el muro exterior, sino que eliminó la decoración barroca interior para sacar a la luz las bóvedas originales. En este artículo se estudia esta restauración con el objetivo de realizar la crítica de autenticidad del edificio, poniéndola además en relación con otros proyectos del arquitecto y con intervenciones contemporáneas para completar otro episodio poco conocido hasta el momento de la historia constructiva de este singular monumento<sup>3</sup>, a la vez que se añade un episodio más al



**Fig. 1.** Fachada principal de la catedral a la plaza de La Seo, Zaragoza. Estado actual.

Foto de la autora.

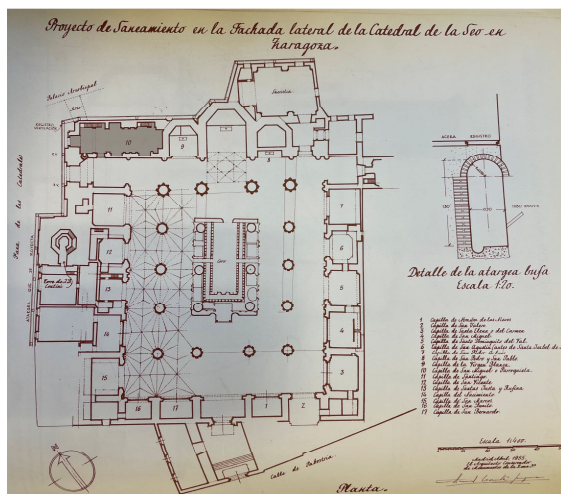
<sup>2</sup> La historia de la catedral es bien conocida gracias a numerosos estudios, entre ellos: RINCÓN GARCÍA, W., *La Seo de Zaragoza*, León, Editorial Everest, 1987; LACARRA DUCAY, M<sup>a</sup> C., “La catedral metropolitana de Zaragoza”, en *Las catedrales de Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1987, pp. 307-353; BUESA CONDE, D., “La catedral románica de San Salvador”, en *La Seo de Zaragoza*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1998, pp. 105-123, y sobre todo las obras publicadas tras la reapertura del templo en 1998: GRACIA, J. A. (coord.), *La Seo de Zaragoza*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1998, y CORRAL LAFUENTE, J. L. (coord.), *La Seo del Salvador: catedral metropolitana de Zaragoza*, Zaragoza, Librería General, 2000.

<sup>3</sup> Este artículo se desarrolla en el marco del proyecto de investigación «Los arquitectos restauradores de la España del franquismo. De la continuidad de la ley de 1933 a la recepción de la teoría europea», ref. HAR2015-68109-P, proyecto I+D+i de Excelencia financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, y del grupo de investigación de referencia “Vestigium” (H19\_20R), financiado por el Departamento de Ciencia, Universidad y Sociedad del Conocimiento del Gobierno de Aragón cofinanciado por el programa operativo FEDER Aragón 2020-2022; y es continuación y desarrollo de un trabajo previo: HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., “El muro de la parroquieta de la Seo: el tapiz de Penélope de la restauración de la arquitectura mudéjar aragonesa”, *XI Simposio Internacional de Mudejarismo 2008*, Actas, Instituto de Estudios Turoleses, Teruel, 2009, pp. 161-184.

conocimiento sobre la evolución de la restauración monumental en España.

## HISTORIA DE LA FÁBRICA

La construcción de la Parroquieta entre 1374 y 1381, se debe al mecenazgo del obispo Lope Fernández de Luna canciller de Pedro IV el Ceremonioso, uno de los grandes mecenas del arte aragonés, bajo cuyo mandato el templo se engrandeció, construyéndose el cimborrio sobre el crucero y la fachada principal mudéjar, hoy oculta por una de fase moderna. Avanzando en el tiempo y como no podía ser de otra manera debido a los lógicos cambios de gusto, los siglos XVII y XVIII contemplan momentos de efervescencia constructiva en el templo. Así, en 1681 se inicia la construcción de la torre proyectada por el italiano Juan Bautista Contini, y en la centuria siguiente se redecoran numerosas capillas en el interior de la catedral, se construye la sacristía, que ocultará parte del ábside medieval de la epístola, concluyéndose el proceso con la construcción de la gran fachada barroca que da hacia la plaza de La Seo.



**Fig. 2.** Planta de la catedral de San Salvador de La Seo, Zaragoza. Plano del arquitecto Manuel Lorente Junquera, 1955, en ocre está señalada la disposición de la Parroquieta en el templo.

La Parroquieta tiene planta rectangular, resultando algo desproporcionada en su forma, puesto que es excesivamente estrecha para su longitud. Presenta

una nave “con dos tramos cubiertos mediante las únicas bóvedas de crucería simple volteadas en piedra en la ciudad de Zaragoza que han llegado hasta nuestros días”<sup>4</sup> y un presbiterio recto, En la cabecera, tras una arquería triple de arcos apuntados que actúa de elemento de separación, se dispone la extraordinaria techumbre mudéjar, una armadura de limas moamares de planta octogonal sobre planta cuadrada, con una riquísima decoración de mocárabes, que el historiador Gonzalo M. Borrás Gualis, máximo experto en el mudéjar aragonés, atribuía a profesionales foráneos<sup>5</sup>. Para los especialistas, se trata de “La obra de carpintería mudéjar del siglo XIV más importante de Aragón”<sup>6</sup>.

Desde el punto de vista simbólico, esta capilla, contemporánea a la reforma del palacio arzobispal próximo, ambos proyectos impulsados por el arzobispo Lope Fernández de Luna, responden a una singular inspiración: “una recreación de la Casa del Bosque del Líbano y del propio Templo de Salomón; un propósito que encuentra interesantes correlatos tanto en el contexto peninsular, como en el europeo del momento, pero que, además, resulta perfectamente comprensible si se atiende al hecho de que el arzobispo fue distinguido con la dignidad de patriarca de Jerusalén en 1379.”<sup>7</sup>



**Fig. 3.** Techumbre mudéjar situada en la cabecera de la Parroquieta, catedral de San Salvador de La Seo, Zaragoza. Estado actual. Foto de la autora.

La capilla no sólo contiene esta joya, sino que en ella se dispone, en el muro del lado del evangelio, el magnífico sepulcro del arzobispo fundador fallecido en 1382, de estilo gótico bajo arcosolio abierto en el muro. Se trata de una obra en alabastro del escultor catalán Pedro Moragues realizada entre 1376 y 1379, que conecta con el modelo funerario del cortejo de llorones

4 IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., y ANDRÉS CASABÓN, J., *La catedral de Zaragoza de la Baja Edad Media al Primer Quinientos. Estudio documental y artístico*, Zaragoza, Cabildo Metropolitano de Zaragoza y Fundación Teresa de Jesús, 2016, p. 26.

5 BORRÁS GUALIS, G. M., *Arte Mudéjar Aragonés*, Zaragoza, Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos y Aparejadores, 1985, vol. II, p. 468.

6 RINCÓN, *op. cit.*, p. 33.

7 IBÁÑEZ y CASABÓN, *op. cit.*, pp. 35-37.



**Fig. 4.** Muro exterior de la Parroquieta, catedral de San Salvador de La Seo, Zaragoza. Estado actual. Foto de la autora.

representado en el mausoleo del duque de Borgoña Felipe el Atrevido. Además hay que mencionar el retablo mayor bajo la advocación de San Miguel Arcángel, construido bajo el mandato del arzobispo Don Francisco Añoa y Busto (1742-1764), momento en que se reforma y redecora la Parroquieta<sup>8</sup>. La capilla, a la que se accede por una puerta lateral en la fachada principal de la catedral, consta además de un coro sobre tribuna.

Al exterior destaca el muro considerado de manera unánime como “una de las obras capitales del mudéjar aragonés”<sup>9</sup>. Consiste este en un gran tapiz de ladrillo decorado con arcos mixtilíneos, rombos y composiciones lobuladas, donde se combinan elementos geo-métricos realizados en ladrillo en resalte y

cerámica aplicada en la que dominan los tonos azules, verdes, blancos, rojos y ocres, que se debe a la colaboración entre artesanos locales y dos maestros sevillanos, Garcí y Lop Sánchez, que dan lugar a una obra única por la mezcla de tradiciones artísticas locales y foráneas.

## LA RESTAURACIÓN DE LA PARROQUIETA EN LA HISTORIOGRAFÍA ARTÍSTICA ARAGONESA

La intervención de este arquitecto en la Parroquieta era conocida por noticias puntuales, pero no había sido estudiada en profundidad hasta el momento. Las primeras crónicas que tenemos son contemporáneas al proyecto:

<sup>8</sup> “Además, la capilla se reformará entre 1752 y 1755 gracias al impulso del arzobispo Año y Busto (1742-1764). Para entonces se cerró el arco que comunicaba el presbiterio con el transepto de la Seo, y como la bóveda de la nave se consideraba demasiado alta, se volteó otra más baja, habilitando una vivienda entre las dos, una operación que debió de afectar a la conexión entre la nave y la cabecera.” IBÁÑEZ y CASABÓN, *op. cit.*, p. 35.

<sup>9</sup> RINCÓN, *op. cit.*, p. 6.



en primer lugar el artículo de Luis Monreal Tejada publicado en la revista *Aragón* (1936), y pocos años después, en 1939, Anselmo Gascón de Gotor se hace eco de ella en *La Seo de Zaragoza*. Monreal Tejada es un testimonio fundamental por ser testigo directo de las obras, que calificaba “de extraordinaria importancia arqueológica y artística”, justificándolas por la situación en la que había llegado esta capilla al siglo XX: “totalmente desfigurada en su interior por fea fábrica barroca y el muro exterior había sufrido que se tapiaran sus cuatro ventanas primitivas y que en su lugar se abrieran absurdos boquetes, algunos de los cuales penetraba hasta romper el rico artesonado.”<sup>10</sup> El historiador aragonés describía a continuación con todo lujo de detalles la transformación de la capilla (de hecho este artículo se convierte en una fuente imprescindible para el conocimiento de esta restauración y a él aludiremos más adelante), aplaudiendo la actuación de Íñiguez en este singular monumento del mudéjar aragonés: “Las obras tocan ya a su fin. En cuanto estén acabadas, Zaragoza habrá recuperado uno de los monumentos más típicos y bellos de su arte medieval”<sup>11</sup>

Por su parte, el artista Anselmo Gascón de Gotor, al que debemos un libro divulgativo sobre la catedral de la Seo publicado en 1939 en el que describía el templo “como un producto *españolísimo* (*aragonesísimo* más bien) y del mayor interés, con su estilo gótico especial, tan distinto del de las catedrales, casi contemporáneas, de Salamanca y Segovia”<sup>12</sup>, calificaba de magistral el muro mudéjar de la Parroquieta y denunciaba su deformación, resuelta con la restauración de Íñiguez<sup>13</sup>. En este mismo texto, Gascón de Gotor criticaba la reforma decorativa de edad moderna y celebraba que las obras realizadas pocos años antes hubieran devuelto la capilla a su estado original, curiosamente sin mencionar al autor, el arquitecto Íñiguez Almech<sup>14</sup>. Dos décadas después, en 1957, el historiador Francisco Abbad Ríos daba cuenta brevemente de la restauración, sin entrar en demasiados detalles, en el volumen dedicado a

---

10 MONREAL TEJADA, L., “La restauración de la ‘Parroquieta’ de La Seo”, *Aragón. Revista Gráfica de Cultura Aragonesa*, año XII, nº 129, junio 1936, pp. 120-121.

11 *Ibidem*.

12 GASCÓN DE GOTOR, A., *La Seo de Zaragoza. Estudio histórico-arqueológico*, Barcelona, Editor Luis Miracle, 1939, p. 35.

13 En relación al estado del muro de la Parroquieta, Gascón de Gotor expresaba que: “Conveniencias caprichosas, sin freno artístico, estropearon a trechos tan magistral creación perso-arábigo-hispánica-mudéjar, no superada ni comparable por las obras similares toledanas y andaluzas”, *Ibidem*, p. 27. Y respecto a la modificación interior de la capilla en el siglo XVIII, el artista manifestaba su disgusto frente a la reforma debida al cambio de gusto: “Bien adelantado el siglo XVIII, la arquitectura ojival quedó arrinconada por la grecorromana, a expensas de otro mitrado, el señor Añoa y Busto, a quien, por este concepto, le tiene que agradecer poco el Arte.” *Ibidem*, p. 99.

14 “Actualmente, se realizan obras para volverla a su arte *magnífico*. Ha quedado al descubierto interesante crucería con heráldica de los Luna.” *Ibidem*.

Zaragoza del *Catálogo Monumental de España*<sup>15</sup>.

En las últimas décadas, una de las primeras menciones se debe al historiador Wifredo Rincón quien cita estas obras de manera sucinta en su libro sobre la catedral, publicado en 1987, de nuevo sin mencionar a Íñiguez Almech como autor de las misma<sup>16</sup>. Aproximadamente una década después, en 1998, la historiadora M<sup>a</sup> Carmen Lacarra aludía de nuevo a esta intervención<sup>17</sup>, utilizando como fuente el artículo de 1936 de Luis Monreal Tejada. En este mismo año, la historiadora Carmen Gómez Urdañez aportaba algo más de información, mencionando su repercusión en la prensa local<sup>18</sup>, pero en este caso, de nuevo, sin especificar el nombre del arquitecto.

Iniciado el siglo XX, la historiadora M<sup>a</sup> Isabel Álvaro Zamora, principal autoridad sobre la cerámica histórica aragonesa, valora de manera favorable la actuación de Íñiguez en relación con intervenciones posteriores, mucho menos respetuosas que la de este arquitecto. Álvaro consideraba que la restauración de Íñiguez había sido correcta (se refiere a recuperar los vanos originales, cerrar los abiertos arbitrariamente y reponer la trama geométrica decorativa en ladrillo sin completar la decoración en azulejería), “pues era un requisito necesario para que el muro y la capilla recuperaran su aspecto general”, y la confrontaba con la última intervención en el monumento, dirigida entre 1991-1992 por el arquitecto Ignacio Gracia Bernal, en la que se decidió reponer todas las piezas

15 ABBAD RÍOS, F., *Catálogo Monumental de España. Zaragoza*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1957, p. 55.

16 Rincón menciona la restauración de Íñiguez, si bien la sitúa erróneamente en 1945, “La última parte de la nave, hacia la cabecera se separa del resto de la construcción por tres arcos sobre elevados soportes, fruto de la restauración llevada a cabo en 1945 para adecuar la capilla a su primitivo estilo gótico y eliminar reformas barrocas.”; cfr. RINCÓN, *op. cit.*, p. 33.

17 “La restauración emprendida en los primeros meses de 1936 por el arquitecto Francisco Íñiguez Almech le devolvió su carácter medieval que había quedado enmascarado por las reformas de la capilla llevadas a cabo en tiempos del arzobispo Añoa y Busto (1744-1764). Se descubrieron así los dos tramos de bóveda de crucería gótica que cubren la nave, cuyas claves ostentan pintadas las armas del prelado fundador (...) y se resolvió la unión de la bóveda gótica con el tramo de la cabecera con la construcción de tres arcos apuntados sobre pilares, que separan y comunican ambas zonas.” LACARRA, *op. cit.*, pp. 132-133.

18 “En septiembre de 1935 se efectuaban obras urgentes de ‘exploración y limpieza’, de escaso presupuesto, en el muro de la parroquieta. ‘La pared que da al arco del arzobispo’ era, según un anónimo articulista del diario *Heraldo de Aragón*, el lugar ‘donde más bárbaramente se cebó la insensibilidad y la indiferencia’, que, ignorando la maestría de sus artífices, descompuso el ‘bello conjunto que debió ofrecer’ el templo antes de que quedara embutido entre tejados de viejas casonas con aleros tremendos’, y ‘enronado’ por ‘nuevas construcciones’ adosadas a sus muros (...)”, y que quedaba al descubierto “en el marco de una ‘reconstrucción, rehabilitación, descubrimiento o como se quiera llamar-expresaba el periodista Miguel Gay en el *Heraldo*-que inauguraba la serie por llegar al templo metropolitano.”; cfr. GÓMEZ URDÁÑEZ, C., “Los arquitectos de la Seo. Arquitectura y restauración”, en *La Seo de Zaragoza, Zaragoza, Zaragoza*, Diputación General de Aragón, 1998, p. 327.

que faltaban<sup>19</sup>. En este caso, a pesar de que se distinguen por la inserción de la letra R, Álvaro Zamora considera que “la reintegración de la totalidad de la cerámica no era necesaria, pues sin ella se entendía igualmente bien el monumento, y con ella han quedado eliminadas las huellas del paso del tiempo sobre el muro, testimonios que no deben borrarse en una buena restauración (ahora todo parece nuevo).”<sup>20</sup>

La última referencia a la intervención de Íñiguez en la Parroquieta se publicó en 2016, en una breve nota al pie de página, dentro de la monografía *La catedral de Zaragoza de la Baja Edad Media al Primer Quinientos*, de los historiadores Javier Ibáñez Fernández y Jorge Andrés Casabón, pero una vez más no se entraba en un análisis profundo de la misma más allá de aludir a su relevancia<sup>21</sup>. Nada más se ha sabido de este proyecto, ni del contexto de la intervención ni de su relación con otras restauraciones de Íñiguez Almech, a pesar de que su trabajo en la Parroquieta fue decisivo al devolver la fisonomía original a esta importante obra medieval aragonesa. Por tanto, resultaba necesario aportar un conocimiento mayor sobre la recuperación de esta singular construcción histórica, tarea en la que ha sido fundamental la localización de documentos, en concreto los expedientes de restauración de monumentos conservados en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares (AGA, Madrid), que nos permiten reconstruir de manera más precisa la intervención del arquitecto Íñiguez Almech. Como veremos, esta consistió en dos actuaciones: la redecoración del espacio interior desmontando la remodelación barroca para sacar a la luz las bóvedas góticas originales y la restauración del muro exterior, que en los años 30 del siglo pasado se

---

19 En esta intervención se repusieron 7.060 piezas según los datos ofrecidos por el ceramista Fernando Malo encargado de esta tarea, que reproducían 54 modelos diferentes en 7 colores, siguiendo la técnica del azulejo liso aplantillado y decorado mediante baño de esmalte. Las piezas nuevas, réplicas de las desaparecidas, llevaban marcada en la arcilla la letra ‘R’ como elemento distintivo de la intervención. Cfr. “La Seo de Zaragoza. 1991-1998”, Informe presentado por el ceramista Fernando Malo sobre la reposición de piezas cerámicas en la restauración de la Seo. Archivo Administrativo del Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte, signatura 29161. Lo cierto es que, a pesar de la diferencia de brillo entre las piezas nuevas y la inserción de este elemento, en la actualidad resulta difícil al público no experto comprobar la diferencia entre la parte original y el añadido contemporáneo, por lo que sustancialmente coincidimos con el juicio expresado por Álvaro Zamora sobre esta intervención.

20 ÁLVARO ZAMORA, M<sup>a</sup>. I., “La cerámica mudéjar: investigación y tutela”, en *Arte Mudéjar Aragón. Patrimonio de la Humanidad, Actas del X Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico y Universidad de Zaragoza, 2002, pp. 21-84, p. 61.

21 En concreto la restauración se cita en una nota al pie de página: “Especialmente importante fue la llevada a cabo por Francisco Íñiguez Almech, que terminará derrocando la bóveda dieciochesca y resolviendo el tránsito hacia el presbiterio mediante los tres arquillos apuntados que todavía pueden contemplarse en la actualidad”. Los autores citan como fuentes el artículo de Monreal Tejada y el libro de Gastón de Gotor; cfr. IBÁÑEZ y CASABÓN, *op. cit.*, p. 35.

encontraba profundamente deteriorado y desnaturalizado por pérdidas de elementos decorativos y la apertura irregular de vanos.

### **LA RECUPERACIÓN DE LA FÁBRICA ORIGINAL DE LA PARROQUIETA DURANTE LAS OBRAS DIRIGIDAS POR ÍÑIGUEZ ALMECH (1935-1936)**

El expediente general de restauración de la Catedral del Salvador de la Seo de Zaragoza conservado en el AGA conserva un informe con fecha 2 de enero de 1935, destinado al Patronato para la protección, conservación y acrecentamiento del Tesoro Artístico Nacional, institución encargada de la tutela del mismo y de la promoción de las obras de restauración en monumentos nacionales, en el que Íñiguez Almech, como Arquitecto Conservador de la 2ª Zona, daba cuenta del estado de conservación del edificio, sugiriendo obras de exploración y limpieza en diferentes partes del templo. Respecto al muro de la Parroquieta, que calificaba como “una de las mejores obras de los moros aragoneses”, describía su estado planteando la posibilidad de su recuperación.

“repleta ahora de huecos cerrados primitivos y otros abiertos modernamente de la manera más desastrada. Además se halla en estado de suciedad lamentable. Es necesaria por tanto la obra de limpieza, pero al mismo tiempo se hace preciso determinar cuales de las ventanas primitivas es posible abrir y de las modernas cerrar, lo cual necesita previamente de una exploración interna que determine forma y situación de la cubierta primera de la capilla, falseada ahora por una bóveda moderna. Esta exploración es de mayor importancia pues quizá defina algo más de esta cubierta primera que pudo ser continuación del artesanado conocidísimo que aun existe sobre la capilla mayor y que es de máxima importancia.”<sup>22</sup>

Es decir, que en este momento de exploración inicial, Íñiguez ya intuía que podría existir una cubierta interior (hipotizaba acerca de una posible techumbre), oculta tras las bóvedas de edad moderna. Para descubrirla solicitaba una partida presupuestaria de 9.000 pesetas, que incluían otras obras: “la exploración de la parte alta del ábside lateral del lado del evangelio, exploración de la parte alta del ábside central, limpieza del muro mudéjar de la capilla de S. Miguel o “Parroquieta”, y exploración del interior de esta capilla.” Esta solicitud pasó a informe de la Junta Superior del Tesoro Artístico Nacional de acuerdo con el procedimiento habitual en estos proyectos, y ésta aprobó la partida en sesión del

---

22 Todas las citas correspondientes a esta parte del artículo están extraídas de la documentación conservada en el Expediente general de la Catedral del Salvador de la Seo de Zaragoza, años 1935-1962, IDD (03) 132.002, signatura 65/293, exp. 10, Archivo General de la Administración, AGA.

28 de enero de 1935.



**Fig. 5.** Muro exterior de la Parroquieta, catedral de San Salvador de La Seo, Zaragoza. Estado previo a la restauración de Íñiguez Almech, aprox. Años 20 siglo XX Autor: anónimo. Fuente: Bildarchiv Foto Marburg.

En un nuevo informe con fecha 27 de julio de 1935, Íñiguez Almech informaba al Patronato acerca de las obras ya realizadas que habían dado como resultado un importante descubrimiento, en la parte del ábside del templo, que impulsaría su recuperación décadas después, tarea acometida ya por el arquitecto Manuel Lorente Junquera<sup>23</sup>.

“La exploración de la cabecera dio como resultado el hallazgo de cinco capillas absidales, poligonales las tres del centro y cuadradas las dos de los extremos. Todas son góticas, de muros de ladrillo y bóvedas de crucería complicadas del mismo material, abiertas al exterior por grandes ventanales y óculos y comunicadas entre sí del mismo modo, lo que dá origen a una cabecera de sumo interés, de disposición poco usual y sumamente rica y luminosa.

Su estado es bastante bueno. Los ventanales y óculos conservan sus tracerías íntegras en más de la mitad, guardando los restantes, datos suficientes para su reconstitución sin dudas de forma ni disposición.

Al mismo tiempo fué reconocido el cimborrio, analizada su estructura que era completamente desconocida y estudiado su enlace con toda la obra de la

---

23 RUIZ BAZÁN, I., *Manuel Lorente Junquera Arquitecto Restaurador*, Granada, Editorial de la Universidad de Granada, 2022.

cabecera.

Este examen ha dado como resultado poder determinar con certeza la fecha de construcción de toda esta parte, que fue por los primeros años del siglo XV, bajo el pontificado y a costa de Benedicto XIII, el “Papa Luna”, sin más alteración posterior que remiendos y reajustes pequeños del siglo XVI (1500-1520).

Toda la cabecera está, repito, en buen estado, sin grietas ni desplomes graves ni grandes deterioros, siendo la obra de sacarla a luz, conveniente a mi juicio y poco costosa, sin que de momento pueda precisar lo, cosa que se hará a su debido tiempo cuando se formule el correspondiente proyecto si soy autorizado a ello.”

En cuanto a la Parroquieta, Íñiguez daba cuenta de lo realizado hasta el momento resaltando sobre todo el hallazgo de elementos originales (las bóvedas góticas con las armas del arzobispo Lope Fernández de Luna, testimonio de los esgrafiados que decoraban los muros), que le conducían a proponer la recuperación del estado original de la capilla, para lo cual solicitaba el libramiento de una partida de 10.000 pesetas, pese a que el arquitecto reconocía que la dificultad de recomponer algunos elementos desaparecidos como era la tracería de las ventanas.



**Fig. 6.** Bóvedas de crucería descubiertas en la restauración de Íñiguez Almech, cubren el cuerpo de la nave de la Parroquieta, catedral de San Salvador de La Seo, Zaragoza. Estado actual. Foto de la autora.

“Las obras han puesto de manifiesto la posibilidad de remiendo del muro cerrando las ventanas nuevas, abriendo las viejas, que subsisten todas, y remendando y recalzando el resto, cosa factible sin detrimento ninguno de su carácter, rehaciendo los lazos de ladrillo y sin reponer la cerámica desaparecida.

Lo único imposible de precisar en lo hasta ahora descubierto, son las tracerías de dos ventanas, que la tuvieron, puesto que conservan en parte los maineles, pero que han desaparecido dejando un rastro insignificante. Quizá el resto de la obra dé datos para remediar esta penuria lamentable por el aspecto de destrozo que ha de resultar si no es posible remedar de algún modo lo desaparecido.

Esta parte de la obra es necesario continuarla por el mal estado del muro, cuya ruina es por lo menos probable.

Al interior ha sido hallada encima de la bóveda neoclásica otra gótica de piedra con las armas de D. Lope Fernández de Luna, Arzobispo de Zaragoza, que fue quien costeó esta capilla para su sepulcro, de modo que puede devolverse a la capilla su forma primera sin género alguno de duda.

La bóveda está completa en lo esencial, aunque mutilada en parte, fácilmente reponible, pero que ha hecho necesario su apeo y que obliga a continuar las obras.

Los muros interiores están ornamentados con la característica decoración morisca aragonesa de arquillos enlazados grabados en negro sobre el enlucido.”

A partir de este momento, aprobada su solicitud, se conservan una serie de oficios y correspondencia entre el arquitecto y el subsecretario del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, en los que se van aprobando libramientos de partidas para la continuación de las obras entre octubre de 1935 y junio de 1936<sup>24</sup>. En este último oficio, Íñiguez precisaba las obras realizadas y las que quedaban por acometer.

“Con las consignaciones anteriores se logró descubrir las bóvedas primitivas y la disposición original de la capilla y reparar la fachada de lazos de ladrillo y azulejo que dá al callejón del Palacio Episcopal, así como parte del interior y del artesonado de la cabecera. Al mismo tiempo se hicieron exploraciones en el sepulcro del Obispo D. Lope Fernández de Luna, fundador de la Capilla y en la fachada principal, estas últimas sin resultado positivo. Resta ahora la reparación del lucillo del sepulcro, de parte del artesonado y de los muros internos, terminándose con ello totalmente esta obra.”

La prensa de la época dio puntual cuenta de esta intervención, siendo en especial relevante como testimonio contemporáneo, el artículo antes citado de Monreal Tejada publicado en la revista cultural *Aragón* en el mismo año en que

---

24 Oficios de 9 de octubre de 1935, de 30 de noviembre de 1935, de 2 de enero de 1936, de 8 de febrero de 1936, y 6 de junio de 1936, en éste último Íñiguez Almech solicita el último libramiento de 9.000 pesetas para terminar las obras.

se concluyeron estas obras.

“Con valentía y acierto [según Monreal Tejada], el señor Íñiguez ha derribado la bóveda barroca y de este modo la capilla ha ganado en proporciones y ha recuperado su cubierta primitiva, que ostenta unas preciosas pinturas con las armas de los Lunas en las claves. La iluminación por los ventanales nuevamente abiertos da al recinto una vistosidad y un carácter maravillosos.

Se está limpiando, además, el conocido artesonado del tramo del presbiterio, restaurando con gran discreción sus desperfectos, y se está colocando en la hornacina que guarda el sepulcro de don Lope una decoración más en consonancia con la época y el estilo de la magnífica obra funeraria.

Los muros de esta parte han quedado cubiertos de azulejos, y los del resto de la capilla con un esgrafiado morisco, reconstruyendo los restos aparecidos del que existió.”<sup>25</sup>

Por tanto, recopilando toda la información directa e indirecta sobre esta intervención, puede concluirse que las obras consistieron no sólo en la eliminación de la decoración moderna, de la que por desgracia no queda ningún testimonio gráfico, sino en el reacondicionamiento de todo el espacio interior en sintonía con la singular techumbre, que también fue restaurada en este momento (carecemos de más información acerca del alcance exacto de esta). Las obras incluyeron el tratamiento de los muros, donde se colocó un paño de azulejería, reproduciéndose en el resto la característica decoración de esgrafiado propia de los interiores mudéjares, de la que quedaba algún testimonio en el edificio. También se completó la decoración del arcosolio de estilo gótico (neogótico sería más apropiado, puesto que se realiza en este momento), que cobijaba el sepulcro del arzobispo, que se advierte claramente en su estado actual.

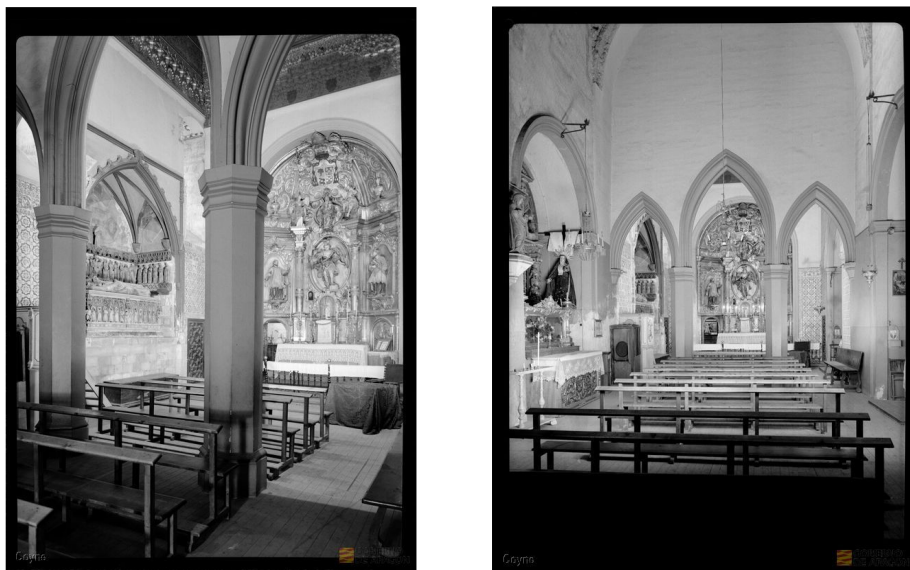
Respecto a los esgrafiados, el estado actual del templo, enlucido con pintura de color salmón, impide apreciar el diseño de los mismos que sólo se advierte en un análisis *in situ* a corta distancia. De hecho, la sensación que produce el interior en la actualidad es de un muro plano y monocromo, bien distinta al colorido interior original que debería haber tenido tal y como se conserva en los templos citados por Monreal Tejada, que habrían inspirado a Íñiguez en su intervención.

El descubrimiento de las bóvedas planteaba una dificultad añadida: la transición de la nave a la cabecera, donde se situaba la techumbre mudéjar y el sepulcro. Monreal Tejada explicaba la solución ideada por Íñiguez consistente en separar ambas zonas por una pantalla de tres arcos apuntados.

---

25 MONREAL, *op. cit.*, p. 121





**Fig. 7.** Vistas interiores de la Parroquieta, desde el muro de los pies hacia la cabecera, donde se observa la triple arquería construida por Íñiguez Almech. Foto: Estudio Coyne. Fuente: Archivo Histórico Provincial de Zaragoza.

“D. Francisco Íñiguez ha estudiado el problema con la competencia que le da su especialización en estas cuestiones, y lo ha resuelto de un modo, no solamente verosímil, sino también muy probable.

Ha colocado esos tres arcos de paso que veis en la fotografía, adoptando la fórmula de las iglesias mudéjares de Tobed, Torralba de Ribota, Morata de Jiloca y otras, que de esta manera comunican su presbiterio, de planta rectangular, con el resto del templo.”<sup>26</sup>

Resulta obvio que en este punto el arquitecto iba más allá de las evidencias encontradas en el templo, materializando un elemento (su hipótesis acerca de cómo podía haber estado resuelta la transición entre ambos espacios), a partir del estudio de construcciones similares contemporáneas. Como sostenía Monreal Tejada, “Si no fue así la capilla de San Miguel de la Seo, pudo serlo con grandes probabilidades. En todo caso, su conjunto es perfecto de estilo.”<sup>27</sup>

En cuanto al exterior, Monreal Tejada describía de esta manera la intervención de Íñiguez:

---

<sup>26</sup> *Ibidem.*

<sup>27</sup> *Ibidem.*

“D. Francisco Íñiguez ha abierto las ventanas tapiadas, ha cegado los huecos arbitrariamente abiertos y ha completado las labores de ladrillo que faltaban en el lugar ocupado por los últimos, sin colocar los azulejos modernos, que desentonarían dándole un aspecto de cosa falsa y recompuesta.

Una limpieza cuidadosa de la cerámica le ha restituido su brillante colorido original y se ha completado el detalle construyendo en las dos ventanas bajas unas sencillas tracerías de gran sabor de la época.

De este modo, con el máximo respeto por el monumento, ha quedado el muro mudéjar en una forma que se aproxima muchísimo a la original y que permite admirarlo en toda su belleza.”<sup>28</sup>

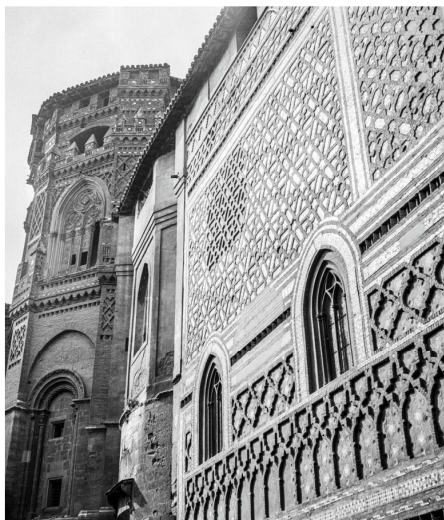
Monreal planteaba aquí con gran perspicacia algunos de los problemas fundamentales que hubo de afrontar Íñiguez en esta parte del edificio: la recomposición de los elementos desaparecidos en ladrillo y la decisión en torno al completamiento de los elementos decorativos en cerámica perdidos, dos cuestiones fundamentales en relación con la restauración de la arquitectura mudéjar aragonesa caracterizada por el uso del ladrillo y de la cerámica aplicada, que se planteaban en este momento histórico, el primer tercio del siglo XX, pero que resultan de tremenda actualidad puesto que llegan hasta el presente<sup>29</sup>.

Como evidencia la comparación entre el antes y el después de la tarea de Íñiguez, este arquitecto se dedicó a cerrar los vanos que no correspondían a la fase original del muro, abriendo algunos que habían sido tapados (el segundo por la derecha en altura), y en cuanto al tratamiento decorativo, optó por reintegrar formalmente la trama decorativa de ladrillo en resalte, dado que constituía una de las características definitorias del muro y su pérdida suponía una alteración sustancial del conjunto, pero decidió no reponer la cerámica desaparecida al considerar, probablemente, que esto no resultaba fundamental en la percepción de la obra y que una acción tal falsearía la integridad histórica del monumento. Tal actitud sin duda responde a los criterios adoptados por la escuela conservadora española en los años veinte del siglo pasado, en la que se formó Íñiguez bajo el magisterio del historiador Manuel Gómez Moreno. Una

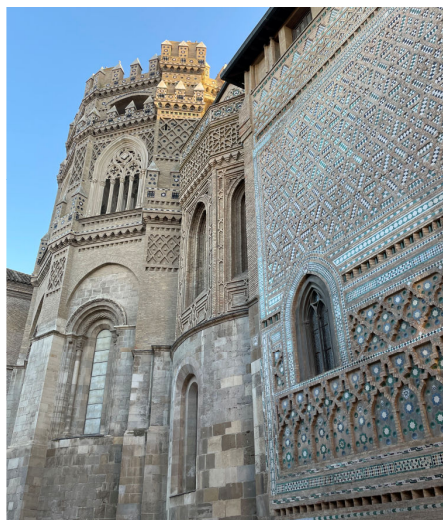
---

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> Todavía hoy la restauración de la cerámica en la arquitectura mudéjar es sujeto de polémicas: completarla o no y en que color y forma es fundamental puesto que implica singulares cambios en su percepción visual. Como ejemplo puede citarse la reciente restauración de la torre de la catedral de Teruel (arqs. José M<sup>a</sup> Sanz Zaragoza y Joaquín Andrés Rubio, 2017-2021), en la que la sustitución de piezas decorativas repuestas en la restauración realizada tras la guerra civil (columnillas y fustes cerámicos verdes) por otras nuevas de tonos más oscuros (morado y melado), que según los arquitectos estarían más en sintonía con las originales, ha supuesto un cambio fundamental en la imagen de la misma, sin olvidar que en esta intervención se ha eliminado la restauración ya histórica acometida por Lorente Junquera en 1943, que dio lugar a la imagen que durante generaciones disfrutaron turolenses y visitantes.



**Fig. 8.** Detalle del muro exterior de la Parroquieta donde se observa el completamiento de la trama decorativa en ladrillo realizado por Íñiguez Almech. 1964. Fotografía: Erika Groth-Schmachtenberger. Fuente: Bildarchiv Foto Marburg.



**Fig. 9.** Detalle del muro exterior de la Parroquieta donde se observa cómo se ha completado toda la cerámica en la parte restaurada por Íñiguez Almech. Estado actual. Foto de la autora.

intervención prudente, muy moderna para su época, y que contrasta significativamente con los criterios empleados en otros edificios mudéjares, tanto en los años cuarenta y cincuenta como en la actualidad, en los que la tendencia dominante es el completa-miento de todas las partes faltantes. De hecho, en la última restauración del muro realizada a finales del siglo pasado se reintegró completamente la cerámica faltante, lo que supone una involución en los criterios respecto a la modernidad de la actuación de Íñiguez.

En relación con esta cuestión, y para comprender la actitud de Íñiguez en este momento, puede citarse un oficio emitido por este arquitecto acerca de la restauración de otro importante monumento mudéjar: la torre de Utebo (Zaragoza). En el mismo, Íñiguez rebatía las opiniones del arquitecto Teodoro Ríos Balaguer que sostenía la necesidad de reponer y completar los elementos decorativos cerámicos desaparecidos. Íñiguez, tras haber realizado una inspección al monumento, en un breve texto firmado en Madrid el 20 de julio de 1933, recomendaba realizar tareas de estricta consolidación de la torre, desechando precisamente la reposición de azulejos, por considerar “la sustitución de azulejos por ser al menos peligroso, según mi criterio, hacer imitaciones modernas

de elementos antiguos”<sup>30</sup>.

## **EL CONTEXTO DE LA RESTAURACIÓN: LA RECUPERACIÓN DE LA PARROQUIETA EN RELACIÓN CON OTRAS INTERVENCIONES DE ÍÑIGUEZ ALMECH EN LA ARQUITECTURA MEDIEVAL ARAGONESA**

La intervención de Íñiguez Almech en la Parroquieta fue uno de los primeros proyectos de restauración monumental en su trayectoria profesional. Estaba al inicio de su carrera, que le depararía puestos de gran relevancia en el sistema de tutela español de la dictadura como el de Comisario General del Patrimonio Artístico Nacional, cargo que detentó durante 25 años, de 1939 a 1964, pero en 1935 ocupaba el cargo de Arquitecto Auxiliar Conservador de Monumentos de la 2ª zona (incluía Álava, Burgos, Guipúzcoa, Huesca, Logroño, Navarra, Soria, Vizcaya y Zaragoza), servicio en el que estaría hasta el estallido de la guerra civil, en 1936.

Titulado en 1925 por la Escuela de Arquitectura de Madrid, su formación posterior con el historiador Manuel Gómez Moreno en el Centro de Estudios Históricos, del que Íñiguez fue becario durante diez años entre 1926 y 1936, fue decisiva porque le introdujo en la metodología científica enseñada por Gómez Moreno consistente en el minucioso estudio del monumento, analizado de manera detallada y con procedimientos arqueológicos que daban lugar a planimetrías exactas, junto con la consulta de todos los materiales existentes en torno al mismo (documentales, gráficos y epigráficos), lo que permitía integrar el conocimiento real del monumento con el acervo histórico construido sobre el mismo<sup>31</sup>. Este método fue aplicado en las restauraciones acometidas por Íñiguez, siendo la más importante la recuperación del palacio islámico de la Aljafería<sup>32</sup>, y también en los numerosos edificios en los que intervino a lo largo de su carrera como la iglesia de Santa María de Estíbaliz (Vitoria), monasterio de San Quirce (Burgos), catedral de Jaca (Huesca), monasterio de San Millán de la Cogolla (La Rioja), monasterio de Leyre (Navarra), iglesia de San Esteban

---

30 Documento conservado en el Negociado de Construcciones Civiles y Monumentos del Ministerio de Educación, Archivo General de la Administración, IDD (05) 014, signatura 31/4902.

31 GARCÍA CUETOS, Mª P., “Alejandro Ferrant y Manuel Gómez Moreno: aplicación del método científico del CEH a la restauración monumental”, *Loggia. Arquitectura y restauración*, nº 21, 2008, pp. 8-25.

32 HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., “Francisco Íñiguez Almech y Leopoldo Torres Balbás, ¿vidas paralelas?”, en *Leopoldo Torres Balbás y la restauración científica*, Sevilla, Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico y Patronato de la Alhambra de Granada, 2013, pp. 449-476.

de Gormaz (Soria), entre muchas otras construcciones históricas<sup>33</sup>.

En cuanto a criterios de intervención, Íñiguez se forma en el primer tercio del siglo XX en el que se produce el debate entre las escuelas conservadora y restauradora. El contacto con Gómez Moreno y otros arquitectos formados con él como Alejandro Ferrant y Torres Balbás, fue determinante para su proximidad a la escuela conservadora y su rechazo a los excesos de la restauradora como se observa en un informe redactado en 1960.

“RESTAURACION.- Es peligrosísima en cuanto puede ser excesiva. Un monumento con demasiada restauración pierde carácter, se anula como dato histórico y estéticamente es inaguantable. También aquí el estudio del monumento, de cada una de sus partes y detalles irá ordenando los trabajos, siempre discretos y orientados a reponer, con discreción, los elementos puramente arquitectónicos, si están claramente definidos; no restaurar lo decorativo y en el caso de intervención forzada, dejar el material rugoso, en busca de efectos de luz y sombra que armonicen con el resto, o a lo más con un principio de decoración rudimentaria, que jamás pueda confundir. Nunca los sólidos capaces son tan feos como la decoración restaurada.”<sup>34</sup>

Lo paradójico de la actuación de Íñiguez Almech en la Parroquieta es que evidencia la combinación de dos criterios en el mismo monumento: uno claramente moderno y conservador en el exterior y otro más *invasivo* en el interior, donde devuelve la capilla a su fase medieval original, aunque esto supuso tener que diseñar una nueva embocadura de paso entre el cuerpo de la capilla, de una sola nave y cubierto por elevadas bóvedas de arista, al ábside, en el que se situaba la extraordinaria techumbre mudéjar, sin tener elementos arqueológicos que permitieran conocer de manera exacta su diseño. Resulta obvio la intención del arquitecto: recuperar el edificio original porque era de mayor relevancia histórico-artística frente a las fases posteriores, pero no deja de sorprender esta actuación en un profesional que declara guiarse por la fidelidad histórica al monumento.

Esta circunstancia, ir más allá de los restos materiales existentes entrando en el terreno de las hipótesis para recuperar la imagen medieval original del monumento es algo que Íñiguez Almech volvería a materializar años después, en su intervención en la iglesia parroquial de la Magdalena (1966-1970, en

---

33 Íñiguez Almech fue además profesor de la Escuela de Arquitectura de Madrid desde 1931, fue Catedrático de Composición Arquitectónica desde 1943 y Catedrático de Historia del Arte desde 1963. Además de sus numerosas restauraciones, llevó a cabo relevantes estudios en el campo de la historia de la arquitectura medieval española.

34 Informe sobre la restauración y la conservación de los monumentos de España, redactado por el arquitecto Francisco Íñiguez Almech, como Comisario General del Patrimonio Artístico Nacional, en julio de 1960. Archivo General de la Universidad de Navarra.

colaboración con el arquitecto Ramiro Moya, Zaragoza)<sup>35</sup>. A pesar de que el arquitecto manifestó de manera repetida a lo largo de su vida su respeto a la fidelidad histórica del monumento, en la Magdalena Íñiguez restauró el ábside original y desmontó el cuerpo de remate de la torre mudéjar construido en el siglo XVIII para sustituirlo por uno nuevo. El objetivo era, en palabras de los arquitectos, “devolver el templo a su estado originario”<sup>36</sup>, lo que incluía el desmonte del cuerpo barroco de la torre, por ser “desproporcionado y vulgar” y “carecer de todo interés histórico-artístico”, reconstruyéndose según el modelo del tercer cuerpo de la torre turolense de San Martín, de acuerdo con las hipótesis avanzadas décadas antes por Francisco Íñiguez en uno de sus artículos<sup>37</sup>. Se completaba, de esta manera, un proceso de *medievalización* del templo que afectó también a la fachada barroca, rebajada su altura y rehechos los ventanales góticos desaparecidos en los tres tramos centrales del ábside (tiene cinco). Sin embargo, en esta ocasión Íñiguez y Moya decidieron no intervenir en el interior al considerar que la reforma barroca era irreversible, puesto que había modificado de manera trascendental la primitiva orientación de la iglesia. Aún puede citarse un ejemplo más en el que Íñiguez había actuado de manera similar: se trata de su intervención en la iglesia mudéjar de San Martín del palacio de la Aljafería (1968, Zaragoza), donde eliminó la torre de fase moderna para devolver el monumento a su estado medieval, dentro del proceso general de recuperación de este gran complejo monumental aragonés<sup>38</sup>.

Estos casos, en especial las restauraciones de la Parroquieta y la Magdalena, resultan de gran utilidad porque ponen de manifiesto las contradicciones en que se ven envueltos los arquitectos restauradores españoles en el siglo XX y, sobre todo, la dificultad de aplicar los criterios conservadores que Íñiguez había aprendido en su período formativo y que puso en práctica en la recuperación del palacio islámico de la Aljafería, a la vez que lo ponen en relación con una de las constantes de la restauración monumental española en el siglo XX: la

---

35 HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., “En busca de una identidad regional: Aragón y el arte mudéjar, arquitectura y restauración monumental”, en *Imaginarios en conflicto: lo “español” en los siglos XIX y XX*, (coordinadores Miguel Cabaña y Wifredo Rincón), Madrid, CSIC, 2017, pp. 356-373; HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., “Mudéjar versus Barroco: la restauración de la iglesia parroquial de la Magdalena, Zaragoza (1966-1970)”, en ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, E., GARCÍA CUETOS, M<sup>a</sup> P., VILLEN A ESPINOSA, R., (eds.), *Spain is different: La restauración monumental en el segundo franquismo*, GENUVEVE EDICIONES, Cuenca, 2019, pp. 243-270.

36 MOYA BLANCO, R., “Restauración de las iglesias de la Magdalena y San Pablo y del Palacio Arzobispal de Zaragoza”, *Aragón Turístico y Monumental*, nº 301, 1977, pp. 19-20.

37 ÍÑIGUEZ ALMECH, F., “Torres mudéjares aragonesas”, *Archivo Español de Arte*, 1937; reproducido en la edición facsímil realizada bajo la dirección del profesor Gonzalo M. Borrás Gualis.; LÓPEZ LANDA, J.M.; ÍÑIGUEZ ALMECH, F., y TORRES BALBÁS, L., *Estudios de Arte Mudéjar Aragonés*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2002.

38 HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, 2013, *op. cit.*

eliminación de añadidos y elementos de estilo barroco, una práctica habitual en la restauración de monumentos aragoneses en este período. Pueden citarse numerosos ejemplos de ello como es la supresión de las reformas de edad moderna de las iglesias de San Juan (1964-1968) y San Miguel (1961-1968) de Daroca, realizadas por el arquitecto Manuel Lorente Junquera<sup>39</sup>, o de San Esteban (1963-1968), de Sos del Rey Católico, realizada por el arquitecto Pons Sorolla<sup>40</sup>, pero sobre todo hay que mencionar la restauración de la catedral de Teruel acometida por Lorente Junquera tras la guerra (1943-1953)<sup>41</sup>, ya que presenta una coincidencia con la intervención en la Parroquieta: la existencia en ambos edificios de techumbres mudéjares de excepcional valía condicionó la decisión de recuperar los espacios interiores en su fase medieval, para lo cual fue preciso eliminar añadidos históricos posteriores en ambos monumentos.

Este no fue un fenómeno exclusivo de nuestra comunidad, ya que se localizan intervenciones similares por toda la geografía nacional<sup>42</sup>, ni siquiera es algo nuevo en el ámbito de la restauración porque se había mantenido desde el siglo XIX, ya que el verdadero lugar común y *leitiv motiv* que recorre la restauración monumental en España y en el resto de Europa desde los orígenes de la disciplina hasta casi la actualidad, es la búsqueda del edificio original. De hecho, esta idea

---

39 RUIZ BAZÁN, I., *Daroca. Historia, arquitectura y restauración. La conservación del patrimonio monumental (1939 a 2012)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2019.

40 CASTRO FERNÁNDEZ, B. M<sup>a</sup>, y HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., "Patrimonio monumental y Turismo. La ordenación de conjuntos monumentales en Aragón: el caso de Sos del Rey Católico", *e-rph, revista electrónica de patrimonio histórico* ([www.revistadepatrimonio.es](http://www.revistadepatrimonio.es)), 2013, n<sup>o</sup> 13, 1-11.

41 HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., "Vestir, desvestir o revestir la arquitectura. El problema de la conservación y restauración de los interiores históricos durante el franquismo. El caso de la catedral de Teruel", en *Vestir la arquitectura. XXII Congreso Nacional de Historia del Arte 2018*, Burgos, Universidad de Burgos, vol. 2, pp. 1421-1432.

42 En este sentido pueden mencionarse numerosos casos similares como son las intervenciones del arquitecto José Manuel González Valcárcel en el palacio arzobispal (1956) y en la iglesia de Santiago del Arrabal (1941-1976) de Toledo, o la restauración realizada por este mismo arquitecto de las catedrales de Plasencia (1947) y Badajoz (1955-1958), sin olvidar que la catedral de Valencia fue sometida a un similar proceso de depuración bajo la dirección técnica del arquitecto Alejandro Ferrant a partir de 1952 y con el impulso del obispo Marcelino Olaechea; cfr. ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, E., "Queremos que Toledo sea nombrado Monumento Nacional". La protección del patrimonio inmueble toledano (1900-1975", en *De Viollet-le-Duc a Carta de Venezia. Teoría e práctica do restauro no espaço ibero-americano*, Livro de Atas 20-21 novembro 2014, Lisboa, Laboratorio Nacional de Engenharia Civil, 2014, pp. 277-284; MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, M<sup>a</sup> P. "La restauración y la transformación monumental en la posguerra. Indicadores y criterios de la eliminación de revocos en las intervenciones extremeñas a través de las memorias de restauración", en GARCÍA CUETOS, M.P.; ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, E.; HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. *Historia, restauración y reconstrucción monumental en la posguerra española*, Abada, Madrid, 2012, pp. 247-273; GARCÍA CUETOS, M<sup>a</sup> P. "Reconquista litúrgica y restauración. Alejandro Ferrant y las catedrales de la cuarta zona monumental", en GARCÍA CUETOS, M.P.; ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, E.; HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., Op. cit., pp. 65-95.

se convierte en una constante en muchos arquitectos restauradores españoles a lo largo del siglo XX, una actitud que contó con el apoyo social y profesional en su tiempo, pero que nos privó de unos interiores históricos, valiosos documentos de épocas pasadas que sólo podemos recuperar a través de la investigación.



**Fig. 10.** Imágenes inéditas tomadas en 1967 por los arquitectos Ramiro Moya e Íñiguez Almech durante el proceso de desmonte y reconstrucción del tercer cuerpo de la torre mudéjar de la iglesia parroquial de la Magdalena (Zaragoza). Fuente: Archivo General de la Administración (AGA), Ministerio de Vivienda (04) 117.004 signatura 51/11937.

Otra circunstancia a tener en cuenta es que la intervención de Íñiguez en la Parroquieta inició e impulsó la recuperación de la catedral de San Salvador que tendría lugar las décadas siguientes, en concreto entre los años 1955-1965 cuando se restaura el ábside<sup>43</sup>, en este caso bajo la dirección del Manuel Lorente Junquera en su condición de Arquitecto Conservador de la 3ª Zona. Más aún, en el entorno de la catedral en este mismo período se intervenía simultáneamente en la Casa de la Maestranza, un excepcional palacio renacentista restaurado por Lorente Junquera entre 1956 y 1959<sup>44</sup>, y en la Casa del Deán, una construcción medieval recuperada por Teodoro Ríos Balaguer entre 1955 y 1958<sup>45</sup>. No debemos olvidar que toda esta parte del centro histórico zaragozano,

43 RUIZ BAZÁN, 2022, *op. cit.*, pp. 102-109.

44 *Ibidem*, pp. 219-227.

45 HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., “La restauración de monumentos en Aragón 1936-1958”, en *Bajo el signo de la victoria. La conservación del patrimonio durante el Primer Franquismo (1936-*



estaba siendo sometida desde los años cuarenta a una profunda renovación urbanística iniciada inmediatamente después del fin de la guerra con la apertura de la plaza de las catedrales<sup>46</sup>. Era lógico, por tanto, que este proceso se continuara con la recuperación de piezas tan significativas para el imaginario colectivo como las citadas. De hecho, el mismo Íñiguez Almech emitiría en 1968<sup>47</sup>, un informe favorable a la protección del *barrio de la Seo*, que reunía todas estas admirables piezas de la historia y el arte aragonés, lo que permite comprender la relevancia de su actuación en la Parroquieta como primera actuación en uno de los espacios históricos más importantes de la capital aragonesa.

## CONCLUSIONES

Singular testimonio del mecenazgo del arzobispo don Lope Fernández de Luna, ejemplo único de la mezcla de tradiciones artísticas locales y foráneas en la techumbre y el muro exterior, la Parroquieta es una extraordinaria obra que ha atravesado el tiempo experimentando diversas transformaciones que han dado lugar a su aspecto actual. Una de ellas, realizada en la primera mitad del siglo XX, fue la restauración del arquitecto Francisco Íñiguez Almech, quien por un lado puso fin al deterioro del muro exterior, mientras por otro eliminó la decoración moderna en busca del estado medieval original. La documentación conservada permite conocer mejor este proceso y delimitar qué partes se deben a la construcción original y cuáles a la intervención del siglo pasado. Esta actuación se proyecta en el presente, puesto que la restauración de la arquitectura medieval en ladrillo plantea problemas y cuestiones no resueltas como es el completamiento de las partes decorativas desaparecidas, o el dilema ante las modificaciones históricas experimentadas por los edificios y la fascinación siempre presente entre numerosos profesionales por el edificio original frente a las reformas posteriores. Asimismo, permite conocer de manera más profunda la trayectoria profesional de uno de los protagonistas de la restaura-

---

1958), Casar Pinazo, José Ignacio y Esteban Chapapría, Julián editores. Valencia, Pentagraf, 2008, pp. 151-199.

46 En 1937 el arquitecto Regino Borobio diseñó la reforma urbanística conocida como “apertura de la plaza de las catedrales”, que daba forma a el nuevo centro espiritual de la ciudad en el entorno de la basílica del Pilar y la catedral de La Seo. El nuevo espacio, una gigantesca plaza de 500 metros de longitud por 50 de anchura a la que asomaban los principales edificios religiosos de la ciudad, se convirtió a partir de los años cuarenta en el lugar donde se materializaba el poder del régimen, puesto que en ella se levantaría el Ayuntamiento y los edificios del Gobierno Civil y del Tribunal de Justicia. YESTE NAVARRO, I., *La reforma interior: urbanismo Zaragoza contemporáneo*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1998.

47 ÍÑIGUEZ ALMECH, F., “Informes sobre Monumentos. El barrio de La Seo, en Zaragoza”, *Academia*, n.º 27, 1968, Madrid, pp. 85-86.

ción monumental en España durante mediados del siglo XX, el arquitecto Francisco Íñiguez Almech, hasta ahora conocido por la recuperación de otros relevantes monumentos aragoneses como el palacio de la Aljafería de Zaragoza.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABBAD RÍOS, F., *Catálogo Monumental de España. Zaragoza*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1957.
- ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, E., "Queremos que Toledo sea nombrado Monumento Nacional". La protección del patrimonio inmueble toledano (1900-1975", en *De Viollet-le-Duc a Carta de Venezia. Teoría e práctica do restauro no espaço ibero-americano*, Livro de Atas 20-21 novembre 2014, Lisboa, Laboratorio Nacional de Engenharia Civil, 2014, pp. 277-284.
- ÁLVARO ZAMORA, M<sup>a</sup>. I., "La cerámica mudéjar: investigación y tutela", en *Arte Mudéjar Aragonés. Patrimonio de la Humanidad, Actas del X Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico y Universidad de Zaragoza, 2002, pp. 21-84.
- BORRÁS GUALIS, G. M., *Arte Mudéjar Aragonés*, Zaragoza, Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos y Aparejadores, 1985.
- BUESA CONDE, D., "La catedral románica de San Salvador", en *La Seo de Zaragoza*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1998, pp. 105-123.
- CASTRO FERNÁNDEZ, B. M<sup>a</sup>., y HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., "Patrimonio monumental y Turismo. La ordenación de conjuntos monumentales en Aragón: el caso de Sos del Rey Católico", *e-rph, revista electrónica de patrimonio histórico* (www.revistadepatrimonio.es), 2013, n<sup>o</sup> 13, 1-11.
- CORRAL LAFUENTE, J. L. (coord.), *La Seo del Salvador: catedral metropolitana de Zaragoza*, Zaragoza, Librería General, 2000.
- GARCÍA CUETOS, M<sup>a</sup> P., "Alejandro Ferrant y Manuel Gómez Moreno: aplicación del método científico del CEH a la restauración monumental", *Loggia. Arquitectura y restauración*, n<sup>o</sup> 21, 2008, pp. 8-25.
- GARCÍA CUETOS, M<sup>a</sup> P. "Reconquista litúrgica y restauración. Alejandro Ferrant y las catedrales de la cuarta zona monumental", en GARCÍA CUETOS, M.P.; ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, E.; HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. *Historia, restauración y reconstrucción monumental en la posguerra española*, Abada, Madrid, 2012, pp. 65-95.
- GASCÓN DE GOTOR, A., *La Seo de Zaragoza. Estudio histórico-arqueológico*, Barcelona, Editor Luis Miracle, 1939.

- GÓMEZ URDÁÑEZ, C., “Los arquitectos de la Seo. Arquitectura y restauración”, en *La Seo de Zaragoza*, Zaragoza, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1998, pp. 325-337.
- GRACIA, J. A. (coord.), *La Seo de Zaragoza*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1998.
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., “La restauración de monumentos en Aragón 1936-1958”, en CASAR PINAZO, J. I., y ESTEBAN CHAPAPRÍA, J., (eds.), *Bajo el signo de la victoria. La conservación del patrimonio durante el Primer Franquismo (1936-1958)*, Valencia, Pentagraf, 2008, pp. 151-199.
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., “El muro de la parroquieta de la Seo: el tapiz de Penélope de la restauración de la arquitectura mudéjar aragonesa”, *XI Simposio Internacional de Mudejarismo 2008*, Actas, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 2009, pp. 161-184.
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., “Francisco Iñiguez Almech y Leopoldo Torres Balbás, ¿vidas paralelas?”, en *Leopoldo Torres Balbás y la restauración científica*, Sevilla, Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico y Patronato de la Alhambra de Granada, 2013, pp. 449-476.
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., “En busca de una identidad regional: Aragón y el arte mudéjar, arquitectura y restauración monumental”, en *Imaginario en conflicto: lo “español” en los siglos XIX y XX*, (coordinadores Miguel Cabaña y Wifredo Rincón), Madrid, CSIC, 2017, pp. 356-373.
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., “Vestir, desvestir o revestir la arquitectura. El problema de la conservación y restauración de los interiores históricos durante el franquismo. El caso de la catedral de Teruel”, en *Vestir la arquitectura. XXII Congreso Nacional de Historia del Arte 2018*, Burgos, Universidad de Burgos, vol. 2, pp. 1421-1432.
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., “Mudéjar versus Barroco: la restauración de la iglesia parroquial de la Magdalena, Zaragoza (1966-1970)”, en ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, E., GARCÍA CUETOS, M<sup>a</sup> P., VILLENAL ESPINOSA, R., (eds.), *Spain is different: La restauración monumental en el segundo franquismo*, GENUEVE EDICIONES, Cuenca, 2019, pp. 243-270.
- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., y ANDRÉS CASABÓN, J., *La catedral de Zaragoza de la Baja Edad Media al Primer Quinientos. Estudio documental y artístico*, Zaragoza, Cabildo Metropolitano de Zaragoza y Fundación Teresa de Jesús, 2016.
- ÍÑIGUEZ ALMECH, F., “Notas para la geografía de la arquitectura mudéjar en Aragón”, *Boletín de la Sociedad Geográfica Nacional*, LXXIV (junio de 1934), pp. 307-328.
- ÍÑIGUEZ ALMECH, F., “Torres mudéjares aragonesas”, *Archivo Español de*

- Arte*, 1937; reproducido en la edición facsímil realizada bajo la dirección del profesor Gonzalo M. Borrás Gualis,: LÓPEZ LANDA, J.M.; ÍÑIGUEZ ALMECH, F., y TORRES BALBÁS, L., *Estudios de Arte Mudéjar Aragoneses*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2002.
- ÍÑIGUEZ ALMECH, F., “Informes sobre Monumentos. El barrio de La Seo, en Zaragoza”, *Academia*, nº. 27, 1968, Madrid, pp. 85-86.
- LACARRA DUCAY, M<sup>a</sup> C., “La catedral metropolitana de Zaragoza”, en *Las catedrales de Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1987, pp. 307-353
- MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, M<sup>a</sup> P. “La restauración y la transformación monumental en la posguerra. Indicadores y criterios de la eliminación de revocos en las intervenciones extremeñas a través de las memorias de restauración”, en GARCÍA CUETOS, M.P.; ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, E.; HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. *Historia, restauración y reconstrucción monumental en la posguerra española*, Abada, Madrid, 2012, pp. 247-273.
- MONREAL TEJADA, L., “La restauración de la ‘Parroquieta’ de La Seo”, *Aragón. Revista Gráfica de Cultura Aragonesa*, año XII, nº 129, junio 1936, pp. 120-121.
- MOYA BLANCO, R., “Restauración de las iglesias de la Magdalena y San Pablo y del Palacio Arzobispal de Zaragoza”, *Aragón Turístico y Monumental*, nº 301, 1977, pp. 19-20.
- RINCÓN GARCÍA, W., *La Seo de Zaragoza*, León, Editorial Everest, 1987.
- RUIZ BAZÁN, I., *Daroca. Historia, arquitectura y restauración. La conservación del patrimonio monumental (1939 a 2012)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2019.
- RUIZ BAZÁN, I., *Manuel Lorente Junquera Arquitecto Restaurador*, Granada, Editorial de la Universidad de Granada, 2022.
- YESTE NAVARRO, I., *La reforma interior: urbanismo Zaragoza contemporáneo*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1998.

Ascensión Hernández Martínez

Dpto. de Historia del Arte

Universidad de Zaragoza

<https://orcid.org/0000-0003-3630-2476>

ashernan@unizar.es



**RETÓRICA DE LA IDENTIDAD. LA RESTAURACIÓN DEL  
ANTIGUO PALAZZO COMUNALE DE SALUZZO  
(CUNEO, ITALIA)<sup>1</sup>**

**RHETORIC OF IDENTITY. THE RESTORATION OF THE ANCIENT  
PALAZZO COMUNALE OF SALUZZO (CUNEO, ITALY)**

CHIARA LUCÍA MARÍA OCELLI  
Universidad Politecnico di Torino

Recibido: 14/07/2022

Aceptado: 06/11/2022

RESUMEN

En el presente artículo se analiza la historia constructiva del Palazzo Comunale de Saluzzo (Cuneo, Italia) en relación con la intervención realizada en el periodo 1999-2013 en la que se antepusieron y conjugaron solamente dos fases de su dilatada historia. En análisis de este caso nos permite reflexionar sobre distintos aspectos a considerar en el proyecto de restauración arquitectónica, tanto aquellos *que a priori* parecen más pragmáticos como la elección de su futuro uso sin tener en cuenta las características del propio edificio, a otros más teóricos como nuestro concepto de identidad o la decisión de privilegiar unas fases constructivas sobre otras, negando la posibilidad de una lectura diferente de la historia del edificio en el futuro.

---

<sup>1</sup> El texto es una reelaboración parcial y una actualización de un artículo anterior de la autora, publicado en italiano en: AUTORA “Il restauro dell’antico Palazzo Comunale di Saluzzo: metaforicità dell’identità”, *TEMA. Tempo, materia, architettura. Rivista quadrimestrale di restauro* n. 2, 2001, pp. 54-67.

Se encuentra también una interesante contribución sobre la historia del *Palazzo Comunale* RAO, R. “La «domus comunis Saluciarum»: spazi pubblici e comune nella Saluzzo medievale”, en COMBA, R., LUSSO, E., RAO, R., *Saluzzo: sulle tracce degli antichi Castelli. Dalla ricerca alla divulgazione*, Cuneo, Società per gli Studi Storici della Provincia di Cuneo, 2011, pp. 51-61.

*Palabras clave:* Restauración arquitectónica, Palazzo Comunale di Saluzzo, identidad, proyecto de restauración.

#### ABSTRACT

This article analyzes the constructive history of the Palazzo Comunale of Saluzzo (Cuneo, Italy) in relation to the intervention carried out in the period 1999-2013, in which only two phases of its extensive constructive history were privileged and combined. By analyzing this case, we can reflect on different aspects to consider in the architectural restoration project, from those that *a priori* seem to be more pragmatic as the choice of a destination of use without taking into account the characteristics of the building itself to others that are more theoretical, such as our concept of identity or the decision to privilege some construction phases over others, denying the possibility of a different reading of the history of the building in the future.

*Keywords:* Architectural restoration, Palazzo Comunale di Saluzzo, identity, restoration project.

## INTRODUCCIÓN

En este artículo presentamos la complicada historia del Palazzo Comunale de Saluzzo, que fue objeto de una restauración a principios del siglo XXI, en la que se privilegiaron y conjugaron solamente dos fases de su dilatada historia constructiva, que nos permite realizar una reflexión sobre el peso de las elecciones realizadas por los proyectistas en el ámbito de la restauración arquitectónica, así como plantear el debate sobre cómo estas elecciones se relacionan con nuestro concepto de identidad.

## HISTORIA DEL PALAZZO COMUNALE

El antiguo *Palazzo Comunale* (edificio del ayuntamiento) de Saluzzo se eleva en una posición central con respecto a los “platea burgi superiori”, es decir, con respecto a la zona del mercado alrededor de la cual, a principios del siglo XIII, se consolidó el denominado como “pueblo superior”, el primer núcleo estructurado de la ciudad de Saluzzo<sup>2</sup>, que hasta entonces podría haber sido

---

2 La ciudad de Saluzzo se encuentra en la provincia de Cuneo, en la región del Piemonte, al noroeste

llamada “una ciudad sin ciudad”<sup>3</sup>, ya que se trataba en realidad de la agregación de algunos núcleos distantes entre sí como el Castillo Soprano, la iglesia parroquial de S. María (que se encontraba en el lugar donde hoy emerge la catedral), y otras iglesias menores. Precisamente en la fase de concentración de la ciudad que provocó las migraciones desde los primitivos núcleos aislados al nuevo centro, se encuentran las primeras noticias relacionadas con la estructuración de una organización municipal<sup>4</sup>, una premisa indispensable para la construcción de un Ayuntamiento que, sin embargo, será posterior y verificable solo a partir de 1395 gracias a los documentos conservados relativos a los contratos o presentaciones. Antes de esta fecha, de hecho, en el encabezado de los documentos, los sitios indicados como lugares de reunión eran capillas, pórticos o casas señoriales<sup>5</sup>.

Sin embargo, el 19 de abril de 1395 se redactó un acto de donación relativo a la “platea burgi superiori Salutiarum ante domum communis”<sup>6</sup>: A partir de este momento, se confirma la presencia de un edificio utilizado como “Casa Común”, aunque en realidad la única información relacionada con su configuración se refiere a la presencia de un “pórtico” bajo el cual parece haber tenido lugar toda la vida legal y administrativa del municipio. De hecho, en los documentos nunca se menciona el uso de estancias superiores, aunque se puede suponer que la estructura primitiva del pórtico no estaba abovedada, sino que se encontraría cubierta por un ático de madera y que tendría al menos un piso más arriba. Sin embargo, está claro que, si la actividad del municipio se llevaba a cabo únicamente en el espacio del pórtico, este pronto resultó insuficiente dado el aumento de la población y, en consecuencia, del número de concejales y funcionarios que debían reunirse en el mismo. En 1462 se elaboró un documento importante en el que la denominada como ‘Casa Común’ se indica de manera diferente: “In burgo superiori Salutiarum, videlicet sub porticu palatii novi comunitatis Salutiarum (...)” Desde el año 1440, en el que un documento todavía habla de “domo communis”<sup>7</sup> hasta 1462 en el que se define

---

de Italia.

3 ABBATE, G., ZUCCOTTI, P., *Comune di Saluzzo. Studi e ricerche per il Piano Particolareggiato del centro storico: Saluzzo tra passato e futuro*, Mecanografiado, Biblioteca Civica di Saluzzo, 1980, p. 84.

4 Archivo Histórico de Turín, (A.S.T.), sección I, Provincia de Saluzzo, legajo1, doc. n°3, 7 abril 1255. En este acta de donación se atestigua la presencia de un "potestas et castellanus Salutiarum" perteneciente al marquesado, dándonos así el indicio cierto de una vida asociativa.

5 Cfr. MULETTI, D., *Memorie storico diplomatiche appartenenti alla città ed ai Marchesi di Saluzzo*, Edición anastática, Savigliano 1972, tomo III, p.110, 29 sept. 1313; p. 114, 22 may. 1315; p. 149, 1 dec. 1324.

6 *Idem*, tomo IV, p. 190, 19 abr. 1395.

7 Archivo Histórico Municipal de Saluzzo (A.S.C.S.), cat. 48, legajo 1, n°1, pergamino, 13 jun. 1440.

la construcción como “nuevo edificio”, algo importante debió suceder desde el punto de vista de la historia constructiva del edificio. Se puede suponer que se produjo una remodelación y elevación de la ‘Casa Común’ ya existente, que mantuvo la imposta de las bóvedas actuales en la planta baja, y en la que se elevó el ático de madera de la sala en el primer piso (en el que se pintaron los escudos nobiliarios del Marqués de Saluzzo y del Marqués de Monferrato, es decir, los escudos de Ludovico I y su esposa Isabella, quien según el historiador Carlo Mulletti habrían sido los promotores de las obras) y se construyó una galería en el piso superior.

En la historia constructiva del edificio, el siglo XVI se caracteriza por dos ampliaciones importantes: la de la torre<sup>8</sup> en 1556 mediante la construcción del “tiburium turris” o un segundo deambulatorio y del campanario<sup>9</sup> y la del propio edificio del Ayuntamiento, Palazzo Comunale hacia la adyacente Piazza San Giovanni<sup>10</sup>. Hasta ese momento, el edificio estaba compuesto por las siguientes dependencias: en el sótano por “almacenes, bodegas y tiendas” a las que se accedía, dada la diferencia de cota respecto al nivel de la calle (hoy *Salita al Castello*), a través de una puerta, cerrada en el siglo XIX, pero aún visible en el lado de la calle S. Giovanni; el nivel planta baja, que a su vez estaba conformado por dos cuerpos paralelos tenía un pórtico y tiendas en la parte de atrás; en el piso superior se encontraban las denominadas como “habitaciones bajas” y finalmente un entrepiso ubicado en el cuerpo situado frente a la Piazza San Giovanni, al que se accedía por el “viretto” (escalera de caracol) de la torre; además se podía acceder al primer piso desde el nivel de la calle y también desde la escalera de la torre, que daba acceso a la denominada como “Gran Sala” que se correspondía con todo el piso porticado.

En 1584, en paralelo a la Gran Sala y en correspondencia al piso de las tiendas y al entrepiso, se construyó un nuevo piso donde se ubicaron la “sala pequeña y otras habitaciones”. En el segundo piso, tanto hacia el nivel de la calle como hacia la Piazza San Giovanni, se construyeron “graneros”<sup>11</sup> debajo de las cubiertas. El siglo XVII, con el Tratado de Lyon firmado el 17 de enero de 1601 entre el duque de Saboya Carlo Emanuele I y Francia, concluyó el marquesado de Saluzzo y se dio pie a la entrada del nuevo Duque en la ciudad de Saluzzo. Para preparar este acto simbólico, se iniciaron los trabajos de embellecimiento y la preparación de las celebraciones que afectaron al *Palazzo*

---

8 con el que, al menos por la planta baja, el *Palazzo* está íntimamente relacionado, *Cfr. Relazione Pecco*, A.S.C.S., cat. 9, legajo 1, del 25 nov. 1858.

9 A.S.C.S., Doc.13, cat. 57, vol.3, protocolo, 18 mar. 1556.

10 A.S.C.S., ordenado 1581-88, cat. 56, 3 sept. 1584.

11 A.S.C.S., ordenado 1581-88, cat. 56, 6 oct. 1584.



*Comunale*: el 25 de julio de 1601 el *Palazzo Comunale* encargó al pintor Cesare Arbasia que decorase la fachada hacia *Salita al Castello*.<sup>12</sup> Antes de la restauración actual, quedaban muy poco de estas pinturas: su realización apresurada, la ausencia total de mantenimiento, la apertura de nuevas ventanas y puertas y la inserción de balcones, habían causado que en la fachada quedase solamente una vaga sombra de las pinturas realizadas para esta ocasión. Hay que decir que en algunas áreas menos degradadas las sinopias grabadas en el yeso eran todavía visibles, así como debajo de la segunda cornisa todavía se detectaban colores encendidos y brillantes. Como testimonio de las pinturas de Arbasia, se pueden consultar las imágenes de fotógrafos de finales del siglo XIX y principios del XX que fotografiaron el *Palazzo Comunale* de Saluzzo. (Fig. 1, Fig. 2)



1. “Saluzzo, piazza del Castello, 1843”, dibujo de Clemente Rovere, lápiz sobre papel en 111x138 mm, en ROVERE, C., *Il Piemonte antico e moderno delineato e descritto*, Torino 1826-1858

---

12 A.S.C.S., ordenado 1600-07, cat. 56, 25 jul. y 2 ago. 1601.



2. Levantamiento de la planta baja del *Palazzo Comunale* y del *Palazzo delle Arti Liberali* (autor desconocido, sin fecha, pero anterior a 1737), A.S.C.S., Carpeta M, 17/18

El resto de la documentación conservada en los archivos relacionada con el *Palazzo Comunale* en el siglo XVII se refiere al alquiler de las tiendas en el porche y al comienzo de la discusión sobre la construcción de dos estancias, siempre en el porche, para el archivo y la oficina de la *Insinuazione*<sup>13</sup>, salas que pronto resultaron insuficientes y para la ampliación de las cuales se propuso cerrar en 1724 la primera galería al este del pórtico<sup>14</sup>. Este proyecto, acompañado de un dibujo debió generar mucha controversia ya que en su momento se solicitaron dos peritaciones<sup>15</sup>, ambas contrarias a este proyecto por razones estáticas: de hecho, se reveló entonces la necesidad de reparar la esquina de esa galería y consolidar los pilares del *Palazzo* antes de realizar

13 A.S.C.S., cat. 56, legajo 1, doc. 1, 14 dec. 1611; cat. 56, legajo 1, doc. 2, 30 abr. 1616.

14 A.S.C.S., ordenado 1714-35, cat. 56, 7 ago. 1724.

15 La primera a los Maestros de Obras A. F. Tallaro y A. Siletto y la segunda al agrimensor M. Borda y al estimador A. Berardo, A.S.C.S., ordenado de agencia 1732-39, cat. 56, 23 jul. 1738 y 13 ago. 1738.

cualquier otra modificación que pudiese afectar a la estructura del edificio.

Sin embargo, las intervenciones más importantes en la estructura del *Palazzo Comunale* se llevaron a cabo en los años 1737 y 1738 y consistieron en la expansión hacia el sudoeste del edificio mediante la adición de un nuevo edificio que contiene una escalera con dos rampas situadas una al lado de la otra, cubiertas por una bóveda de pabellón<sup>16</sup> y en “fortificar e rinnovar li pillastri ... perché trovasi guasti e rotti”<sup>17</sup>. Esta última operación consistió en la reconstrucción de los pilares originales mediante con fábrica de ladrillo resistente, con pseudo capiteles y basa de piedra: la única información relacionada con la forma original de los soportes se puede deducir de las planimetrías conservadas, el primero de los cuales no está fechado ni firmado (pero se sabe que es anterior a 1737) y el otro, ya mencionado, con fecha de 1724 (Fig. 3, Fig. 4).

Más tarde, en 1768, se realizó una importante intervención de modificación de la fachada situada en la calle *Salita al Castello*: se abrió un balcón en el primer piso con una forma que inicialmente no era simétrica, tanto que al año siguiente se decidió ampliarlo “per togliere ogni defformità”<sup>18</sup>.

Como todavía se podía ver claramente antes de la restauración, la colocación del balcón, después eliminado, había causado la eliminación casi total de la primera banda de decoración horizontal en terracota y la apertura de huecos en la mampostería, posteriormente cerrados, pero aún legibles, para la inserción de los modillones.

---

16La construcción de la escalera, inicialmente diseñada por el mismo contratista de las obras, Antonio Felis, será completada, a petición del Municipio, por los arquitectos Pietro Giuseppe Negro y Domenico Orlando “per riparare alle differenze occorse nella detta Impresa per mancanza nel disseno fatto fare per detta scala ... “para suplir las diferencias que se dieron en dicha Empresa por la falta den el diseño hecho para dicha escalera...” A.S.C.S., ordenado de agencia 1732-1739, 26 abr. 1738.

17 “Fortificar y renovar los pilares... porque se encontraban estropeados y rotos” (Traducción de la autora) A.S.C.S., ordenado de agencia 1732-1739, 23 jul. 1738.

18 “Para eliminar cualquier deformidad” (Traducción de la autora) A.S.C.S., ordinato d'agenzia 1766-70.



3. “Saluzzo, Casa del Comune, con affreschi di Cesare Arbasia (sec. XVII) – Ediv. Istituto Italiano di Arti Grafiche di Bergamo”, (autor desconocido, sin fecha, pero anterior 1942), Galleria di Arte Moderna di Torino, Fototeca

4. Vista de los pilares del pórtico taponados del *Palazzo della Zecca*, con mucha probabilidad, la sección original de los pilares lobulados del *Palazzo Comunale* sería similar.

La necesidad, ya evidenciada en la documentación de archivo, de dotar al edificio con espacios más grandes para el archivo de las “antiche scritture”<sup>19</sup> llevó a la comunidad a comprar el vecino *Palazzo delle Arti Liberali*<sup>20</sup> en 1782 y confiar el estudio de la ampliación del Palazzo Comunale al arquitecto Carlo Borda, quien propuso cinco proyectos, sin que en ellos se tuviese en cuenta la posibilidad de utilizar el *Palazzo delle Arti Liberali*, al considerarlo inadecuado para el propósito porque era demasiado profundo y oscuro. En la reunión del consejo del 5 de marzo de 1791<sup>21</sup> se eligieron el proyecto 1 y el proyecto 4, para

19 “Antiguas escrituras” (traducción de la autora)

20 A.S.C.S., registro de los ordenados 1787-90, dal 17 may. 1782 al 8 mar. 1788.

21 A.S.C.S., ordenados 1791-92, 5 mar. 1791.

después seleccionar definitivamente el proyecto número 1. En la actualidad solo se conservan en el archivo los proyectos 4 y 5. Al no poder consultarse el proyecto elegido por el municipio, resulta difícil de entender qué operaciones se llevaron a cabo durante esta intervención y aclarar si, como se apreciaba desde la fachada principal del *Palazzo* antes de los últimos trabajos de restauración, se podría afirmar que se corresponde con el proyecto de Carlo Borda el cierre de la última ojiva hacia el lado del Castillo. Sin embargo, no queda claro si las dos ventanas que se añadieron entre dos de las ojivas existentes sean resultado de esta misma intervención. Es probable, también desde un punto de vista estructural, que las otras ventanas fueran abiertas con motivo del cierre del pórtico en 1830.

Antes de analizar esta nueva modificación sufrida por el antiguo *Palazzo*, conviene recordar que, a fines del siglo XVIII, el edificio se abandonó definitivamente por falta de uso, la sede del nuevo Gobierno Francés fue transferida al edificio del Excolegio de los Jesuitas<sup>22</sup> y el ex *Palazzo Comunale* fue cedido a la familia Salussoglia que lo fraccionó entre diversos arrendatarios.<sup>23</sup> En 1829 fue el propio Ayuntamiento quien alquiló los locales del antiguo *Palazzo Comunale* para adaptarlos para su uso como cuartel para la “Regia Truppa di Fanteria”: y fue precisamente por las necesidades de espacio de los cuarteles por lo que el Comandante General de la división Cuneo pidió permiso a la Administración Municipal para transformar el pórtico y la galería del segundo piso en habitaciones. Las obras se llevaron a cabo entre diciembre de 1830 y enero de 1831 y conllevaron el cierre de los arcos del pórtico y la construcción de tres ventanas, la apertura de una puerta en la esquina este de la fachada principal que conectaba directamente con una estancia semisubterránea, la apertura de tres ventanas nuevas en el segundo piso y probablemente también de las dos situadas entre ojiva y ojiva en el primer piso<sup>24</sup>.

Una vez más, el *Palazzo Comunale* cambió su apariencia, en respuesta a las necesidades de uso que no tuvieron en cuenta la materialidad de lo ya construido y su potencial.

Mientras tanto, la torre continuó mostrando signos bastante preocupantes de fallo estructural, tanto es así que entre 1858 y 1860 se decidió intervenir reforzando la base de la misma a una altura de 16 metros, soportando los aproximadamente 26 metros más altos con puntales de alerce. Fue una tarea extremadamente audaz, precedida por el informe técnico del ingeniero Edoardo

---

22 A.S.C.S., ordenados de la municipalidad 1798-1799, resolución del 18 dec. 1798 al 11 feb. 1799.

23 A.S.C.S., cat. 55, documento n°22, 1799- 1801.

24 A.S.C.S., Parcela de mandatos cat. 53, mazzo 45, cat. 1, de dic. 1830 al ene. 1831.

Pecco de Turín.<sup>25</sup> Los problemas detectados afectaron el área del sótano de la torre en un área entre 5.5 y 12 metros de altura y consistían en “in fenditure in senso verticale in digrosso, quali larghe e lunghissime, quali strettissime e brevi, anche per la sola altezza di un mattone ... lo incipiente sfasciamento (avviene) per lo schiacciamento ...”<sup>26</sup>. La intervención se llevó a cabo siguiendo la técnica del *cuci-scuci*<sup>27</sup> y también incluyó el cierre de los huecos hacia el *Palazzo Comunale* y la reducción de la apertura de las ventanas en los dos pisos del sótano, así como el cierre de los “covili o buchi da ponte” (mechinales). Después de la consolidación de la torre, el lado norte del *Palazzo Comunale* también presentó deficiencias estructurales, mostrando un abultamiento grave de la mampostería (más de 20 cm) probablemente causado por el empuje de las bóvedas de los entresijos y por el limitado espesor de la fábrica. El perito municipal Degiovanni, encargado de la consolidación, hizo colocar siete cadenas y realizar un muro contrafuerte adosado que todavía hoy caracteriza el lado hacia la Piazza San Giovanni.

La posterior intervención estructural en el antiguo *Palazzo Comunale* consistió en la eliminación del entresijo y la construcción de solo dos pisos en el lado norte; El primer piso estaba cubierto por un techo abovedado sobre arcos policéntricos<sup>28</sup>.

En 1872, el municipio de Saluzzo recuperó la propiedad del antiguo *Palazzo Comunale* y, de 1881 a 1889, lo destinó a acoger la *Corte d'Assise*; entre 1889 y 1897 se transformó en un cuartel, esta vez para la *Guardie di Finanza*; desde 1897 hasta 1911 albergó la Oficina de Catastro, luego la *Milizia Nazionale Forestale* y los Cuarteles Monte Kukla, y finalmente, desde 1942 se convirtió en una escuela<sup>29</sup>. Para permitir una entrada independiente a la escuela en la planta baja, se creó una puerta en el arco central del antiguo pórtico obstruido y se procedió a la adecuación de la estructura para el nuevo uso, se construyeron el sistema de saneamiento, el sistema de calefacción y un nuevo sistema eléctrico.

25 A.S.C.S., cat. 9, legajo 1, del 25 nov. 1858.

26 “En grietas verticales a grandes rasgos, tanto muy anchas y muy largas, como muy estrechas y cortas, incluso de la altura de un solo ladrillo...el derrumbe incipiente (se produce) por aplastamiento.” (Traducción de la autora)

27 Se trata de una de las técnicas más recurrentes para restaurar los muros de ladrillo que consiste en la sustitución de los ladrillos deteriorados por otros de las mismas características, y por la reconstrucción de las juntas de mortero.

28 A.S.C.S., cat. 47, legajo 14, n. 321, del 1860 al 1870.

29 Las *Regie Scuole Medie* primero, luego *l'Istituto Civico Musicale*, *l'Istituto d'Arte* y finalmente *l'Istituto Tecnico Commerciale* en los pisos primero y segundo, mientras que en la planta calle continuaba presente *l'Istituto Musicale*.

Para poder dedicar todo el edificio para uso escolar, en 1966 la Oficina Técnica Municipal planeó las modificaciones necesarias para la construcción de nuevas aulas en el segundo piso: se construyó un nuevo ático, con vigas dobles en T que descansaban sobre un zuncho de hormigón armado, y bóvedas de ladrillo, unos 30 cm por encima del extradós del piso de madera subyacente de la sala para garantizar una sobrecarga neta de 400 kg / m<sup>2</sup>. Las consecuencias derivadas de esta intervención fueron el aumento del peso sobre los muros de estas zonas y la reducción de las dimensiones interiores originales, dejando los alféizares de las ventanas a la altura de la rodilla. El falso techo de esta zona también fue reemplazado, destruyendo el antiguo de madera, que era de tipo Perret.

En esta ocasión, se elevó la cubierta del edificio hacia el sur y se reemplazaron las armaduras, que en aquel momento se encontraban en muy mal estado de conservación, mientras que la entrada a la escuela abierta en 1942 se cerró nuevamente<sup>30</sup>.

El proyecto del arquitecto Fea preveía, después de haber realizado algunos ensayos que dieron éxito positivo sobre el estado de las placas de cerámica recubiertas por el enlucido del siglo XVII, la puesta en luz de la antigua ornamentación arquitectónica todavía existente, la reintegración de los elementos faltantes tanto en las ojivas como en las fajas que marcaban los diferentes pisos, la apertura del pórtico, que después se cerró con unas vidrieras y el completo enlucido de los muros. Del mismo modo, estaba previsto que las ojivas del primer piso y las aberturas con forma de arco del segundo se cerraron con vidrieras. En realidad, las únicas intervenciones que fueron completadas fueron el descubrimiento de lo que quedaba de original debajo del enlucido, es decir las placas de cerámica de las jambas de las antiguas ojivas en el primer piso y la reintegración, con elementos cerámicos sin forma, de las partes faltantes en los arcos del segundo piso<sup>31</sup>. El debate en torno a la restauración de la fachada del antiguo *Palazzo Comunale* se interrumpe bruscamente en 1970 y no hay más noticias. Las últimas intervenciones que preceden a la actual restauración fueron la sustitución, realizada en 1988, de todas las partes del tejado del *Scalone* y del *Palazzo*, la restauración entre 1990 y 1993 de la torre y la realización del proyecto de la propia escalera de la torre por los arquitectos Giorgio Rossi y Chiara Avagnina. En 1997 la Administración Municipal encargó al arquitecto Marco Tanga la realización de un “proyecto de conservación” y de “reuso” del *Palazzo*.

---

30 A.S.C.S., corda 12, fald. 9, fasc. 15, 1966.

31 A.S.C.S. práctica I-XI-1, prot. n° 295 del 23 sept. 1966; prot. n° 5688 del 21 jun. 1968.



5. El Antiguo *Palazzo Comunale*, antes de las intervenciones de restauración

### LA ÚLTIMA RESTAURACIÓN (1998-2013)

La primera fase, iniciada en 1998 duró casi seis meses, fue financiada por la Fundación *Cassa di Risparmio di Cuneo*, y comportó, principalmente (con la aprobación de las Superintendencias del Piemonte para los Bienes Ambientales y Arquitectónicos por la arquitecta Mirella Macera y Por los Bienes Histórico-Artísticos por el Doctor Bruno Ciliento) la restauración del primer y segundo pisos de la fachada hacia la calle *Salita al Castello*. (Fig. 6)

Las obras, realizadas en colaboración con el arquitecto Antonio Rava, supusieron la consolidación de las piezas de cerámica originales: de las baldosas originales de los anillos de las aberturas y de las partes restantes las fajas horizontales. La consolidación se llevó a cabo aplicando una microlechada compuesta por una mezcla de cal hidráulica y loza e inyecciones con cal hidráulica, puzolana ventilada y lavada y aditivos fluidificantes o resinas epoxídicas (dependiendo de la gravedad de las fracturas) y la impregnación de los materiales con silicato de etilo. En segundo lugar, se procedió a la aplicación de un protector repelente al agua, pero transpirable (resina de silicona). La limpieza de la terracota se llevó a cabo mediante el uso



del láser (tipo *Nd Yag*) y los revestimientos con mampostería vista y otras partes decoradas fueron limpiados con medios manuales mediante escalpelos, cepillos y agua nebulizada.



6. Fase final de las obras

Sin embargo, dado que el proyecto tenía como objetivo la reconstrucción de una supuesta imagen original (como mostraba claramente el cartel colocado durante las obras que mostraba el antes y el después de la intervención), se pasó, una vez concluidos los trabajos de conservación, al completamiento de las jambas decoradas de los arcos de las ventanas, así como de las partes de la segunda franja horizontal faltantes o que presentaban discontinuidades. También en lo que respecta al primer piso, se realizó el cerramiento y enlucido de los vanos entre ojiva y ojiva (prerrequisito estáticamente indispensable para

poder abrir después el pórtico), se procedió a la apertura de la última ojiva hacia el Castillo, a la reconstrucción de los muros de las aperturas modificadas para la apertura de las nuevas ventanas con la reintegración, también en este caso, de las jambas de las ojivas y de la franja horizontal de la que quedaba, en realidad, un tercio del total. En el caso de la primera franja, así como para todas las piezas cerámicas añadidas en todas las jambas, se trabajó mediante el calco de las todavía existentes. Siempre en lo que respecta al primer piso, se consolidó el enlucido mediante inyecciones de cal hidráulica, puzolana y fluidificante, integrando las partes faltantes, especialmente donde las ventanas estaban cegadas, y redefiniendo y reintegrando las pinturas realizadas por Cesare Arbasia en 1601 mediante colores al acuarela aplicados en veladuras y punteados sobre la base de las sinopias, donde todavía son perceptibles, basándose teóricamente en las imágenes fotográficas de principios del siglo XX donde sin embargo no eran legibles.



7. Reconstrucción de la decoración en terracota y redefinición de los frescos del siglo XVII.

La segunda fase, que comenzó en mayo de 2000 y finalizó en junio de 2001, fue financiada por la Región del Piemonte y el Ayuntamiento de Saluzzo y el proyecto aprobado por la Superintendencia de Patrimonio Ambiental y Arquitectónico de Piemonte y supuso, en primer lugar, la consolidación estructural, realizada en colaboración por el ingeniero Giuseppe Pistone y los arquitectos Francesca Antonino y Dario Zornotti, para solucionar los problemas estáticos del edificio y poder volver a darle un uso mediante una operación destinada a recuperar el funcionamiento estructural de conjunto de los muros mediante el refuerzo de los mismos.

En la planta baja se sustituyeron las tres cadenas de las arcadas del pórtico con redondos de acero. En cuanto al primer piso, se levantó el pavimento y se instalaron vigas de refuerzo. Se vaciaron los rellenos del extradós de las bóvedas en la planta baja y se realizó un nuevo forjado. En el piso superior se ejecutó una nueva solera y se volvió a colocar el pavimento cerámico previo. En el segundo piso se eliminó el suelo de terrazo, el forjado de bovedilla cerámica y se limpió el extradós y se consolidó el falso techo de madera del siglo XV.

Fueron demolidas después, todas las paredes divisorias, los pavimentos en terrazo, con sus respectivas soleras, las instalaciones existentes y la escalera de servicio realizada en el siglo XIX en el cuerpo hacia Piazza San Giovanni donde se colocó una nueva escalera, la caja del ascensor y los baños; Los muros de cierre del pórtico en la planta baja también fueron demolidos, planteando, sin embargo, algunas cuestiones al proyectista.

La apertura del pórtico, un paso inevitable en la óptica de la reconstitución de una imagen del siglo XV, tuvo que abordar cuestiones relacionadas con la seguridad y el uso de este espacio (Fig. 8). En primer lugar, había que resolver la diferencia de cota entre el nivel de la calle y el pórtico: según el proyectista, a partir de las excavaciones realizadas y de los estudios sobre la mampostería, no se habían encontrado restos de escaleras, y no parece posible que originalmente hubiera un nivel diferente con respecto a la calle dada la presencia de óculos para iluminar el sótano. En cualquier caso, descartada la idea de realizar una escalera, incluso aceptando que la entrada debajo del pórtico se realizase exclusivamente desde el último arco hacia el Castillo, cuya diferencia de altura es de unos pocos centímetros (pudiéndose solucionar con una rampa), en la parte de las otras arcadas, donde la diferencia de cota con el nivel de la calle es muy acusada, hubo que colocar maceteros para evitar caídas accidentales.

La segunda fase de la intervención también incluyó, además de la restauración del muro de ladrillo de la planta baja hacia Salita al Castello, el cierre,

siempre en el mismo lado, de una puerta que conduce a la sala de calderas y la consolidación de la esquina del Palazzo por medio de una operación de *scucicuci*; la restauración del paramento, la reintegración de las jambas de la ventana y la reapertura de una gran puerta que conducía al sótano en vía San Giovanni; la colocación de tirantes, la restauración de la mampostería con operaciones de *scuci-cuci* en el cuerpo hacia *Piazza San Giovanni*, así como la consolidación de las bóvedas del sótano y la realización de micropilotes en la cimentación.



8. Eliminación del taponamiento de los arcos del pórtico

Además de las actividades en el *Palazzo* también se llevaron a cabo pruebas diagnósticas (endoscopias y ensayos) para verificar la estabilidad de la torre.

La tercera fase, que incluía todos los trabajos de acabado e ingeniería para permitir el nuevo uso del edificio, finalizó con la inauguración de 2005. En la planta baja, en el cuerpo debajo del pórtico, se encuentra un espacio destinado a ser un reclamo para los productos enogastronómicos del territorio, los baños y el

bloque de escaleras/ascensores. En el primer piso, en el salón *delle Congregazioni* que se desarrolla sobre el pórtico y está cubierto por un artesonado de madera decorado con escudos de armas y grotescos, se dispone de un espacio para conferencias y eventos, mientras que en el cuerpo hacia la Piazza San Giovanni hay una oficina y baños. Finalmente, en el segundo piso, se encuentra la galería de arte dedicada al pintor Matteo Olivero que se inauguró en 2013.

#### 9. *El Palazzo delle Arti Liberali* y el Antiguo *Palazzo Comunale*: estado actual



## CONCLUSIONES

El caso que se ha examinado hasta aquí es un ejemplo de restauración que tiene como objetivo la reutilización y reconstrucción de una imagen, a partir de investigaciones realizadas en el texto mismo, sin la ayuda de ninguna investigación de archivo u otras fuentes, eliminando, modificando o redefiniendo todo lo que no es parte de una idea de integridad y unidad formal como la única posibilidad de apreciación estética. Una unidad formal, sin embargo, obtenida por la superposición, en algunos casos incongruente, entre la fase medieval y la fase del siglo XVII (estratos seleccionados por el flujo del tiempo y destacados por la restauración): a quién, desconocedor de los hechos históricos, se propusiese leer la fachada actual le podría parecer que las dos fases se han conservado bastante bien y que probablemente entre una y otra fase se abrieron ventanas en el primer piso y luego se cerraron durante la

construcción de la decoración pictórica del siglo XVII, perdiendo así información que no solamente tenía valor histórico, sino que también era importante para comprender la situación estática del edificio.

Es, al fin y al cabo, la respuesta a la “frattura memoriale dell’assenza”<sup>32</sup>, la búsqueda de la identidad o de las identidades, lo que caracteriza las operaciones de restauración entendidas como conservación por algunos proyectistas o como posible reintegración y reconstrucción por otros. Precisamente sobre este tema son interesantes los estudios realizados por el antropólogo Alberto Borghini<sup>33</sup> que parten del relato platónico que narra Aristófanes, en el contexto de una discusión que tiene como tema el *Elogio del Amor*, de los seres humanos originales, seres con una forma redonda y un deambular giratorio, que los dioses dividen y dispersan cuando estos seres originales se han vuelto demasiado arrogantes y orgullosos, tanto como para dañar a los propios dioses<sup>34</sup>. Esta historia es un punto de partida útil para profundizar en el tema de la identidad entendida como “nostalgia de lo desaparecido”.

La identidad, nos recuerda el estudioso, se manifiesta como una búsqueda continua, nunca del todo alcanzable porque, aunque inscrita en la fractura memorial (o simbólica), es metafórica, en tanto que sólo se permiten infinitas aproximaciones metonímicas<sup>35</sup>.

En el mito, el intento extremo y absoluto de alcanzar la identidad está representado por el *Katapontismos*, es decir, al sumergirse en el mar que, por ejemplo, Teseo hace para alcanzar el generador Poseidón, que es el origen, el original

Básicamente, en el análisis del antropólogo, el suicidio es el último intento posible, extremo, hiperbólico, de lograr la identidad, lo que sin embargo conduce a la destrucción de la búsqueda y del buscador.

En el caso específico del proyecto de restauración examinado, ciertamente no podemos hablar de suicidio, sino más bien, en términos ruskinianos, de asesinato.

32 “Fractura memorial de la ausencia” (Traducción de la autora)

33 De los muchos escritos de Alberto Borghini *cf.* “Svolgimenti di una teoria del metasistema”, en *Linguistica e Letteratura*, XIII-XIV, 1988-89; “Locale/Globale e la sindrome di Capgras”, en *Psichiatria e Territorio*, vol. X, n° 3, pp. 197- 219; “Strutture di metasistema nei racconti di folklore”, en *Quaderni dell’Istituto di glottologia*, Alessandria 1994; “Percorsi “universali” dell’identità”, en *Thelema. La psicanalisi e i suoi intorni*, n° 5, 1994, p. 63-84.

34 *Cfr.* “Simposio”, en *Platone, Opere*, traducción de Piero Pucci, Bari, Laterza 1967, vol. 1, pp. 80-685.

35 Sobre el tema de la identidad, *cf.* REMOTTI F., *L’ossessione identitaria*, Laterza, Roma-Bari 2010, y también PROSPERI A., *Identità. L’altra faccia della storia*, Laterza, Roma-Bari 2016

A la búsqueda continua, fatigosa y conflictiva de la identidad a través de los hilos suspendidos implícitos en la *fractura memorial*, se prefiere, en el caso de la reintegración o reconstitución de una imagen, saltar hacia mar, hacia un origen reconciliador, por inalcanzable que sea, pero que anula definitivamente las vidas posibles y la vida *tout-court* del organismo arquitectónico.

La multiplicidad, que nos garantiza la posibilidad de leer las historias, o incluso fragmentos de ellas, vividas, pero también potencialmente vivibles, nunca debe eliminarse, sino que debe enriquecerse: sabemos bien que cualquier operación tanto de conservación como de reutilización y de refuncionalización será una elección entre las posibles, y sabemos que habrá una modificación en el límite, incluso sin contacto físico, que cada nueva operación en cuanto original también será origen, y como tal "olvidará" a las demás; olvidará, pero no cancelará las otras vidas posibles que en su lugar deben permanecer en forma de un rastro o un vacío simbólico / memorial que se refiere a lo faltante. Pensar en la restauración, así como en la reutilización, significa, por lo tanto, hacer elecciones parciales entre las muchas posibles: la operación de restauración descrita, por otro lado, elige una acción que cancela la multiplicidad en favor de una unidad ideal y lleva al dinamismo inherente en la fractura memorial a la inmovilidad.

Lo que nos deja aún más perplejos, en este como en muchos casos de refuncionalización, es que el nuevo uso del edificio restaurado es el de Museo (en este caso de la Pinacoteca), una función "alta", por tanto, didáctica y representativa.

Quizás, sin embargo, sea precisamente esta la razón que nos lleva a pensar que una función de este tipo sólo puede ser asignada dentro de un "Monumento" que como tal no debe ser en absoluto fuente de dudas y preguntas, sino más bien, en un sentido completamente decimonónico. –

unitario y ejemplar en tanto que no es conflictivo. El objetivo se obtiene interviniendo precisamente sobre esa multiplicidad antes mencionada, sobre vidas o sobre trozos de vidas vividas y vivibles, devolviéndola a la unidad de un supuesto origen primitivo.

El proyecto de la función, en estos casos, no se realiza en absoluto después del proyecto de conocimiento y conservación, sino que constituye la razón de ser del mismo, influyendo fuertemente en todas las elecciones.

Finalmente, ciertamente no se pretende afirmar que las necesidades prácticas, así como las circunstancias históricas o económicas, o formas aún diferentes de la que ahora se propone para legitimar la supervivencia o no de lo existente y las formas de esta supervivencia, no pueden conducir al sacrificio del documento. Simplemente se pretende, en conclusión, afirmar la conciencia so-

bre el proyecto que se está realizando, en el que se deben conocer bien las consecuencias inevitables, esa continuidad y discontinuidad, así como la multiplicidad y parcialidad que pretendemos leer aquí como bases esenciales para el conocimiento, también constituyen y condicionan el presente<sup>36</sup>.



10. *Salita al Castello*: estado actual del Antiguo *Palazzo Comunale* y de la Torre

---

36 Sobre este tema, *cfr.* HODDER, I., *Entangled. An Archaeology of the Relationships between Humans and Things*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2012, y también LEGHISSA, G. “Ospiti di un mondo di cose. Per un rapporto postumano con la materialità”, *Aut Aut*, ene-mar 2014, pp. 10-33



## BIBLIOGRAFÍA

- ABBATE, G., ZUCCOTTI, P., *Comune di Saluzzo. Studi e ricerche per il Piano Particolareggiato del centro storico: Saluzzo tra passato e futuro*, Mecanografiado, Biblioteca Civica di Saluzzo, 1980.
- BORGHINI, A. “Locale/Globale e la sindrome di Capgras”, *Psichiatria e Territorio*, vol. X, n° 3, pp. 197- 219.
- BORGHINI, A. “Strutture di metasistema nei racconti di folklore”, *Quaderni dell'Istituto di glottologia dell'Università G. D'Annunzio di Chieti*, 6, 1994, pp. 119-132
- BORGHINI, A. “Svolgimenti di una teoria del metasistema”, *Linguistica e Letteratura*, XIII-XIV, pp.1988-89.
- BORGHINI, A., “Percorsi "universali" dell'identità”, *Thelema*. La psicanalisi e i suoi intorni, n° 5, 1994, pp. 63-84.
- HODDER, I., *Entangled. An Archaeology of the Relationships between Humans and Things*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2012.
- LEGHISSA, G. “Ospiti di un mondo di cose. Per un rapporto postumano con la materialità”, *Aut Aut*, ene-mar 2014, pp. 10-33.
- MULETTI, D., *Memorie storico diplomatiche appartenenti alla città ed ai Marchesi di Saluzzo*, Edición anastática , Savigliano, 1972.
- Platone, Opere*, traduzione de Piero Pucci, Roma-Bari, Laterza, 1967.
- PROSPERI, A., *Identità. L'altra faccia della storia*, Roma-Bari, Laterza, 2016.
- RAO, R. “La «domus comunis Saluciarum»: spazi pubblici e comune nella Saluzzo medievale”, en COMBA, R., LUSSO, E., RAO, R., *Saluzzo: sulle tracce degli antichi Castelli. Dalla ricerca alla divulgazione*, Cuneo, Società per gli Studi Storici della Provincia di Cuneo, 2011, pp. 51-61.
- REMOTTI, F., *L'ossessione identitaria*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

Chiara Lucía María Occelli

Dpto. Departamento de Arquitectura y Diseño  
Politecnico di Torino  
<https://orcid.org/0000-0002-8386-0465>  
[chiara.occelli@polito.it](mailto:chiara.occelli@polito.it)





**LA INTERVENCIÓN EN PATRIMONIO DURANTE EL PERIODO  
DE LA TRANSICIÓN. EL CONCURSO DE IDEAS PARA LA  
AMPLIACIÓN DEL BANCO DE ESPAÑA EN 1978**

**INTERVENTION IN HERITAGE DURING THE TRANSITION  
PERIOD. THE IDEAS COMPETITION FOR THE EXTENSION OF  
THE BANCO DE ESPAÑA IN 1978**

IRENE RUIZ BAZÁN  
Universidad Politecnico di Torino

Recibido: 14/07/2022

Aceptado: 09/11/2022

RESUMEN

El presente artículo analiza las propuestas presentadas al concurso para la ampliación del Banco de España en 1978, del que resultó ganadora la propuesta de Rafael Moneo que sería construida casi treinta años más tarde. Los diferentes anteproyectos presentados permiten analizar algunas de las tendencias e ideas predominantes en aquellos años sobre la relación de la arquitectura con el patrimonio existente.

*Palabras clave:* Intervención en patrimonio; Banco de España, Madrid, Rafael Moneo, siglo XX.

ABSTRACT

This article analyzes the proposals submitted to the contest for the expansion of the Bank of Spain in 1978, of which Rafael Moneo's proposal was the winner, which would be built almost thirty years later. The different preliminary projects presented allow us to analyze some of the prevailing trends and ideas in those years about the

relationship between architecture and existing heritage.

*Keywords:* heritage intervention; Bank of Spain, Madrid, Rafael Moneo, 20<sup>th</sup> Century.

## INTRODUCCIÓN. LA INTERVENCIÓN EN PATRIMONIO DURANTE LOS AÑOS 80 EN ESPAÑA

A pesar de haber transcurrido más de cuatro décadas, el análisis de los criterios de intervención en patrimonio durante el periodo de la Transición en España (1975-1982)<sup>1</sup> resulta todavía una tarea compleja e incompleta debido, en parte, a la cantidad de “tendencias”, ideas y proyectos realizados en este singular momento de la historia española.

En este artículo recurrimos deliberadamente al término “intervención” bajo su posible interpretación general como cualquier tipo de actuación en relación con una arquitectura preexistente, sea esta de restauración, conservación, ampliación, reutilización, etc. sin perder de vista que, en campo más restringido, en palabras de Solà-Morales las intervenciones son “formas de interpretar el nuevo discurso que el edificio puede producir”<sup>2</sup>. De hecho, en España este término sustituirá intencionadamente a partir de estos años a la palabra *restauración*<sup>3</sup>, con una clara intención de ruptura con el pasado inmediato que en España había ligado fuertemente este término a los procesos de reconstrucción idealizada y búsqueda de unidad que habían caracterizado el proceso anterior<sup>4</sup> y también con la idea subyacente de *evadir*, en cierto modo, los preceptos y recomendaciones internacionales sobre Restauración Arquitectónica<sup>5</sup> que en este periodo de ferviente creatividad arquitectónica podían plantear limitaciones al

---

1 En términos de restauración arquitectónica este periodo se puede definir como el comprendido entre el fallecimiento del dictador y la transferencia de competencias a las Comunidades Autónomas propiciada por la Ley de Patrimonio Histórico Español de 1985, se puede encontrar una visión general de este periodo en HUMANES BUSTAMANTE, A., “Introducción” en HERNÁNDEZ GIL, D. *Intervenciones en el Patrimonio Arquitectónico (1980-1985)*, Madrid, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1985, pp. 7-8.

2 SOLÀ-MORALES, I. *Intervenciones*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006, p.15.

3 Sobre la importancia de los términos utilizados: HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. “Dal restauro all’adaptive reuse: caos terminologico e confusione concettuale sul restauro monumentale nel 21° secolo”, en OCCELLI, C., AUTORA *La parola e la cosa. Due sguardi sul progetto di Restauro*, Florencia, Altralinea, 2022, *en prensa*.

4 GARCÍA CUETOS, M.P. “La historia del arte como ciencia aplicada al patrimonio”, *E-rph: Revista electrónica de Patrimonio Histórico*, nº 12, 2013, pp. 225-252.

5 MILETO, C., VEGAS, F., “Spain under the Venice Charter”, en *Change Over Time*, Pennsylvania, University of Pennsylvania Press, 2014, pp. 265-285.

proyecto, especialmente en lo concerniente a su alcance o irreversibilidad.

Para abordar este análisis, resultan fundamentales la reciente publicación de Alfonso Muñoz Cosme *La intervención en el patrimonio arquitectónico en España. 1975-2015*<sup>6</sup> así como diversos trabajos de Javier Rivera y Ascensión Hernández<sup>7</sup> entre otros, siendo asimismo imprescindibles los diferentes compendios y catálogos de intervenciones que se publicaron en aquellos años<sup>8</sup>.

En este artículo se profundiza en un caso singular, en su momento muy polémico, el concurso para la ampliación del edificio central del Banco de España en Madrid proyectada a finales de los años setenta y finalmente ejecutada casi treinta años más tarde por el ganador del concurso, Rafael Moneo.

Como puntualizaba Ignasi de Solà-Morales en su célebre texto “Del contraste a la analogía. Transformaciones en la concepción de la intervención arquitectónica”:

“la relación entre una intervención de nueva arquitectura y la arquitectura previamente existente es un fenómeno cambiante en función de los valores culturales atribuidos tanto a la significación de la arquitectura histórica como a las intenciones de la nueva intervención”<sup>9</sup>.

Es por ello por lo que analizar las diferentes propuestas presentadas, aunque no fueran construidas, constituye una excepcional referencia para abordar el estudio de este periodo que historiográficamente ha sido muchas veces definido utilizando términos como de “desbarajuste”<sup>10</sup> o de “heterotrofia”<sup>11</sup> en lo que se refiere a la relación con la arquitectura preexistente. No debemos olvidar la particular situación que con respecto a otros países europeos había vivido el

---

6 MUÑOZ COSME, A. *La intervención en el patrimonio arquitectónico en España. 1975-2015*, Murcia, Universidad de Murcia, 2020.

7 Ambos autores se han ocupado en diferentes artículos y publicaciones del tema, destacamos: RIVERA BLANCO, J. “Restauraciones arquitectónicas y democracia en España”, *BAU: revista de Arquitectura, Arte y Diseño*, nº4, 1990, pp. 24-41, HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. “la imposibilidad del canon...”

8 Podemos citar, entre otros: *Monumentos y Proyecto. Jornadas sobre criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1990, e *Intervenciones en el patrimonio arquitectónico (1980-1985)*...

9 SOLÀ-MORALES, I. “Del contraste a la analogía. Transformaciones en la concepción de la intervención arquitectónica” en *Història i Arquitectura. La recerca històrica en el procés d'intervenció en els monuments*. Barcelona. Diputació. Servei de Catalogació i Conservació de Monuments, 1986, p. 49.

10 GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, A. “La restauración de monumentos a las puertas del siglo XXI”, *Informes de la construcción*, nº 413, p. 14.

11 RIVERA BLANCO, J. “La restauración monumental en España en el umbral del siglo XXI. Nuevas tendencias. De la Carta de Venecia a la Carta de Cracovia” en GONZÁLEZ A., DÍEZ, M. *I Bienal de la Restauració Monumental: L'Hospitalet de Llobregat (Barcelona), del 23 al 26 de noviembre del 2000*, p. 31.

panorama cultural español durante los años precedentes, por lo que, en realidad, para entender la complejidad de esta situación es necesario contextualizar las intervenciones que ponen en relación los proyectos que combinaban la nueva arquitectura con la preexistencia, con la práctica arquitectónica más generalista durante aquellos años<sup>12</sup>. Se pueden señalar referencias como el catálogo de la exposición *Contemporary Spanish Architecture. An Eclectic Panorama* en el que tras una introducción de Kenneth Frampton se presentan ensayos de Antón Capitel e Ignacio Solà-Morales<sup>13</sup> aportando reflexiones muy interesantes sobre este periodo, definido, en general, como ecléctico por la gran cantidad de posiciones teóricas desde las que se estaba proyectando en aquellos años. Así Solà-Morales, en una clave de lectura embebida de la concepción estructuralista posmoderna, subraya de este periodo “el uso de operaciones que sacan a los códigos compositivos de su contexto, la superposición de estructuras significantes, manipuladas y tensionadas en relación a sus puntos de origen y uso, que constituyen una línea fronteriza entre la evocación y la imagen, sistemas de codificación e invención, conflictos sintácticos y yuxtaposiciones dramatizadas hasta un grado extremo y casi desesperado”<sup>14</sup>. Descripción a la que podemos reconducir las diferentes propuestas que analizaremos a continuación.

Por tanto, el estudio de las propuestas presentadas para la ampliación del Banco de España, a cuarenta años de distancia, constituyen un excepcional referente sobre las diferentes tendencias e ideas sobre la relación con el patrimonio existente. En realidad, esta situación se encuadra perfectamente, como siempre sucede, en la actividad proyectual de la arquitectura española a finales de los años setenta y principios de los ochenta. Debemos además hacer notar como otra de las características clave del periodo analizado, es que toda la discusión se centró en el diseño de las fachadas, en una concepción ambientalista muy extendida en aquellos años, de la que una de sus consecuencias más notables es el denominado *fachadismo*<sup>15</sup>. Así los análisis presentados se concentran en la composición de las fachadas relegando a un plano secundario los valores tipológicos, que en las diferentes propuestas responden siempre a la época en la que se construye, situación que como veremos ya se había producido durante la primera ampliación del Banco en 1927.

---

12 SOLÀ-MORALES, I. “Contemporary Spanish Architecture” en *Contemporary Spanish Architecture: An Eclectic Panorama*, Nueva York, Rizzoli International, 1986, pp. 21-31.

13 A estos dos arquitectos y teóricos españoles se deben dos de los textos de referencia para el estudio de este periodo: CAPITEL, A. *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*, Madrid, Alianza Forma, 1988 (Ed. ampliada 2009) y los ya citados de Solà-Morales.

14 SOLÀ-MORALES, I. “Contemporary Spanish...*op. cit.* p. 31.

15 Encontramos una reflexión muy interesante sobre este tema en CAPITEL, A. *Metamorfosis de monumentos, op. cit. espec.* pp. 58-61.

## ANTECEDENTES. EL EDIFICIO DEL BANCO DE ESPAÑA

El edificio del Banco de España<sup>16</sup>, situado en la plaza de Cibeles en Madrid, fue construido por los arquitectos del Banco Eduardo Adaro y Severiano Sáinz de la Lastra de 1883 a 1891. Ya desde sus inicios resulta destacable el hecho de que sendos arquitectos, en principio debían redactar las bases de un concurso para elegir el proyecto a realizar (quedando por tanto automáticamente excluidos de dicho concurso). El concurso fue lanzado en 1882 con unas condiciones muy restrictivas y a grandes rasgos se establecía la necesidad de realizar dos edificios; uno principal, absolutamente aislado, con cinco fachadas: calle de Alcalá, Cibeles, Paseo del Prado, calle interior de separación del segundo edificio y calle particular entre el Banco y la casa de Santamarca. El segundo, se situaría entre el edificio principal y la iglesia de San Fermín de los Navarros, con fachada al Paseo del Prado. La construcción debía ser “severa y sólida”<sup>17</sup>, utilizando piedra en la fachada y realizando la estructura con ladrillo y hierro para asegurar su incombustibilidad.

Por diversas circunstancias<sup>18</sup>, sólo se presentaron cuatro propuestas, una de ellas fue descartada y las otras tres no se consideraron de la calidad suficiente para ser construidas, por lo que finalmente se encargaría a Adaro y Sáinz de la Lastra la redacción del proyecto, que, como indica Pedro Navascués, se inspiró en algunos aspectos en las ideas presentadas al concurso. Finalmente se construyó un solo edificio en chaflán con fachadas al Paseo del Prado y la otra a Alcalá ampliando las dimensiones inicialmente fijadas para los dos edificios propuestos e incluso ampliando las dimensiones estimadas inicialmente durante el transcurso de las obras. El resultado fue un edificio historicista, con el eclecticismo característico de finales del siglo XIX, en el que se advierten una composición axial centrada en el chaflán con el mismo ritmo de la fachada a ambos lados, aunque de diferente dimensión.

La decoración de las fachadas se completó con fustes, capiteles, medallones, claves, enjutas, pilastrones decorativos y una serie de cariátides dispuestas en los pabellones de flanqueo<sup>19</sup>.

Las necesidades del Banco hicieron que fuese posteriormente ampliado por José Yarnoz Larrosa en 1927, y por su hijo José María Yarnoz Orcoyen en 1969.

---

16 La interesantísima historia del edificio hasta las intervenciones objeto de este artículo han sido estudiadas en NAVASCUÉS PALACIO, P., “El Banco de España en Madrid. Génesis de un edificio” en *El Banco de España. Dos siglos de historia 1782-1982*. Madrid, Banco de España, 1982, pp.9 1-129.

17 *Ibidem*, p. 96.

18 Cfr. NAVASCUÉS PALACIO, P. “El banco de España... *op. cit.*”

19 *Ibidem*, p. 111.

Durante la primera ampliación se adquirieron las casas de Santamarca, ejemplos de arquitectura isabelina de los años 40, que, pese a una primera intención de reaprovechamiento, fueron demolidas en 1829, realizándose la ampliación con un mimetismo absoluto a la existente en las fachadas y relegando la innovación de la arquitectura contemporánea del momento al interior. En las fachadas no sólo se repitió el diseño, utilizando los mismos materiales, sino que además se estableció una cláusula para la contrata que obligaba a no apartarse de los modelos del edificio antiguo<sup>20</sup>. Si bien, como señala Pedro Navascués, se pueden encontrar algunas variantes en el que sería el pabellón central de la calle Alcalá, nuevo ingreso al banco, de gran desarrollo decorativo, y que en cierto desplaza el protagonismo del chaflán, absorbiendo además un importante quiebro que se producía entre la obra existente y la alineación de las casas demolidas. Además, la composición de esta ampliación, en la que la nueva portada quedaba centrada en la ahora fachada de mayor desarrollo longitudinal, dejaba implícita una posibilidad de continuidad del proyecto, constituyendo en esta portada un nuevo eje que permitiese una composición simétrica, esta vez no ya partiendo del chaflán de Cibeles sino desde la propia portada, ampliando el alcance teórico del proyecto a toda la manzana.

La segunda ampliación (1969-1975), realizada por Yarnoz Ozcoyen, se produjo por las calles de los Madrazo y Marqués de Cubas, y no seguía fielmente el proyecto anterior, ya que a pesar de estar diseñada con un corte marcadamente historicista simplificaba el ritmo de los vanos y reducía notablemente el ornato, según Pedro Navascués, “no supone una aportación de interés”<sup>21</sup>.

En la década de los setenta la institución bancaria se planteó una ulterior ampliación anexionando el edificio de la Banca Calamarte, que había sido adquirido en 1974 y que estaba situado en la esquina de Alcalá-Marqués de Cubas. El edificio había sido construido por el arquitecto Lorite entre 1919 y 1924, en un estilo historicista. La intención de esta ampliación era conseguir conformar una manzana cerrada que garantizase la seguridad del Banco.

Por este motivo 25 de septiembre de 1978, el Consejo Ejecutivo del Banco de España convocó un concurso de ideas restringido para desarrollar la que sería la última ampliación del edificio, invitando a los arquitectos Oriol Bohigas Guardiola, Luis Cubillo de Arteaga, Fernando Moreno Barberá, Rafael Moneo

---

20 *Ibidem*, p. 122.

21 *Ibidem*, p. 129.



Vallés, Eleuterio Población Knappe, Ramón Vázquez Molezún y Javier Yarnoz Orcoyen, a presentar sus propuestas<sup>22</sup>.

## LA GÉNESIS DEL CONCURSO

El planteamiento del concurso era crear -intencionadamente- un vacío urbano demoliendo el edificio Lorite, para después realizar un proyecto de completamiento del edificio del Banco de España en el que se requería específicamente “un diseño de fachada que unifique los dos conjuntos”<sup>23</sup>

En cierto modo, el mecanismo propuesto perpetuaba el sistema empleado en la ampliación de 1927, la demolición de la arquitectura existente para continuar el proyecto, pero, a diferencia de cuanto acontecido entonces, la solución para llenar este vacío “artificial” no preveía *a priori* la continuación compositiva sino que quedaba abierta a las diferentes propuestas de los arquitectos invitados a participar, constituyendo, a nuestro parecer, un momento muy interesante para comprender las diferentes tendencias e ideas que sobre la intervención en patrimonio se estaban gestando, debatiendo y poniendo en práctica en aquel momento. Para justificar su decisión, el Banco había formado una comisión con el asesoramiento del Ayuntamiento de Madrid, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y del Colegio de Arquitectos de Madrid (COAM), solicitando a cada organismo la designación de un arquitecto para esta labor. Según el Banco esta comisión se había pronunciado de forma unánime por la demolición del edificio Lorite “considerando preferible, artística y arquitectónicamente, el derribo de este y la posterior construcción continuista de la fachada de Alcalá del Banco”<sup>24</sup>.

## PRIMERA CUESTIÓN: LLENAR UN VACÍO URBANO “ARTIFICIAL” O CONTINUAR UN PROYECTO EXISTENTE

A pesar del informe favorable de la comisión antes citada, el proyecto

---

22 Las propuestas presentadas se pueden analizar en *Concurso de ideas para la ampliación del Banco de España en la esquina de la Calle de Alcalá con Marqués de Cubas. Catálogo de la Exposición*, Madrid, COAM, 1980. Un extracto de este con comentarios fue publicado en “Ampliación del edificio central del Banco de España en Madrid: Anteproyectos presentados” *Arquitectura*, nº 228, enero-febrero 1981, pp. 43-47.

23 MONEO, J.R., “Anteproyecto desarrollado a través de la propuesta elegida por el banco”, *Arquitectura*, nº 228, enero-febrero 1981, p. 49.

24 “El Banco de España se instalará en el edificio de Marqués de Cubas” *Diario Abc*, 10-12-1980, p. 22.

ganador no recibió en aquel momento la licencia del Ayuntamiento de Madrid para la demolición del inmueble existente y la ampliación quedó en suspenso. En efecto, la primera cuestión que se podría plantear, y que no abordaremos en este texto, es la legitimidad de demoler un edificio existente, con una intención y un valor histórico destacados, para construir otro<sup>25</sup>. En el tiempo del concurso, esta cuestión se plantea en un contexto de un renovado interés de algunos sectores de la población en la conservación del patrimonio como reacción a las masivas destrucciones que se estaban realizando en el momento<sup>26</sup> y que sin duda propició toda la polémica que rodeó al concurso.

Este planteamiento lleva además a lo que consideramos dos enfoques diferentes a la hora de abordar las soluciones propuestas para la ampliación: ignorar este hecho y plantear la ampliación desde un plano “ideal” en el que la referencia principal es el edificio existente o asumir la existencia de este nuevo vacío y centrar el proyecto en proponer una arquitectura para resolver el vacío.

De hecho, en los años precedentes Europa, y especialmente Italia habían sido protagonistas de un extenso debate y reflexión sobre cómo recomponer las partes faltantes en el tejido urbano desarrollados especialmente a partir de la necesidad de dar respuesta a las intensas destrucciones que se produjeron durante la segunda guerra mundial en muchas ciudades y centros históricos. Décadas después, en España y en este caso esta cuestión se creaba “artificialmente” pero no dejaba de encontrar en lo realizado anteriormente algunas claves para elaborar esta respuesta.

## Las propuestas

La polémica que rodeó al concurso, una vez presentados los anteproyectos y adjudicado el premio al arquitecto Rafael Moneo, propició que se realizase en 1980 en la sede del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid una exposición<sup>27</sup> que recogía las propuestas publicada en el correspondiente

---

25 Resulta muy interesante la Carta al Director redactada por el Profesor de Urbanismo de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid Alfonso Álvarez Mora en 1981 publicada por la revista *Arquitectura* argumentando la importancia del inmueble y la necesidad de conservarlo en ÁLVAREZ MORA, A. “La ampliación del Banco de España. Otro punto de vista. Cartas al director”, *Arquitectura*, nº230, mayo-junio 1981, pp. 4-5.

26 Sobre este tema se puede consultar HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. *Las Ciudades históricas y La destrucción Del Legado Urbanístico Español*. Fernando Chueca Goitia, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2019.

27 La propia exposición de los proyectos en el COAM también fue duramente criticada en su momento, podemos citar, entre otros, el extenso artículo del crítico de arte y reconocido defensor del patrimonio Santiago Amón publicada en el diario ABC en diciembre de 1980 en la que sin entrar a valorar las propuestas presentadas manifestaba una posición contraria a la exhibición, y el apoyo por parte de las

catálogo<sup>28</sup>, cuyo resumen fue recogido también en el año 1980 el número 228 de la revista *Arquitectura*<sup>29</sup>, dado el interés arquitectónico que tenían las propuestas y con la intención de que la revista cumplierse además con su papel de “archivo de la proyectación y edificación madrileña y española”<sup>30</sup>.

La citada publicación comenzaba estableciendo la diferencia entre los tres proyectos que se consideraba que habían dado respuestas arquitectónicas “propias, independientes. Tal vez entendiendo que lo contemporáneo no puede, ni ética ni estéticamente, mimetizarse con una arquitectura que, a pesar de su escasa antigüedad, no debe de considerarse ya como propia de nuestro tiempo”<sup>31</sup>, correspondientes a las dos propuestas de los arquitectos Corrales y Molezún y a la del arquitecto Población.

Por otro lado, se reconocía una cierta intención de continuidad en los trabajos de Yárnoz Orcoyen, Moreno Barberá, Moneo, Cubillo y el equipo Martorell-Bohigas-MacKay. Se indicaba que todos estos proyectos viajaban desde “una mimesis por simplificación, prácticamente idéntica a la ampliación de la que se encargó en 1969, en el caso de Yárnoz hasta la continuidad total que, con distintas soluciones, se plantearon Cubillo, Moreno Barberá y Moneo”<sup>32</sup>

### **Propuesta de Eleuterio Población.**

Eleuterio Población Knappe (1928-2011) contaba con experiencia en arquitectura bancaria, ya que en el momento de ser invitado al concurso había realizado el Edificio Beatriz, sede central del Banco Popular Español. El edificio de nueva planta, que ocupaba el solar donde anteriormente se ubicaba el convento de monjas Jerónimas fundado por Beatriz Galindo, destaca por su fachada prefabricada portante siguiendo, entre otras referencias, la línea de la

---

instituciones que formaban parte del jurado, de proyectos que tenían como fin la demolición del edificio de la Banca Calamarte “de buena traza e inconfundible huella fisionómica” cuya rehabilitación para el uso del Banco se consideraba la mejor opción” aludiendo a que en el año a la vista se iba a iniciar en el Consejo de Europa una “campana en pro del Renacimiento de las ciudades” en la que a España le correspondía la mesa de trabajo destinada a la rehabilitación de los cascos antiguos y que por lo tanto en aquel momento había que reflexionar sobre las formas de actuación en la ciudad que estaba proponiendo el COAM, indicando que “resultaría, en verdad lamentable, que nuestra ponencia sobre rehabilitación del casco histórico lo fuera de demoliciones sin cuento” en AMÓN, S. “No a la ampliación del Banco de España”, Diario Abc, 7 diciembre 1980, pp.13-15.

<sup>28</sup> *Concurso de ideas para la ampliación... op. cit.*

<sup>29</sup> “Ampliación del edificio central del Banco de España en Madrid: Anteproyectos presentados” *Arquitectura*, nº 228, enero-febrero 1981, pp. 43-47.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p.43

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

banca Lambert de Bruselas<sup>33</sup>.



Figura 1. Propuesta de Población Knappe, en *Concurso de ideas para la ampliación del Banco de España en la esquina de la Calle de Alcalá con Marqués de Cubas. Catálogo de la Exposición, Madrid, COAM, 1980.*

El proyecto presentado, mantenía el plano y seguía las principales líneas de modulación de las cornisas y los vanos de la fachada existente y presentaba una solución en esquina en un lenguaje absolutamente contemporáneo que resolvía la fachada con una combinación de muro cortina y partes predominantemente ciegas en el último piso hacia la calle Alcalá y en la mayor parte del chaflán que se formaba en la esquina, mucho menos desarrollado que el existente con el Paseo del Prado. En el primer piso, planta calle, el muro cortina se retranqueaba en diagonal hacia el interior formando la entrada.

La revista *Arquitectura* describía la intervención de la siguiente manera:

“El trabajo de Eleuterio Población establece su confianza en que una respuesta de absoluta continuidad lingüística - la propia del desarrollo del «estilo internacional»- puede resolver el problema al acomodarse al volumen pre-existente”<sup>34</sup>.

De hecho, como hemos indicado, la solución propuesta mantenía las alineaciones horizontales, pero preveía un contraste radical tanto en los materiales utilizados como en el ritmo de la propia fachada con la ausencia de

33 POBLACIÓN KNAPPE, E., CRESPO M., CRESPO R., FERÁNDEZ, R., GARCÍA MESEGUER A., TORROJA J.A. “Edificio Beatriz”, *Informes de la Construcción*, Vol.25, nº 249, abril 1973, pp. 42-83.

34 “Ampliación del edificio central...”, p. 44

vanos que posibilita el muro cortina. Se trataba por tanto de una solución que trabajaba fuertemente el concepto de contraste, descrito por Solà-Morales.

### Propuestas de los arquitectos Corrales y Molezún

El estudio Corrales y Molezún formado por los arquitectos José Antonio Corrales (1921-2010) y Ramón Vázquez Molezún (1922-1993), se mantuvo activo durante cuatro décadas constituye uno de los estudios de referencia en la arquitectura española de la posguerra. Una de sus obras de referencia fue el Pabellón de España para la exposición de Bruselas de 1958, uno de los mejores exponentes de la arquitectura organicista española.

En su primera propuesta para el banco, Corrales y Molezún apostaban por la continuidad con el edificio existente cerrando la esquina con una estilización de los elementos compositivos de la fachada, tanto con los fustes como las ventanas terminadas en arco (que los arquitectos usaban en todos los pisos) que era descrita como “una continuidad de las líneas reguladoras de la totalidad de la composición antigua, pero con una discontinuidad absoluta en lo que a arquitectura concreta se refiere”<sup>35</sup>.

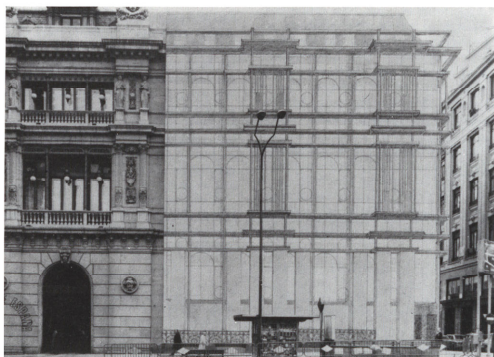


Figura 2. Primera propuesta de Corrales y Molezún, en *Concurso de ideas para la ampliación del Banco de España en la esquina de la Calle de Alcalá con Marqués de Cubas. Catálogo de la Exposición*, Madrid, COAM, 1980.

En la revista *Arquitectura* se indicaba que esta solución se podía inscribir “en una corriente arquitectónica similar a la que, frente a los edificios históricos,

---

35 *Ibidem*.

popularizaron Albini o Gregotti y, en general, algunos arquitectos italianos”<sup>36</sup>.

La segunda propuesta presentada por el estudio dejaba vacía el área de la esquina, duplicando miméticamente la fachada de las Cariátides para resolver el problema de la medianera que de esta forma quedaba vista, y proponiendo para el vacío una serie de pilastras aisladas, de igual altura a la planta baja para después desarrollar un edificio en lenguaje moderno que superaba en dos plantas al existente, con un diseño en chaflán en el que tanto este como la fachada a la calle Marqués de Cubas trabajaban en un esquema completamente ajeno al edificio existente, con vanos rectangulares y una fachada con un revestimiento continuo, mientras que el frente que se formaba hacia el banco presentaba un muro cortina en el que se proponía una decoración historicista con una clara referencia a las ventanas terminadas en arco de la fachada del segundo cuerpo del banco, que se repetía en las plantas primera y segunda, para dar lugar a una composición más geométrica en las plantas alzadas que no tenían correspondencia con el edificio existente.



Figura 3. Segunda propuesta de Corrales y Molezun, en *Concurso de ideas para la ampliación del Banco de España en la esquina de la Calle de Alcalá con Marqués de Cubas. Catálogo de la Exposición, Madrid, COAM, 1980.*

Sobre la misma en la revista *Arquitectura* se explicaba: “el intento es el de enclavar una pieza muy diferente, aislada del pabellón de Alcalá y conectada con el de Marqués de Cubas. Cultivando el gusto por lo fragmentario, la ligadura se confía a los pilonos y la actuación nueva ofrece una doble cara: una fachada interna hacia el banco, de un muro cortina que conserva un parecido

---

<sup>36</sup> *Ibidem*.

con el de la solución anterior, y otra que, unida al gesto diagonal que configura la planta, se encuadra en el modo de hacer arquitectura de la que participan edificios como Bankinter. La separación de esta nueva pieza descubre una medianería que se tapa reproduciendo la fachada de las Cariátides<sup>37</sup>.

Efectivamente, la solución propuesta recordaba en cierto modo a la nueva sede de Bankinter construida en aquellos mismos en el Paseo de la Castellana, proyectada por los arquitectos Ramón Bescós y Rafael Moneo. en la que se había conservado el palacio del Marqués de Mudela, un excelente ejemplo de arquitectura ecléctica madrileña de principios de siglo añadiendo un nuevo edificio en lenguaje contemporáneo que, hacia el paseo de la Castellana, con exagerada altura actúa como fondo del existente, manteniendo el uso del ladrillo rojo, y cuyo ritmo de vanos parecía inspirar la propuesta de Corrales y Molezún.

### Propuestas del Estudio Martorell-Bohigas-Mackay

El estudio barcelonés MBM compuesto por Josep Martorell (1925-2017), Oriol Bohigas (1925-2021) y David Mackay (1933-2014) presentaba también dos posibles propuestas para la ampliación del Banco de España.

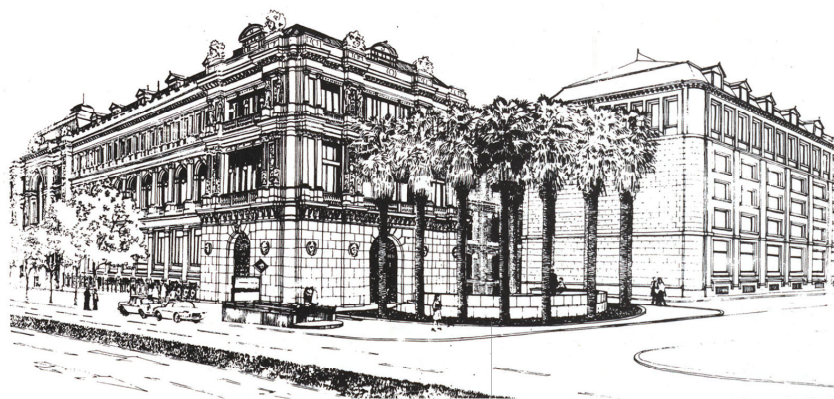


Figura 4. Primera propuesta de MBM, en *Concurso de ideas para la ampliación del Banco de España en la esquina de la Calle de Alcalá con Marqués de Cubas. Catálogo de la Exposición, Madrid, COAM, 1980.*

---

37 *Ibidem*, p.45.

La primera, desde una clara posición teórica, entendía que no era posible ampliar el edificio del Banco de España y por lo tanto colocaba un jardín de palmeras en el lugar donde se ubicaba el edificio de la banca Calamarte resolviendo las medianeras con una continuación de las fachadas existentes en ambos edificios. Doblando, en el caso del Banco de España, la fachada de las cariátides.

La segunda, en línea con la primera, pero más moderada en su concepto, proponía la construcción de un pequeño pabellón de una altura que continuaba el ritmo del primer piso y resolvía el cierre en esquina, rematándose con una cúpula. Completaba igualmente las dos fachadas en medianera, siguiendo para la del banco el diseño original.

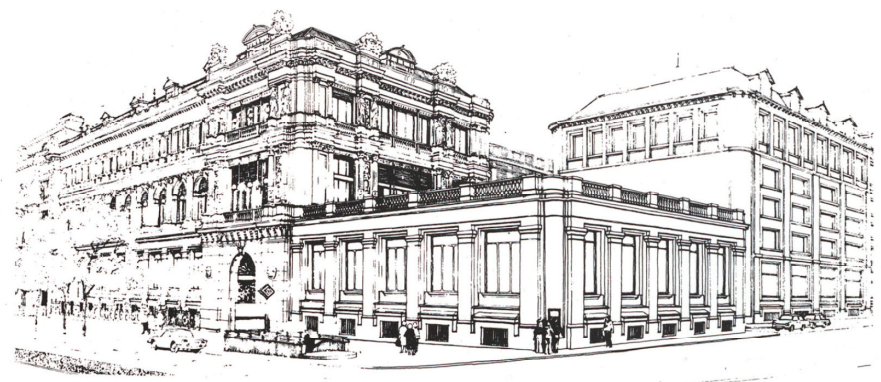


Figura 5. Segunda propuesta de MBM.

Estas propuestas, especialmente con la renuncia a la posibilidad de ampliar el edificio existente, mediante la creación de un jardín o incluso el tímido pabellón propuesto en la segunda opción, indudablemente difícilmente respondían a la intención de los promotores del concurso, pero reflejan el carácter militante del estudio, siempre dispuesto a plantear los límites teóricos del proyecto como una forma de hacer arquitectura. Muestra de ello son las palabras del propio Oriol Bohigas que, en 2001, con motivo de la exposición celebrada en Bolonia de sus “fascos arquitectónicos” es decir, proyectos de concurso no realizados, como el que nos ocupa, manifestaría:

“Una de las cosas más importantes de Le Corbusier fueron sus fracasos, pero, al final, fueron estos los que tuvieron mayor influencia en la arquitectura contemporánea. Nosotros, evidentemente, no pensamos que nuestros fracasos



sean tan significativos, pero sí creemos que es una fórmula divertida y curiosa para mostrar el trabajo del estudio y abrir una posible reflexión teórica sobre estas propuestas<sup>38</sup>.

### Propuesta de Yarnoz Orcoyen



Figura 6. Propuesta de Yarnoz Orcoyen, en *Concurso de ideas para la ampliación del Banco de España en la esquina de la Calle de Alcalá con Marqués de Cubas*. *Catálogo de la Exposición*, Madrid, COAM, 1980.

José María Yarnoz Orcoyen (1914-2011), cuyo padre había realizado la ampliación de 1927 era, en el momento de la presentación de las propuestas al concurso, el arquitecto con mayor experiencia en el ámbito de la restauración monumental ya que en 1966<sup>39</sup> fue nombrado arquitecto responsable del servicio de restauración de la Institución Príncipe de Viana, cargo que ocuparía hasta su jubilación en 1984, habiéndose ocupado entre otras, de la restauración del Palacio Real de Olite o el Ayuntamiento y el claustro de la catedral de Pamplona.

Su propuesta en esquina se retranqueaba respecto a las fachadas existentes, incluso la diseñada por él mismo con la misma solución de corte historicista, estilizando las referencias del edificio original, que había realizado para la ampliación de la calle Marqués de Cubas.

---

38 SERRA, C. “El equipo de Bohigas exhibe en Bolonia sus fiascos arquitectónicos”, *El País*, 18 enero 2001, [Consulta:25/06/2022] [https://elpais.com/diario/2001/01/18/cultura/979772405\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2001/01/18/cultura/979772405_850215.html)

39 “Yarnoz Orcoyen, Jose María” *Auñamendi Eusko Entziklopeida* [Consulta: 25/06/2022] <https://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/es/yarnoz-orcoyen-jose-maria/ar-142994/>

Como ya hemos indicado, Pedro Navascués consideraba la primera ampliación realizada por este arquitecto como carente de valor, si a ello sumamos el gesto de retranquear esta arquitectura en la nueva propuesta podríamos leer de un lado, la tendencia a distinguir esta intervención que estaba “en contacto” con el edificio existente, y de otra, una implícita renuncia a proponer una solución que explorase cualquier otro posible lenguaje arquitectónico para esta ampliación.

### Propuesta de Luis Cubillo de Arteaga

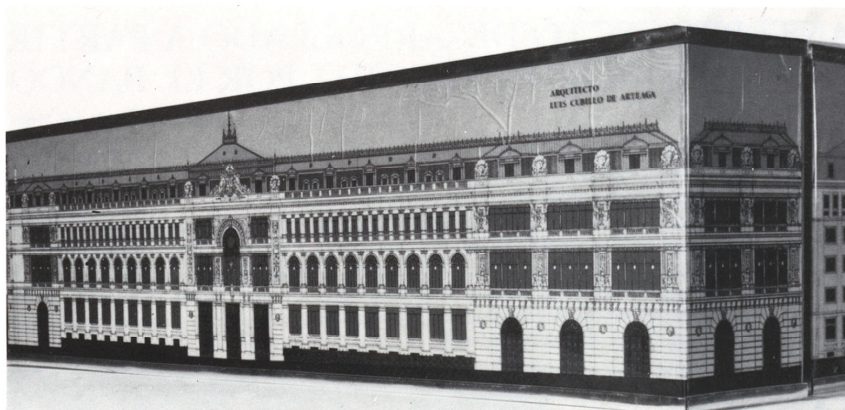


Figura 7. Propuesta de Cubillo de Arteaga, en *Concurso de ideas para la ampliación del Banco de España en la esquina de la Calle de Alcalá con Marqués de Cubas*. *Catálogo de la Exposición*, Madrid, COAM, 1980.

El arquitecto Luis Cubillo de Arteaga (1921-2000) contaba en el momento del concurso con una amplia experiencia en el diseño de vivienda social como el poblado dirigido de Canillas<sup>40</sup> y, sobre todo, de arquitectura religiosa, proyectada siempre con un claro lenguaje funcionalista.

El juego que proponía el arquitecto madrileño era la reiteración mimética de la fachada de las cariátides, cinco veces, tres hacia la calle Alcalá y dos en la calle Marqués de Cubas. Marcando una fisura con el edificio de Yarnoz Ozcoyen.

La revista *Arquitectura* destacaba que con esta solución la fachada perdía

---

40 “Poblado dirigido de Canillas” <https://docomomoiberico.com/edificios/poblado-de-canillas/> [Consulta :25/06/2022]

su unidad “para convertirse en una serie capaz de alcanzar la esquina, de doblarla y acercarse a la ampliación reciente”<sup>41</sup>.

De este modo la reiteración exagerada de los elementos resultaba una propuesta de proyecto de interesante criterio, una especie de clonación que podría leerse casi en una clave de estética Pop, donde esta fachada se convierte en una especie de icono, recordando en cierto modo a las composiciones de Andy Warhol. Si bien, su realización material, sobrecargada de ornato hubiese desequilibrado fuertemente la percepción del edificio.

### Propuesta de Fernando Moreno Barberá



Figura 8. Propuesta de Moreno Barberá, en *Concurso de ideas para la ampliación del Banco de España en la esquina de la Calle de Alcalá con Marqués de Cubas*. *Catálogo de la Exposición*, Madrid, COAM, 1980.

Fernando Moreno Barberá (1913-1998) fue un arquitecto de la denominada tercera generación del Movimiento Moderno en España. Tras la obtención del título en Madrid, continuó su formación en Alemania. De su extensa obra, destacan los edificios universitarios realizados tanto en área levantina como en Madrid o Kuwait, entre los que destaca, entre otros la antigua facultad de Derecho de Valencia<sup>42</sup>.

41 “Ampliación del edificio central.... p. 47.

42 “Facultad de Derecho de Valencia” <https://docomomoiberico.com/edificios/facultad-de-derecho/>

Sin embargo, la propuesta presentada, lejos de confirmar el dominio de lenguaje internaciona , recurría al desmonte de la portada de las Cariátides, trasladándola hacia la esquina y completando el espacio con la ampliación mimética de la fachada hasta alcanzar un total de 13 vanos (la existente presentaba una simetría de 9 vanos a cada lado, con esta solución se incorporaban cuatro más hacia la calle Marqués de Cubas), y doblando finalmente la esquina con una composición que replicaba la trasladada portada de las Cariátides hasta alcanzar el nuevo edificio de Yánoz Ozcoyen.

En la revista *Arquitectura* se indicaba respecto a esta solución que la gran longitud de la fachada a la calle Alcalá “parece ayudar a que puede transformarse en asimétrica”<sup>43</sup>.

En realidad, la estrategia utilizada en este proyecto era la de solventar el problema “eliminando” en cierto modo el problema, es decir, con el traslado de la portada de las Cariátides la resolución de la esquina parecía asegurada y se confiaba, como se refiere en la revista, en que alargar una de las alas no afectaría notablemente al equilibrio del edificio.

### Propuesta de Rafael Moneo

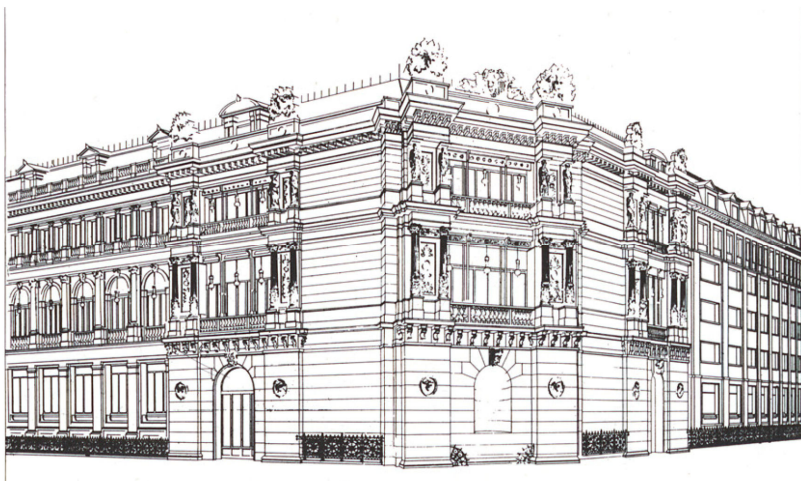


Figura 9. Propuesta de Rafael Moneo, en *Concurso de ideas para la ampliación del Banco de España en la esquina de la Calle de Alcalá con Marqués de Cubas*. *Catálogo de la Exposición*, Madrid, COAM, 1980.

[Consulta: 25/06/2022]

43 Ampliación del edificio central..., p. 44

Las propuestas finalistas seleccionadas fueron las de Luis Cubillo, Fernando Barberá y la de Rafael Moneo que describiremos a continuación, las tres pasaron después a una valoración realizada por los servicios técnicos del Banco de España en la que analizaban su seguridad y la superficie que se aumentaba con cada una de ellas, por lo que el Consejo Ejecutivo de la entidad eligió definitivamente el 26 de junio de 1979 la propuesta de Rafael Moneo. Un proyecto que no pudo, sin embargo, ejecutarse en aquel momento al estar protegido el edificio de la Banca Calamarte y no autorizar el Ayuntamiento su demolición.

El proyecto de Rafael Moneo (1937) partía de un minucioso estudio de la evolución del edificio del Banco y de sus claves compositivas. Entendiendo que la portada de las Cariátides, que cerraba el edificio existente y “cumplía un papel fundamental en la composición de la fachada” [...] “dejaba abierta la posible continuidad del edificio al estar implícita en ella la solución”<sup>44</sup> que Moneo proponía. Respecto a la ampliación de Yámoz Ozcoyen, Moneo manifestaba que había sido “menos feliz” que la de su padre, tanto desde el punto de vista estrictamente planimétrico como por la para Moneo “equivocada” simplificación mimética de los elementos constructivos, además de no haber establecido unos alineamientos correctos que permitieran efectivamente cerrar la manzana.

Para Moneo, dadas las condiciones de partida, la solución más consecuente era utilizar los términos arquitectónicos del edificio existente, dejando claro que no se trataba de una decisión guiada por principios “ético-estéticos establecidos a priori”, sino que era fruto del análisis del problema planteado y de la peculiaridad del caso. Por tanto, la clave de la solución propuesta partía de la consideración de que la portada de las Cariátides dejaba abierto el posible giro del edificio ya que según el arquitecto esta fachada “cumple en la estructura formal del Banco un doble papel: por un lado, acota las fachadas tanto del Paseo del Prado como de la calle de Alcalá; por otro, establece la transición entre una y otra fachada al situarse en los flancos de un elemento singular, dando así solución a la monumental fachada del Banco que mira a la plaza de Cibeles”<sup>45</sup>

Por tanto, se resolvía la conexión entre los dos edificios mediante un elemento singular, de la misma forma que sucede entre la calle Alcalá y el Paseo del Prado con la terminación en chaflán que apunta a Cibeles, definiendo en la bisectriz de las fachadas otro chaflán hacia la Gran Vía. Para resolver su estructura formal, Moneo plantea el valor secundario de esta solución, para la que toma la inspiración de la portada de las Cariátides, manejando los elementos arquitectónicos del Banco, pero introduciendo lo que denomina una

---

44 *Ibidem*, p.49.

45 *Ibidem*, p.52.

“sutil transformación de los mecanismos de composición empleados por los arquitectos de fines del XIX en la que nos parece advertir una escondida actualidad en la que radica, a nuestro entender uno de los atractivos de la propuesta”.

Para reforzar esta “actualidad”, el arquitecto planteaba introducir algunas piezas de escultura contemporánea “dando lugar a un singular diálogo entre los elementos decorativos del XIX y el naturalismo de nuestros días”.

Según el arquitecto navarro, la continuidad del edificio se garantizaba tanto por la solución de mantener el orden compositivo en un solar, el de la esquina, de reducidas dimensiones, como por la continuidad tanto en la cornisa como en el zócalo del edificio.

Frente a las críticas que en su momento recibió la propuesta, Moneo argumentaba en un texto recogido también en la misma edición de la revista *Arquitectura* algunos razonamientos: el primero de todos ellos era la necesidad de tener en cuenta el contexto del edificio, contradiciendo los principios del movimiento moderno que - según el arquitecto -proclamaban que era imposible traicionar el lenguaje contemporáneo y que “la arquitectura actual debía instalarse junto a la del pasado sin escrúpulo alguno”<sup>46</sup>. Moneo señalaba que en esos principios se confundían los criterios éticos con los estéticos y que en aquel momento se podía tener confianza en que desde entendimiento de la arquitectura y la flexibilidad de la disciplina, y no desde supuestos previos, se podía dar solución a los problemas planteados.

El segunda era que se debía poner en duda, o no aceptar como exclusivo, el principio de ver la arquitectura de la ciudad como una realidad fragmentada, como un encuentro de arquitecturas diversas, como un *collage*. Frente a esta opción Moneo apelaba a la unidad que definía como *albertiana*, como estructura íntegra y completa.

Por último, planteaba que la arquitectura no era tan solo imagen, como se consideraba desde una óptica posmoderna y que la vía que el proponía era la contraria, que la construcción fuese el soporte de la imagen “sin consolarse así con el mundo de apariencias y alusiones en el que se resuelve, las más de las veces, la arquitectura de quienes hoy vuelven sus ojos hacia la historia”.

Terminaba su texto indicando:

Se entiende pues, que, en tiempos en que la historia es ocasión para la cita irónica, no haya lugar para la réplica. Pues no otra cosa que una réplica, en

---

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 54

su más profundo sentido, era la propuesta de ampliación que aquí hacía, debiendo añadir, a renglón seguido, que, si la arquitectura se construye sin traicionar su condición, el problema de lo falso queda eliminado (...).

Este texto publicado en 1981 parece ser una anticipación al célebre texto de Solá-Morales “Del contraste a la analogía...” publicado por primera vez en 1984, en el que tras describir el proyecto no construido para la restauración del Castillo de Abbiategrosso realizado por Giorgio Grassi, como ejemplo de la denominada restauración *por analogía*<sup>47</sup>, la comparará con el proyecto de Moneo afirmando:

Por el contrario, casi al otro extremo, el proyecto para la ampliación del edificio del Banco de España, en Madrid, que propusiera Rafael Moneo en 1980 se coloca, como en Grassi, en el cauce estricto establecido por las leyes del propio edificio, por su lógica compositiva y por la organización constructiva y espacial existente. Casi sin dejar espacio a la ironía, sin ningún tipo de desplazamiento que establezca la distancia propia de toda operación estética, el proyecto de Moneo completa la fábrica existente dejándose anular hasta el extremo y subrayando hasta qué límites el edificio existente impone sus exigencias. La analogía aquí se hace tenue, casi imperceptible, para convertirse en mera tautología<sup>48</sup>.

La ampliación no pudo retomarse hasta 2003, previa aprobación -en 1997- del Plan General de Ordenación Urbana de Madrid en el que se descatalogaba el edificio de la Banca Calamarte y se posibilitaba su demolición. El proyecto fue revisado manteniendo la mayor parte de las decisiones tomadas años atrás, y modificando algunas, tanto por la existencia de un programa de necesidades más detallado como por una reflexión formal, especialmente en lo que se refiere a la decisión de simplificar la ornamentación existente, en lo que constituye una clara referencia a la opción del sólido capaz utilizado por Torres Balbás en su restauraciones en la Alhambra en los años 20 y 30 del pasado siglo, siguiendo los principios boitianos, y para la que en el Banco de España se contó con la maestría del escultor Francisco López Quintanilla. La inauguración tuvo lugar en 2006, coincidiendo con la celebración del 150 aniversario del nombre *Banco de España*.

El proyecto, al contrario de cuanto sucediese en 1980, fue muy bien acogido por la crítica<sup>49</sup> y la demolición del edificio Lorite pasó esta vez más “desapercibida”<sup>50</sup>, si bien finalmente en 1989 el COAM había visado

---

47 CAPITEL, A. Metamorfosis de monumentos...

48 Este artículo está recogido en SOLÁ-MORALES, I. *Intervenciones*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006, p. 46.

49 FERNÁNDEZ-GALIANO, L. “La maestría inadvertida”, *El País*, 31 de marzo de 2006, [Consulta: 27/06/2022] [https://elpais.com/diario/2006/04/01/babelia/1143846379\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2006/04/01/babelia/1143846379_850215.html)

50 Podemos señalar algunos textos que a finales de los años noventa todavía manifiestan su oposi-

negativamente el proyecto de Moneo señalando varias irregularidades.

## CONCLUSIONES

Las propuestas analizadas ponen de manifiesto un panorama rico de creatividad, referentes y diversas aproximaciones a un problema siempre vigente, establecer un diálogo entre el nuevo proyecto de arquitectura y los edificios históricos. En el abanico de soluciones presentadas, emerge una línea “ganadora” que, de hecho, fue seguida por las tres soluciones que pasaron a la siguiente fase del concurso: el de la continuidad del lenguaje a través de la réplica de la fachada de las cariátides, bien por su exagerada reiteración, por su desplazamiento material hacia la nueva esquina o por ser, como en la propuesta ganadora, reproducida en un nuevo chafalán. Esta solución parece estar ya implícita en la convocatoria del concurso en el que se solicitaba “un estudio del volumen adecuado al entorno y un diseño de fachada que unifique los dos conjuntos”<sup>51</sup>, que, sin embargo, recibió otras respuestas desde posturas más cercanas al pos-modernismo como las de Corrales y Molezún, o con una clara posición teórica como la del estudio MBM. En cualquier caso, ya la nómina de los arquitectos invitados refleja el espíritu de su tiempo en el que, como explicase Humanes Bustamante, la restauración y en general cualquier tipo de intervención en relación con la preexistencia se entendía “no como un problema específico que precise una especialización, sino como un problema puro y exclusivamente de arquitectura”<sup>52</sup>. De hecho, en aquel momento habían sido llamados los estudios más destacados del panorama nacional, algunos por su experiencia arquitectura bancaria, y otros por sus destacadas aportaciones en el campo de la arquitectura. Cabe señalar que el único arquitecto restaurador que participó, Yarnoz Orcoyen seguramente fue llamado más bien por haberse ocupado de la ampliación anterior que por su condición de restaurador.

El recurso al entendimiento del lenguaje compositivo del edificio existente y la deliberada huida de la “pretendida especialización”<sup>53</sup> de los arquitectos restauradores como guía para el proyecto de la nueva arquitectura será la base de la denominada “restauración por analogía” teorizada por Antón Capitel<sup>54</sup> que, con

---

ción como FRAGUAS, R. “Requiem por el Palacio de Lorite”, *El País*, 21 de julio de 1999 [Consulta: 27/06/2022] [https://elpais.com/diario/1999/07/21/madrid/932556273\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1999/07/21/madrid/932556273_850215.html)

51 *Concurso de ideas para la ampliación del Banco de España...* p. 14

52 HUMANES BUSTAMANTE, “prólogo” en *Intervenciones en el patrimonio...* p. 16

53 *Ibidem*

54 CAPITEL, A. “Metamorfosis... *op. cit.*”



sus luces y sus reconocidas sombras<sup>55</sup>, constituye, en un panorama como el español, una de las pocas “escuelas” de pensamiento<sup>56</sup> sobre la intervención en patrimonio, que cobra una especial trascendencia en una situación, la española, en claro desequilibrio entre la numerosa obra construida y la escasa reflexión que sobre esta se ha realizado.

Los más de cuarenta años de perspectiva con los que ahora se puede analizar este concurso permiten ayudar a comprender una parte muy significativa de la historia reciente de la intervención en patrimonio en España, desde el papel que la especulación ha tenido en la destrucción de parte del tejido urbano, a la idea subyacente de continuidad que ha caracterizado algunas de las intervenciones, y por qué no, a la importancia que la labor de algunos arquitectos españoles ha adquirido en el panorama internacional, lo que quizá ha ido permitiendo “mirar con ojos nuevos” viejas propuestas.

## BIBLIOGRAFÍA

- “Ampliación del edificio central del Banco de España en Madrid: Anteproyectos presentados”, *Arquitectura*, nº 228, enero-febrero 1981, pp. 43-47.
- ÁLVAREZ MORA, A. “La ampliación del Banco de España. Otro punto de vista. Cartas al director”, *Arquitectura*, nº230, mayo-junio 1981, pp. 4-5.
- CAPITEL, A. *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*, Madrid, Alianza Forma, 1988 (Ed. ampliada 2009).
- Concurso de ideas para la ampliación del Banco de España en la esquina de la Calle de Alcalá con Marqués de Cubas. Catálogo de la Exposición*, Madrid, COAM, 1980.
- GARCÍA CUETOS, M. P. “La historia del arte como ciencia aplicada al patrimonio”, *E-rph: Revista electrónica de Patrimonio Histórico*, nº 12, 2013, pp. 225-252.
- GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, A. “La restauración de monumentos a las puertas del siglo XXI”, *Informes de la construcción*, nº 413, pp. 5-20.
- GONZÁLEZ-MORENO, A. “¿Hubo una vez una restauración a la española?” en *25 años de Restauración Monumental (1975-2000) Actas de la IV Bienal de Restauración Monumental*, Madrid, Fundación Obra social y Monte de Piedad de Madrid, 2017, pp. 24-35.
- HERNÁNDEZ GIL, D. *Intervenciones en el Patrimonio Arquitectónico (1980-1985)*, Madrid, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1985.

---

55 Ver la introducción a la edición de 2009 de CAPITEL, A. “Metamorfosis... *op. cit.* pp. 11-13.

56 GONZÁLEZ-MORENO, A. “¿Hubo una vez una restauración a la española?” en *25 años de Restauración Monumental (1975-2000) Actas de la IV Bienal de Restauración Monumental*, Madrid, Fundación Obra social y Monte de Piedad de Madrid, 2017, pp.24-35.

- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. *Las Ciudades históricas y La destrucción Del Legado Urbanístico Español*. Fernando Chueca Goitia, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2019.
- MILETO, C., VEGAS, F. “Spain under the Venice Charter”, en *Change Over Time*, Pennsylvania, University of Pennsylvania Press, 2014, pp. 265-285.
- MONEO, J.R., “Anteproyecto desarrollado a través de la propuesta elegida por el banco”, *Arquitectura*, nº 228, enero-febrero 1981, pp. 48-56.
- Monumentos y Proyecto. Jornadas sobre criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1990.
- MUÑOZ COSME, A. *La intervención en el patrimonio arquitectónico en España. 1975-2015*, Murcia, Universidad de Murcia, 2020.
- NAVASCUÉS PALACIO, P., “El Banco de España en Madrid. Génesis de un edificio” en *El Banco de España. Dos siglos de historia 1782-1982*. Madrid, Banco de España, 1982, pp.91-129.
- OCCELLI, C., AUTORA. *La parola e la cosa. Doppio sguardi sul progetto di Restauro*, Florencia, Altralinea, 2022, en prensa.
- POBLACIÓN KNAPPE, E., CRESPO M., CRESPO R., FERÁNDEZ, R., GARCÍA MESEGUER A., TORROJA J.A. “Edificio Beatriz”, *Informes de la Construcción*, Vol.25, nº 249, abril 1973, pp. 42-83.
- RIVERA BLANCO, J. “La restauración monumental en España en el umbral del siglo XXI. Nuevas tendencias. De la Carta de Venecia a la Carta de Cracovia” en GONZÁLEZ A., DÍEZ, M. *I Bienal de la Restauració Monumental: L’Hospitalet de Llobregat (Barcelona), del 23 al 26 de noviembre del 2000*, pp. 29-40.
- RIVERA BLANCO, J. “La restauración monumental en España en el umbral del siglo XXI. Nuevas tendencias. De la Carta de Venecia a la Carta de Cracovia” en GONZÁLEZ A., DÍEZ, M. *I Bienal de la Restauració Monumental: L’Hospitalet de Llobregat (Barcelona), del 23 al 26 de noviembre del 2000*, pp. 29-40.
- SOLÀ-MORALES, I. “Contemporary Spanish Architecture” en *Contemporary Spanish Architecture: An Eclectic Panorama*, Nueva York, Rizzoli International, 1986, pp. 21-31.
- SOLÀ-MORALES, I. *Intervenciones*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006.

Irene Ruíz Bazán

Dpto. Departamento de Arquitectura y Diseño  
 Politecnico di Torino  
<https://orcid.org/0000-0002-8132-1732>  
 irene.ruizbazan@polito.it



**LA RUINA DE LA ARQUITECTURA. ALGUNAS  
CONSIDERACIONES SOBRE CRITERIOS DE REINTEGRACIÓN  
EN EL PROYECTO CONTEMPORÁNEO**

**THE RUIN IN ARCHITECTURE. CONSIDERATIONS ABOUT  
REINTEGRATION CRITERIA IN CONTEMPORARY PROJECTCS**

SERGIO SEBASTIÁN FRANCO  
Universidad de Zaragoza

Recibido: 04/10/2022

Aceptado: 06/11/2022

RESUMEN

Uno de los mayores retos que plantea la restauración arquitectónica es la recuperación de los volúmenes perdidos de la arquitectura cuando, en su violenta guerra con la historia y el tiempo, se ha transformado en ruina. La emoción poética de la ausencia, que indudablemente lleva al arquitecto a prestar lo que falta al fragmento desgastado, habrá de sustentarse en un criterio, nacido del juicio crítico previo de la obra, y con el que habrá de operar en toda la intervención. El artículo presenta una serie de reflexiones en torno a la ruina arquitectónica y la reintegración de su volumen, fundamentada en varios casos que, desde distintos criterios, han abarcado algunas de las peculiaridades de su restauración.

*Palabras clave:* Ruina, arquitectura, restauración, reintegración, criterios de intervención.

ABSTRACT

One of the most difficult challenges of the architectonic restoration is the recover-

ing of the lost volumes of the architecture when, during the cruel war against history and time, become a ruin. The poetic emotion of the absence, that provokes the architect to complete the depleted fragment, has to be founded on a criterion, based on the critic judgement of the work, which will operate during the whole intervention process. The article presents several reflections about architectonic ruin and its volumetric reintegration, with the support of several study cases with different criteria that consider the particularities of architectonic restoration.

*Keywords:* Ruin, architecture, restoration, volumetric reintegration, intervention criteria.

Uno de los episodios más complejos de la intervención en el patrimonio en general, y en el patrimonio arquitectónico en particular, es, sin lugar a duda, el momento en el que nos vemos avocados a recuperar aquello que se ha perdido.

Frente al rigor metodológico que impone la restauración desde su línea filológica, y cuyo seguimiento siempre lleva a la consecución de un resultado objetivamente correcto y adecuado, la restauración de partes o elementos perdidos de la arquitectura demanda una implicación muy particular del técnico, podríamos decir que, en cierto modo, incluso subjetiva.

Es necesario que el arquitecto construya un criterio, que habrá de ser elaborado en el proyecto de forma específica para el caso concreto. Para ello deberá adoptar una actitud crítica, que le permita escribir un relato en cuyo argumento habrán de reunirse lo antiguo y lo nuevo, teniendo en cuenta todas aquellas maneras en las que ambos se pueden comunicar. El arquitecto, por lo tanto, habrá de moderar una conversación antiguo-nuevo y, como en toda conversación, los términos en los que se desarrollará podrán ser diversos, según la actitud que tienen los que conversan, y conforme a las particularidades de un lenguaje común escogido que permita entablar dicho diálogo<sup>1</sup>. Las actitudes serán aquellas pautas de comportamiento del proyecto frente a la preexistencia, esto es, el criterio. Y la gramática del lenguaje escogido nos remitirá a las distintas reglas y estrategias a emplear, herramientas utilitarias que, como el lenguaje, permiten la conversación, el desarrollo coherente del proyecto según el criterio planteado.

---

<sup>1</sup> Este diálogo entre ambos conceptos de nuevo y viejo ha de entenderse en toda su extensión, esto es, también en la relación de la intervención y la preexistencia, e incluso, en un contexto todavía más específico en cuanto al proceso de desarrollo del proyecto, en la relación de la construcción contemporánea y la disciplina constructiva que dictará lo ya existente.

Así entendidos, los términos criterio y estrategia -si queremos pensamiento y práctica aplicada- nos conducen a la idea apuntada por Solá Morales de que la intervención “es tanto como intentar que el edificio vuelva a decir algo y lo diga en una determinada dirección”<sup>2</sup>, es decir, a la construcción o modificación de un relato. No nos aventuramos pues mucho si decimos que no se puede llegar a comprender el patrimonio sin un relato, y dado que en arquitectura rara vez el que lo empieza lo termina, se trata, por lo tanto, de que aprendamos a leer, comprender, y continuar la escritura de esos relatos que componen la obra general. Por ello, llegados a este punto, resulta importante plantear, con carácter previo a la intervención, la necesidad de tener una visión de la escala larga y relativa del tiempo en la arquitectura, que nos dirá cuál es nuestra posición y duración en ella, nuestro presente, un presente que proviene de uno anterior y que va hacia otro posterior.

No son pocos los autores que recogen que el paso de los sucesivos tiempos en la arquitectura es, sin duda alguna, uno de sus valores intrínsecos. Incluso hay algunos que van más allá y nos hablan de la existencia de una necesidad humana de experimentar y leer el tiempo a través de la arquitectura, atribuyendo a ésta, y a su materia la condición de ser un registro del paso del tiempo. El propio John Ruskin afirma que “la gloria de un edificio no radica en sus piedras ni su oro, sino en su antigüedad, ese profundo sentido de resonancia, de vigilancia adusta, y de consuelo misterioso, incluso de aprobación o condena, que nos golpea frente a muros barridos por sucesivas olas de humanidad”<sup>3</sup>. Tiempos distintos que se encuentran en múltiples presentes. Como en un palimpsesto, escrito con muchas capas y correcciones unas sobre otras, a veces incluso contradictorias, nuestro presente será uno más de tantos que han pasado por el monumento, y sumado a ellos ayudará a conformar un rostro hecho de todos los tiempos y épocas diferentes que le ha tocado vivir.

## **1. DE LA ARQUITECTURA A LA RUINA**

Imaginar el tiempo actuando sobre la arquitectura se vuelve un ejercicio hermoso y muy útil para el arquitecto. Y quizá uno de los rostros más duros y que de forma más expresiva nos muestran la elocuencia y relatividad del paso del tiempo en la arquitectura es la ruina. Y es que en toda ruina habita una arquitectura de tiempos, que nos fascina con su aparente infinitud que

---

2 SOLÁ-MORALES, I., “Teorías de la intervención arquitectónica”, *Revista PH*, núm. 37, 2001, pp. 47-52

3 RUSKIN, J., *La lámpara de la memoria*, Taurus, Alicante, 2014.

transcurre en paralelo al correr finito de nuestra experiencia. Como en el viaje de Ícaro, en su relato contradictorio podemos leer de forma simultánea tanto el fracaso inmediato de la pérdida como el éxito que de ella deviene, y que es su permanencia a lo largo de los tiempos. La ruina, pues, despierta en nosotros el vértigo de nuestro propio futuro pero también una esperanza de prevalencia. En la ruina vemos nuestro anhelo de trascender. En la ruina hay algo que muere, pero en su muerte algo vive. En su caída algo se alza. Es la “victoria del fracaso”.



Fig.1. *Ícaro*, obra de Igor Mitoraj, frente a las ruinas del templo de la Concordia de Agrigento. Foto: Autor.

En éste y tantos sentidos podríamos decir que la ruina es el hecho arquitectónico contradictorio por antonomasia. Y es que la ruina inquieta, pero tranquiliza, tal y como podemos leer de los múltiples retratos de los artistas y arquitectos que han sucumbido a su seducción. Goethe, Ostberg, Saenz de Oiza, Asplund, y tantos otros... Ninguno de ellos aparece tumbado porque se haya caído, sino que más bien están soñando y aprendiendo, con una inspiradora intuición que parece dormitar en el ambiente. Parecen querer formar parte del paradójico paisaje de inestable reposo de la ruina, que los atrapa irremediamente y de forma natural los hace suyos. (Fig.2.) Y esa puede ser una de las más características cualidades de la ruina, su capacidad de seducir y evocar, de desequilibrar la entereza de lo habitual para abocarnos hacia la

peculiar belleza de lo asimétrico, de lo incompleto, de lo fragmentado.

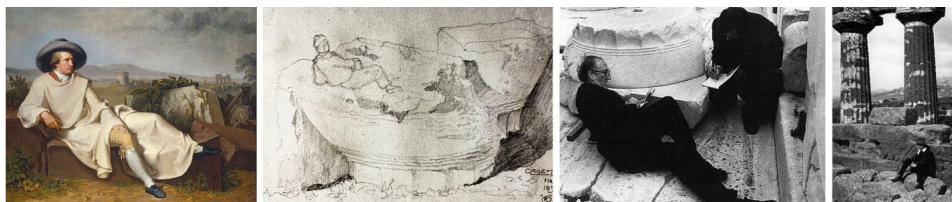


Fig.2. Goethe en la campiña romana. J.H. W. Tischbein, 1787  
 R. Östberg en Sicilia, 1897  
 F.J. Saenz de Oiza en el Partenón, 1984.  
 E.G. Asplund en el Templo de Hera, Paestum, 1914.

En la ruina late y se manifiesta con evidencia la profundidad de nuestra historia, cuyo conocimiento sin duda también nos seduce. El mismo Ruskin nos decía que “hemos aprendido más acerca de Grecia gracias a los pedazos de sus desmoronadas estructuras que a los bellos relatos de sus cantores o de sus belicosos historiadores”<sup>4</sup>. Pero en su constante paradoja, la ruina no sólo nos enseña desde su evidencia física, sino también desde las conjeturas y las dudas que nos suscita. Nos cuenta a la vez que nos pregunta insistentemente por cuestiones como:

¿Cuánto tiempo y qué es necesario para la arquitectura deje de serlo?

¿Muere la arquitectura o nace la ruina?

¿La ruina es un organismo estático y muerto o simplemente cambia según un tiempo de escala tal que no llegamos a entender?

Y por supuesto, ¿qué hay en la ruina que nos resulta tan fascinante?

Existe una condición dual en la naturaleza del significado de la ruina, que la hace capaz de presentarse desde lo que está, mostrándonos el resto físico de la supervivencia, pero de forma simultánea invitarnos a pensar en lo que no está, en la ausencia. Como indicaba Álvaro Siza, “las ruinas hacen referencia a lo que ya no existe pero se percibe su ausencia”<sup>5</sup>. Por ello, la fascinación que sentimos por la ruina podría deberse en gran medida a capacidad de convocatoria que tiene en el espectador, incitarnos a sumergirnos en nuestra dimensión onírica al ofrecer un espacio para la fantasía y la especulación imaginativa, una invitación al arte de construir o reconstruir mentalmente la

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> Entrevista de Juan Domingo Santos a Álvaro Siza, en *El Croquis*, n.º 140, Madrid, 2008, p.14

ausencia, lo que ya no está, desde los sentimientos y no tanto desde la razón<sup>6</sup>. Y es que “en toda ruina habitan los vestigios de un mundo anterior que se derrumbó, pero también el proyecto de un futuro de reconstrucciones posibles o improbables”<sup>7</sup>.

Las ruinas son el final de la arquitectura, pero también su origen. En un artículo de elocuente título en cuanto a la relación de tiempos, *Futuro Primitivo*<sup>8</sup>, Sou Fujimoto nos plantea que “hacer arquitectura es diseñar ruinas con meticulosidad”. Según esta idea, el arquitecto, cuando proyecta, habría de pensar en el más allá de sus construcciones, en el estadio futuro de una obra que seguramente debería trascender y sobrevivir a la propia existencia del autor<sup>9</sup>. Y sin duda, la obsesión por la ruina de sus construcciones ha condicionado el pensamiento de muchos arquitectos. Sir John Soane muy probablemente se plantease el transcurrir del tiempo en su obra todavía inconclusa cuando encargó en 1830 a Joseph Michael Gandy que dibujara el Banco de Inglaterra como una gran ruina (fig.3), o incluso llegara a pensar en su propia casa londinense de Lincoln’s Inn Fields como una ruina real descrita desde un tiempo futuro por un anticuario<sup>10</sup>. Albert Speer llegaría a establecer en 1938 una “teoría sobre el valor y la estética de la ruina”<sup>11</sup> en su fijación por la dignidad de la arquitectura después de su colapso. Alvar Aalto también utilizó imágenes subconscientes de ruinas y representaciones de la antigüedad, como indica Pallasmaa, “para generar una sensación de tiempo estratificado propia de una cultura profunda que diese una expresión concreta y material a la idea de duración”<sup>12</sup>. Y por extraño que nos pueda parecer, incluso el propio

---

6 Esta postura de la ruina como paradigma de un tiempo en el que los sentimientos superan a la razón ha sido recogida recurrentemente a lo largo de la historia, manifestada en algunos autores de referencia como Herman Posthumus en el s.XVI, Giovanni Battista Piranesi en el s.XVIII, pero sin duda adquiriría pleno apogeo en el s.XIX con el desarrollo del periodo romántico. Se pueden citar al respecto numerosas referencias bibliográficas, pero por su interés en cuanto al planteamiento de la ruina como fundamento de lectura de la evolución de algunas de las bases del pensamiento de occidente, citamos la reciente publicación de GREGORIO GONZÁLEZ, M. *Las ruinas. Una historia cultural*, Athenaica Ediciones, Sevilla, 2022

7 ZAPATA, M.A., *La Arquitectura de las ruinas*, Baile del sol, Tenerife, 2018.

8 FUJIMOTO, S. “Futuro Primitivo”, *El Croquis*, n.º 151, Madrid, 2012, pp.198-213.

9 Quizá pueda parecer que esta idea hoy estaría alejada del modo en el que se hace la arquitectura contemporánea, que en pocos casos se plantea con un fundamento de permanencia temporal. Sin embargo, podríamos decir que más bien es todo lo contrario, el arquitecto actual debe pensar en cómo su arquitectura nace y caduca con una gran celeridad, siendo avocada bien a su necesaria adecuación, bien a su ruina o desaparición. Sería este un tema de interés, el de las ruinas contemporáneas y todo lo que a los arquitectos nos deben enseñar, si bien su entidad haría conveniente abordarlo en un texto diferente.

10 SOANE, J. *Crude hints towards the history of my house in Lincoln’s Inn Fields*, Archaeopress Publishing Ltd., Londres, 2015.

11 *Die Ruinenwerttheorie*, teoría según la cual, a grandes rasgos, se habrían de construir todos los nuevos edificios de forma que fuesen unas ruinas estéticamente agradables en el futuro lejano.

12 PALLASMAA, J. *Diseminaciones. Semillas para el pensamiento arquitectónico*. Gustavo Gili,



Mies van der Rohe llegaría a tallar alcorques en el zócalo puro de la Neue Nationalgalerie berlinesa para que la hiedra invadiera sus muros. Todo ello, y en todos los casos, tuvo el objeto de que los arquitectos pudieran hacer a sus edificios traspasar el umbral del tiempo presente y, cuanto antes, convertirse en estructuras elementales, en historia despojada de lo contingente, y por ello, como indica Miguel Ángel Alonso del Val, “la visión de una ruina es tan poética, y la poética de las ruinas arquitectónicas es, sobre todo, la poética de sus estructuras”<sup>13</sup>. Parece pues que el paso del tiempo en la arquitectura puede plantear una connotación no sólo de permanencia y aseveración, sino también de cierta depuración, de búsqueda de la esencialidad.



Fig.3. El Banco de Inglaterra en ruinas. Dibujo de Michael Gandy, 1830

Desde un punto de vista muy genérico<sup>14</sup>, podríamos decir que la visión y concepto de la ruina ha ido evolucionando a lo largo de la historia desde dos posiciones. Una primera línea, clásica, heredera del estudio y la fascinación que desde el renacimiento siente el hombre por la ruina como documento histórico,

---

Barcelona, 2022.

13 ALONSO DEL VAL, M.A. “La estructura como poética arquitectónica”, *ZARCH*. Núm. 11: Anatomías arquitectónicas primitivas. Prensas Universitarias de la Universidad de Zaragoza, 2018, pp.8-31

14 No se pretende aquí plantear una evolución histórica del concepto de la ruina ni de sus múltiples derivaciones en las distintas líneas de pensamiento en el campo de la restauración, sino más bien recoger, a vuelapluma, algunas notas o ideas que nos presenten el estado actual como consecuencia de distintas tendencias planteadas a un nivel general.

que reconstruye empíricamente desde su imaginación. Y, en segundo lugar, una teoría romántica, con una visión nostálgica que simboliza la unión con el pasado y la imagen del imposible retorno. El transcurrir de dichas actitudes se materializó, en el campo de la intervención arquitectónica, en las conocidas posturas de Violet Le Duc y la restauración en estilo que invita a la (re)interpretación el estado prístino de la ruina, o la postura de Ruskin en defensa del valor intrínseco de la ruina per se. La tremenda capacidad de seducción de la ruina llevaría incluso al desarrollo de modas, casi obsesivas, como la extraña tradición de diseñar y construir falsas ruinas, que llenarían Alemania e Inglaterra durante los siglos XVIII y XIX de absurdas copias de ruinas y fragmentos ilusorios. Probablemente en contraposición a dicha actitud, el siglo XX asistió a la fundación de ciertos postulados modernos que, desde la confianza en un presente ciego, rechazaron el valor de la historia en la arquitectura, a la vez que, en paralelo, el campo de la restauración arquitectónica desarrolló una actividad evolutiva inusitada que puso orden, tras numerosas cartas de restauración y teorías, a la base estructural de la intervención en el patrimonio. Finalmente, el ocaso del siglo XX concluyó con una necesidad imperiosa que tenía el presente de ser avalado y legitimado por el pasado, permitiendo el paso a una actualidad que parece haber reunido ambas visiones de inicio, la razón clásica y la emoción romántica de la ruina. Y así, hoy podemos considerar que recuperar ruinas de arquitecturas y de espacios urbanos obsoletos forma parte del proceso evolutivo natural de nuestras ciudades y nuestra cultura.

## **2. DE LA RUINA A LA ARQUITECTURA**

Se ha presentado hasta aquí la ruina como un organismo vivo e inestable, una memoria en cuya labor de recuperación o mantenimiento es tan frecuente como necesario intervenir, en mayor o menor grado dependiendo de las circunstancias particulares. La memoria es algo con lo que la Arquitectura y el arquitecto deben medirse, y cada vez con mayor frecuencia, y sin embargo asistimos a la imposibilidad de establecer o considerar métodos universales. Como apuntaba Solá-Morales, “los problemas de intervención en la arquitectura histórica son, primero y fundamentalmente, problemas de arquitectura y, ni son problemas abstractos ni son problemas que puedan ser formulados de una vez por todas, sino que se plantean como problemas concretos sobre estructuras concretas”, a lo que podemos añadir que estos problemas se deben resolver desde el criterio desarrollado por el proyecto de arquitectura, que habrá de valorar cada caso de forma crítica e individual. La extendida afirmación de que intervención

significa interpretación<sup>15</sup>, atribuye una responsabilidad inherente a la labor del arquitecto, que debería saber leer e interpretar en cada caso las disciplinas de la materia y de lo existente, entender cómo y por qué de sus claves formativas y evolutivas, para, desde ahí, fundar un criterio sólido con el que proyectar e intervenir en el momento actual del devenir de la ruina.

En la labor de interpretación, el primer paso será entonces la correcta lectura del monumento, dejando hablar al edificio para que nos cuente aquellos valores radicales que constituyen -o en el caso de la ruina, constituyeron- su esencia y fundamento, sus claves formativas. Decía Rafael Moneo que “los principios de la disciplina, establecidos por el arquitecto en la construcción de la obra, se mantendrán a lo largo de la historia, y, si resultan suficientemente sólidos, el edificio podrá absorber transformaciones, cambios, o distorsiones, sin que deje de ser fundamentalmente el que era, respetando, en una palabra, lo que fueron sus orígenes”<sup>16</sup>.

Intervenir en el patrimonio, por lo tanto, no sólo es una cuestión que atañe a la historia, al arte, a la técnica, al significado o incluso a la nostalgia, sino que, para ser una acción respetuosa con el monumento, ha de comenzar con la correcta comprensión del diálogo que tiene lugar entre los términos de ser y devenir, si queremos de materia y tiempo que, en el caso de la ruina, se ha llevado hasta una situación absolutamente extrema.

Desde esa idea se plantean por este autor tres líneas de criterios de intervención, una primera que tiene que ver con los planteamientos conceptuales, una segunda que nace de la relación o conversación establecida entre lo nuevo y lo antiguo, pudiendo ir ésta -como ya se ha mencionado- del diálogo a la discusión, y una tercera que deviene de las relaciones y aspectos propios de la materialidad<sup>17</sup>, en los que finalmente habrán de concretarse las anteriores en el hecho constructivo. Por el alcance del tema se ha decidido presentar aquí con mayor detalle la primera línea, si bien en el relato se integrarán aspectos determinantes de las otras dos. Para ello, a continuación, y con el apoyo de una serie de casos de estudio recientes<sup>18</sup>, que en ocasiones nos remiten a obras de referencia

---

15 Aseveración recogida en numerosas conferencias y entrevistas por autores como Ignasi de Solà Morales, José Ignacio Linazasoro, o Curro Inza, como algunas referencias entre tantas.

16 MONEO, R. *La vida de los edificios. La mezquita de Córdoba, la lonja de Sevilla y un carmen en Granada*. Acantilado, Barcelona, 2017

17 Estas tres líneas que se plantean por el autor establecen una tríada que permiten realizar un acercamiento al tema, pero obviamente no pretenden abordarlo en su totalidad. Además, cabe indicarse que no son líneas excluyentes unas de otras, todo lo contrario, cada caso de estudio es susceptible de análisis desde cada una de ellas.

18 Se ha intentado además poner atención a algunos casos nacionales y relacionarlos con experiencias internacionales.

anteriores, se analizarán diversas estrategias de intervención, poniendo interés especialmente en los criterios que las fundamentan<sup>19</sup>.

Y al respecto de esta primera línea de criterios conceptuales, de la que trata el presente artículo, cabe señalarse que se hace referencia a tres grupos fundamentales, que son aquellos en los que el propósito de la intervención deriva directamente bien hacia el resultado perceptivo de la obra desde la completación o recuperación de fragmentos perdidos, bien hacia a la capacidad de evocación que pueda llegar a tener, o bien hacia la recuperación de su significado e incluso la dotación de uno nuevo.

### 3. RECUPERAR LA RUINA DESDE EL FRAGMENTO

Con un alcance muy diverso en cuanto a escala, la recuperación de fragmentos ya perdidos formaría parte de un primer grupo de intervenciones. En esta relación de concinnitas<sup>20</sup> se ha de hablar aquí de escala y no de tamaño, en tanto en cuanto lo que interesa es la relación o proporción que existe entre el resto original conservado y el fragmento a recuperar, o laguna. Relaciones pequeñas producirán intervenciones sutiles, pero sin duda la reintegración de un volumen o una superficie excesiva en relación con una permanencia en ocasiones minúscula resultará habitualmente más compleja, y su dificultad estribará no sólo en motivos estéticos o visuales sino incluso mecánicos y físicos.

La laguna se asocia al concepto de pérdida, y manifiesta visualmente “una discontinuidad reconocible dentro de un tejido pictórico<sup>21</sup>, en otro tiempo estructural y formalmente continuo”<sup>22</sup>. La recuperación de la laguna, o reintegración, pasa no sólo por una suerte de cauterización de los límites y su posterior relleno, sino que “una vez individualizada (la laguna) en su aspecto material, es preciso proyectar y realizar un tratamiento de la misma situando cada decisión en

---

19 No es objeto del presente artículo llegar a presentar un cuadro completo de categorías taxonómicas sobre la restauración contemporánea de la ruina, sino más bien se tiene el modesto propósito de plantear una serie de líneas atencionales desde las cuales poder valorar estas obras en conjunto.

20 En el sentido de búsqueda de una composición armónica de partes que estableciera Leon Batista Alberti en su tratado *De Re Aedificatoria*, libro 9, capítulo 5. ALBERTI, L.B. *De Re Aedificatoria*, Akal, 1992.

21 Si bien el término laguna se emplea de forma extensa en el ámbito de la restauración pictórica, podríamos hablar también de laguna arquitectónica para referirnos a la merma o falta de un fragmento arquitectónico.

22 SÁNCHEZ ORTIZ, A., MICÓ BORÓ, S. “La laguna en el proyecto de restauración: nuevos materiales de reintegración cromática en una experiencia didáctica”. En: *IX Congreso Nacional del Color: Alicante, 29 y 30 de junio, 1 y 2 de julio de 2010. San Vicente del Raspeig*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2010

el interior de un sistema de variables complejo<sup>23</sup>. Este sistema de variables atañe a aspectos físicos y químicos, como pueden ser la reversibilidad o la compatibilidad material, pero también atañe a la reconocibilidad, a la autenticidad expresiva, o a la mínima intervención, remitiéndonos directamente a los principios-guía o preceptos operativos que, nacidos en el siglo XVIII, consideramos ya adquiridos por la restauración filológica o científica<sup>24</sup>.

La recuperación del Corredor de Prato, realizada por Riccardo Dalla Negra y Pietro Ruschi en el año 2000, o la intervención en el Castello Caretto de Saliceto, de Massimo Armellino y Fabio Poggio en 2014<sup>25</sup> (Fig.4), son dos interesantes trabajos que plantean cuestiones en cierto modo similares, y nacidas de la voluntad social de reconstrucción no tanto de réplicas como de la evocación de los elementos perdidos<sup>26</sup>. En la primera, el corredor era un elemento de gran interés polemológico que conectaba, a la manera de un paso elevado, las murallas perimetrales de Prato y el castillo en el centro del recinto. Fue construido en el siglo XIV, pero sería fuertemente mutilado en el s. XIX por las interferencias que producía con el tejido urbano y circulatorio de la ciudad. Asistimos aquí a un momento en el que la ruina surge de la obsolescencia, del desencuentro de la contemporaneidad con los vestigios del pasado, que habitual y desgraciadamente se saldan en favor del primero. Dalla Negra y Ruschi recuperaron la continuidad del trazado, en el fondo su esencia, mediante la reintegración de los tramos que desaparecieron y el planteamiento de un nuevo uso cultural que diera una garantía de pervivencia a la ruina recuperada. En el caso del castillo de Saliceto, se propone la reintegración del volumen de uno de los cuatro torreones de esquina, que se perdió durante un asedio en el siglo XVII. La necesidad de emplazamiento de un núcleo vertical que diera servicio al castillo, incluyendo escalera, ascensor y espacio para instalaciones, avaló la necesidad de recuperación de este volumen perdido. En ambos casos la reintegración se realizó empleando un lenguaje contemporáneo reconocible y diferente del sistema masivo y pétreo original, proporcionando una solución nueva pero apaciguada por el carácter reversible y desmontable de la madera, y cuidando especialmente el detalle de unión de lo nuevo con lo antiguo, mediante juntas rehundidas realizadas con un cambio de material o por ausencia del mismo.

---

23 Ibidem

24 CARBONARA, G. "Tendencias actuales de la Restauración en Italia", *Loggia, Architettura & Restauración* nº6, 1998, pp.12-23

25 BALZANI, M. DALLA NEGRA, R. *Architettura e Preesistenza*. Premio Internazionale Domus Restauro e Conservazione. Skira, Milán, 2017, p. 68-71

26 Para evaluar la diferencia en el alcance de la réplica frente a la reintegración se recomienda la lectura de HERNÁNDEZ, A. *La clonación arquitectónica*. Siruela, Madrid, 2007.

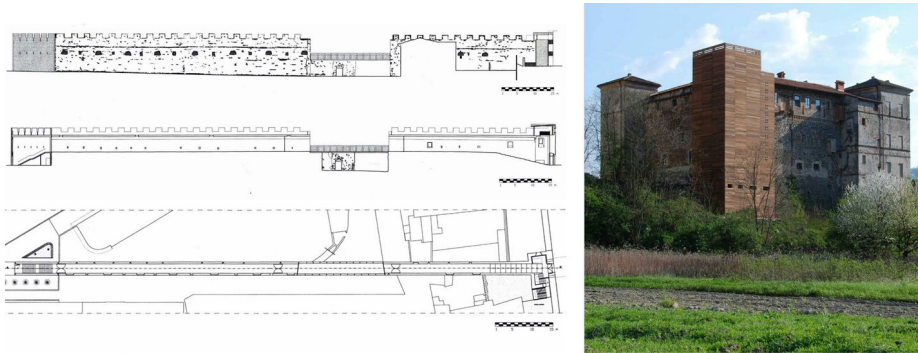


Fig.4 Izda. Alzado, sección y planta del Corredor de Prato. R. Dalla Negra y P. Ruschi. Dcha. Castelo Caretto de Salicetto, M. Armellino y F. Poggio.

La materia y la construcción permiten plantear otro tipo de soluciones de reintegración que, sin ser tan pesadas como las originales, sin embargo, tienen la misma voluntad de manifestar un carácter de permanencia, solidez e incluso estabilidad temporal. Ello no necesariamente implica una actitud mimética, ni es inconveniente para seguir estableciendo una pauta de reconocibilidad clara. El camino que planteó en 1988 José Ignacio Linazasoro en la iglesia de Santa Cruz de Medina de Rioseco<sup>27</sup>, completando la gran laguna central de la nave, capillas, y cubierta de una iglesia arruinada en diversas ocasiones a lo largo de su historia, puede considerarse una pauta referencial en España en este tipo de actuaciones. El empleo de aparejos capuchinos de ladrillo, sistema y material más ligeros que los muros de sillería de piedra contiguos, permitía reintegrar los lienzos murarios sin añadir más peso, siendo ésta una de las causas de sus diversos derrumbes, pauta similar a la que siguiera en el interior para reproducir el cañón de la nave central en madera desde un lenguaje abstracto y sencillo. Como indicaba Linazasoro, “la recuperación de los elementos desaparecidos con otra materia no implica la destrucción de la coherencia del espacio, sino la proyección de nuevos elementos desde la propia coherencia constructiva”<sup>28</sup>.

27 LINAZASORO, J. I. “Reconstrucción de la iglesia de Santa Cruz en Medina de Rio Seco (Valladolid)” *Arquitectura COAM*. nº 357, Madrid, 1988, pp. 60-73

28 Ibidem.

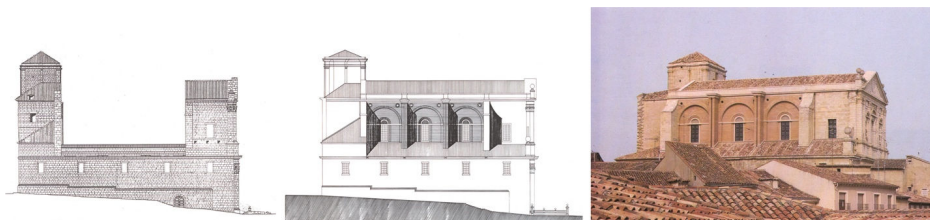


Fig.5 Reconstrucción de la Iglesia de Santa Cruz en Medina de Rioseco. J. I. Linazasoro. Dibujos estado previo / reformado: J. I. Linazasoro. Foto: A. Hernández

Podemos decir pues que la elección del material con el que completar la laguna supone un aspecto especialmente relevante, que ha de cuidarse con suma delicadeza, pero todavía más importante, si cabe, es la elaboración de un criterio frente al caso. Deberíamos atender pues en esta línea a esos criterios que hemos denominado materiales, si bien simplemente indicaremos que tratan tanto de llevar a cabo una selección de entre un catálogo de sistemas constructivos –donde encontraremos un repertorio de soluciones materiales que pueden ir de la piedra al ladrillo, del acero a la madera, de la cal al cemento, o incluso al empleo de materiales sintéticos– sino que, como hemos visto, la elección atañe especialmente a la relación con la preexistencia, y en muchas ocasiones con su entorno<sup>29</sup>.

Esta misma idea late en la intervención de Alea Olea en 2016 en la iglesia de Santa María de Vilanova de la Barca<sup>30</sup>, donde se recuperaron los restos de una iglesia arruinada en la Guerra Civil, y en una situación urbana diferente a la original, al encontrarse prácticamente entre las medianeras de las viviendas vecinas. La coherencia espacial se recupera al reintegrar el 30% de volumen perdido de un gran lienzo murario lateral y la cubierta, pero a su vez se dignifica la presencia de la iglesia en el conjunto urbano liberando las medianeras en una suerte de patio lateral que da acceso a la nueva iglesia por el lienzo desaparecido. Los arquitectos no tienen inconveniente en emplear una paleta de materiales

29 Podríamos traer aquí, entre tantos, otros interesantes casos de estudio como la reconstrucción del conjunto de San Michelle en Borgo, de M.Carmassi; el museo Kolumba en Colonia de P.Zumthor; el NeuesMuseum de D.Chipperfield; el castillo de Astley en Warwickshire de WhitherFord Watson Mann; o en España la iglesia de San Lorenzo de Valdemaqueda o las Escuelas Pías de Madrid, ambas de J.I. Linazasoro; el convento de San Andrés de Salamanca de Sánchez Gil; Can Ribas en Palma de Mallorca de J.Ferrer; la casa en Miraflores de Fuertes-Penedo; o el palacio-castillo de Betxi de El Fabricante de esferas, citados en publicaciones como WONG, L. Adaptive REUSE. Extending the Lives of Buildings. Birkhauser, Basel 2017, o en FERRER, J. “Can Ribas”, *Architecture and Urbanism*, nº521, 2014, p. 42

30 ALEA OLEA ARQUITECTURA I PAISATGE, “Santa María de Vilanova de la Barca Church. Santa María de Vilanova de la Barca, Lleida. Spain” *ON Diseño*, núm. 376, Barcelona, 2018.

que parece provenir del propio contexto urbano marcado por una construcción tan improvisada como sugerente, siendo capaces de reintegrarlo como un delicado sistema de celosías cerámicas a dos hojas, diferentes en interior y exterior, a la vez que proponer un nuevo sistema de fenestración, marcadamente distinto a los aparejos de sillar que todavía se mantienen en pie.

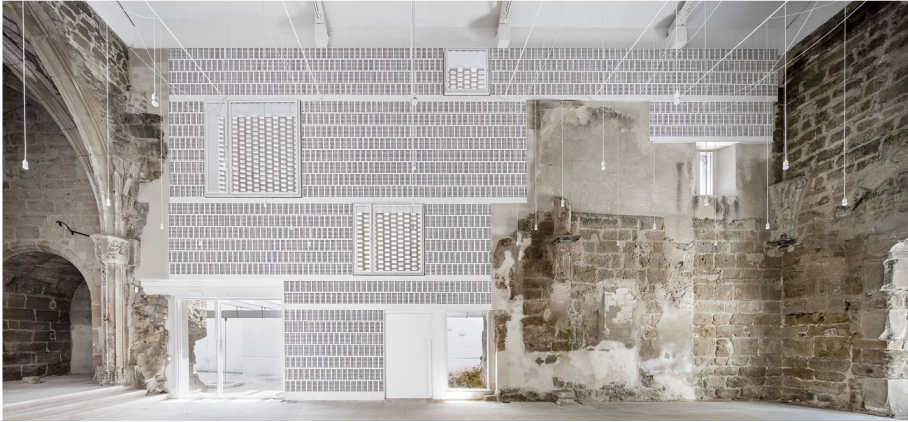


Fig.6. Santa María de la Barca. ALEAOLEA. Foto: A. Goula

#### 4. RECUPERAR LA RUINA DESDE LA EVOCACIÓN<sup>31</sup>

El caso de la ermita de San Juan de Ruesta a los pies del Camino de Santiago francés por Aragón <sup>32</sup> (Fig.7), restaurada en 2021 por el estudio Sebastián Arquitectos, planteaba una laguna de un 40% del volumen de un primitivo templo románico del s.XII, que en el año 2001 fue arruinado por una desafortunada negligencia administrativa. La estrategia de proyecto consistió en recuperar la imagen del poderoso y compacto volumen original recortado contra el paisaje de fondo de la sierra de Leyre, imagen que recibía al peregrino y que se perdió con el hundimiento. La evocación fue empleada como herramienta de proyecto, en este

31 El término evocación según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española engloba una triple acepción: Por un lado nos indica la capacidad de recordar algo o a alguien, o traerlos a la memoria, por otro la acción de traer algo a la imaginación por asociación de ideas, y por último, la capacidad de llamar a un espíritu o a un muerto. Es conveniente recordar en la lectura de los casos siguientes que, en sentido real o metafórico, tratan precisamente de una o varias de esas acepciones.

32 LACILLA, E. "Rock and ruin. Village and chapel renovations in Ruesta", *Architectural Review*, abril 2022, pp.102-109.

SEBASTIÁN, S., "San Juan de Ruesta Chapel Restoration", *AV Proyectos*, nº111, 2022, pp.50-51

SEBASTIÁN, S., "Hecha de tiempos", *Summa+ Lo sagrado y lo profano*, nº 191, DonnSA, Buenos Aires, 2022, pp. 46-53



caso, como en Medina, de una silueta que sin duda era uno de los principales valores de esa arquitectura, hasta el punto de que cuando se perdió, dejó de ser arquitectura para convertirse en ruina. Dada la magnitud visual del volumen a reintegrar el criterio que se fijó fue que tanto cubierta como paramentos compartieran un mismo lenguaje, una pauta abstracta y regular de líneas horizontales de piedra. Este sistema no es ajeno ni al entorno ni al propio edificio, y pone la mirada en los sistemas constructivos de cubiertas de laja solapada de la zona que, resbalando por fachada, además se ancla con la escala de las hiladas de los mampuestos originales, hecho que asegura el enjarje visual de lo nuevo y lo antiguo. Los nuevos sillares de piedra arenisca de la zona, entonada con las fábricas originales, pero con menor espesor y peso, se tallaron según una celosía calada vinculada a los mechinales del ábside, que dibuja en el interior la diferencia entre lo nuevo y lo viejo mediante la ligereza de la luz. Al exterior se recuperaron algunos de los mampuestos originales amontonados tras el derrumbe de 2001, para realizar una instalación de *landart* que, como un insolente memorial, nos recuerda el valor trascendental de esas piedras que no supimos mantener.



Fig.7. Restauración de la ermita de San Juan de Ruesta. Sebastián Arquitectos. Foto: I. Bergera

Y en esta localidad zaragozana, el mismo equipo, al amparo de un plan director del Camino de Santiago, está llevando a cabo un plan de actuaciones para la recuperación del núcleo de Ruesta, la triste pero hermosa ruina de una población que desapareció con la construcción del embalse de Yesa en el año 1960, y que nos abre un interesante punto de vista que tiene que ver con la capacidad de tutela que puede llegar a tener la intervención sobre la ruina en

ámbitos en despoblación<sup>33</sup> (Fig.8). Muchos son los casos que fomentan la recuperación de la ruina desde la actividad cultural, pero muy probablemente sería el hecho de habitar el que proporcionase una mayor y más extendida dimensión de utilidad y tutela constante a la ruina, devolviéndole su condición y razón de arquitectura. Para ello habría de buscarse vías de fortalecimiento de las relaciones entre el lugar y la comunidad que lo ha de habitar, que se fueron marchitando con los años de emigración y abandono, y que hoy, para prosperar, deberán ser muy distintas a las que hubo, nacidas de las necesidades contemporáneas. Desde ese planteamiento, y tras un intenso análisis de la ruina, las labores que se definieron en Ruesta fueron encaminadas en tres direcciones muy claras: la consolidación, la evocación, y la ocupación. María Zambrano decía que “no hay ruina sin vida vegetal; delirio de la vida que nace con la muerte”. En Ruesta la naturaleza parecía querer reabsorber aquello que antes era suyo, y nos demostró que la ruina es un paisaje dinámico, la combinación activa de factores bióticos, abióticos, y por supuesto, antrópicos. Tras este análisis, que tuvo una importante componente de estudio de la ruina en sí como organismo, si queremos anatómico y patológico, en cuanto a la valoración de todas estas acciones y su combinación, el plan de actuaciones partía del criterio de que Ruesta ya era una ruina, que debería consolidarse, que tiene capacidad de evocar su pasado, pero también de ser habitada de nuevo.



Fig. 8 Vista panorámica de Ruesta con el embalse de Yesa al fondo. 2017. Foto: Autor

La evocación recurría al carácter simbólico de la ruina para, desde su anhelo de permanencia, sugerir que estas actuaciones de consolidación además fueran dirigidas hacia la rememoración de la escena urbana previa, sus calles y

---

33 Para más información el caso ha sido publicado en SEBASTIÁN, S., “Ruesta, beautiful remains”, en *ArchHistoR EXTRA-7*, Un paese ci vuole. Studi e prospettive per i centri abbandonati e in via di spopolamento, 2020, pp.818-845., o SEBASTIÁN, S., “Una alternativa a la España Vacía”, *Cercha Revista de la Arquitectura Técnica*, nº150, 2021, pp. 135-141.

perspectivas hacia el paisaje, la escena que siglo tras siglo había conformado el paso del Camino de Santiago a través de Ruesta, incluyendo elementos simbólicos como ventanas o balcones, perdidos con el tiempo y todo ello realizado en las labores básicas de apeo de huecos, consolidación de fábricas, labores estructurales a los que se añadía esta dimensión de sugerencia. La evocación pues no sólo se planteaba en términos de materialidad o tipología, sino también, y muy especialmente, urbanos. Pero además, desde la sensatez, se contemplaba una serie de usos nuevos reversibles y compatibles para las ruinas restauradas, como la construcción en los solares vaciados de escombros y estabilizados de un camping que diera servicio a los peregrinos, el *ruesting*.



Fig.9. Consolidaciones en el despoblado de Ruesta. *Ruesting* un camping entre las ruinas. Sebastián Arquitectos. Fotos: Autor

Se ha introducido aquí otra poderosa herramienta con la que operan estos criterios que hemos denominado conceptuales, que es la evocación, la capacidad de sugerencia, de provocación en el espectador de una cascada de significados y valores añadidos que se incorporan a la propia obra de restauración. Un interesante caso es la intervención en la basílica paleocristiana de San Pedro en Siracusa<sup>34</sup>, que realizó Emanuele Fidone en 2010<sup>35</sup>. Se trata de un pequeño edificio del siglo IV que fue alterado sistemáticamente a lo largo de los siglos en todos sus aspectos esenciales, tanto urbanos, como funcionales, y simbólicos, hasta las últimas intervenciones, irreversibles, del siglo XX que lo convirtieron en una ruina. El interés de la propuesta reside en la capacidad de mostrarnos de forma conciliada y reconocible cada una de esas escrituras, el palimpsesto que, renglón sobre renglón conformó este complejo relato. Lejos

34 BALZANI, M. DALLA NEGRA, R., *op.cit.*, p.92-95.

35 Podríamos traer aquí casos como el proyecto de Antoni González Moreno-Navarro para la Iglesia de Sant Jaume Sesoliveres en Anoia de 1995, o la restauración del oratorio de San Filippo Neri en Bolonia, de Pier Luigi Cervellati en 1999 como obras referentes y de gran interés que también tuvieron que enfrentarse a casos similares. cfr. GONZÁLEZ, A. “La restauración de la iglesia de Sant Jaume Sesoliveres, Igualada (Barcelona)” *Informes de la Construcción*, vol. 48 (nº445), 1996, pp. 23-32, y SERAFINI, L., “ Auditorium nell’ex oratorio di S. Filippo Neri a Bologna”, *L’Industria delle costruzioni*, vol.368, 2002, pp.40-47.

de proponerse la eliminación sistemática de estas capas en busca de un momento en el que la arquitectura tuviera un valor de unidad reconocible, Fidone entiende que la riqueza del lugar reside en la suma conciliada de tiempos, y la propia de la contemporaneidad tiene el cometido de facilitarnos la lectura de los episodios anteriores. En este sentido, una serie de elementos actuales, que no renuncian a su reconocibilidad, completan la intervención recreando aspectos fundamentales de estos momentos. Así, la ligera bóveda de madera suspendida evoca la espacialidad de la primitiva bóveda paleocristiana sin por ello ocultarnos los importantes recrecimientos del siglo XVIII y su sentido lumínico en la nave central, o el portón deslizante a los pies de la primitiva nave que, con el carácter de un muro opaco y cegado, nace del propio plano de fachada oeste y nos remite a la orientación originaria, transformada en el s XV con la rotación del templo y la construcción de un portal gótico en el frente sur. (Fig.10)

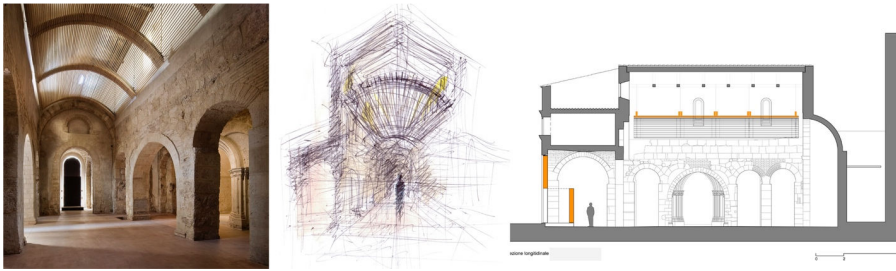


Fig. 10. Restauración de la iglesia de San Pedro en Siracusa. E. Fidone. Foto: L. Rubino. Dibujos: E. Fidone

## 5. RECUPERAR LA RUINA DESDE EL SIGNIFICADO

Y casi nacido como una extensión natural a esta condición evocadora de la intervención cerraríamos con un tercer grupo de reintegraciones conceptuales que tienen el objetivo de re-identificación de la ruina, esto es, de volver a darle un significado, sea éste nuevo o la recuperación de uno perdido. El resultado es especialmente interesante, puesto que no sólo atañe a aspectos que pueden enjuiciarse desde la mera visualidad, sino que podemos decir que influye de manera determinante en las propias claves formativas y evolutivas del bien, que se ve transformado y recupera su propio sentido y el del contexto, haciendo que la ruina nos vuelva a dar cobijo, vuelva a ser arquitectura.

Pongamos la vista en un interesante caso, que comprende las recientes restauraciones de las naves claustrales del Monasterio de Santa María de Sijena,

cenobio erigido en el siglo XII que quedaría convertido en ruinas tras un incendio en la Guerra Civil<sup>36</sup>. Para analizar correctamente el trabajo de los arquitectos Pemán y Franco desde 2001 conviene realizar una valoración de cómo el monumento se fue transformando con el transcurso de la historia. A grandes rasgos se trata de un edificio conformado en su origen por una crujía continua y ancha en torno a un claustro, compartimentada para albergar las distintas funciones de la vida monástica, de tal modo que las dependencias sucesivas en torno al claustro tienen una misma configuración estructural y espacial y el largo necesario para la función que desempeñan. La crujía está construida con arcos de piedra transversales o diafragmas, apuntados y apoyados en los gruesos muros que cierran esta nave continua, sobre los cuales se emplazan los faldones de la cubierta, y cuya seriación caracteriza la particular imagen interna de dichas naves. El claustro románico primitivo estaba formado por arcos de medio punto, y sus pandas estarían configuradas, en una primera construcción, por un forjado inclinado de vigas de madera en la prolongación de la vertiente interior de la edificación perimetral, que posteriormente se cubrió con una bóveda de cañón.

La verdadera transformación del edificio tuvo lugar con la irrupción descoordinada de diversos recrecimientos, a modo de unidades de celdas particulares de las dueñas que, buscando alejarse de las humedades superficiales que han caracterizado al monumento, emplearon la estructura románica como cimientos de un conjunto edificatorio desordenado y de crecimiento heterogéneo (Fig.11). Después del incendio de 1.936 y de los posteriores desescombrados, se perdió casi la totalidad de añadidos y recrecimientos permaneciendo durante bastantes años en situación de abandono, con las naves claustrales en ruina. La actuación de Pemán y Franco partió de una comprensión del monumento, del “dónde y cuándo termina la historia del edificio, dónde empieza y termina la sustancia tectónica y qué valor otorgamos a las piedras ocultas, las piedras deterioradas, el ladrillo, el tapial, los rellenos, las reparaciones”<sup>37</sup>, para establecer un criterio basado en la lógica formativa del antiguo monasterio, que trataba de “conciliar las condiciones arqueológicas de las estructuras ruinosas con la posibilidad de clarificar o incluso de restituir su condición arquitectónica, a partir de la resolución de los problemas de conservación de los materiales”<sup>38</sup>.

---

36 Conviene indicar que previamente a las que se van a tratar, y tras el incendio, se llevaron a cabo restauraciones de mano de Ricardo Fernández Vallespín en 1950, diversas campañas dirigidas por Fernando Chueca Goitia desde 1955, o por el arquitecto Emilio Rivas a partir de 1989. Extraído de la memoria de proyecto de restauración del ala de dormitorios del Monasterio de Sijena. Pemán y Franco y Sebastián Arquitectos. 2021.

37 Extraído de la memoria de proyecto de restauración del Monasterio de Sijena. Pemán y Franco. 2001

38 *Ibidem*



Fig. 11. Claustro del Monasterio de Sijena. Izda. Dibujo de Valentín de Carderera, dcha. Foto 2021 autor.

Frente a una primera opción de valorar el monumento como ruina arqueológica, o de la evidente opción de haber restituído la tipología del primer monasterio, la reintegración planteada por Pemán y Franco se fundamentó en la sencillez tipológica y seriada del monasterio, para llevar a cabo una reconstrucción “crítico-analógica”<sup>39</sup> de los elementos perdidos y formar los tramos de paños, naves y pandas que faltan para completar el conjunto claustral. Podemos decir que no recuperaron un estado concreto de la historia del monumento, sino que evocaron la evolución y etapas del mismo, incluso la de ruina, pero con un lenguaje propio. Así entendido, Sijena ofrecía la posibilidad de considerar no tanto una condición fragmentaria como de sistema, un sistema constructivo completo, y su reintegración permitió recuperar y mostrar el significado y las claves formativas de las primitivas naves románicas, primero alteradas y posteriormente perdidas.



Fig. 12. Muro de cierre de la nave de los dormitorios, panda norte.  
Foto: autor, 2021.

Un paso más allá encontraríamos intervenciones sobre la ruina que son capaces de reprogramar su identidad, alterándola genéticamente para convertirla en otra cosa, que a veces escapa del ámbito estrictamente arquitectónico. Se traen aquí dos curiosos casos, el primero de ellos la transformación de los restos de la antigua villa siciliana de Gibellina, destruida por el terremoto de Belice en 1968<sup>40</sup>, en una obra de *landart* de casi 10 ha concluida en 2016 (Fig. 13). El artista italiano Alberto Burri “dio sepultura” a los escombros de las casas derruidas bajo unos volúmenes prismáticos compuestos de muros y losas de hormigón blanco, en una geometría con una tremenda fuerza expresiva y emotiva. En su apariencia marmórea la construcción parece sugerir un gran mausoleo o tumbas, en las que descansan las ruinas de la antigua ciudad. En su conformación física craquelada, como un conjunto de cuarteles de 1,6 m de altura entre los que se puede circular sin perder la línea de horizonte, parece evocar un antiguo tejido urbano de calles y manzanas, en un sentido casi arqueológico.



Fig. 13. Izda. Gibellina Vecchia tras el terremoto de 1968. Dcha. Gran cretto di Gibellina, obra de A. Burri. Foto Autor 2018.

El segundo de ellos, en una escala absolutamente diversa, plantea un ejercicio de escenografía urbana de un solar en abandono en Olot, caracterizado por presentar un medianil apeado por pantallas de hormigón, frente a la iglesia de la Virgen del Turia<sup>41</sup>. Unparelld’arquitectes junto con el artista Quim Domene, reintegraron en 2019 una peculiar estructura que, apoyada sobre las pantallas de hormigón, recrea una suerte de tres capillas entre contrafuertes, un espacio menudo, pero con alta implicación urbana, resuelto con una materialidad cerámica que, velando pero sin ocultar el carácter doméstico de las huellas

40 WILLIAMS, D. ‘Terremoto: Utopia, memory, and the unfinished in Sicily’, *Performance Research*, 20:3, 2015, pp. 39-49

41 <https://arquitecturaviva.com/works/unparelldarquitectes-can-sau-en-olot-gerona-973p9-5>

de la medianera, evoca los trabajos artesanos de los estampados de indianas.

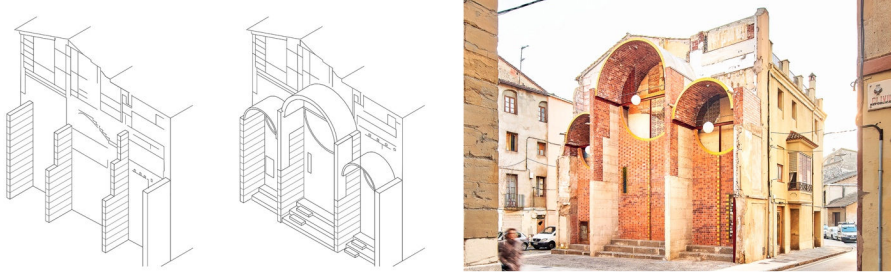


Fig. 14. Can Sau, Olot. Unparelldarquitectes. Dibujos: A. Basols. Foto: J. Hevia.

Y por último, podríamos concluir con una intervención que, si bien puede considerarse esencial o básica, sin embargo es un complejo compendio de todas las categorías expuestas previamente. La intervención en la torre de Merola en Puig-reig, realizada por Carles Enrich en 2019<sup>42</sup>, tenía un cometido principal que consistía en apejar una ruina para evitar su avance y colapso, algo que se resolvió con una estructura línea dispuesta de manera similar a un gran andamiaaje, con el que sujetar el único lienzo que quedaba en pie de una torre de vigilancia de planta cuadrada. Una visión más profunda sobre el proyecto nos permitirá ver, sin embargo, una fuerte relación simbiótica entre huésped y anfitrión, y que un mero apeo puede tener la capacidad no sólo de consolidar, sino también de completar la laguna perdida, evocando la volumetría inicial y dotando de nuevo al resto de su cometido original y su condición de arquitectura, que no era otra que la de permitir ascender para poder contemplar el paisaje.

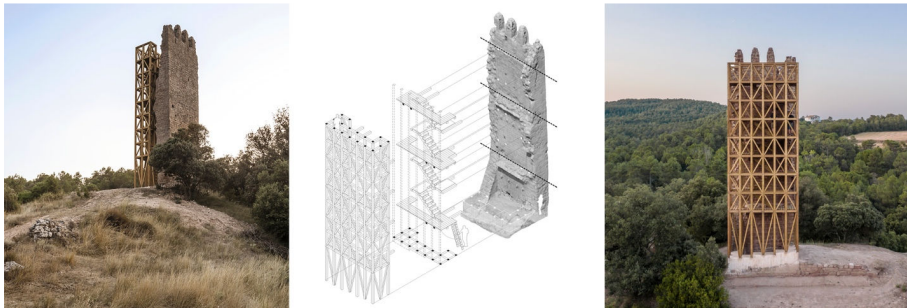


Fig. 15. Torre Merola. Carles Enrich. Fotos: A. Goula. Dibujo: C. Enrich

42 ENRICH, C. “Recuperación de la Torre de Merola”, *On Diseño*, nº 415, Barcelona, 2022.



## 6. CONCLUSIONES

Para concluir conviene retomar la categorización que establece el diálogo antiguo-nuevo, desde la que podrían analizarse todas las obras expuestas. El valor de lo antiguo sin duda ha de prevalecer en la obra, si bien en su relación con el presente se conformará un nuevo valor, nacido de la unión de ambos. El arquitecto habrá de abordar el peso de este nuevo valor con una balanza que le haga tomar conciencia de la capacidad que tiene de equilibrar o desequilibrar el resultado. Ello no quiere decir que la mimesis sea el único camino, todo lo contrario, se abre ante él un espectro fascinante de actitudes con las que proyectar en cada caso, desde el diálogo, la sugerencia, e incluso llegar a la oposición. Cabe aquí una interesante reflexión acerca de cuál es el límite hasta el que la oposición de lo antiguo y nuevo, en una situación de absoluta diferencia o contraste, puede seguir sosteniendo la actuación dentro de valores de legitimidad y sensibilidad correctos. Como aclaración conviene indicar que no se tiene en cuenta una oposición fortuita o forzada, sino fruto de una reflexión y conocimiento de la ruina, que establezca una diferencia de carácter en los términos en los que lo planteaba Riegl cuando decía que “la oposición al presente, sobre la que se basa el valor de la antigüedad, se manifiesta más bien en una imperfección, en una carencia de carácter cerrado, en una tendencia a la erosión de forma y color, características estas que se oponen de modo rotundo a la de obras modernas, es decir, recién creadas”<sup>43</sup>.

No obstante, podemos concluir que en todos los casos anteriores el contraste de los distintos momentos de su arquitectura es de una radicalidad extraordinaria. Se trata de intervenciones ejemplares de una actitud que a primera vista podría tildarse como “violencia respetuosa” pero que, si miramos con atención, nos permitirá apreciar un preciso ensamblaje entre lo nuevo y lo viejo, y ello es debido a que en todos los casos el respeto y el entendimiento de la ruina del edificio original fue absoluto. En todos ellos se propone un trabajo directo con la preexistencia, podríamos decir cuerpo a cuerpo con la ruina, que deja de ser una mera pauta o referencia contextual para integrarse como objeto mismo de la intervención contemporánea, o como obra de arte en sí misma dentro de las particularidades inherentes al proceso de la restauración arquitectónica, tal y como propusiera el profesor Giovanni Carbonara, una de las figuras claves en la teoría de la restauración arquitectónica en Italia, cuando manifestó que “no es fácil hoy considerar el restauro pictórico o escultórico como estrictamente ligados a la experiencia de la pintura o de la escultura contemporáneas, las cuales parecen devenir independientemente por su propio

---

43 RIEGL, A. *El culto moderno a los monumentos*. Machado libros, Madrid, 2107

camino. En arquitectura, por el contrario, las cosas son muy diferentes, y la mejor reflexión del siglo XX, aquella que define el restauro crítico y creativo (según la cita de Renato Bonelli), ha insistido en el valor de restauro arquitectónico como “obra de arte en sí misma, además de como expresión de un juicio crítico y, obviamente, de un análisis técnico de las condiciones de los daños de los hechos considerados y de sus posibles remedios: obra de arte inherente al mismo acto conservativo, por sí mismo, según la afirmación de Paul Philippot, como crítica no expresada verbalmente pero traducida en acto, en el lenguaje mismo de la obra de restauración”<sup>44</sup>.

La restauración de la ruina arquitectónica plantea pues diferencias de concepto frente a la reintegración en otras artes, y con esta particularidad ha de tratarse. Pero esta reflexión no debe entenderse aislada del hecho de que, como sucede en todas ellas, y tal y como proponen todas las obras expuestas, el acto conservativo de la restauración no es una operación concluyente, ni ha de fijar un resultado final, sino que construye un nuevo episodio o estado intermedio dentro de la inestabilidad temporal y la vida nómada de la obra de arquitectura en su estado de permanente “inacabamiento activo”<sup>45</sup>.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, L.B. *De Re Aedificatoria*, Akal, 1992.
- ALONSO DEL VAL, M.A. “La estructura como poética arquitectónica”, *ZARCH*. Núm. 11: Anatomías arquitectónicas primitivas. Prensas Universitarias de la Universidad de Zaragoza, 2018,
- BALZANI, M. DALLA NEGRA, R. *Architettura e Preesistenze. Premio Internazionale Domus Restauro e Conservazione*. Skira, Milán, 2017.
- BOLAÑOS, M. *Non Finito*, catálogo de la exposición, Museo Nacional de Escultura y Fundación La Caixa, Madrid, 2021, pp.12-23.
- BROSA LAHOZ, A., *Las pinturas murales de San Juan Bautista de Ruesta*, Universitat de Barcelona, Barcelona 2020.
- CARBONARA, G. “Tendencias actuales de la Restauración en Italia”, *Loggia, Architettura & Restauración* nº6, 1998, pp.12-33.
- CARBONARA, G. *Architettura d’oggi e restauro. Un confronto antico-nuovo*. Ed. Utet Scienze Tecniche, Torino, 2011
- ENRICH, C. “Recuperación de la Torre de Merola”, *On Diseño*, nº 415, Barcelona, 2022.

---

44 CARBONARA, G. “Tendencias actuales de la Restauración en Italia”, *Loggia, Architettura & Restauración* nº6, 1998, pp.12-33.

45 BOLAÑOS, M. “Todas las bellezas que hubieran podido ser” en *Non Finito*, catálogo de la exposición, Museo Nacional de Escultura y Fundación La Caixa, Madrid, 2021, pp.12-23.

- FERRER, J. “Can Ribas”, *Architecture and Urbanism*, nº521, 2014, p. 42
- FUJIMOTO, S. “Futuro Primitivo”, *El Croquis*, n.º 151, Madrid, 2012, pp.198-213.
- GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, M.V., y PÉREZ-PRAT DURBON, L. (coords.), *Las ruinas: concepto, tratamiento y conservación*, Universidad de Huelva, Huelva, 2018.
- GONZÁLEZ, A. “La restauración de la iglesia de Sant Jaume Sesoliveres, Igualada (Barcelona)” *Informes de la Construcción*, vol. 48 (nº445), 1996, pp. 23-32,
- GREGORIO GONZÁLEZ, M. *Las ruinas. Una historia cultural*. Athenaica Ediciones, Sevilla, 2022.
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. *La clonación arquitectónica*. Siruela, Madrid, 2007.
- LACILLA, E. “Rock and ruin. Village and chapel renovations in Ruesta”, *Architectural Review*, abril 2022, pp.102-109.
- LINAZASORO, J.I. “Reconstrucción de la iglesia de Santa Cruz en Medina de Rio Seco (Valladolid)” *Arquitectura COAM*. nº 357, Madrid, 1988. Pp. 60-73
- MENJÓN, M. *Salvamento y expolio Las pinturas murales del Monasterio de Sijena en el siglo XX*. Ed. Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017
- MONEO, R. *La vida de los edificios. La mezquita de Córdoba, la lonja de Sevilla y un carmen en Granada*. Acanalado, Barcelona, 2017
- MUÑOZ COSME, A., *La intervención en el patrimonio arquitectónico en España. 1975-2015*, Servicio de Publicaciones Universidad de Murcia, Murcia, 2020.
- PALLASMAA, J. *Diseminaciones. Semillas para el pensamiento arquitectónico*. Gustavo Gili, Barcelona, 2022.
- RIEGL, A. *El culto moderno a los monumentos*. Machado libros, Madrid, 2107
- RUSKIN, J., *La lámpara de la memoria*, Taurus, Alicante, 2014.
- SÁNCHEZ ORTIZ, A., MICÓ BORÓ, S. “La laguna en el proyecto de restauración: nuevos materiales de reintegración cromática en una experiencia didáctica”. En: *IX Congreso Nacional del Color: Alicante, 29 y 30 de junio, 1 y 2 de julio de 2010*. San Vicente del Raspeig: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2010, pp. 164-166
- SEBASTIÁN, S., “Ruesta, beautiful remains”, en *ArcHistoR EXTRA 7, Un paese ci vuole. Studi e prospettive per i centri abbandonati e in via di spolamento*, 2020, pp.818-845
- SEBASTIÁN, S., “Una alternativa a la España Vacía”, *Cercha Revista de la Arquitectura Técnica*, nº150, 2021, pp. 135-141.
- SEBASTIÁN, S., “Idas y vueltas. El Camino de Santiago como esperanza de vida en Ruesta”, *Aragón turístico y Monumental*, SIPA, nº392, Zaragoza, 2022, pp. 16-26
- SEBASTIÁN, S., “San Juan de Ruesta Chapel Restoration”, *AV Proyectos*,

- nº111, 2022, pp.50-51
- SEBASTIÁN, S., “Hecha de tiempos”, *Summa+ Lo sagrado y lo profano*, nº 191, DonnSA, Buenos Aires, 2022. Pp. 46-53
- SERAFINI, L., “Auditorium nell’ex oratorio di S. Filippo Neri a Bologna”, *L’Industria delle costruzioni*, vol.368, 2002, pp.40-47.
- SOANE, J. *Crude hints towards the history of my house in Lincoln’s Inn Fields*, Archaeopress Publishing Ltd., Londres, 2015.
- SOLÁ-MORALES, I., “Teorías de la intervención arquitectónica”, *Revista PH*, núm. 37, 2001, pp. 47-52
- WILLIAMS, D. ‘Terremoto: Utopia, memory, and the unfinished in Sicily’, *Performance Research*, 20:3, 2015, pp. 39-49
- WONG, L. *Adaptive reuse. Extending the Lives of Buildings*. Birkhauser, Basel 2017.
- ZAPATA, M.A., *La Arquitectura de las ruinas*, Baile del sol, Tenerife, 2018.

Sergio Sebastián Franco

Área de Proyectos Arquitectónicos  
Dpto. de Historia del Arte  
Universidad de Zaragoza  
<https://orcid.org/0000-0001-7276-6724>  
[sergio.sebastian@unizar.es](mailto:sergio.sebastian@unizar.es)

ARTÍCULOS

*II SECCIÓN: ARTE Y PATRIMONIO*





## **GONZALO BILBAO Y SU INCURSIÓN EN LA MODA PICTÓRICA DEL MONAGUILLISMO**

### **GONZALO BILBAO AND HIS INCURSION INTO THE PICTORIAL FASHION OF MONAGUILLISMO**

ÁLVARO CABEZAS GARCÍA  
IES Al-Guadaíra

Recibido: 26/07/2022

Aceptado: 01/11/2022

#### RESUMEN

El descubrimiento de una pintura inédita firmada y fechada por Gonzalo Bilbao en un domicilio particular de Sevilla, y la rareza de su temática en el catálogo del autor, me llevó a analizarla con el objeto de poder establecer una correlación entre este y otros ejemplos análogos de su propio medio artístico. Como podrá comprobarse en las siguientes páginas, lienzos como *El acólito* fueron producto de una moda experimentada tanto por la pintura española como por la de procedencia internacional. El célebre artista sevillano participó de la misma en escasas ocasiones, siendo esta una de ellas.

*Palabras clave:* Gonzalo Bilbao; monaguillismo; Pintura sevillana; Costumbrismo; Pintura neorrococó.

#### ABSTRACT

The discovery of an unpublished painting signed and dated by Gonzalo Bilbao in a Sevillian private house, and the rarity of its theme in the author's catalogue, encouraged me to analyze it with the aim of relating this example with other analogues in the same artistic medium. As can be seen in the following pages, paintings such as *El acólito*, were

products in a way committed to both Spanish and international painting. The famous Sevillian artist participated in it on rare occasions, this being one of them.

*Keywords:* Gonzalo Bilbao; monaguillismo; Sevillian painting; Painting about customs; Neo-rococo painting.

*A Hugo Moncayo, acólito de Alcalá de Gaudaira*

En un domicilio particular de la ciudad de Sevilla se conserva un óleo sobre lienzo de 59 x 36 cm en cuyo ángulo inferior derecho aparece la inscripción "G. Bilbao Sevilla 97", lo que constituye la firma de su autor, el reconocido pintor Gonzalo Bilbao Martínez (Sevilla, 27 de mayo de 1860 – Madrid, 4 de diciembre de 1938) y la fecha en la que realizó esta obra. Representa un acólito ceriferario (así son llamados los que portan los ciriales) en el interior de una iglesia: el joven, ataviado con alba blanca recogida en un cingulo con varios nudos, aparece revestido con dalmática bicolor –roja y clara–, y alza con sus brazos cruzados el vástago del candelero portátil cuyo remate escapa de la composición. El protagonista mira al espectador con fijeza a la vez que la sujeción y lustre del pelo oscuro le confiere un toque de seriedad y concentración al aññado semblante. La figura se encuentra al borde de un escalón sobre el que proyecta su sombra, pero la abocetada y libre pincelada del pintor –sin duda uno de los rasgos más característicos de su estilo–, no permite sino elucubrar acerca del espacio donde se halla el acólito: descollando sobre un suelo claro de mármol se percibe, gracias a tenues reflejos dorados, un retablo y mesa de altar y, más a la derecha, una puerta cerrada bajo cuyo umbral despunta una raya de



Fig. 1. Sevilla. Colección particular. *El acólito*. Gonzalo Bilbao. 1897. © Pedro M. Martínez Lara.



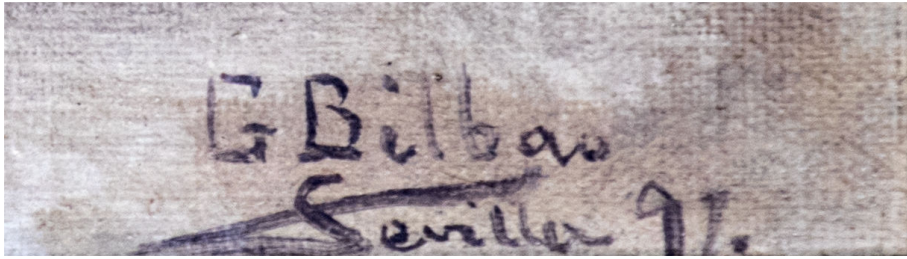


Fig. 2. Sevilla. Colección particular. *El acólito*. Gonzalo Bilbao. 1897. Detalle de la firma. © Pedro M. Martínez Lara.

luz blanca proveniente del exterior. Sin duda constituye una bella pintura, técnicamente brillante, impecable y perfectamente concordante con el llamado iluminismo que hizo famoso a su autor, pero la intrascendencia del tema nos induce a pensar que, siquiera por esta vez, Gonzalo Bilbao se dejó arrastrar por la moda que afectó por entonces a la pintura española e internacional y que ha sido estudiada como "monaguillismo"<sup>1</sup>. En su catálogo sería una completa novedad la inclusión de una pieza así clasificada.

Pérez Calero considera que este subgénero o simple moda es una variante sin mucho recorrido que debe encuadrarse dentro de la pintura preciosista que desarrolla Mariano Fortuny y Marsal (Reus, 1838 – Roma, 1874), sobre todo tras el impacto que provocó su célebre cuadro de *La vicaría* (Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña, 1870), cuyo modelo siguieron los pintores que marchaban tras su estela practicando con más codicia pecuniaria que detenimiento artístico la llamada pintura de casacones, últimamente, renombrada como neorrococó<sup>2</sup>. Si bien en la citada obra el catalán no incluyó ningún acólito o monaguillo, sí creó un ambiente escenográfico (el de la sacristía y otros aledaños de la iglesia), que va a codificarse para permitir el desarrollo de versiones mucho más simples de la misma o parecida temática, ciertamente más pobres en composición y detalles, pero, sin embargo, atractivas de cara a la presentación ante potenciales clientes que, al final de la centuria decimonónica, apreciaban más los aspectos accesorios que los narrativos en los grandes temas

1 El primero en acuñar este término fue GAYA NUÑO, J.A., *Arte del siglo XIX*, Madrid, Editorial Plus Ultra, 1966, p. 285, que lo calificó como "grave enfermedad", "lamentable" e "imbécil género". Con más rigor lo estudió PÉREZ CALERO, G., "La moda del 'monaguillismo' en los pintores andaluces de entre siglos", *Laboratorio de arte*, 2017, nº 29, pp. 653-672.

2 Este término fue propuesto por CABEZAS GARCÍA, Á., "La pintura de casacones en España y América: una visión retrospectiva e idealizada del siglo XVIII", en PÉREZ SAMPER, M.Á. y BETRÁN MOYA, J.L. (coords.), *Nuevas perspectivas de investigación en Historia Moderna: economía, sociedad, política y cultura en el mundo hispánico*, Madrid, Fundación Española de Historia Moderna, 2018, p. 1.091.

de trasfondo religioso o moral. De hecho "por entonces, era bien visto en el salón de cualquier casa burguesa que se preciase un cuadro de pared con un niño de sotanilla escarlata, alas almidonadas de la sobrepelliz angélica, el hisopo y el aceite en las manos, deambulando por el interior de la iglesia, capilla bautismal o coro haciendo alguna graciosa travesura"<sup>3</sup>. Y si bien, en el marco de la pintura romántica y costumbrista, ya habían aparecido los monaguillos en determinadas composiciones, sería ahora cuando comenzarían a ocupar un lugar protagónico en los cuadros para dinamizar escenas alegres y relajadas, incluso a veces humorísticas, que, en la mayoría de los casos, estaban destinadas al adorno interior de las casas de la burguesía, sobre todo a estancias como el comedor, el salón o las habitaciones infantiles<sup>4</sup>. El por qué de la vigencia de esta moda por espacio de dos décadas debe encontrarse en el predominio disfrutado por la Iglesia católica en España durante el largo periodo restauracionista, cuando, tras años de persecuciones e incertidumbres, se pudo asegurar áreas de influencia decisivas como el ámbito educativo con el apoyo activo de los poderes públicos<sup>5</sup>. De esta manera, la presencia clerical en los cuadros –cardenales, obispos, curas, monjes, frailes y sacristanes, no siempre representados en su hábitat ordinario, sino también en el ámbito doméstico, tomando el chocolate o departiendo relajadamente con anfitriones seculares<sup>6</sup>–, no sería más que la traducción estética

---

3 PÉREZ CALERO, G., "La moda del...", *op. cit.*, p. 654.

4 *Ibidem*, pp. 656 y ss. reseña los pintores andaluces que participaron de esta moda: José de la Vega Marrugal (1827-1896), José María Rodríguez de Losada y de los Ríos (1826-1896), José Villegas Cordero (1844-1921), José García Ramos (1852-1912), Domingo Fernández González (1862-1918), Manuel García Rodríguez (1863-1925), José Rico Cejudo (1864-1939), Manuel González Santos (1875-1949), Alfonso Grosso Sánchez (1893-1983), José Gallegos Armosa (1859-1917), Salvador Sánchez-Barbudo y Morales (1857-1917), Germán Álvarez Algeciras (1848-1912), Salvador Viniegra y Lasso de la Vega (1862-1915), Alejandrina Gessler de Lacroix (1831-1907), Eduardo Vassallo Dorronzoro (1868-1932), Rafael Romero de Torres (1865-1894), Joaquín Luque Roselló (1860-1936), Antonio María Reyna Manescau (1859-1937) y Eduardo Sánchez Solá (1869-1949), conocido como "el pintor de los monaguillos".

5 Recuérdese la Ley de 1887 y sus efectos educativos, *vid.* MARTÍNEZ CUADRADO, M., *La burguesía conservadora (1874-1931)*, Madrid, Alianza Editorial, 1973, pp. 530-538.

6 Quizá las pinturas más conocidas al respecto sean *La boda* (1914), *Bautizo; La comunión* (vendida por Ansorena, 6-11-2019), o *Velada con el cardenal* (1915) de Juan Pablo Salinas Teruel (vendida por Setdart el 25-6-2014 y por Ansorena, lote nº 238, abril de 2022), *Clérigos en la librería* de José Gallegos y Armosa (subastado en Ansorena, lote nº 72, 3-12-2019 y vuelto a subastar en Ansorena, lote nº 705, 30-9-2020), *Tomando el té* de Antonio Casanova y Estorach (subastado en Ansorena, lote nº 699, 30-9-2020), *Reunión de clérigos* del mismo autor (subastado por Segre, lote nº 155, 14-12-2021), *Cardenal con báculo* de Salvador Sánchez-Barbudo (subastado por Segre, lote nº 70, 29-3-2022), *Firma de esponsales* de Francisco Peralta del Campo (Sevilla, Donación Bellver), o, en el ámbito internacional *Los cardenales en la antecámara* (1895) de Adolphe Henri Laisement (vendida la última vez por Hampel Fine Art en Múnich, lote nº 443, 19-6-2012), *En la reclusión del claustro* de Georg von Hoesslin, *La cena del cardenal* de Frans Wilhelm Odelmark, *Alrededor del mundo* de Jehan Georges Vibert (Stockton, Haggin Museum), o *El retratista y el cardenal* de Bernard Louis Borione (vendido por Segre, lote nº 133, 24-10-2019).

de la presencia de la Iglesia como institución –más que de la religión propiamente–, en casi todas las esferas de la vida cotidiana de los españoles. Esto fue fomentado por determinados promotores con la pretensión de –tal y como ocurría con la pintura neorrocóc–, recuperar, siquiera en lo visual, un estado de cosas idealizado, preindustrial y prerrevolucionario que derivara en símbolo distintivo, de clase y posición social, como dique de contención de las tensiones acumuladas en un contexto cada vez más determinado por el auge del movimiento obrero<sup>7</sup>. Y, de la misma manera que la presencia de clérigos y presbíteros era constante en ese tipo de pintura –gracias a una inocente e insustancial moda en que, quizá para alcanzar valores burgueses como la dulzura, la intimidad y la afectividad–, algunos pintores incursionaron en la plasmación de monaguillos tratándolos como la versión infantil de los sacerdotes de los otros cuadros y, además, como la imagen arquetípica de la inocencia y de la adecuada educación religiosa que debía presidir la niñez y primera adolescencia de los hombres que, ulteriormente, estaban destinados a regir o gestionar los destinos de la nación. Fue por ello el monaguillismo una tendencia que murió con el estallido de la I Guerra Mundial, justo cuando todo el sistema de valores burgueses del siglo anterior sucumbió con el dolor que muy pronto comenzó a emanar de las trincheras<sup>8</sup>.

Lo que resulta más curioso es que Gonzalo Bilbao participara en todo ello, si quiera de manera esporádica. Su fortuna artística permite que hoy sus pinturas dinamicen el mercado con bastante frecuencia<sup>9</sup> y, también, que provean –como

---

<sup>7</sup> Para esto resulta interesante la lectura de CALDERÓN ARGELICH, A., *Olvido y memoria del siglo XVIII español*, Madrid, Cátedra, 2022.

<sup>8</sup> Probablemente los mejores testimonios pictóricos de esta moda sea los que recoja PÉREZ CALERO, G., "La moda del.", *op. cit.*, a los que habría que añadir *Coro de monaguillos* de José Benlliure y Gil (subastado por Ansorena, lote nº 244, 5-4-2022), *Escolanía* de José Alcázar Tejedor, subastado en Isbilya, lote nº 206, 11-5-2021 y *Escolanía* de José Rico Cejudo, subastado en Isbilya, lote nº 194, 21-10-2021.

<sup>9</sup> Tan solo en los dos últimos años han aparecido en las más importantes casas de subastas los siguientes cuadros suyos: *Alrededores de Sevilla*, subastado por Segre, lote nº 160, 24-3-2020, *Acantilado*, subastado por Segre, lote nº 161, 24-3-2020, *Mendigo a las puertas de Santo Domingo de Toledo*, subastado por Segre, lote nº 161A, 24-3-2020, *Paisaje fluvial con barcas*, subastado por Isbilya, lote nº 129, 29-6-2020, *Estudio de "La Recolección"*, subastado por Isbilya, lote nº 173, 29-6-2020, *La Cartuja*, subastado por Ansorena, lote nº 87, 22-7-2020 (vuelto a subastar en Ansorena, lote nº 680, 4-11-2020), *Vista de Tetuán*, subastado por Ansorena, lote nº 137, 22-7-2020, *Calle de las Cruces, Toledo*, subastado por Segre, lote nº 94, 27-10-2020, *Pabellón de Carlos V en el Real Alcázar de Sevilla*, subastado por Segre, lote nº 104, 27-10-2020, *Puerta de entrada*, subastado por Segre, lote nº 118, 27-10-2020, *Retrato de dama*, subastado por Isbilya, lote nº 173, 10-2-2021; *Familia marroquí*, subastado por Isbilya, lote nº 363, 29-6-2021, *Pinares de Alcalá de Guadaíra*, subastado por Abalarte, lote nº 1.041, 20-7-2021, *Playa de Chipiona*, subastado por Abalarte, lote nº 1.042, 20-7-2021, *Personajes en el callejón del agua*, subastado por Alcalá Subastas, lote nº 915, 25-3-2021 y vuelto a subastar en Alcalá Subastas, lote nº 902, 23-12-2021, *Paisaje*, subastado por Segre, lote nº 175, 9-2-2022 y *El último recurso*, subastado por Isbilya, lote nº 168, 22-6-2022.

la inédita aquí estudiada—, de nuevas ideas contribuyentes a la comprensión de este pintor, bien conocido como retratista, pero sobre todo por su preocupación por los temas de realismo social (como una versión alternativa y profunda del costumbrismo<sup>10</sup>) y, además, por el paisaje, aunque hay quien prefiere englobarlo directamente dentro del regionalismo artístico<sup>11</sup>. ¿Cuándo participó, por tanto, del género de pintura neorrococó y de su concreción monaguillista? Todo apunta que aprendería el manejo de estas formas al tomar sus primeras lecciones de la mano de sus maestros, los casi desconocidos hermanos Francisco y Pedro de la Vega Muñoz (1846-?)<sup>12</sup>. Efectivamente, en un álbum de dibujos fechado en 1871-1872 —cuando estaba aprendiendo con ellos—, se han identificado temas históricos y algunos otros que responden a la estética del género de casacón<sup>13</sup>. Tras esta experiencia inicial, Bilbao incursionaría de manera determinante en estas prácticas durante su estancia italiana de 1880 (donde es probable que contactara con los discípulos de Eduardo Cano que buscaban allí el beneficio de un mercado artístico activo y propio: Villegas, Mattoni y García Ramos, participantes de la pintura neorrococó de signo fortuniano) y francesa de 1883 (donde Jiménez Aranda fue su anfitrión)<sup>14</sup>. Desde allí no solo llevará a su ciudad natal el gusto por el plenairismo y el impresionismo<sup>15</sup>, sino también las destrezas para

---

10 Así lo cree Ramón Torres Martín en AA.VV., *Gonzalo Bilbao*, cat. exp., Sevilla, Caja de Ahorros Provincial San Fernando de Sevilla, 1974, s/p.

11 PÉREZ CALERO, G., "Gonzalo Bilbao y la pintura sevillana del regionalismo en Sevilla (1880-1930)", en *Gonzalo Bilbao y la pintura sevillana de su tiempo*, cat. exp., Sevilla, El Monte, 1988, p. 7. Una clasificación más poética es la que hizo el pintor Marceliano Santa María y Sedano: las obras de Bilbao se dividían en "cegadas de luz meridional", en románticas y en las de asunto popular, vid. AA.VV., *Discursos leídos en la solemne recepción del académico de número Excmo. Sr. D. Gonzalo Bilbao y Martínez celebrada el día 21 de marzo de 1935*, Madrid, Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1935, p. 33.

12 AA.VV., "Bilbao y Martínez, Gonzalo", en *Gran Enciclopedia de Andalucía*, Sevilla, Tierras del Sur, 1979, t. 2, p. 484. PANEA, F., "Gonzalo Bilbao. Biografía artística", en AA.VV., *Gonzalo Bilbao. Fondos del Museo de Bellas Artes de Sevilla*, cat. exp., Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2011, p. 15 cree que los conocimientos que Bilbao adquiriese con ellos debieron ser modestos, pero marcadamente académicos a tenor de que ambos pertenecían a la Escuela de Bellas Artes de Sevilla y hacían pintura con este formato como las tituladas *San Servando y San Germán y Dos señoras orando* que el propio Bilbao tenía en su colección particular y que acabó legando al Museo de Bellas Artes en 1920, vid. IZQUIERDO, R. y MUÑOZ, V., *Museo de Bellas Artes. Inventario de pinturas*, Sevilla, 1990, p. 253. Pedro de la Vega había sido uno de los fundadores de la Academia Libre de Bellas Artes y Antonio María Vega y Muñoz († 1878), quizá otro hermano, era secretario de la misma y miembro, además, de la Sociedad Protectora de Bellas Artes, instituciones en las que muy joven se integró Bilbao, vid. PÉREZ CALERO, G., "La Academia Libre de Bellas Artes de Sevilla (1872-1888)", *Laboratorio de Arte*, nº 11, 1998, p. 280.

13 El descubrimiento lo hizo PÉREZ CALERO, G., "Gonzalo Bilbao, dibujante y acuarelista: nuevas aportaciones", *Laboratorio de arte*, 1997, nº 10, pp. 319-336.

14 Así lo cree PANEA, F., "Gonzalo Bilbao. Biografía...", *op. cit.*, pp. 16 y 17.

15 GROSSO SÁNCHEZ, A., *Conferencia en homenaje a la memoria del insigne pintor sevillano Gonzalo Bilbao*, Sevilla, Imprenta Provincial, 1939, p. 15 lo consideró un "Renoir sin divisionismo".

componer obras de la temática estudiada por sí, en función de las oportunidades de negocio que surgían, había que acometer este género de pintura<sup>16</sup>. En cualquier caso, muy pronto Bilbao pudo competir en las exposiciones en las que se presentó, y que le dieron realce y consideración, con temas de mayor peso y más apreciados por el público en general, como las vistas urbanas y los paisajes reflejados en el lienzo con aproximaciones al "procedimiento utilizado por los impresionistas"<sup>17</sup>, presagiando el iluminismo desarrollado posteriormente por Sorolla<sup>18</sup>. En cualquier caso, aunando esta técnica con una plasmación muy afectiva del costumbrismo sevillano de fin de siglo, nuestro artista acometió una de sus más conocidas pinturas, *El baile de los seises*, en 1900. Y es quizá una de las pocas ocasiones en que trataba un asunto religioso, aunque tamizado por la reivindicación de plasmar, también, un episodio de tipismo idiosincrático y de trascendencia social para una ciudad como Sevilla. Tanto por temática –niños sirviendo en el interior de una iglesia–, como por cronología, *El baile de los seises* es la obra más próxima y semejante a la de *El acólito* (1897) que aquí presentamos por primera vez. Y parece probable que esta pintura, quizá pensada como estudio preparatorio para una composición de mayor envergadura nunca realizada, influyera decisivamente en el postrero testimonio del monaguillismo ofrecido por la pintura sevillana: *El monaguillo* (Sevilla, Museo de Bellas Artes), realizado en 1920 por Alfonso Grosso Sánchez, el último discípulo de Gonzalo Bilbao.



Fig. 3. Sevilla. Colección particular. *El acólito*. Gonzalo Bilbao. 1897. Detalle.  
© Pedro M. Martínez Lara.

## BIBLIOGRAFÍA

AA.VV., "Bilbao y Martínez, Gonzalo", en *Gran Enciclopedia de Andalucía*, Sevilla, Tierras del Sur, 1979, t. 2, pp. 484 y 485.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 9: "temas que no eran de su tiempo".

<sup>17</sup> VALDIVIESO, E., *Pintura sevillana del siglo XIX*, Sevilla: el autor, 1981, p. 121.

<sup>18</sup> El primero en considerarlo así fue DURET, T., *Les peintres impressionistes*, París, H. Heymann & J. Peiros, 1978, opinión que recogió PANTORBA, B. de, *Historia de las exposiciones de Bellas Artes*, Madrid, Ediciones Alcor, 1980, pp. 158 y 159.

- AA.VV., *Gonzalo Bilbao*, cat. exp., Sevilla, Caja de Ahorros Provincial San Fernando de Sevilla, 1974.
- CABEZAS GARCÍA, Á., "La pintura de casacones en España y América: una visión retrospectiva e idealizada del siglo XVIII", en PÉREZ SAMPER, M.Á. y BETRÁN MOYA, J.L. (coords.), *Nuevas perspectivas de investigación en Historia Moderna: economía, sociedad, política y cultura en el mundo hispánico*, Madrid, Fundación Española de Historia Moderna, 2018, pp. 1.088-1.101.
- CALDERÓN ARGELICH, A., *Olvido y memoria del siglo XVIII español*, Madrid, Cátedra, 2022.
- DURET, T., *Les peintres impressionistes*, París, H. Heymann & J. Peiros, 1978.
- GAYA NUÑO, J.A., *Arte del siglo XIX*, Madrid, Editorial Plus Ultra, 1966.
- GROSSO SÁNCHEZ, A., *Conferencia en homenaje a la memoria del insigne pintor sevillano Gonzalo Bilbao*, Sevilla, Imprenta Provincial, 1939.
- IZQUIERDO, R. y MUÑOZ, V., *Museo de Bellas Artes. Inventario de pinturas*, Sevilla, 1990.
- MARTÍNEZ CUADRADO, M., *La burguesía conservadora (1874-1931)*, Madrid, Alianza Editorial, 1973.
- PANEA, F., "Gonzalo Bilbao. Biografía artística", en AA.VV., *Gonzalo Bilbao. Fondos del Museo de Bellas Artes de Sevilla*, cat. exp., Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2011, pp. 15-24.
- PANTORBA, B. de, *Historia de las exposiciones de Bellas Artes*, Madrid, Ediciones Alcor, 1980.
- PÉREZ CALERO, G., "Gonzalo Bilbao y la pintura sevillana del regionalismo en Sevilla (1880-1930)", en *Gonzalo Bilbao y la pintura sevillana de su tiempo*, cat. exp., Sevilla, El Monte, 1988, pp. 7-11.
- PÉREZ CALERO, G., "Gonzalo Bilbao, dibujante y acuarelista: nuevas aportaciones", *Laboratorio de arte*, 1997, nº 10, pp. 319-336.
- PÉREZ CALERO, G., "La Academia Libre de Bellas Artes de Sevilla (1872-1888)", *Laboratorio de Arte*, 1998, nº 11, pp. 275-300.
- PÉREZ CALERO, G., "La moda del 'monaguillismo' en los pintores andaluces de entre siglos", *Laboratorio de arte*, 2017, nº 29, pp. 653-672.
- VALDIVIESO, E., *Pintura sevillana del siglo XIX*, Sevilla: el autor, 1981.

Álvaro Cabezas García

Dpto. de Historia del Arte

IES Al-Guadaíra

<https://orcid.org/0000-0001-9675-8964>

acabezas@us.es



**FRANCISCO BARRANCO Y JUSEPE MARTÍNEZ, DOS  
DISCÍPULOS DEL PINTOR CONQUENSE CRISTÓBAL  
GARCÍA SALMERÓN**

**FRANCISCO BARRANCO AND JUSEPE MARTÍNEZ, TWO  
DISCIPLES OF THE CUENCA PAINTER CRISTÓBAL  
GARCÍA SALMERÓN**

SONIA CASAL VALENCIA

Universidad de Santiago de Compostela

Recibido: 24/02/2022

Aceptado: 26/10/2022

RESUMEN

Cristóbal García Salmerón fue el pintor más destacado de su Cuenca natal durante buena parte del siglo XVII, siendo considerado por los pocos pero destacados autores que lo nombran en sus estudios como un artista notable en vista de las obras que de él se conservan. Por ello, no es difícil imaginar que a su taller llegaron numerosos discípulos con el objetivo de aprender el oficio de pintar junto al maestro. Así, tras haber consultado la totalidad de documentos existentes en el Archivo Histórico Provincial de Cuenca, se han hallado las cartas de aprendizaje de Francisco Barranco y Jusepe Martínez, pudiendo haberse convertido el primero en un genio de las naturalezas muertas, mientras el segundo ha quedado relegado al más absoluto de los olvidos.

*Palabras clave:* Cristóbal García Salmerón; Francisco Barranco; Jusepe Martínez; cartas de aprendizaje; pintura.

## ABSTRACT

Cristóbal García Salmerón was the foremost painter in his native Cuenca for much of the 17th century, and is considered by the few but prominent authors who mention him in their studies to be a notable artist seeing the works created by him that have survived. Therefore, it is not difficult to imagine that many of his disciples came to his studio to learn the craft of painting with the master. Thus, after consulting all the existing documents in the Provincial Historical Archive of Cuenca, the apprenticeship letters of Francisco Barranco and Jusepe Martínez have been found. The former may have become a genius of still lifes, while the latter has been relegated to the most absolute oblivion.

*Keywords:* Cristóbal García Salmerón; Francisco Barranco; Jusepe Martínez; apprenticeship documents; painting.

Los primeros años de la vida del pintor barroco Cristóbal García Salmerón son, a día de hoy, todavía una incógnita pues, más allá de la confirmación de su nacimiento en la ciudad de Cuenca en 1603, son nulos los documentos que se han hallado de su infancia y adolescencia, donde cabría situar su formación en el oficio de pintar. De hecho, el aprendizaje del artista conculcense es documentalmentc desconocida por lo que no es posible saber a qué edad entró en un taller ni cuánto tiempo duró su aprendizaje. No obstante, si se toma como referencia lo generalizado por algunos autores, como Revenga Domínguez<sup>1</sup> o Martín González<sup>2</sup>, parece habitual el comienzo de la instrucción a una edad aproximada de 13 o 14 años prolongándose, más o menos, un lustro, así que el aprendiz alcanzaría la condición de maestro con unos 18 o 19 años.

Esta circunstancia podría coincidir con la casuística de García Salmerón pues el primer documento del que, por el momento, se tiene constancia lo sitúa en enero de 1624, en su Cuenca natal, recibiendo a un aprendiz de pintor en su taller. En la citada fecha, el conculcense, nacido en 1603, contaría posiblemente todavía con 20 años al tratarse del primer mes del año por lo que es probable que no tuviese demasiada experiencia en la enseñanza del oficio. No obstante, el hecho de que unos padres decidan dejar en manos de un pintor tan joven e inexperto la formación de su hijo también podría indicar la buena fama cosechada por el

---

1 REVENGA DOMÍNGUEZ, P., *Pintura y sociedad en el Toledo barroco*, Toledo, Monografías 13. 2002.

2 MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1993.



artista entre sus paisanos en una probable trayectoria por su localidad.

El documento en cuestión (doc. 1), fechado el 8 de enero de 1624, es una carta de obligación entre Gonzalo Barranco, vecino de la ciudad de Cuenca, y Cristóbal García, ya con el apelativo de pintor, en la que el primero deja a su hijo de 15 años, Francisco Barranco, en manos del segundo durante ocho años para que este le enseñe su oficio de pintor “sin le encubrir en el cossa alguna”<sup>3</sup>. Además de la instrucción, el pintor se compromete a alimentar a su aprendiz por lo que el padre del susodicho pagará cada año de los cuatro primeros un cahíz<sup>4</sup> de trigo a abonar en casa del maestro el día de Nuestra Señora, en agosto.

Este método de pago en especias y no en dinero se podría interpretar de diferentes formas. En primer lugar, se podría pensar que, quizás por un posible oficio agrícola del propio Gonzalo Barranco, esta sería la única manera que tendría de poder darle un oficio a su hijo, no pudiendo ofrecer al pintor más pago que lo que él mismo va obteniendo durante sus meses de trabajo. Otra opción sería que este tipo de retribución fuese la requerida por el artista debido a una necesidad importante de este producto, pues cada año recibiría el equivalente a más de 20 kilogramos de trigo.

Continuando con el documento se advierte que, el primer año, Gonzalo Barranco dará a su hijo “un vestido entero de paño seceno de Cuenca que se entiendo ferreruelo balon y ropilla jubón de lino dos camisas y dos balonas sombrero y pretina calzas y zapatos todo nuevo”<sup>5</sup>, delegando esta función de vestimenta en el pintor los años restantes del aprendizaje. Este tipo de acuerdos sobre quién debe alimentar y/o vestir al aprendiz son habituales en estas cartas de obligación, al igual que generalmente se aclara el régimen interno del muchacho, es decir, si solo acudía al taller de su maestro las horas correspondientes a su aleccionamiento, volviendo a su casa para comer y dormir; si, por el contrario, el maestro lo alimentaba al mediodía, pasando las noches en el hogar familiar; o si directamente se iba a vivir a casa del pintor durante toda su formación.

En esta ocasión, pese a que el documento no es demasiado explícito, el hecho de que las dos partes no hablen en términos de proveer cama, sino simplemente de alimentación y vestimenta, podría hacer pensar en una estancia diurna del aprendiz, esto es, que pasase el día en el taller, comiendo con el

---

3 ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE CUENCA (AHPC), P-873, Gaspar Alonso, 1624, fol. 5.

4 El cahíz se trata de una medida que varía dependiendo de la zona pero que, en estos años, en Cuenca, tenía el valor de “diez almudes y cinco celemines” (ORTUÑO MOLINA, J., “Las rentas señoriales de la casa de Pacheco en el señorío de Villena en el tránsito de la Edad Media a la Moderna”, en *VII Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna*, 2004, vol. 2, p. 1195).

5 AHPC. P-873, Gaspar Alonso, 1624, fol. 5.

propio pintor, pero, una vez pasadas esas horas, volvería con su familia para dormir. Durante todos estos años de relación, no obstante, el aprendiz debería servir bien y fielmente al pintor sin ausentarse de sus obligaciones. Si esto sucediese, ambas partes acuerdan pagar los daños causados y que se les ejecute judicialmente por ello.

A través de este documento, de la vida de Francisco Barranco solo se puede derivar que es hijo de Gonzalo Barranco y que, por tanto, sería él el encargado de costear su formación. Sin embargo, se ha encontrado otro documento fechado en noviembre de 1625 en que un tal Juan Barranco, peraille, se identifica como hijo de Gonzalo Barranco y María Hernández, ya difuntos<sup>6</sup>, es decir, no habiéndose cumplido siquiera dos años del aprendizaje de Francisco, este queda huérfano por lo que cabría preguntarse si su hermano Juan pudo o quiso asumir y continuar con lo pactado entre su padre y García Salmerón o, por el contrario, el menor se quedó en una situación un tanto desamparada.

A este último respecto, cabría remarcar que no se han hallado documentos que despejen la duda en relación al futuro del joven aprendiz. Sin embargo, diversos historiadores posteriores dan cuenta de la existencia de un pintor también llamado Francisco Barranco que, pese a que no ha sido posible establecer una relación concluyente por falta de escritos que así lo confirmen, tampoco se puede descartar que ambos pintores se refieran a la misma persona.

Así, el primer estudioso que da cuenta de Francisco Barranco es Ceán Bermúdez quien dice que “vivía en Andalucía por los años de 1646, donde hay firmados de su mano varios bodegoncillos, que están pintados con verdad y buen colorido”<sup>7</sup>. Esta pequeña descripción, además de destacar su valía en el género de naturalezas muertas, vincula al pintor con el mundo andaluz, al menos durante unos años.

En el siglo XX varios autores lo citan concediéndole cierta importancia al artista. En primer lugar, Jordan y Cherry dicen de Barranco que tiene “free and vibrant style of painting, suggesting parallels with painters in Madrid”<sup>8</sup>, vinculando su formación o sus influencias con la escuela madrileña.

Su probada estancia en Andalucía hizo que muchos pensasen en su posible origen andaluz o en un aprendizaje con los genios y maestros del sur en el siglo XVII. Hacia el año 1995 la única obra conocida de Barranco era *Bodegón con*

---

6 AHPC. P-894, Damián de Cuéllar, 1624-1626, fol. 374-377v.

7 CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Tomo I, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1800, p. 93.

8 JORDAN, W., y CHERRY, P., *Spanish still-life from Velázquez to Goya*, London, National Gallery Publications, 1995, p. 110.

*pájaros y servicio de chocolate*<sup>9</sup>, de la cual Peter Cherry expresa lo siguiente:

Este bello bodegón es la única pintura conocida de este pintor y es una verdadera obra maestra del género en España del Siglo de Oro. (...) De hecho, Barranco, quizás de origen andaluz, trabajó en Sevilla en esta época y tres bodegones suyos fueron inventariados en una colección pictórica sevillana de 1650.

La pintura presenta cinco especies distintas de pájaros en primer plano, con una chocolatera y molinillo, y una taza lacada de fabricación mejicana de Michoacan a la izquierda, y sobre una repisa, a la derecha una taza de cristal español con burbuja de vidrio azul en el interior y un paño rojizo. A parte de su aspecto apetitoso, parece que este tema se ejecutó para demostrar las habilidades artísticas del pintor, y su extraordinaria habilidad para evocar las cualidades del cobre trabajado, de las plumas y del vidrio. El tema del servicio de chocolate de la pintura de Barranco recuerda al *Bodegón con servicio de chocolate*, firmado por Juan de Zurbarán en 1640 (...), pintura que parece haber gozado de bastante fama en Sevilla a juzgar por los bodegones inspirados en ella.

(...) En el cuadro de Barranco, el artista sigue la tradición de representar el antepecho a lo largo del cuadro, componiendo los pájaros para que den la impresión de sobresalir del cuadro. A pesar del cierto sentido de simetría que dan las repisas laterales del segundo plano, Barranco, como Juan de Zurbarán, buscó una forma más intuitiva de componer los elementos, situados en un caos ordenado. Su manera de pintar difiere bastante de la de Zurbarán. El estilo de este último se caracteriza por un fuerte tenebrismo derivado de la pintura contemporánea napolitana y una cierta minuciosidad en modelado las formas. En el caso del bodegón de Camprobín, el tema está pintado con más soltura y energía. Sin embargo, el estilo particular de Barranco difiere del de los otros dos. El bodegón de Barranco se distingue por su pincelada suelta y vibrante, por su rica textura y un toque fresco y espontáneo que hace de esta pintura algo sublime. En vez de la iluminación tenebrista y los fondos oscuros de Juan de Zurbarán, Barranco persigue efectos de luz difusa y luminosidad atmosférica. El fondo marrón claro, las sombras translúcidas y la tonalidad más bien apagada dan la impresión de que el bodegón se observó a la luz del día.

Es probable que Barranco trabajara en Madrid, donde pintores como Juan de Espinosa pintaron bodegones de aves y donde Barranco hubiera podido apreciar la densa textura de los bodegones de Antonio de Pereda, y quizás los de Francisco Palacios, que como discípulo de Velázquez, trabajaba en un estilo deshecho y atmosférico. (...) El hermoso bodegón de Barranco,

---

9 Lienzo perteneciente a la Colección Apelles (Londres).

producto de un artista intensamente innovador y de no menos talento que los mejores pintores de su campo, añade una dimensión nueva al entendimiento del bodegón de la creativa década sevillana de 1640<sup>10</sup>.

A este primer bodegón, habría que añadirle otros tres que aparecen en un documento de dote fechado en Sevilla en 1650 en que Ana de Carriaga, viuda de Bartolomé Ria, maestro cirujano, los aporta en su nuevo matrimonio con Alonso Rodríguez Canillo, siendo tasados cada uno en 50 reales<sup>11</sup>, además de otros dos descubiertos en Buenos Aires.

En ellos se advierte que, tanto “por el sensual trabajo del pigmento, como por el fino soporte de madera sobre el que está pintado”<sup>12</sup>, Barranco parece estar familiarizado con bodegones flamencos. Además, el uso de tablas finas de roble no es muy habitual en la pintura española por lo que los autores quieren apuntar a una posible procedencia flamenca puesto que el apellido Barranco es “insólito en castellano”<sup>13</sup>, por lo que podría ser una familia venida de esas tierras habiendo hispanizado su nombre.

Peter Cherry ahonda más en esta cuestión advirtiendo que, aunque efectivamente ese tipo de paneles de roble se fabricaban en los Países Bajos, bien podrían haber sido importados estos soportes por las diferentes colonias de comerciantes flamencos que existían en Sevilla, recordando los motivos representados en sus trabajos a aquellos realizados por flamencos y holandeses pues incluían “platos de ostras, conejos vivos y tarros de cerámica, compartiendo su composición con objetos más conocidos del repertorio de los pintores sevillanos, como las frutas y las aves muertas”<sup>14</sup>.

Hace poco más de una década, uno de los mayores estudiosos de la pintura andaluza, Enrique Valdivieso, ponía de manifiesto que únicamente se conocen cuatro bodegones firmados por Francisco Barranco en los que el artista lleva a cabo unas composiciones “ambientadas por una suave penumbra de tonos áureos”<sup>15</sup> donde muestra siempre “una singular habilidad en describir los brillos y reflejos que la luz produce en las superficies de los objetos de metal, cristal o cerámica, en los plumajes de las aves y en la piel o caparazones de pescados y

10 VV. AA., *Tres siglos de pintura*, Madrid, Caylus Anticuaria, 1995, pp. 140-143.

11 BRIGSTOCKE, H. y VELIZ, Z. (Coord.), “En torno a Velázquez. Pintura española del Siglo de Oro”, *Exposición homenaje a Velázquez en el IV Centenario de su nacimiento en el Museo de Bellas Artes de Asturias, 20 de mayo 1999 – 30 de enero 2000*, Londres, Apelles Collection, 1999, p. 134.

12 BRIGSTOCKE y VELIZ, *ibidem*, p. 134.

13 BRIGSTOCKE y VELIZ, *ibidem*, pp. 134-135.

14 CHERRY, P., *Arte y naturaleza. El Bodegón español en el Siglo de Oro*, Madrid, Doce Calles, 1999, p. 262.

15 VALDIVIESO, E., *Pintura barroca sevillana*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 2003, p. 384.

mariscos”, apoyándose esta destacable técnica “en la vivacidad de su pincelada, movida y dispuesta con fluidez”<sup>16</sup>. Romero Asenjo añade más a este respecto destacando que el pintor demuestra “precisión en la composición y la ausencia total de arrepentimientos”<sup>17</sup>, lo que sugiere “un detallado dibujo subyacente preparatorio, probablemente realizado con un medio seco y claro como la tiza blanca o creta”<sup>18</sup>.

Todos los autores que lo tratan, desde Peter Cherry a Valdivieso pasando por Pérez Sánchez o Romero Asenjo, no tienen reparos en deshacerse en elogios hacia el pintor situando sus pinturas entre “lo más ‘moderno’ de su tiempo y género”<sup>19</sup> o tildándolas de “obras maestras del bodegón en España”<sup>20</sup>, lo que podría situar a su mentor en un plano similar por haber sido el artífice de sus enseñanzas.

En este sentido, parece lógico pensar que muchos otros aprendices se formaron en el taller de García Salmerón, pues su buen hacer pictórico lo convertía en la persona idónea para enseñar el oficio de pintar a los jóvenes y, además, la ingente cantidad de encargos que recibía el maestro parecen enlazar directamente con la necesidad de emplear a aprendices y oficiales en la ejecución de las obras.

No obstante, tras la carta de aprendizaje de Francisco Barranco, no se hallan otros documentos similares relacionados con el taller de García Salmerón hasta dos décadas más tarde, pues el 2 de agosto de 1644 se efectúa un escrito en el que Guillermo Martínez, vecino de la ciudad de Cuenca, tiene la voluntad de que su hijo, Jusepe Martínez, de diecisiete años, entre en el taller de Cristóbal García Salmerón por tiempo de seis años, es decir, hasta 1650, lo que ubica al pintor en esta población, como mínimo, hasta la fecha indicada, habiendo un vacío documental posterior de más de una década (doc. 2).

En estos seis años de formación, el maestro debería enseñarle el arte de pintar a cambio de que el alumno lo sirviese en todo lo que le mandasen. Asimismo, el padre del menor tiene la obligación, durante los tres primeros años, de dar de comer a su hijo, proveerle vestimentas y una cama en la que dormir, es decir, el aprendiz solo estaría en casa de García Salmerón el tiempo que durase la

---

16 VALDIVIESO, E., *Maestros del Barroco europeo*, Madrid, Coll & Cortés, Fine Art Dealers, 2005, p. 52.

17 ROMERO ASENJO, R., *El bodegón español en el siglo XVII: desvelando su naturaleza oculta*, Madrid, Restauración y Estudios Técnicos de Pintura de Caballete, 2009, p. 197.

18 ROMERO ASENJO, R., *ibidem*, p. 199.

19 PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., “Dos bodegones de Francisco Barranco”, *Archivo Español de Arte*, tomo 72, nº 286, pp. 173.

20 ROMERO ASENJO, R., *op. cit.* p. 200.

formación en sí, acudiendo a su hogar para dormir y alimentarse. Sin embargo, los tres años restantes, sería el pintor el encargado de dar comida, ropa y cama a su discípulo “comforme a la calidad de su persona”<sup>21</sup>, lo que parece probar los posibles del artista y suponer un espacio relativamente amplio en su casa para poder alojarlo tanto tiempo.

El deber de Jusepe Martínez durante todo el período de su formación era no ausentarse jamás de sus obligaciones sin causa justificada y, si así ocurriese, Cristóbal García Salmerón podría buscar otro aprendiz y reclamar los gastos ocasionados en el proceso de sustitución. Este dato podría indicar que, quizás en estos momentos, el taller del conquense solo estaría ocupado por este discípulo, al menos en régimen completo, y que su ausencia permitiría la entrada de otro con más responsabilidad, pero se trata de una mera suposición.

Pese a que cabría suponer que Jusepe Martínez acabó su formación y consiguió el grado de maestro, lo cierto es que no se ha hallado ninguna documentación que lo pruebe, cayendo, su figura y su arte, en el más absoluto de los olvidos pues ningún estudioso, tratadista o crítico de arte hacen referencia a su persona, como sí parece ocurrir con el otro conocido aprendiz del conquense, Francisco Barranco, que, de confirmarse su identidad con lo expuesto por Ceán, Cherry o Valdivieso, entre otros, se podría afirmar que llegó a alcanzar cierta fama y reconocimiento por su buen hacer pictórico en el género de naturalezas muertas.

---

21 AHPC. P-1031, Alonso de Morales, 1644-1652, fol. 104.

## ANEXO DOCUMENTAL

### Documento 1

#### Carta de aprendizaje de Francisco Barranco

AHPC. P- 873, Gaspar Alonso, 1624, fol. 5-5v.

Sean quantos esta carta de oblig<sup>on</sup> vieren como yo Gonçalo Varranco V<sup>o</sup> que soy de la ciudad de Cuenca otorgo y conozco por esta presente carta que pongo y asiento con Xpoval García que esta pres<sup>te</sup> pintor V<sup>o</sup> desta dha ciudad a mi hijo Fran<sup>co</sup> Barranco que esta pres<sup>te</sup> que es de hedad de quinze a<sup>os</sup> poco más o menos por tiempo y espacio de ocho a<sup>os</sup> que an de correr y contarse desde oy dia de la fecha hasta ser cumplidos porque durante ellos el dho Xpoval García le a de enseñar el dho su officio de pintor sin le encubrir en el cossa alguna = y porque se le enseñe y le dé de comer me obligo de dar al susodho cada un año de los quatro primeros un cayz de trigo por el día de nra s<sup>ra</sup> de agosto puesto y entregado en esta dha ciu<sup>d</sup> en su cassa y poder del susodho de cada un año y plaço que la primera paga que tengo de hacer de los dhos quatro cayces de trigo a de ser para el dho día de nra señora de agosto que berna deste pres<sup>te</sup> año de mill y seis<sup>os</sup> y v<sup>te</sup> y quatro de mas de lo qual me obligo de le dar ael dho mi hijo en el dho primer año un vestido entero de paño seceno de Cuenca que se entiende ferreruelo balon y ropilla jubón de lino dos camisas y dos balonas sombrero y pretina calzas y zapatos todo nuevo y el demás dho tiempo el dho Xpoval Garcia le a de bestir a su [...] y darle lo de más necesario y me obligo a que durante el dho tiempo el dho mi hixo le serbirá bien y fielmente sin se ausentar de el dho servicio. Si se ausentare o bolbere a el dentro de quinze días de como ansi se ausentare a mi costa y miss<sup>on</sup> siendo requerido o no lo siendo y no lo haciendo o ycumpliendo y pagado el dho tpo el dho Xpoval García o otra pers<sup>a</sup> en su nombre me execute por los dhos quatro cayzes de trigo y vestido y aderente con mas las costas y daños que en raçon dello se siguieren y rrecrescieren con el doble que liquido todo ello y el juramento deci del susodho y de su p<sup>or</sup> sin mas genero de prueba y por todo se me ex<sup>te</sup>. Y yo el dho Xpoval García que pres<sup>te</sup> estoy abiendo oydo y entendido esta escrip<sup>a</sup> y lo en ella contenido me obligo por mi parte de cumplir con lo p<sup>o</sup> en ella y no los aciando y cumpliendo se me conpela y apremie a ello por todo rigor de derecho y via ex<sup>va</sup>.

Y para cumplir obliga mas personas y bienes muebles, raíces ávidos y por aver por firme obligación y solemne estipulación: para la execucion dello damos poder cumplido, a qualquier juezes y justicias del Reyno de qualquier fuero y jurisdicion que sean y especial y expresamente a cada uno de nos por lo que a su parte toca nos sometemos al fuero y jurisdicon desta dha ciudad de

cuenca y por la justicia rreal de la que es o ffuere queremos ser conbenidos y executados y renunciarnos a jurisdicion, y propio fuero y domicilio y la ley si convenerit digestis de jurisdicionem ómnium iudicum: para que nos compelan al cumplimiento dello, como si esta carta, y lo en ella contenido fuese sentencia definitiva de juez competente, por nos consentida, y pasada en cosa juzgada y renunciarnos y partimos de nos y de nuestro favor ayuda y derecho qualesquier leyes fueros y derechos ordenamientos Reales y leyes de partida y otras que en nro favor sean en general y particular y la ley de derecho que dize que general renunciación fecha de leyes non vala: en testimonio de lo qual otorgamos esta carta de obligación ante el escrivano y testigos de yuso escroptos y lo ffirmamos de nros nombres que fue fha y otorgada en la ciud<sup>d</sup> de Cuenca a ocho días del mes de henero de mill y seiscientos y v<sup>te</sup> y quatro a<sup>os</sup> tt<sup>os</sup> Julián Domínguez de Velasco y Gaspar Alonso el Menor en días y Alonso de Pareja V<sup>os</sup> desta ciudad y el escriv<sup>o</sup> doy fee conozco a los otorg<sup>tes</sup>.

Firman Cristóbal García, Gonzalo Barranco y dos veces Gaspar Alonso.

## Documento 2

### Carta de aprendizaje de Jusepe Martínez

**AHPC. P-1031, Alonso de Morales, 1644-1652, fol. 104-104v.**

Sepan quantos esta carta de obligación bieren como yo Guillermo Martínez v<sup>o</sup> desta ciudad de Cuenca otorgo y conozco que pongo por aprendiz de pintor a mi hijo Jusepe Martínez que es de hedad de diez y siete años con Xpobal Garçia pintor v<sup>o</sup> desta dicha ciudad que esta presente por tiempo de seis años que an de començar a correr y contarse desde oy día de la fecha y cumplir a dos de agosto del año que viene de mill y seiscientos y çinquenta para que el dicho tiempo le enseñe el dicho arte de pintor y el dicho mi hijo le sirva de todo lo que le mandare y a el le fuere [...] de açer y los tres primeros años le tengo de dar de comer y bestir y calcar a mi boluntad y a de dormir en mi casa y el dicho Xpobal García a de dar los últimos tres años de comer bestir y calcar y cama en que duerme a su [...] y me obligo a que durante los dichos seis años el dicho mi hijo no se le ausentara de su casa y serviçio antes le servirá bien y fielmente y si se le ausentare se lo boluer a ella dentro de [...] como se a requerido y no lo haciendo pueda el dicho Xpobal García buscar otro aprendiz y por lo que estruir y en buscarlo ubiere gastos me pueda executar y execute con las costas de la cobranca que todo lo dexo y difiero en su juramento del de su pio curador y pido qualquier juez se lo difiera. Yo el dicho Xpobal García que presente estoy y e oído y entendido lo contenido en esta escritura la acepto en todo y por



todo como en ella se contiene y me obligo de tener en mi casa los dichos seis años al dicho Jusepe Martínez y no lo despedir della asta ser cumplidos y enseñarle con todo cuidado el dicho arte de pintor y le dar en los últimos tres años de comer y bestir y calçar y cama en que duerma conforme a la calidad de su persona y a ello se me apremie por todo rrigor de derecho a cuyo cumplimiento cada uno por lo que nos toca obligamos nuestras personas y bienes muebles y raices avidos y por aver y damos poder cumplido a todas y cualesquier justicias y jueces del Rey nuestro señor de cualquier jurisdiccion que sean especial y especialm<sup>te</sup> a la justicia rreal desta ciudad de Cuenca a cuyo fuero y juridisçion nos sometemos y por ante quienquier nos ser combenidos y executados rrenunciamos nuestro propio fuero jurisdiccion y domcilio y la ley si comebenerit diferí de jursidicione [...] para que los compelan y apunten al cumplimiento desta escritura como por sentencias pasada en cosa juzgar y rrenunciamos todas cualesquier leyes fueros y derechos de nuestro favor con la general y derechos della en fee de lo qual otorgamos esta carta de obligación a la manera que dicho es ante el escrivano publico y testigos de yuso y lo firmamos de nuestros nombres que es fecha otorgada en la ciudad de Cuenca a dos días del mes de agosto de mil y seiscientos y cuarenta y cuatro años a lo qual fueron presentes por testigos Gabriel de Pareja y Garçi Pérez de Azpetia escrivano del numero desta dicha ciudad de Cuenca y Juan Sánchez v<sup>o</sup> de la dicha ciudad de cuenca. Yo el escrivano que doy fee conozco a lo otorgantes.

Firmas de Cristóbal García Salmerón, Guillermo Martínez y el escribano Alonso de Morales.

## BIBLIOGRAFÍA

- BRIGSTOCKE, H. y VELIZ, Z. (Coord)., “En torno a Velázquez. Pintura española del Siglo de Oro”, *Exposición homenaje a Velázquez en el IV Centenario de su nacimiento en el Museo de Bellas Artes de Asturias, 20 de mayo 1999 – 30 de enero 2000*, Londres, Apelles Collection, 1999.
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Tomo I, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1800.
- CHERRY, P., *Arte y naturaleza. El Bodegón español en el Siglo de Oro*, Madrid, Doce Calles, 1999.
- JORDAN, W., y CHERRY, P., *Spanish still-life from Velázquez to Goya*, London, National Galley Publications, 1995.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1993.
- ORTUÑO MOLINA, J., “Las rentas señoriales de la casa de Pacheco en el se-

- ñorio de Villena en el tránsito de la Edad Media a la Moderna”, en *VII Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna*, 2004, vol. 2, p. 1185-1202.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., “Dos bodegones de Francisco Barranco”, *Archivo Español de Arte*, tomo 72, nº 286, pp. 171-173.
- REVENGA DOMÍNGUEZ, P., *Pintura y sociedad en el Toledo barroco*, Toledo, Monografías 13. 2002.
- ROMERO ASENJO, R., *El bodegón español en el siglo XVII: desvelando su naturaleza oculta*, Madrid, Restauración y Estudios Técnicos de Pintura de Caballete, 2009
- VALDIVIESO, E., *Pintura barroca sevillana*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 2003.
- VALDIVIESO, E., *Maestros del Barroco europeo*, Madrid, Coll & Cortés, Fine Art Dealers, 2005.
- VV. AA., *Tres siglos de pintura*, Madrid, Caylus Anticuario, 1995.

Sonia Casal Valencia

Universidad de Santiago de Compostela  
<https://orcid.org/0000-0002-0967-5819>  
soniacv94@gmail.com



**LA TRAYECTORIA ARTÍSTICA DE CARLOS DE HAES EN  
ESPAÑA Y SU RECEPCIÓN CRÍTICA EN LAS EXPOSICIONES  
NACIONALES DE BELLAS ARTES (1856-1884)**

**THE ARTISTIC CAREER OF CARLOS DE HAES IN SPAIN AND  
ITS CRITICAL RECEPTION AT NATIONAL FINE ARTS  
EXHIBITIONS (1856-1884)**

LUIS AURELIO GONZÁLEZ PRIETO  
Real Instituto de Estudios Asturianos

MARÍA DEL MAR DÍAZ GONZÁLEZ  
Universidad de Oviedo

Recibido: 20/09/2022

Aceptado: 07/11/2022

RESUMEN

Carlos de Haes es uno de los pintores más señeros de la España del siglo XIX. Junto a su excelente aportación, destaca su magisterio en la Academia de San Fernando y su indiscutible repercusión en la renovación del paisajismo español. Desde el amplio elenco de fuentes de consulta cotejadas, se revisa el papel desempeñado por el artista en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes a la luz de la crítica especializada. Estos importantísimos eventos contribuyen a encumbrar su exitosa trayectoria y a respaldar su acceso al puesto docente, desde el cual también defendió a sus discípulos en el campo profesional del arte, y los dio a conocer.

*Palabras clave:* Carlos de Haes, pintura del natural, España, cátedra de paisajismo, Exposiciones Nacionales.

## ABSTRACT

Charles de Haes is one of the most distinguished painters of 19th century Spain. Along with his excellent contribution, his teaching at the San Fernando Academy and his indisputable impact on the renewal of Spanish landscaping stand out. From the wide range of collated reference sources, the role played by the artist in the National Fine Arts Exhibitions is reviewed. These very important events help to elevate his successful career and support his access to the teaching position, from which he also defended his disciples in the professional field of art and made them known.

*Keywords:* Charles de Haes, plenairism, Spain, landscaping chair, National Exhibitions.

## 1. INTRODUCCIÓN

Por su obra genial y por la influencia de su magisterio en la renovación del paisajismo español, Carlos de Haes (Bruselas, Bélgica, 1826 – Madrid, España, 1898) es sin duda uno de los pintores más importantes en la España del siglo XIX<sup>1</sup>. A mediados de dicho siglo, según José Galofre, el paisajismo había alcanzado muy poco eco entre los pintores españoles<sup>2</sup>. Además, los pocos que practicaban este género estaban muy influenciados por los planteamientos románticos y por la idealización cultivada por Genaro Pérez Villaamil, catedrático de paisaje en la Academia de San Fernando, entre otros. En aquellos momentos, esta corriente es ajena a la pintura del natural que se impone en Europa entre los cultivadores del género, sobre todo franceses.

La aparición de la figura de Carlos de Haes en el panorama artístico español significó una ruptura con el estilo anterior, pero también un incremento considerable de seguidores de este género, cuyo desarrollo se verifica un tanto tardío en nuestro país. Sus lecciones desde su cátedra de paisajismo animan a seguir su senda, pero también se ha de tener en cuenta la irrupción de Haes en el panorama artístico español desde su participación en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, en las que alcanza inicialmente mucho éxito.

En los estudios que ahondan su figura<sup>3</sup>, no se analiza la relevante repercusión

---

1 CID PRIEGO, C., *Aportaciones para una monografía del pintor Carlos de Haes*, Lérida, 1956, p. 38 y REYERO, C. y FREIXA, M., *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 202.

2 GALOFRE, J., *El artista en Italia y demás países de Europa, atendiendo al estado actual de las bellas artes*, Madrid, 1851, p. 154.

3 CID PRIEGO, C., *Aportaciones para una monografía del pintor Carlos de Haes*, Lérida, 1956;

de su llegada al mundo artístico español. A través de las fuentes archivísticas, hemerográficas e historiográficas, este texto examina su paso por las Nacionales de Bellas Artes, interrelacionado a su vez con la obtención de la Cátedra de Paisaje de la Academia de San Fernando. El éxito en dichas muestras facilita su nombramiento como Académico de número en la institución. La crítica acoge de forma muy favorable las obras presentadas a las primeras Exposiciones Nacionales, pero al paso del tiempo se le recrimina su estancamiento técnico, su reiteración temática y la feminización de sus paisajes. También se profundizan las desavenencias del maestro belga con la organización de las Exposiciones. Tras omitir su participación durante mucho tiempo, da a conocer su obra maestra según la historiografía artística: *La Canal de Mancorbo en los Picos de Europa* (c.1876). En su momento, pasó completamente desapercibida a los ojos de la crítica y del mundo artístico en general.

## 2. ORIGEN Y FORMACIÓN PAISAJÍSTICA PLENAIRISTA

Carlos de Haes nació en Bruselas en 1826<sup>4</sup>, en el seno de una familia acomodada dedicada a los asuntos bancarios. En 1835, su padre Arnold se declara en bancarrota, lo que obliga a la familia a trasladarse a Málaga, donde se consagra al negocio textil. Impulsado a proseguir la tradición familiar, su temprana vocación por la pintura le llevó a convertirse en alumno del artista neoclásico y academicista Luis de la Cruz, de quien básicamente “aprendería la técnica minuciosa y rigurosa del dibujo”<sup>5</sup>.

En 1850, regresa a Bélgica, donde cuenta con parientes que le acogen, para perfeccionar su formación pictórica. Allí recibe clases del joven paisajista Joseph Quinaux discípulo, a su vez, de Ferdinand Marinus en la Escuela de Bellas Artes de Namur, muy influenciado por Nicolas Poussin<sup>6</sup>. Además, a

---

PENA LÓPEZ, C., *El paisaje español del XIX: Del naturalismo al impresionismo*, Tesis Doctoral, en <https://eprints.ucm.es/id/eprint/52721/1/5309859341.pdf>; PORTELA SANDOVAL, F., “Nuevos datos sobre la vida y obra de Carlos de Haes”, en AA.VV., *Homenaje al profesor Hernández Perera*, Madrid, 1992; VEGA, J., *El maestro Carlos de Haes: paisajista y pintor-grabador*, Lérida, 1996; *Carlos de Haes. Un maestro del paisaje del siglo XIX*, 2 vols., Zaragoza, Ibercaja, 1996; GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, A. M., *Carlos de Haes (1826-1898)*, en *el Museo del Prado*, Madrid, 2002; GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, A. M., *Catálogo razonado*, Museo Nacional del Prado, 2004; *Carlos de Haes, 1826-1898*, Fundación Marcelino Botín, Santander, 2002.

4 PUENTE, J. de la, “Estudios de paisaje de Carlos de Haes”, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1971, s/p.

5 GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, A. M., “Carlos de Haes (1826-1898). Biografía y trayectoria artística”, en *Carlos de Haes (1826-1898)*, Fundación Marcelino Botín, Santander, 2002, p. 70.

6 Vid. CLAES, M-Ch.; DUPONT, P-P.; HIERNAUX, L. y RIHARDEAU, L., “Ferdinand Marinus, Peintre mosan (1808-1890)”, en *De la Meuse à l’Ardenne*, N° 24, pp. 17-32.

inicios de la década de 1840, Quinaux ya realiza varios viajes por Francia, durante los cuales contacta con los pintores del bosque de Fontainebleau<sup>7</sup>, allí reunidos para pintar del natural<sup>8</sup>. En efecto, son los precursores de la *Escuela de Barbizon*<sup>9</sup>, germen del movimiento pictórico *plenairista*. Los avances técnicos de los materiales favorecen el desarrollo de este tipo de pintura en plena naturaleza. En concreto, el óleo en tubos metálicos<sup>10</sup> y el caballete de caja portátil de tipo francés facilitan la nueva práctica pictórica.

Según André Marchal, es Jean-Baptiste Camille Corot quien más influye en Joseph Quinaux<sup>11</sup>, de quién toma la costumbre de levantar bocetos del natural, efectuados durante la primavera y el estío. En cambio, durante las estaciones frías de otoño e invierno trasladaba aquellos bosquejos a obras de mayor aliento y formato<sup>12</sup>. Este procedimiento se generaliza en toda la escuela de Barbizon desde sus inicios<sup>13</sup>.

Carlos de Haes aprende con Quinaux “siguiendo la naturaleza como modelo; a captar sus vibraciones y a ser libre en la selección de los temas a pintar”<sup>14</sup>. Estrechó vínculos de gran camaradería con su maestro y adquiere asimismo la costumbre de viajar durante el buen tiempo a la búsqueda de paisajes inspiradores, para tomar apuntes y pintar algún cuadro a *plein air*.

Haes asume la tradición y elabora la mayor parte de sus creaciones “bien copiando en mayor escala los estudios hechos del natural, bien componiendo dichos cuadros con asuntos tomados de aquellos”<sup>15</sup>. Aureliano Beruete sostiene que son contadas las pinturas realizadas directamente del natural, en cambio

7 DENECOURT, C. F., *Guide du voyageur et de l'artiste a Fontainebleau*, París, 1850, corrobora la importancia del bosque de Fontainebleau, uno de los lugares más buscados por los pintores en aquella época.

8 SIRET, A., *Dictionnaire historique de peintres de toutes les écoles depuis les temps plus reculés jusqu'à nos jours*, Bruxelles, 1848, p. 45, comenta que, en 1842, presenta un cuadro titulado *Forêt de Fontainebleau*. En la *Exposition Nationale des Beaux-Arts de Bruxelles*, 1845, p. 96, presentó las siguientes obras: *Vue prise dans les gorges d'Apremont, près de Fontainebleau* y *Tronc d'arbre pris dans la forêt du Fontainebleau*.

9 MUTHER, R., *La Peinture Belge au XIXe Siècle*, Bruselas, 1904, p. 84, señala que Édouard Huberti e Joseph Quinaux eran considerados los miembros belgas de la pléyade de Barbizon.

10 HIENERTH, C., “Technique Innovation”, en HASHOFF, D.; LAKHANI, K. R. (eds.), *Revolutionizing Innovation. Users, Communities, and Open Innovation*, M.I.T. Press, Cambridge, 2016, p. 336 y MEHAFFEY, M., *En plein air Acrylic*, Blue Red Press, Minneapolis, 2018, p. 8.

11 MARCHAL, A., “Le paysage en Wallonie au XIX siècle”, en *Wallonie, le pays et les hommes*, Tomo II, *Du XVIe siècle au lendemain de la Première Guerre Mondiale*, libro segundo, p. 535.

12 CARIOU, A., *De Turner à Monet. La découverte de la Bretagne pour les paysagistes au XIX siècle*, Editions Palantines, Quimper, 2011, p. 70.

13 DENVIR, B., *El impresionismo*, Labor, Barcelona, 1975, pp. 15 y 16.

14 BOZAL FERNÁNDEZ, V., *Arte del siglo XX en España: pintura y escultura 1900-1990*, Espasa-Calpe, Madrid, 1995, p. 63.

15 BERUETE, A. de (1898), «Carlos de Haes», *Ilustración Española y Americana*, N.º 24, 30 de junio de 1898, p. 382.

Ceferino Araujo, con quien compartió viajes pictóricos<sup>16</sup>, mantiene que efectuaba prácticamente en su totalidad al aire libre las obras de pequeño formato<sup>17</sup>.

En Bélgica, se adentra en la técnica del paisajismo y comienza a incursionar en el mundo de las exposiciones, como la de Bruselas de 1854, donde un cuadro suyo es adquirido para dotar el premio de la lotería de dicha exposición<sup>18</sup>. En esa época, ya se le puede enmarcar en la pintura realista con dejes románticos.

### 3. EL ÉXITO EN LA I EXPOSICIÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES DE 1856

Pese a la oportunidad de desarrollar su carrera artística en las tierras del norte de Europa, Carlos de Haes regresa de nuevo a España. En efecto, en ese momento ya acredita su participación en varias exposiciones internacionales, entre las cuales *Exposition Nationale de Beaux Arts* de Bruselas (1854, 1863, 1866), *Salón de Beaux Arts* de Amberes (1855); *Salón de Beaux Arts* de París (1861) y *Exposition Universelle* de Metz (1861), donde obtiene una mención de Honor. Aun así, entre finales de 1855 o principios de 1856, se establece junto a su familia en la calle Bernardo el Viejo de Málaga, para afincarse definitivamente en nuestro país.

Después de tres años de espera, se convoca la I Exposición Nacional de Bellas Artes (1856) y concurre a ella<sup>19</sup>. En la lista de obras admitidas, aparecen tres cuadros<sup>20</sup>: uno pintado en tierras malagueñas, N° 100, *Paisaje: el cerro Coronado por la tarde*; y otros dos de sus trabajos creados en el extranjero; N° 101, *Vista tomada en los brezales de Hasselt (Bélgica)* y N° 102, *Vista tomada en el bosque de Beaufort (Prusia)*<sup>21</sup>, perteneciente en aquel momento al Gran

---

16 En julio de 1860, Haes viajó a Elche acompañado de tres de sus discípulos: Araujo, Criado y Riancho. En *La Correspondencia de España. Diario Universal de Noticias*, N.º 676, vespertino, 14 de julio de 1860 y *El Reino*, N.º 242, 31 de julio de 1860.

17 ARAUJO SÁNCHEZ, C., *Goya y su época. Las artes al principiar el siglo XIX*, Universidad de Cantabria, Santander, 2005, pp. 35 y 36.

18 *Exposition Générale des Beaux-Arts, 1854. Catalogue explicatif*, Bruxelles, 1854, p. 39.

19 Véase a este respecto PANTORBA, B., de, (seudónimo de José LÓPEZ JIMÉNEZ), *Historia y crítica de las Exposiciones de Bellas Artes celebradas en España*, Edit. Jesús Ramón García-Rama, 1980.

20 Cfr. BERUETE, A. de, *op. cit.*, p. 382, comenta que a esta primera Exposición Nacional de Bellas Artes solo presentó dos cuadros. Asimismo, otros de sus alumnos confirman esta aseveración. Vid. ARAUJO SÁNCHEZ, C., *op. cit.*, pp. 35 y 369.

21 *La Ilustración*, n.º 378, 26 de mayo de 1856, p. 7. La confusión de situar Beaufort en Prusia y no en Luxemburgo, puede deberse a que, en aquel momento, una guarnición militar prusiana se había establecido en el Gran Ducado, para preservar el país de las pretensiones anexionistas belgas y francesas.

Ducado de Luxemburgo, como en la actualidad.

Siendo Carlos de Haes un pintor belga<sup>22</sup>, no encuentra problemas con las obras de temáticas y localizaciones foráneas. El reglamento de la muestra, fechado el 1 de mayo de 1854, establece la admisión de aportaciones de artistas españoles y extranjeros, “siempre que las de estos últimos hubiesen sido ejecutadas en España”<sup>23</sup>. El jurado es laxo y benevolente al admitir todas las pinturas presentadas por el artista que nos ocupa.

En su primera concurrencia, la viveza de sus paisajes de componente natural entusiasma a buena parte del público y de la crítica, aun cuando Haes es completamente desconocido. Los cronistas de prensa no ahorran sus elogios, declarando con total unanimidad la excelencia y la primacía de sus paisajes.

Tras la inauguración oficial por parte de los reyes, los artículos favorables a los trabajos del pintor belga ya aparecen al día siguiente. *La España* se hace eco del evento expositivo y presenta asimismo una relación alfabética de los participantes. Con respecto a los jóvenes autores, se destaca al “señor Haes natural de Bélgica que ha pintado algunos países muy vistosos”<sup>24</sup>. Días más tarde, el mismo periódico comenta las obras de diferentes autores, entre las cuales los paisajes del artista belga, tildados de excelentes, dado que están “pintados con mucha verdad y naturalidad. (...) Todos tienen una ejecución esmeradísima y revelan grandes estudios al natural”<sup>25</sup>. Dominé Lucas precisa incluso lo siguiente:

Es tanta la naturaleza que pinta Haes, son tan dulces los celajes de sus cuadros, y tiene tal movimiento el ambiente que vaga entre los árboles, dibujados con tan inteligente precisión y tanta gracia en el colorido, que el cuadro produce una ilusión completa<sup>26</sup>.

A su vez, Juan Valera defiende sin ambages las obras del belga:

harto me pesa decirlo, como soy, español; pero la verdad tiene más fuerza que el afecto y es una verdad innegable que los tres paisajes de D. Carlos de

22 En las críticas de la prensa, se alude a Haes como belga. A mediados de 1859, en un discurso ante el Congreso de los Diputados de Romero Ortiz, del 29 de marzo de 1859 y transcrito por Eugenio Olavarría se le considera un extranjero con un importante puesto docente en nuestro país, como era la Cátedra de Paisajismos en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en *La América. Crónica Hispano-Americana*, Nº 3, 5 abril de 1859, p. 12

23 *Gaceta de Madrid*, Nº 377, 12 de diciembre de 1854, p. 3 y Nº 378, 13 de diciembre de 1854, p. 2.

24 “Exposición de Bellas Artes de 1856”, *El Español*, Nº 2497, 20 de mayo de 1856.

25 “Exposición de Bellas Artes de 1856”, *El Español*, Nº 2504, 29 de mayo de 1856.

26 No intuimos quien pudo parodiar la obra teatral de Lope de Vega en 1876, ya que el seudónimo Dominé Lucas había sido utilizado habitualmente por el periodista y escritor Bartolomé José Gallardo, pero había fallecido cuatro años antes. *Vid.* MAXIRIATH (seudónimo de Eugenio HARTZENBUSCH), *Unos cuantos seudónimos de escritores españoles*, Madrid, 1904, p. 78.



Haes son los mejores que se han presentado. (...) Bien se conoce que los tomó el autor de la naturaleza, y que al trasladarla á su lienzo puso en él el sentimiento que esa naturaleza misma despierta en su alma<sup>27</sup>.

Los comentarios más elogiosos de los cuadros de Haes vienen de la mano del historiador y escritor gallego Manuel Murguía<sup>28</sup>. El esposo de Rosalía de Castro también los considera mejores y, en su opinión, “*El Cerro Coronado por la tarde*, es el que cautiva más la atención del público inteligente. ¡Que verdad! ¡Que tintas! ¡Que manera de pintar!” Por si fuera poco, recrimina de forma contundente los cuadros de Fernando Ferrant considerados no solamente malos, sino “pésimos”<sup>29</sup>.

Días más tarde, en contestación a un escrito de Pedro Madrazo, secretario del jurado, que se defendía de las acusaciones de parcialidad en la admisión y en la colocación de la obras, Murguía sugiere que la disposición en los mejores lugares se debe a una supuesta categoría, poniendo en duda la equidad del jurado y vertiendo los mayores elogios a la obra de Haes. Respecto de los cuadros de nuestro pintor, Murguía recalca que deberían ocupar un espacio más visible que los retratos de Federico Madrazo<sup>30</sup>:

Nadie ha puesto en duda que los mejores cuadros de la Exposición son los dos paisajes del señor Haes, los que por esta consideración, y por ser paisajes debían estar en primer término; para que aquí en donde hace tiempo no se ha visto cosa igual.

Teodoro Guerrero, bajo el seudónimo de Goliat<sup>31</sup> publica, en la *Gaceta de Madrid*, un comentario relativo a los paisajes de Haes, siendo los que más llaman la atención con respecto a su gran parecido con el natural, su excelente composición y color suave y armonioso:

No acostumbrados aquí á ver paisistas de los buenos que hoy día hay en el Norte de Europa, ha producido una impresión ventajosísima la exposición de estas obras, (...), diremos que los países del Sr. Haes son buenos y bien

---

27 VALERA, J., “Artículo sobre la Exposición Nacional de Bellas Artes de 30 de junio de 1856” en *Revista de Madrid*, citado por Juan Valera, *Crítica Literaria, Obras Completas*, Tomo XIX, Madrid, 1905, p. 238.

28 OSSORIO Y BERNARD, M., *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1903, p. 180.

29 MURGUÍA, M., “Exposición General de Bellas Artes. Artículo I” en *La Iberia*, Nº 580, 30 de mayo de 1856.

30 MURGUÍA, M., “Exposición General de Bellas Artes. Artículo IV. Contestación a los comunicados de don Pedro y don Federico de Madrazo” en *La Iberia*, Nº 594, 16 de junio de 1856.

31 *Vid.* MAXIRIATH (seudónimo de Eugenio HARTZENBUSCH), *op. cit.*, p. 59; OSSORIO Y BERNARD, M., *op. cit.*, pp. 261-262.

ejecutados en sus sencillas composiciones y asuntos<sup>32</sup>.

En cualquier caso, el jurado no consideró sus trabajos tan relevantes como para distinguirlos con primeros galardones. En cuanto a la *Relación de los premios y menciones honoríficas*, la Real Orden de 7 de agosto de 1856 deja vacante el premio de honor y concede los dos primeros a Eduardo Cano y a Luis Madrazo<sup>33</sup>. De hecho, la prensa en general tilda al jurado de nepótico y parcial y, ciertamente, los Madrazo que disponen de la mayor parte de las vocalías (3/5) consiguen imponer sus criterios. *El Cerro Coronado por la tarde* de un desconocido y foráneo Carlos de Haes<sup>34</sup> recibe un premio de tercera clase, compartido eso sí con otros cinco pintores<sup>35</sup>.

Además, la obra galardonada de Haes no fue propuesta a compra por el Estado, por cuanto ya había sido adquirida por un particular, lo que refrenda el aplauso generalizado de su aportación pictórica. Entre los agraciados, solamente tres consiguen vender sus cuadros antes de la concesión de los premios<sup>36</sup>. Dos importantes periódicos de la capital se hacen eco del éxito del “pintor paisagista D. Carlos de Haes, cuyas obras han sido la admiración de los inteligentes en la última esposición de Bellas Artes”<sup>37</sup>.

A primeros de marzo del año siguiente, Carlos de Haes aún no había cobrado los 640 reales del tercer premio y eso a pesar de las advertencias del tesorero de la Academia de San Fernando, Aníbal Álvarez Bouquel, en lo que respecta a la liquidación de la deuda<sup>38</sup>.

#### 4. HACIA LA CÁTEDRA DE PAISAJISMO DE LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO

Fernando Ferrant y Llausás fallece víctima del tifus el 21 de agosto de 1856<sup>39</sup>. A consecuencia de esta desgracia, queda vacante la cátedra de paisaje de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y la de Dibujo de la Escuela

---

32 GALOFRE, J., “Esposición General de Bellas Artes VI”, *Gaceta de Madrid*, nº 1.268, 24 de junio de 1856.

33 *Gaceta de Madrid*, Nº 1.314, 9 de agosto de 1856.

34 *La España*, Nº 2.255, 5 de julio de 1856.

35 CID PRIEGO, C., *op. cit.*, p. 17.

36 *La Nación*, Nº 2.515, 16 de agosto de 1856.

37 *La Época*, Nº 3.329, 9 de octubre de 1856; *El Clamor Público*, Nº 3.749, 10 de octubre de 1856.

38 “Real Academia de nobles artes de San Fernando” en *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Nº 5, 5 de marzo de 1857.

39 OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883, p. 238.

Preparatoria de Caminos y Minas. La prensa airea diversas voces a favor de separar las dos cátedras, debido a la escasez de plazas para los egresados de las bellas artes<sup>40</sup>.

Los pintores, Vicente Camarón y José Rubio Villegas, elevan sendas instancias al Ministerio de Fomento como aspirantes a la de paisaje. Ante las dos peticiones y a principios de septiembre, el Ministerio solicita un informe a la academia sobre la mejor manera de proveer la plaza<sup>41</sup>. Para estudiar el asunto, la institución académica designa una comisión mixta, formada por dos miembros de cada una de las secciones<sup>42</sup>.

El 22 de octubre, *La Época* señala que la plaza de paisajismo sería resuelta en breve a propuesta de la Academia de San Fernando y sin oposición<sup>43</sup>. Esta noticia incita la publicación de un breve artículo aludiendo a Carlos de Haes como la persona más idónea para desempeñar el puesto, y se esgrimen a tal efecto los siguientes argumentos:

Tenemos entendido que se trata de proveer en breve, á [sic] propuesta de la Real Academia de San Fernando, la plaza vacante por muerte de don Fernando Ferrant, de profesor de paisaje. Nosotros, y con nosotros cuantos aman las bellas artes y desean su desarrollo y enaltecimiento en España, creemos que tan respetable corporación aprovechará, en beneficio de la juventud estudiosa, la feliz circunstancia de hallarse en Madrid el ascendente paisajista Don Carlos de Haes (entre cuyo mérito y el de los demás paisajistas de esta corte hay desgraciadamente abismos) utilizando su talento para la enseñanza de este importante ramo de la pintura, tan mal dirigido hasta ahora entre nosotros. La ocasión no puede ser más propicia para formar un plantel de jóvenes que hagan olvidar los delirios autorizados hasta aquí por la doctrina y el ejemplo de los profesores de paisaje en la Academia de San Fernando. Ya se de la Cátedra por oposición, ya se confiera al que ha dado a conocer a los que nunca han salido de España, una clase de belleza ignorada en la pintura española del presente siglo, creemos fundadamente que nadie podrá disputar el lauro al señor Haes. Felicítamos, pues, a la academia porque, en su reconocido buen gusto, en su deseo de ser útil a la juventud, no podrá menos de hacer, en pro de los intereses de esta, tan noble adquisición<sup>44</sup>.

---

40 *La Iberia*, N.º 652, 4 de septiembre de 1856.

41 Junta general de Academia de Bellas Artes de San Fernando celebrada el Domingo 7 de septiembre de 1856, p. 95; *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Libros de actas de las sesiones particulares, ordinarias, generales, extraordinarias, públicas y solemnes. (1752-1984)*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmctx3s6> [27/02/22].

42 Junta general de Academia de Bellas Artes de San Fernando celebrada el Domingo 21 de septiembre de 1856, *op. cit.*, p. 97; y *La Época*, N.º 2.336, 28 de octubre de 1856.

43 *La Época*, N.º 2.331, 22 de octubre de 1856.

44 *La Nación*, N.º 2.575, 23 de octubre de 1856, *El Clamor Público*, N.º 3.760 y, 25 de octubre de 1856

La comisión académica se mantiene ajena a las presiones de algunos periódicos y emite su informe en la Junta General de 9 de noviembre, proponiendo directamente a Vicente Camarón sin oposición, por considerar que ya la venía desempeñando desde principios de octubre y que también la había asumido durante el interregno entre el fallecimiento de Pérez Villaamil y el nombramiento de Ferrant<sup>45</sup>. Esta decisión se funda en razón de que “en otros casos análogos á este había apuntado la Academia para probar la inconveniencia de las oposiciones en la provisión de las Cátedras de las Artes”. La decisión es unánime, con la única excepción del presidente José de Madrazo que emite un voto particular en defensa de la oposición, debido al principio general que rige en los Reglamentos<sup>46</sup>.

Pese a las discrepancias de algunos miembros de la comisión, a mediados de enero de 1857, la Dirección General de Instrucción Pública, dependiente del Ministerio de Fomento, a cargo de Eugenio de Ochoa<sup>47</sup> desde el 5 de diciembre de 1856, y para más señas yerno de José de Madrazo, decide la convocatoria del concurso con el fin de cubrir la Cátedra de Paisaje de la Escuela Superior de la Academia de San Fernando. La prensa de dicho mes apunta la concurrencia del pintor Haes, “cuyos países gustaron mucho en la última exposición”<sup>48</sup> y eso a pesar de las bases de convocatorias anteriores, siendo entonces requisito imprescindible la nacionalidad española<sup>49</sup>. En la Junta General de la Academia de San Fernando, celebrada el domingo 8 de febrero de 1857, se propone convocatoria separada para la provisión de la vacante de paisajismo y la de Dibujo de la Escuela de Caminos y Minas. Se explicita que cualquier candidato puede optar a dichas plazas, sin necesidad de ser español<sup>50</sup>. La interferencia de los Madrazos<sup>51</sup> allana, a buen seguro, el camino de Carlos de Haes para aspirar a un

---

45 Junta general de Academia de Bellas Artes de San Fernando celebrada el 11 de junio de 1854, p. 268.

46 Junta general de Academia de Bellas Artes de San Fernando celebrada el Domingo 9 de noviembre de 1856, *op. cit.*, p. 101; *La Esperanza*, N.º 3.702, 13 de noviembre de 1856 y *La Discusión*, N.º 217, 18 de noviembre de 1856.

47 SÁNCHEZ GARCÍA, R., *Eugenio de Ochoa (1815-1872). El hombre de letras en la España de Isabel II*, Tesis Doctoral, Madrid, 2016, pp. 32-35 y 84, en <https://eprints.ucm.es/id/eprint/40097/1/T38001.pdf>

48 *La Zarzuela*, N.º 50, 12 de enero de 1857; *El Clamor Público*, N.º 3830, 15 de enero de 1857.

49 *Gaceta de Madrid*, N.º 524, 8 de junio de 1854 y el N.º 698, de 30 de noviembre de 1854 establecía, para poder optar a las vacantes de dibujo y de paisaje, los requisitos de ser español y haber cumplido 24 años.

50 Junta general de Academia de Bellas Artes de San Fernando celebrada el domingo 7 de febrero de 1857, *op. cit.*, p. 110. *Cfr.* CID PRIEGO, C., *op. cit.*, p. 69, señala en el repertorio cronológico del artista que éste se había nacionalizado entre 1855 y 1857. Queda claro que Haes aún no poseía la nacionalidad española cuando concurre a la oposición de profesor de paisajismo, de otro modo era innecesario modificar las bases para facilitar su acceso.

51 BERUETE, A. de, *op. cit.*, p. 380, llega a reconocer que durante la Exposición de 1856, contrajo unas amistades que le fueron muy preciosas durante el curso de su vida.

puesto otrora vetado a los extranjeros.

Según la prensa, la oposición a la cátedra de paisajismo sería muy disputada y se enuncian diversos aspirantes entre un buen número de pintores consagrados, tales como Vicente Camarón Torra, Eugenio Lucas Velázquez, Nicolás Gato de Lema, Francisco de Paula Van Halen y Juan Villaamil<sup>52</sup>.

Eugenio de Ochoa rubrica el 25 de marzo de 1857 las bases de una oposición con cuatro ejercicios consistentes en:

1º Un dibujo al lápiz copiado del natural de uno o más árboles con accesorios de terreno quebrado, tamaño de 40 centímetros de alto por 25 de ancho; 2º El mismo dibujo colorido á la aguada, tamaño de 45 centímetros de alto por 27 de ancho; 3º Un país pintado al óleo por el natural, cuyo asunto deberá comprender precisamente algún estudio de aguas; tamaño 50 centímetros por 38, apaisado; 4º Sobre este mismo asunto, componer un cuadro pintado al óleo, tamaño un metro por 70 centímetros apaisado. Estos ejercicios se harán precisamente en el término de 50 días<sup>53</sup>.

Indudablemente, las pruebas solicitadas favorecen al pintor belga, ya que se acompañan plenamente con su técnica pictórica<sup>54</sup>. Con respecto a la oposición ganada por Ferrant dos años antes, el programa desvela una innovación inusitada en España. Las bases del primer concurso se centran en la inspiración artística y sin ningún ejercicio relativo a la copia del natural. En 1857, el programa asume los criterios plenairistas del paisajismo francés y de otras áreas europeas. Una propuesta estética tan moderna no tardaría en indisponer a determinados sectores conservadores que claman contra el favoritismo de Haes<sup>55</sup>.

El día 29 de mayo se publica la relación de miembros del tribunal, cuya presidencia recae en José de Madrazo. A Carlos Luis de Ribera le compete ser secretario, actuando como vocales Bernardo López, Joaquín Espalter y Benito Soriano Murillo<sup>56</sup>.

Cosme Algarra, Nicolás Gato de Lema, Antonio Bernardino Sánchez, José Rubio Villegas, Mariano Belmonte y Vacas, Ramón Romá, Ramón Vives, Federico Guisasaola y José Oltrón integran algunas de las candidaturas a la plaza<sup>57</sup>. Para el primer ejercicio, los opositores son convocados en los locales

---

52 *La Época*, N.º 2.430, 18 de febrero de 1857.

53 *Gaceta de Madrid*, N.º 1.545, 29 de marzo de 1857.

54 PENA LÓPEZ, C., *op. cit.*, p. 192.

55 ARAUJO, C., “27 Conferencia. Goya y su época. – Las artes el principiar el siglo XIX. – Los desenvolvimientos de la pintura. – López (d. Vicente), Madrazo (D. José), Rosales, Fortuna)”, en *La España del siglo XIX. Colección de Conferencias Históricas, Curso de 1886-87*, Madrid, 1887, p. 78.

56 PENA LÓPEZ, C., *op. cit.*, p. 180.

57 CALVO SERRALLER, F., *Carlos de Haes, pintor belga de paisaje realista en España*, Memoria

de la academia, el 12 de junio a la temprana hora de las siete de la mañana, provistos de papel y lápiz<sup>58</sup>.

La crítica periodística y los miembros del tribunal juzgan de forma unánime la superioridad de Haes sobre sus rivales y “a pesar de las influencias que mediaron, ninguno pudo disputarle el triunfo”<sup>59</sup>. Danvila Jaldero deja clara la limpieza del concurso al apuntar que, pese a las habituales influencias y favoritismos, “en esta ocasión la superioridad de Haes fue reconocida por amigos y adversarios”<sup>60</sup>. El tribunal le concede la plaza el 19 de agosto de 1857 y los cuadros de todos los opositores se exhiben a la admiración del público en las salas de la Academia de San Fernando<sup>61</sup>.

La *Gaceta de Madrid* de 20 de agosto se hace eco de la noticia relativa a la muestra de las obras, pero también con respecto a la de Haes que “ni siquiera admite comparación con las de sus compositores”<sup>62</sup>. El prestigioso periodista Nemesio Fernández Cuesta y Picatoste<sup>63</sup> suscribe el resultado de la oposición y prodiga sus elogios, por cuanto “el Sr. Haes retrata la naturaleza con una verdad admirable: le felicitamos y felicitamos a sus discípulos”<sup>64</sup>.

El crítico Agustín Bonnat<sup>65</sup> se felicita de la buena nueva, considerando que “es una gran adquisición para nuestra Escuela de Bellas Artes”. Además, acerca del proceso de selección expresa las siguientes consideraciones:

En pocas oposiciones hemos visto más decidida, más unánime la opinión pública que en el presente. Todos los que en el salón donde se hallan las obras han entrado han formado el mismo juicio. Creemos que esta vez nadie podrá decir lo más mínimo en contra de la Academia. (...) Entre el cuadro del Sr. Haes y los de sus compañeros media un abismo inmenso, insuperable para la mayor parte de los opositores. Es que la obra premiada descuella entre las demás como pocas veces lo hemos visto en anteriores oposiciones.

Por si fuera poca opinión la señalada líneas arriba, remataba su artículo proclamando “que el señor Haes es todo un artista, y sus compañeros de

de Licenciatura, Madrid, 1971, citado por Ana Gutiérrez Márquez, *op. cit.*, p. 77.

58 *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, N° 100, 9 de junio de 1857.

59 BERUETE, A. de, “Carlos de Haes”, *op. cit.*, p. 382.

60 DANVILA JALDERO, A., “Carlos De Haes”, *Historia y Arte*, N° 3, mayo de 1895, p. 52.

61 *La Discusión*, N.º 454, 21 de agosto de 1857.

62 *Gaceta de Madrid*, N.º 1689, 20 de agosto de 1857.

63 OSSORIO Y BERNARD, M., *op. cit.*, pp. 261-262.

64 FERNÁNDEZ CUESTA, N., *Revista de la Quincena, La América. Crónica Hispano-Americana*, N° 12, 24 de agosto de 1857, p. 16.

65 *Vid.* OSSORIO Y BERNARD, M., *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1903, p. 52.

oposición todavía no han llegado a serlo”<sup>66</sup>.

Las críticas favorables se multiplican y, casi todas ellas, insisten en proyectar a Haes por encima de sus rivales. De hecho, Julián María Pardo<sup>67</sup> afirma en dicho sentido que “entre todos los paisajes que se han presentado al concurso, y a no contarse entre ellos el del Sr. Haes, desde luego puede asegurarse que la cátedra de paisaje [sic] hubiera quedado vacante”.

Al referirse a la *Vista del Palacio Real tomada desde la Casa de Campo*<sup>68</sup>, Pardo profundiza su juicio y se adentra en cuestiones de composición y de cromatismo por “el rigor de las líneas geométricas y la buena graduación de las tintas”. El redactor valora igualmente la captación sensorial, dado que se ve “circular el aire, y el pincel del Sr. Haes hace recorrer los ojos del espectador el vacío y los espacios que comprende el modelo original del paisaje [sic] premiado”<sup>69</sup>.

Con respecto a la mencionada obra, Ana Gutiérrez Márquez aprecia las siguientes cualidades:

se observan los componentes tanto estructurales como técnicos que van a marcar la producción artística de Haes destacando, como nota dominante, el magistral equilibrio ambiental dentro de la unidad compositiva en la que se integran, sin protagonismo, los diferentes elementos que conforman el paisaje<sup>70</sup>.

La incorporación de Carlos Haes a la Cátedra de Paisaje viene acompañada de importantes cambios en la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado. Por Real Decreto de 7 de octubre, se aprueba un nuevo Reglamento y se nombra como nuevo Director a José de Madrazo<sup>71</sup>.

## 5. LA II EXPOSICIÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES DE 1858 Y SU NOMBRAMIENTO COMO ACADÉMICO

En 1858, con el encargo de un cuadro que recibe las mayores alabanzas,

---

66 BONNAT, A., “Bellas Artes. Oposición a la cátedra de paisaje de la Academia de San Fernando” en *Gaceta de Madrid*, N.º 1693, 24 de agosto de 1857.

67 OSSORIO Y BERNARD, M., *op. cit.*, p. 329.

68 Esta pintura integra las colecciones de la Academia y es posible consultar su ficha y reproducción desde el siguiente enlace <https://www.academiacolectores.com/pinturas/inventario.php?id=0762> [29/10/22].

69 PARDO, J. M., “Cátedra de Paisaje. Concurso abierto por la Academia de San Fernando” en *El Clamor Público*, N.º 4017, 25 de agosto de 1857.

70 GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, A. M., *op. cit.*, p. 78.

71 *Gaceta de Madrid*, N.º 1738, 8 de octubre de 1857.

Haes obtiene el reconocimiento de la Corona<sup>72</sup>. Además, presenta cuatro obras a la II Exposición Nacional de Bellas Artes, entre las cuales dos de paisajes propiamente españoles como el N° 69, *Vista tomada en las cercanías del monasterio de Piedra (Aragón)*, y el N° 70, *Vista tomada desde el mismo monasterio*. Incorpora otras dos pintadas en el extranjero, la N° 71, *Un molino de Beaufort (Prusia)*, y el N° 72, *Lagunas junto Hasselt (Bélgica)*<sup>73</sup>. Las aportaciones de Haes vuelven a captar la atención de todos los visitantes<sup>74</sup> y el halago casi unánime de la crítica<sup>75</sup>.

Según Pedro Antonio de Alarcón son las más notables de toda la muestra, calificadas asimismo por el público como obras maestras, acabadas e inmejorables. En su alegato a favor del pintor belga esgrime su capacidad para copiar del natural, superando incluso a la cámara fotográfica, y sin ambages enumera todas sus cualidades sinestésicas:

el Sr Haes ha llegado a la perfección en el arte de fijar sobre el lienzo la luz, el ambiente, el celaje, la distancia, la hora, el perfume, el rumor, toda la vaga armonía que preside los cuadros de la naturaleza. Sus nubes caminan, sus aires se mueven, sus lontananzas preocupan la imaginación, la sombra de sus árboles refresca, en sus rocas se advierte ese reino mineral cuyas evoluciones y transformaciones nunca cesan, oyese el zumbido de los insectos, percíbese la humedad del agua, adivinase la inmensidad del espacio; palpita en fin, cielo y tierra bajo su pincel, de tal modo que a poco que se miren esos lienzos, notase, siéntese, transmítase a nosotros aquel movimiento incesante, latente, universal que constituye la eterna muerte y la eterna reproducción de todo lo criado.

Por lo demás, es la primera vez que hemos visto reproducido por la mano del hombre nuestro suelo español, con su exuberante vida, con sus calientes y vistosos celajes, con sus pintorescas montañas, con su cielo diáfano como el zafiro. (...) les diremos que al elogiarlos, no se puede, no se debe de hablar de tono de dibujo, de colorido, ni de perspectiva, sino que basta decir que no se ve la ficción en ellos; que tienen en grado eminente todas esas cualidades, y que nadie piensa en admirarlas; que son la verdad y no la pintura; que reúnen por consiguiente, todas las condiciones que pudiera exigir el más riguroso maestro, sea cual fuera su método, su escuela, su gusto o capricho...

---

72 VELAZ DE MADRAZO, E., "Folletín", *La España*, N.º 2721, 28 de febrero de 1858.

73 "Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes". *Gaceta de Madrid*, N° 295. 22 de octubre de 1858.

74 VIDAL, C., "Exposición de Bellas Artes" en *El Museo Universal*, N.º 21, 15 de noviembre de 1858, p. 161.

75 PALET Y VILLAVA, J., "Exposición de Bellas Artes. Una visita al salón de 1858" en *El Isleño*, N° 459, 6 de noviembre de 1858.



pues nada hay más allá de la *realidad ilusoria* de los países del Sr. Haes<sup>76</sup>.

Desde las páginas de *El Mundo Pintoresco* también se comentan las glorias del artista:

En todos ellos brilla igual magia, en todos ellos se admira el talento de este artista para el buen efecto de un país. Ninguno de nuestros pintores sabe hasta ahora imitar la luz del cielo como Haes. Sus cuadros llaman la atención (...) Haes pertenece a esos seres privilegiados que llegan vivos al apogeo de su fama<sup>77</sup>.

Si en la primera gran muestra de 1856, Murguía eleva la categoría de los cuadros del belga al máximo nivel, en esta ocasión comienza a mostrarse crítico con respecto a algunas cuestiones que se convierten en una constante durante su carrera artística. Le reprocha la similitud temática de sus obras y la falta de evolución técnica, dos aspectos bastante graves desde el plano creativo, precisando incluso que

El Sr Haes no adelantó nada en estos dos últimos años, y aunque se nos tache de exagerados y descontentadizos puesto que nos separamos del juicio general que se ha formado de estos paisajes, creemos de nuestro deber, y el tiempo dirá si tenemos razón, advertir al Sr Haes, que el camino que ha emprendido no se adelanta nada, se atrasa<sup>78</sup>.

Los cronistas de *El Museo Universal* se hacen eco de las opiniones de Murguía y comentan que Carlos de Haes pone demasiado cuidado en hermostrar la naturaleza y, por lo mismo, el natural está falseado<sup>79</sup>.

Palet y Villava considera a Haes un fotógrafo de la naturaleza, capaz de derramar los tesoros inagotables de su paleta “en cuatro países que roban la atención del público, admirando que el arte pueda llegar a este alto grado”. Sale al paso de las opiniones vertidas por Murguía, argumentando a su vez lo siguiente:

Haes, no cultiva ese género de paisaje que solo espresa fases grandes y solemnes de la naturaleza. (...) Sus países presentan la naturaleza en su manifestación general, y por eso todas sus obras tienen una entonación semejante. No indicamos esta circunstancia con ánimo de aminorar su mérito. Entusiasta de su pincel, solo tenemos palabras para alabarle. Lo indicamos

---

76 ALARCÓN, P. A. de, “Exposición de Bellas Artes. Pintura (I)”, *La Época*, Nº 2.919, y *La Discusión*, Nº 809, 12 de octubre de 1858.

77 *El Mundo Pintoresco, Ilustración Española*, Nº 31, 7 de noviembre de 1858, p. 242.

78 MURGUÍA, M., “Álbum de la Iberia. Exposición de Bellas Artes”, *La Iberia*, Nº 1.325, 22 de octubre de 1858.

79 J. F. G., *El Museo Universal*, Nº 21, 15 de noviembre de 1858, p. 161.

únicamente como contestación a los que dicen que todos los países de este autor se parecen entre sí<sup>80</sup>.

Al margen de las discrepancias de la crítica artística, el jurado de la Exposición recompensa *Vista tomada en las cercanías del Monasterio de Piedra*<sup>81</sup> con un premio de primera clase, dotado con una medalla de oro y 3.000 reales.



Fig. 1 *Vista tomada en las cercanías del Monasterio de Piedra*, c. 1856, óleo sobre papel pegado sobre lienzo, 18,4 x 25 cm. P004387. Madrid, Museo Nacional del Prado. ©Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado

Si el éxito alcanzado en la primera Exposición de Bellas Artes le allana el camino para la cátedra de paisaje, su consagración como paisajista, junto con el primer premio en la segunda gran muestra, le catapulta a miembro de la Academia de San Fernando, puesto que, en la modalidad de paisaje y costumbre, quedan dos vacantes. A ellas, concurren asimismo cuatro candidatos en total: Pablo Gonzalvo, Nicolás Gato de Lema, Manuel Rodríguez de Guzmán y Carlos de Haes. En la Junta General de la Academia, celebrada el 6 de febrero

80 PALET Y VILLAVA, J., “Exposición de Bellas Artes”, *El Mallorquín*, Nº 311, y el *Isleño*, Nº 439, 8 de noviembre de 1858.

81 *La Época*, N.º 2.952, 19 de noviembre de 1858 y *La España*, Nº 3.761, 22 de noviembre de 1858.

de 1859, se otorga la primera vacante a Carlos de Haes por veinticuatro votos, frente a los seis que obtiene Gato de Lema, quien recibe la segunda vacante en la siguiente votación<sup>82</sup>.

La lectura de su discurso de entrada se hace esperar porque, a finales de marzo de ese año de 1859, Haes cae gravemente enfermo de pulmonía<sup>83</sup>, posible principio de una tuberculosis<sup>84</sup>, y se llega incluso a temer por su vida<sup>85</sup>. Esta situación invierte los turnos de defensa, de manera que Nicolás Gato de Lema lee antes su discurso de ingreso (4 de diciembre de 1859), titulado *De la pintura de paisaje en nuestros días*. Remarca la importante labor de las cátedras del paisaje, citando reiteradamente al fenecido Ferrant, omitiendo por contra a Carlos de Haes, lo que denota cierto resquemor contra el belga.

Por fin, el domingo 26 de febrero de 1860, el artista belga ingresa como miembro de número de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. En el acto presidido por el Infante Don Sebastián<sup>86</sup>, Haes pronuncia su preceptivo alegato: *De la pintura de Paisaje Antigua y Moderna*, siendo contestado por Federico Madrazo. Sus reflexiones vislumbran la retrospectiva histórica del paisaje hasta alcanzar su punto culminante. Obviamente, el texto enuncia a las claras su concepción del paisajismo:

No se deduzca de lo expuesto que participo de la opinión, comúnmente adoptada, según la cual el fin del artista es la imitación pura y simple. Con este modo de ver, absoluta negación de todo espiritualismo artístico, la máquina de Daguerre haría excelente trabajo.

Pintar del natural no equivale a la mimesis y a este respecto sostiene incluso que sólo con “el profundo conocimiento de la naturaleza logra el paisajista llegar á producir algo bello”<sup>87</sup>.

---

82 Junta General de Academia de Bellas Artes de San Fernando celebrada el domingo 6 de febrero de 1857, *op. cit.*, p. 168. *Gaceta de Madrid*, N.º 43, 12 de febrero de 1859.

83 *La Época*, N.º 3011, 12 de abril de 1859 y *La Discusión*, N.º 3886, 13 de abril de 1859.

84 *Vid.* GÓMEZ DE LA SERNA, R., “Darío de Regoyos” en *Retratos contemporáneos escogidos*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1968, p. 414, dirá de Carlos de Haes que llegó a pintar diez mil paisajes, lo que explica su tuberculosis del esfuerzo. BARRIO, P.A. “Análisis paleopatológico de los restos del paisajista Carlos de Haes” en GONZÁLEZ MARTÍN, A.; CAMBRA-MOO, Ó.; RASCÓN PÉREZ, J.; CAMPO MARTÍN, M.; ROBLEDO ACINAS, M. M.; LABAJO GONZÁLEZ, E. y SÁNCHEZ SÁNCHEZ, J. A., en *Paleopatología: ciencia multidisciplinar*, Sociedad Española de Paleopatología, Madrid, 2011, pp. 569-570. Este artículo vuelve a ser publicado por GUTIÉRREZ REDOMERO, E., SÁNCHEZ ANDRÉS, A. y GALERA OLMO, V., *Diversidad humana y antropología aplicada*, Universidad de Alcalá, 2010.

85 *Gaceta de Madrid*, N.º 114, 24 de abril de 1859.

86 *El Clamor Público*, N.º 4.798, 28 de febrero de 1860.

87 Discurso de D. Carlos de Haes en su Recepción Pública, “De la pintura de Paisaje Antigua y Moderna” en *Gaceta de Madrid*, N.º 60, 29 de febrero de 1860, pp. 3-4. *Cfr.* C. Cid Priego, *op. cit.*, p. 19,

## 6. EL ENCONAMIENTO DE LA CRÍTICA EN LA III EXPOSICIÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES (1860)

En ese mismo año de 1860, se celebra la III Exposición Nacional de Bellas Artes a la que envía cuatro cuadros: N° 119, *Un país. Recuerdos de Andalucía, costa del Mediterráneo, junto a Torremolinos*; N° 120, *Otro País (Bélgica)*; N° 121, *Vista de la Real Casa de Campo*; N° 122, *Saint Laurent de Pont, frontera de Saboya. Efecto de niebla*<sup>88</sup>.

Frente a las exposiciones anteriores, la crítica artística no prodiga ya la misma acogida a sus obras y se advierten importantes voces discordantes. El cronista del diario *La Época* elogia la cualidad de unos paisajes que atraen al público como un imán y concitan todas las miradas desde cualquier punto del espacio expositivo, dado que “se establece una corriente eléctrica que todo lo junta, todo lo relaciona, lo armoniza todo; se sienta y admira á un tiempo”<sup>89</sup>. José M. de Goizueta asume que su obra es la misma naturaleza de la que capta “sus secretos y sus más escondidas bellezas; y una prueba de ello, y de que no es posible llevar más adelante la verdad”<sup>90</sup>. Siguiendo lo expresado por el propio pintor en el discurso de recepción a miembro de la Academia, J. S. señala: “Haes es un daguerrotipo con alma. Sus paisajes son la verdad viva”<sup>91</sup>.

Por lo contrario, Juan de Dios de Mora<sup>92</sup> encabeza la facción de los escépticos, ya que entrevé cierto inmovilismo al plasmar solamente del natural y también le achaca falta de evolución en su técnica:

En general, este artista no ha ido en esta exposición más allá de donde ya había llegado. En algunos de sus cuadros se ha limitado á hacer una fotografía colorida. En otros hubiéramos querido una composición más pintoresca y más imaginación, más idealidad, porque lo ideal es el alma del arte<sup>93</sup>.

Lorenzo de la Hoz, en una línea estética conservadora, le reprocha falta de rigor a la hora de sintetizar el natural. En su opinión, los cuadros de Haes no están totalmente conformes a la naturaleza reflejada y pecan en cuanto a determinados

indica que el discurso de Haes no se imprimió hasta 1872, junto con el de Federico de Madrazo. No obstante, la contestación de Federico Madrazo también se imprime al día siguiente en la *Gaceta de Madrid*, N° 61, 1 de marzo de 1860.

88 *Catálogo de las obras que componen la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1860*, Madrid, 1860, p. 10.

89 *La Época*, n° 3.825, 30 de octubre de 1860.

90 GOIZUETA, J. M. de, “Exposición de Bellas Artes V”, *La España*, N° 4364, 27 de octubre de 1860.

91 J. S., “Variedades. Revista de Madrid”, *La España*, N° 4.380, 15 de noviembre de 1860.

92 OSSORIO Y BERNARD, M., *op. cit.*, p. 288.

93 DIOS DE MORA, J. de, “Exposición de Bellas Artes, IX”, *La Discusión*, N° 1489, 10 de noviembre de 1860.

aspectos del paisajismo convencional en el sentido de “que es preferible ser verdadero y riguroso imitador de la naturaleza, á tratar de embellecerla y arreglarla agrupando y componiendo, como parece observarse en alguno de los países del autor”<sup>94</sup>.

Nemesio Fernández Cuesta, que había felicitado al tribunal de la Academia por el otorgamiento de la plaza de paisajismo a Haes, se erige ahora en uno de sus más duros detractores al considerar sus aportaciones muy afeminadas y poco agrestes. Reconoce, no obstante, que sus pinturas atraen la mirada de las multitudes, pero son

paisajes donde se ven grandes dotes echadas a perder, por el amaneramiento con el que pinta el artista, amaneramiento que le hace decaer en su reputación, en concepto de las personas inteligentes. Cuida más el señor Haes de los efectos que de la verdad, y sus paisajes se parecen todos, como dos gotas de agua (...) y he aquí por qué muchos le encuentren frío, monótono, amanerado, en fin, que este es en verdad su gran pecado, indigno en artistas que poseen las dotes que el señor Haes<sup>95</sup>.

Francisco Pi y Margall<sup>96</sup> también se posiciona en el mismo sentido aludiendo a “cierta monotonía y aún cierta afeminización en los paisajes, sobre todo en los del Sr. Haes”<sup>97</sup>. Pasados los primeros deslumbramientos, los ánimos vuelven a su curso más académico y el paisaje plenairista se sitúa en medio de la mentalidad española como una vanguardia inasumible.

Tal y como había sucedido en la muestra anterior, sale en defensa contundente de Carlos de Haes la pluma de José Palet y Villava, valorando una vez más el plano de la emoción sobre la mera representación y también la unidad de su estilo:

Algunos espíritus descontentadizos critican en los cuadros del Sr. Haes esa unanimidad de entonación que se observa tiene entre sí, echando de menos que este artista no busque otros efectos de la naturaleza; y aun hemos oído decir, que si bien los cuadros de este pintor tienen un mérito incontestable, visto uno están vistos todos (...); pero querer que el carácter del artista sea otro del que es en realidad, nos parece un absurdo. Lo que hay que examinar, es si el pintor expresa bien lo que siente y ve; y en este concepto, Haes no

---

94 “Exposición de Bellas Artes”, *El Mundo Pintoresco*, Nº 44, 28 de octubre de 1860, p. 346.

95 FERNÁNDEZ CUESTA, N. “Exposición de Bellas Artes VIII” en *El Museo Universal*, Nº 50, 9 de diciembre de 1860, p. 394.

96 OSSORIO y BERNARD, M., *op. cit.*, p. 349.

97 MARGALL, F. PI y, “Exposición de Bellas Artes” en *La América. Crónica Hispano-Americana*, Nº 19, 8 de diciembre de 1860, p. 4.

tiene rival<sup>98</sup>.

El Jurado le otorga de nuevo el primer premio de pintura por su obra: *Un país. Recuerdos de Andalucía. Costa del Mediterráneo, junto a Torremolinos* (fig. 2)<sup>99</sup>.



Fig. 2 *Un país. Recuerdos de Andalucía. Costa del Mediterráneo, junto a Torremolinos*, 1860, óleo sobre lienzo, 114 x 165 cm. P004836. Madrid, Museo Nacional del Prado. ©Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado.

## 7. JUEZ Y PARTE EN LA CONTROVERTIDA IV EXPOSICIÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES DE 1862

En esta cuarta muestra de 1862, Haes consigue el máximo reconocimiento del jurado, del cual sorprendentemente formaba parte. En efecto, el 26 de agosto es nombrado por Vega de Armijo, a la sazón Director General de Instrucción Pública, vocal del Jurado de la mencionada exposición<sup>100</sup>. Carlos de Haes no

98 PALET y VILLAVA, J., “Bellas Artes. Exposición de 1860” en *La Iberia*, N° 1929, 2 de noviembre de 1860.

99 Real Orden, Madrid 26 de octubre de 1862, *Gaceta de Madrid*, N° 333, 4 de diciembre de 1860.

100 *Boletín de El Arte en España*, N° VII, 30 de agosto de 1862, pp. 1-2.

manifiesta en ningún momento propósito alguno de renunciar a los premios, como así habían procedido los miembros nombrados por la Academia de la primera nacional seis años antes.

Tal es así, que presenta a dicha exposición, celebrada en la nueva sede de la Casa de la Moneda, seis paisajes: N° 129, *Vista en Piedra (Aragón)*; N° 130, *Vista en el Lozoya (Paular)*; N° 131, *Vista en el Guadalhorce (Málaga)*; N° 132, *Vista en La Granja*; N° 133, *Un barranco. Recuerdo de Elche (Alicante)*; N° 134, *Un estudio*.

La crítica artística ya no se adhiere a su favor del mismo modo ni con el entusiasmo de los primeros años. Mariano Pérez de Castro<sup>101</sup> defiende la entonación de sus trabajos, su verdad en el colorido, gracia en el toque y finura en los detalles. Todas estas cualidades le avalan como el primer paisajista de aquella época, proclamando su primacía “no solo en España, sino en Europa, uno de los primeros puestos en la pintura de paisaje”<sup>102</sup>.

Según afirmaciones de Nemesio Fernández Cuesta, la sección de paisaje de la muestra está acaparada por Haes y sus alumnos. El crítico mantiene la línea negativa de la exposición anterior, remarcando de nuevo la monotonía temática y la continua reiteración de sus obras:

El pintor quien hemos aludido es rico y variado en cuanto puede cada obra suya ser un modelo; pero hallándose reflejado en sus cuadros y los agenos, cae fácilmente en reproducirse de continuo, no por lo que ni pinta ni copia sino por un tinte particular de que lo reviste todo.

Concluye señalando: “el verdadero mérito y fecundidad del señor Haes podrá fijarse en bien o el mal para su gloria y la del arte cuando inspiraciones extrañas pongan á prueba la suya”<sup>103</sup>.

Bajo el seudónimo de Juan García<sup>104</sup>, Amós de Escalante y Prieto<sup>105</sup> arremete contra las críticas mezquinas sobre la manera de pintar del belga o las hipotéticas probabilidades de pervivencia de sus cuadros. Aún son mayoría los amantes de lo bello extasiados “delante de las obras condenadas por ellos a muerte prematura”. Además, culmina su alegato haciendo suyo el juicio de una

---

101 Vid. OSSORIO Y BERNARD, M., *op. cit.*, p. 341.

102 PÉREZ DE CASTRO, M., “Exposición de Bellas Artes en 1862”, *El Panorama Universal*, N° 162, 14 de diciembre de 1862, p. 397.

103 FERNÁNDEZ CUESTA, N., “Cuatro palabras sobre la exposición de Bellas Artes”, *El Mundo Universal*, N° 51, 21 de diciembre de 1862, p. 402.

104 Vid. MAXIRIARTH, *op. cit.*, pp. 55-56.

105 Vid. OSSORIO Y BERNARD, M., *op. cit.*, p. 176.

visitante admiradora de Haes: “Esto es asomarse a una ventana”<sup>106</sup>.

Durante las deliberaciones del jurado, surgen una serie de conflictos entre determinados miembros. La prensa del 12 de noviembre informa acerca del malestar desencadenado por el primer premio de pintura histórica concedido a Dióscoro Puebla por *El desembarco de Colón*. La mayor parte de los artistas galardonados proclaman su intención de renuncia debido precisamente a esta adjudicación. En este contexto, el gobierno no sabe si debe ratificar o no la decisión del jurado. Además, el Ministro de Fomento se enfrenta a la dimisión de un grupo importante de miembros vocales, encabezados por Federico de Madrazo, entre los cuales también Carlos de Haes<sup>107</sup>. Los ánimos de las dos facciones se enconan, por un lado están los profesores académicos espolcados por Federico de Madrazo y, por otro lado, el grupo de Mariano Roca de Togores, I marqués de Molins. Los artículos justificando las confrontaciones de los bandos menudean en la prensa<sup>108</sup>. Finalmente, el ministerio de Fomento no asume las dimisiones y el tribunal tiene que reunirse el 18 de noviembre para conceder su veredicto sobre los premios<sup>109</sup>.

Mediante Real Orden de 29 de noviembre de 1862, la reina sanciona la decisión definitiva del jurado, que otorga a Carlos de Haes el primer premio de pintura paisajística por su obra: *Paisaje de Lozoya*<sup>110</sup>. Por otro lado, el secretario del jurado, señor Alarcón, apoyándose en el reglamento de la exposición, respaldado igualmente por el historiador y crítico de arte Gregorio Cruzada Villaamil y con el asentimiento de todos los miembros del jurado, propone la candidatura de Carlos de Haes a comendador de la Real Orden de Carlos III<sup>111</sup>.

El Estado español paga 16.000 reales por el *Paisaje de Lozoya*<sup>112</sup>. Además, el pintor belga vende a la familia real el cuadro N° 129, *Vista del Monasterio de Piedra*, y el N° 131, *Paisaje en el Guadalhorce* a un tal Mr. Savry<sup>113</sup>, tratándose probablemente del paisajista holandés Hendrik Martinus Frederik George Savry.

106 GARCÍA, J., “La exposición de Bellas Artes, IX”, *La Época*, N° 4.528, 29 de noviembre de 1862.

107 *La Correspondencia de España*, N° 1.604 de la noche, 12 de noviembre de 1862; *La Iberia*, N° 2548, 12 de noviembre de 1862; *La Esperanza*, 12 de noviembre de 1862; *La España*, N° 4.992, 12 de noviembre de 1862.

108 *Vid. La Época*, N° 4.526, 17 de noviembre de 1862; *La España*, N° 4.998, 19 de noviembre de 1862; *La Época*, N° 4.529, 21 de noviembre de 1862.

109 *El Contemporáneo*, N° 579, 19 de noviembre de 1862.

110 *Boletín de El Arte en España*, N° X, 30 de noviembre de 1862, p. 38.

111 *La Correspondencia de España*, 4.602, de la mañana, 19 de noviembre de 1862; *El Contemporáneo*, 20 de noviembre de 1862; *La Época*, N° 4.528, 19 de noviembre de 1862.

112 GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, A. M., *op. cit.*, p. 90.

113 *Boletín de El Arte en España*, N° XI, 30 de diciembre de 1862, p. 42.



## 8. DIVERGENCIAS CON EL JURADO Y EL VETO A LAS EXPOSICIONES NACIONALES

Mediante Real Orden de 6 de abril de 1864, se aprueba el nuevo reglamento para la Exposición Nacional de Bellas Artes de dicho año. El artículo 13 señala expresamente que “los expositores no podrán ser individuos del jurado”<sup>114</sup>. Esta modificación sugiere el deseo de evitar a los concurrentes la duplicidad de sus cargos o vocalías con las opciones a premio. Se verifica esta circunstancia con Carlos de Haes en la muestra de 1862, cuando asume ser jurado y candidato premiado, lo cual debió crear alguna fricción. Desde las bases y normativas se trata de disolver este precedente, pero la nueva reglamentación condiciona asimismo la elección del Jurado de la Exposición de 1864, que experimenta una serie de controversias en las que Haes no fue ajeno. En mayo de 1864, se nombra el presidente, el vicepresidente y el secretario en función de sus cargos y siguiendo las normas establecidas en el artículo 10 del citado Reglamento.

Los expositores Académicos, profesores de las Escuelas de Bellas Artes o galardonados con alguno de los tres primeros premios en las exposiciones anteriores, deben elegir el resto del jurado, es decir los vocales. Tras la pertinente consulta entre los pintores, se logra un cierto consenso para el nombramiento de los once siguientes vocales: Federico de Madrazo, Carlos Luis de Ribera, marqués de Molins, Antonio Gisbert, José Méndez, Francisco Sans, Joaquín Espalter, D. N. Godoy, Teodoro Ponte, José Amador de los Ríos y Luis Ferrant. Un grupo de pintores convocados por el propio Carlos de Haes a su casa, entre los cuales Ignacio Suárez Llanos, Víctor Manzano, Dióscoro Puebla y Pablo Gonzalvo, se posicionan en contra del jurado, dado que pretenden la incorporación de Gregorio Cruzada Villamil, Manuel Cañete y, el por entonces “distinguido aficionado”, Enrique Mélida<sup>115</sup>.

Haes tiene pensado presentar el máximo número de obras permitidas, es decir seis, con paisajes de Irún, Fuenterrabía, Málaga y Elche<sup>116</sup>. Según declaraciones del propio artista, se retrasa en la entrega de sus obras y, concluido el plazo, él mismo considera que ya no serían admitidas, tomando la decisión de no concurrir<sup>117</sup>. En verdad, sus diferencias con el jurado debieron de obrar en la supuesta demora, pues se le recrimina incluso su clamorosa ausencia<sup>118</sup>. Entre las

---

114 *Gaceta de Madrid*, N.º 96, 7 de abril de 1864.

115 *La Esperanza*, N.º 6015, 17 de mayo de 1864.

116 *La Libertad*, N.º 307, 9 de noviembre de 1864.

117 Cfr. CID PRIEGO, C., *op. cit.*, p. 20 y C. PENA LÓPEZ, *op. cit.*, p. 194, dice que en 1864 no se presentó a la Exposición Nacional por formar parte del Jurado.

118 *La Correspondencia de España*, N.º 2.397, 7 de diciembre de 1864.

declaraciones más compungidas, sobresale la de Gregorio Cruzada Villaamil<sup>119</sup>: “La ausencia del Sr. Haes de la Exposición, es la ausencia del paisaje”<sup>120</sup>. La interpretación de estas palabras remite a que dicha Exposición de 1864 quedaba huérfana. Carlos de Haes tampoco concurre a la muestra de 1866, lo que da pie a Balart y Villamil a vincular una vez más su ausencia con la orfandad de todo el paisaje español<sup>121</sup>. Su amigo Cruzada Villaamil defiende con insistencia la postura del pintor que decide no participar en las nacionales:

Desgraciadamente para este género, ahora como ayer, el Sr. Haes hace lo que debe no exponiendo sus cuadros y no aceptando el cargo de jurado. Complazcámonos en abrigar la lisonjera esperanza de que algún día quiera el Sr. Haes honrar de nuevo las Exposiciones con sus preciosos lienzos, y que, desdeñando las ruines vanidades y locas presunciones de algunos pobres de espíritu, se alce el veto que se tiene impuesto<sup>122</sup>.

Este alegato pone de relieve un supuesto veto al artista, pero las crónicas de prensa explican otra cuestión. Al parecer, durante este periodo, el pintor atiende numerosos encargos de relevantes aristócratas y también de la alta burguesía madrileña<sup>123</sup>.

Haes, junto con Suárez Llanos, declina en 1867 ser miembro del jurado de la VII Exposición Nacional de Bellas Artes programada para el año siguiente<sup>124</sup>. A causa de los acontecimientos políticos, derivados de la Revolución de septiembre de 1868, se suspende su celebración, que tampoco encuentra acomodo en 1870.

El periódico *La Nación* señala, en el mes de agosto de 1871, la alegría de los ambientes artísticos con respecto a la reanudación de la Exposición Nacional de Bellas Artes. Entre los candidatos barajados para formar parte del jurado, el célebre paisajista Carlos de Haes cuenta con el mayor número de sufragios<sup>125</sup>. En septiembre, los artistas tratan en reunión preparatoria la elección de los jurados y eligen a Carlos de Haes, Francisco Sans, Ponciano Ponzano y Sabino Medina. El argumentario de estas candidaturas se centra en un tributo de justicia debido a la celebridad de todos ellos, avalados asimismo

---

119 OSSORIO Y BERNARD, M., *op. cit.*, p. 96.

120 CRUZADA VILLAAMIL, G., “La Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864” en *El Arte en España*, Tomo III, Madrid, 1865, p. 398.

121 BALART, F., “Exposición de Bellas Artes I”, *Gil Blas*, nº 36, 31 de enero de 1867.

122 CRUZADA VILLAAMIL, G., “Exposición de Bellas Artes”, *El Arte en España*, Tomo VI, Madrid, 1867, p. 33.

123 *La Nación*, Nº 717, 25 de marzo de 1868 y *Revista de Bellas Artes é Histórico-arqueológica*, Nº 75, p. 376.

124 *La Esperanza*, N.º 6860, 11 de febrero de 1867.

125 *La Nación*, N.º 1.764, 23 de agosto de 1871.

por sus producciones artísticas<sup>126</sup>. Una vez divulgadas las candidaturas a jurado, *El Imparcial* se hace eco de las siguientes consideraciones: “Sabemos positivamente que si los expositores nombrasen al Sr. Haes miembro de dicho jurado, no podrá aquel aceptar tan distinguido honor por encontrarse atareado en exceso”.

Si bien Haes se hallaba extremadamente sobrepasado por los encargos para ser jurado de las Exposiciones Nacionales, llama la atención que asumiera dichas funciones en la Exposición General de la Industria y de las Artes, propuesta por el gobierno de Amadeo I<sup>127</sup>. Se involucra igualmente en la selección de obras enviadas por España a la Exposición Universal de Viena de 1873<sup>128</sup> y forma parte de una comisión para la creación de la Academia de Bellas Artes de Roma<sup>129</sup>. En definitiva, el artista no se siente interesado en conciliar estas ocupaciones con su participación en la nacional de 1871, ni como concurrente, ni como jurado, dado que ya no podía prodigarse desde las dos funciones a causa del reglamento.

## **9. REENCUENTRO CON LAS EXPOSICIONES NACIONALES DE BELLAS ARTES**

Después de catorce años sin presentar obra alguna, ni actuar como jurado, Carlos de Haes vuelve a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1876. Este reencuentro pudo deberse al cambio de concepto en la valoración de los premios y premiados, que queda reflejada en la motivación del tribunal, cuyo “principal objeto [sería] la juventud estudiosa, que anhelando adquirir un puesto distinguido en la pública opinión, lucha animosa con las dificultades del Arte”<sup>130</sup>. Desde este planteamiento, los criterios del Jurado son muy benevolentes en cuanto a la admisión de las obras, reconociendo incluso “que existen cualidades estimables en muchas de ellas, sin que tampoco faltasen otras en que resaltaban bellezas de un orden superior”.

El nuevo planteamiento de selección y concesión de premios ofrece sin duda más oportunidades de reconocimiento y divulgación a las más jóvenes generaciones de estudiantes de las bellas artes. Obviamente, esta propuesta concuerda con su desempeño docente en la Academia de San Fernando, al

---

126 *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, N° 260, 17 de septiembre de 1871.

127 *Gaceta de Madrid*, N.º 312, 7 de noviembre de 1872.

128 *La Correspondencia de España*, N° 5260, 21 de abril de 1872.

129 *El Imparcial*, N.º 2150, 14 de mayo de 1873.

130 “Jurado de la Exposición General de Bellas Artes”, *Gaceta de Madrid*, N° 123, 2 de mayo de 1876 y *La Época*, N° 8583, 3 de mayo de 1876.

sentirse facultado para respaldar también a sus alumnos en el campo profesional del arte desde las nacionales, en tanto que eventos trascendentes para darse a conocer. Haes estrechó lazos de amistad con sus discípulos con los que salía a pintar del natural, viajaba a diversos puntos de la península y les aconsejaba salir de España para adherirse a las nuevas corrientes estéticas. De hecho, José Luis Díez corrobora esta interpretación al considerar que es:

verdaderamente elocuente comprobar que la inmensa mayoría de los alumnos que pasaron por las aulas de la Cátedra de Paisaje de Haes participaron de forma más o menos regular en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, seguramente no tanto por mera iniciativa personal en algunos casos, cuanto por indicación o sugerencia expresa del maestro, como prueba ineludible del sometimiento de su valía al examen público<sup>131</sup>.

El pintor presenta los siguientes cuadros: Nº 180, *Canal de Mancorbo en los Picos de Europa*; Nº 181, *Costas de Lequeito*; y con el Nº 503, *Garganta de la Hermida (Liébana)*<sup>132</sup>. Según gran parte de la historiografía artística, este reencuentro coincide cuando el pintor se sitúa en el culmen de su carrera artística, prueba de ello se cifra en sus trabajos sobre la alta montaña, en concreto *La Canal de Mancorbo en los Picos de Europa* (fig. 3).

El cambio de rumbo en el criterio de admisión y concesión de premios no fue valorado por la crítica artística del mismo modo, coincidiendo casi de forma unánime en calificarla como una de las peores por su falta de calidad. Valga al respecto el siguiente ejemplo, debido al cronista de la *Revista de España*: “Desde 1860 no se ha visto Exposición tan pobre, tan decaída, ni que menos responda a las esperanzas que han hecho concebir los certámenes anteriores”. Ciertamente, las obras presentadas por Haes concitan los elogios del crítico, pero “están allí como cosa prestada, y hasta parece que los introdujeron a la fuerza en [el] local, no hay allí ninguna obra de las que más realce”<sup>133</sup>.

El firmante *Un Lunático* tampoco comprende la presencia de los cuadros de Haes, cuya magistral elegancia desentona en aquel singular concurso<sup>134</sup>. Salvo algunas consideraciones laudatorias, incluso las aportaciones del catedrático de paisajismo pasan completamente desapercibidas. Ni se menciona la ahora considerada su obra maestra: *La Canal de Mancorbo en los Picos de Europa*. Al comentar las pinturas de Haes, el periodista de la *Revista Española*

---

131 DÍEZ GARCÍA, J. L., “Los discípulos de Haes y su repercusión pública. La huellas del maestro”, en *Carlos de Haes (1826-1898)*, Fundación Marcelino Botín, Santander, 2002, p. 133.

132 *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1876*, Madrid, 1876, pp. 36-99.

133 *Revista de España*, Tomo I, mayo y junio de 1876, p. 136. y *La Guirnalda*, Nº 10, 20 de mayo de 1876, p. 79 y Nº 11, 5 de junio de 1876, p. 88.

134 *Los lunes del El Imparcial*, 10 de abril de 1876.

incurre en una confusión, describiendo el número 180 como una marina, si bien corresponde precisamente al célebre cuadro ya mencionado<sup>135</sup>.



Fig. 3 *La Canal de Mancorbo en los Picos de Europa*, 1876, óleo sobre lienzo, 168 x 123 cm. P004390. Madrid, Museo Nacional del Prado. ©Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado

Aunque se estima, desde la rumorología propia de estas ocasiones, que uno de los premios correspondería a Haes<sup>136</sup>, no lo recibe. El veredicto del jurado se ampara en el deseo de premiar y de alentar a los jóvenes talentos artísticos. Por el mismo motivo, tampoco son galardonados otros pintores de reconocido prestigio. El comunicado que acompaña la relación de premiados comenta lo siguiente:

---

135 *Ibid.*, p. 142.

136 *El Siglo Futuro*, Nº 154, 6 de julio de 1876 y *El Imparcial*, Nº 3272, 6 de julio de 1876.

Manteniendo, pues, su primer propósito decidióse á adjudicar aquellas recompensas que al mismo condujeran, excluyendo por lo tanto de ellas en la parte que se refiere al arte pictórico las obras de los expositores cuyos nombres constituyen por sí solos una reputación, sin necesidad de recordar los precios y distinciones que anteriormente adquirieran ni el indisputable mérito de los hoy presentados, y comprendió en tan honrosa (excepción) a los Sres. Haes...<sup>137</sup>

Tras la designación del pintor belga como ejemplo, se enuncia asimismo una larga lista de artistas consagrados exentos de premio. Ahora bien, meses más tarde el estado adquiere *La Canal de Mancorbo*.

En la Exposición de 1878, vuelve a exhibir una de sus creaciones relevantes, Nº 158, *Cercanías de Vriesland / Holanda*<sup>138</sup>, si bien fuera de concurso<sup>139</sup>, lo que le permite asumir el nombramiento de miembro del jurado<sup>140</sup>. A diferencia del óleo *Canal de Mancorbo* que, en la muestra anterior, había pasado completamente desapercibido de la crítica, aquí obtiene los mejores parabienes. En este sentido, Enrique Rouget de Loscos comenta:

Este cuadro resulta lleno de movimiento y de verdad; el cielo brillante y bien compuesto con su hermoso partido de nubes, completa el efecto total; todo está encajado y dibujado con maestría<sup>141</sup>.

Ibáñez Abellán, insiste en los efectos sensoriales y considera igualmente que “todo es naturalidad y sencillez, nada afectación ni amaneramiento; el artista ha sentido los efectos de la tempestad”<sup>142</sup>. Culminada la gran muestra nacional, este cuadro representó a España en la Exposición Universal de París de ese mismo año (fig. 4).

Finalmente, también participa en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884, siendo ya la última vez. Para la ocasión, aporta dos pinturas: Nº 301, *Paisaje* y Nº 302, *Marina*. El cronista Pla y Valor las elogia al considerar que han sido realizadas con la fibra de la juventud, cuando el artista ya cuenta

137 “Jurado de la Exposición General de Bellas Artes”, *La Época*, Nº 8583, 3 de mayo de 1876.

138 *Ibid.*, p. 35.

139 PÉREZ-VILLAMIL, M., “La Exposición Nacional de Bellas Artes”, *El Siglo Futuro*, Nº 717, 21 de marzo de 1878.

140 *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1878*, Madrid, 1878, p. 9.

141 RUGET LOSCOS, E., “La exposición general de Bellas Artes. Apuntes críticos”, *Revista Contemporánea*, Tomo XIII, 1878, p. 237.

142 IBÁÑEZ ABELLÁN, R., *El Globo*, nº 893, 24 de marzo de 1878.

cincuenta y ocho años de edad<sup>143</sup>.



Fig. 4 *Cercanías de Vriesland / Holanda*, c. 1877, óleo sobre lienzo sobre cartón, 27 x 40 cm. P006605. Madrid, Museo Nacional del Prado. ©Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado

## 10. CONCLUSIONES

Desde su implantación en 1856, las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes verificaron una importancia inusitada para los artistas españoles, resultando asimismo eventos relevantísimos para el devenir en nuestro país del artista belga. A la luz de su evolución personal, Carlos de Haes ha enfocado su carrera en España en el mejor momento, coincidiendo con el gran evento expositivo que promueve el éxito o el fracaso de los concurrentes durante casi un siglo. Desde este primer escaparate, el paisajista dio a conocer los nuevos procedimientos para acometer la pintura *plenairista*, menospreciada en los ámbitos academicistas. La renovación del género en España se suscita desde su función docente en la academia, donde encandiló a una nómina de aspirantes (Aureliano de Beruete, Ceferino Araujo, Darío de Regoyos, etc.) que siguieron

---

143 PLA Y VALOR, M., "Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884", *La ilustración Ibérica*, N° 84, 9 de agosto de 1884.

la senda trazada por su mentor y maestro.

No debemos olvidar, sin embargo, que la benevolencia del jurado de la primera muestra le permitió presentar algunos trabajos que no cumplían los requisitos de admisión. Sus pinturas suscitaron una gran expectación entre el público general y mucho entusiasmo en la crítica artística, según la cual el joven pintor era el triunfador moral. En sentido estricto, sólo recibe una medalla de tercera clase, compartida de facto con otros participantes, pero los entendidos ya habían proclamado en los diarios la primacía de sus cuadros.

Tras el clamoroso éxito en la primera gran muestra, la opinión pública orquestada por la prensa lo entrevisté como el candidato más apropiado para hacerse cargo de la cátedra de paisajismo de la Academia de San Fernando, desde la muerte súbita de Fernando Ferrant. A partir de los documentos manejados, se deduce que la omnipotencia de los Madrazo obra su efecto, al conseguir la convocatoria de una oposición inicialmente rechazada por la academia. Además, Haes puede concurrir, dado que las bases del concurso se avienen al estilo del pintor. Ciertamente, no todas las voces se acompasan a la situación sobrevenida, por cuanto se consideran los ejercicios de la oposición a la medida del belga. Por si fuera poco, se suprime el requisito de la nacionalidad española y los procedimientos *plenairistas* contribuyen de nuevo a su enorme éxito.

En aquel momento, su consagración como mejor paisajista en España, incluso a nivel internacional, se verifica en las nacionales de 1858 y 1860. Obtiene en ambas muestras primeros galardones, si bien algunos cronistas emiten sus recelos respecto de unas obras que consideran reiterativas, monótonas e incluso afeminadas, tachándole de inmovilista en su técnica. Los conceptos de unidad de estilo propio y de temática no se entrevén en aquellos momentos como cualidades difíciles de alcanzar en cualquier género, probablemente más aún en el paisaje del natural.

Carlos de Haes es nombrado jurado de la exposición de 1862, pero no renuncia a la opción de los premios como concursante. De hecho, el jurado le concede medalla de primera clase y le propone para el cargo de comendador de la Real Orden de Carlos III. En la historia de la Exposición Nacional de Bellas Artes, es la primera vez que se da esta circunstancia, evitada desde el reglamento del concurso para las nuevas ediciones.

Tras el éxito obtenido, Carlos de Haes se distancia durante catorce años de las nacionales, a causa de diversas divergencias difíciles de esclarecer y, sobre todo, debido a la política de nombramiento de los jurados de las muestras.

Los cambios en la filosofía de los premios y de los premiados, que favore-



cían abiertamente la concurrencia de sus discípulos, le anima a reanudar su participación en la de 1876. En aquella ocasión, exhibe la ahora considerada su cúspide artística: *La Canal de Mancorbo en Picos de Europa* que pasó completamente desapercibida a los ojos de la crítica artística de aquel momento.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALARCÓN, P. A., “Exposición de Bellas Artes. Pintura (I)”, *La Época*, Nº 2.919, y *La Discusión*, Nº 809, 12 de octubre de 1858.
- ARAUJO SÁNCHEZ, C., *Goya y su época. Las artes al principiar el siglo XIX*, Universidad de Cantabria, Santander, 2005
- ARIAS ANGLÉS, E., “Nuevos paisajes de Carlos de Haes”, en *Archivo Español de Arte*, Tomo 80, Nº 318, 2007, pp. 177-185.
- BERUETE, A. de, “Carlos de Haes”, *Ilustración Española y Americana*, 30 de junio de 1898.
- BARRIO, P. A., “Análisis paleopatológico de los restos del paisajista Carlos de Haes”, en GONZÁLEZ MARTÍN, A.; CAMBRA-MOO, O.; RASCÓN PÉREZ, J.; CAMPO MARTÍN, M.; ROBLEDO ACINAS, M.<sup>a</sup> del M.; LABAJO GONZÁLEZ, E.; SÁNCHEZ SÁNCHEZ, J. A., en *Paleopatología: ciencia multidisciplinar*, Sociedad Española de Paleopatología, Madrid, 2011, pp. 565-586.
- BALART, F., “Exposición de Bellas Artes I”, *Gil Blas*, nº 36, 31 de enero de 1867.
- BARÓN, J.: “El paisaje en España en el siglo XIX”. En DÍEZ, J. L. (dir.): *Carlos de Haes (1826-1898)*. Fundación Marcelino Botín. Santander, 2002, pp. 15-65.
- BONNAT, A., “Bellas Artes. Oposición a la cátedra de paisaje de la Academia de San Fernando”, en *Gaceta de Madrid*, Nº 1693, 24 de agosto de 1857.
- BOTELLA, J., “Carlos de Haes: la renovación del paisaje”, *Galería Antiqvaria: Arte contemporáneo, antigüedades, mercado, coleccionismo*, Nº 216, 2002, pp. 64-67.
- BOZAL FERNÁNDEZ, V., *Arte del siglo XX en España: pintura y escultura 1900 – 1990*, Espasa-Calpe, Madrid, 1995.
- CALVO SERRALLER, F., *Carlos de Haes, pintor belga de paisaje realista en España*, Memoria de Licenciatura, Madrid, 1971.
- CARIOU, A., *De Turner à Monet. La découverte de la Bretagne pour les paysagistes au XIX siècle*, Editions Palantines, Quimper, 2011.
- “Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes”. *Gaceta de Madrid*, Nº 295, 22 de octubre de 1858.
- Catálogo de las obras que componen la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1860*, Madrid, 1860.
- Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1876*, Madrid, 1876.

- Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1878*, Madrid, 1878.  
*Exposition Générale des Beaux-Arts, 1854. Catalogue explicatif*, Bruselas, 1854.
- CID PRIEGO, C., *Aportaciones para una monografía del pintor Carlos de Haes*, Lerida, 1956.
- CLAES, M.-C., DUPONT, P.-P., HIERNAUX, L. et RIHARDEU, L., «Ferdinand Marinus, Peintre mosan (1808-1890)», en *De la Meuse à l'Ardenne*, Nº 24, pp. 17-32.
- CRUZADA VILLAAMIL, G., “La Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864”, *El Arte en España*, Tomo III, Madrid, 1865, pp. 398.
- CRUZADA VILLAAMIL, G., “Exposición de Bellas Artes”, *El Arte en España*, Tomo VI, Madrid, 1867, pp. 33.
- DANVILA JALDERO, A., “Carlos De Haes. Aguafuertista”, *Historia y Arte*, Nº 3, mayo de 1895, pp. 113-114.
- DENECOURT, C. – F., *Guide du voyageur et de l'artiste a Fontainebleau*, París, 1850.
- DENVIR, B., *El impresionismo*, Lábor, Barcelona, 1975.
- DE GORBETA, J. M., “Exposición de Bellas Artes V”, *La España*, Nº 4364, 27 de octubre de 1860.
- DÍEZ GARCÍA, J., “Los discípulos de Haes y su repercusión pública. Las huellas del maestro”, en *Carlos de Haes (1826-1898)*, Fundación Marcelino Botín, Santander, 2002.
- DIOS DE MORA, J. de, “Exposición de Bellas Artes, IX”, *La Discusión*, Nº 1489, 10 de noviembre de 1860.
- FERNÁNDEZ CUESTA, N., “Revista de la Quincena”, *La América. Crónica Hispano-Americana*, Nº 12, 24 de agosto de 1857, p. 15.
- FERNÁNDEZ CUESTA, N., “Exposición de Bellas Artes VIII”, *El Museo Universal*, Nº 50, 9 de diciembre de 1862.
- FERNÁNDEZ CUESTA, N., “Cuatro palabras sobre la exposición de Bellas Artes”, *El Museo Universal*, Nº 51, 21 de diciembre de 1862.
- GALOFRE, J., *El artista en Italia y demás países de Europa, atendiendo al estado actual de las bellas artes*, Madrid, 1851.
- GARCÍA, J., “La exposición de Bellas Artes, IX”, *La Época*, Nº 4.528, 29 de noviembre de 1862.
- GARCÍA CAMÓN, M<sup>a</sup> J., *El paisaje en el Museo de Zaragoza (siglos XIX y XX)*, Ministerio de Cultura, 1984.
- GATO DE LEMA, N., “De la pintura de paisaje en nuestros días”, *Discurso de entrada como miembro de la Academia de Bellas Artes de San Fernando el 4 de Diciembre de 1859*, consultable en red [https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/docs/discursos\\_ingreso/Gato\\_de\\_Lema\\_Nicolás-1872.pdf](https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/docs/discursos_ingreso/Gato_de_Lema_Nicolás-1872.pdf) [21/10/22].
- GÓMEZ DE LA SERNA, R., “Darío de Regoyos”, en *Retratos contemporá-*

- neos escogidos, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1968.
- GUERRERO, T., bajo el seudónimo de José Goliat, “Exposición General de Bellas Artes VI”, *Gaceta de Madrid*, nº 1.268, 24 de junio de 1856.
- GUTIÉRREZ DE BURÓN, J., *Exposiciones nacionales de Bellas Artes*, Historia 16, Barcelona, 1992.
- GUTIÉRREZ MARQUEZ, A. M.<sup>a</sup>, *Carlos de Haes (1826 – 1898)*, en *el Museo del Prado*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2002.
- GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, A. M.<sup>a</sup>, “Carlos de Haes (1826-1898). Biografía y trayectoria artística”, en *Carlos de Haes (1826-1898)*, Fundación Marcelino Botín, Santander, 2002.
- GUTIÉRREZ MÁRQUEZ A. M.<sup>a</sup>, *Carlos de Haes en el Museo del Prado: 1826-1898*, catálogo razonado, Museo Nacional del Prado, 2004.
- GUTIÉRREZ REDOMERO, E., SÁNCHEZ ANDRÉS, A. GALERA OLMO, V., *Diversidad humana y antropología aplicada*, Universidad de Alcalá, 2010, pp. 635-648.
- HAES, C., Discurso en su Recepción Pública en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, “De la pintura de Paisaje Antigua y Moderna”, *Gaceta de Madrid*, Nº 60, 29 de febrero de 1860, *Gaceta de Madrid*, Nº 60, 29 de febrero de 1860, pp 3-4., disponible en red en la dirección siguiente [https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/aset/docs/discursos\\_ingreso/Haes\\_Carlos%20de-1872.pdf?PHPSESSID=683f5ab2393f0b845cf9ccf9c17a919d](https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/aset/docs/discursos_ingreso/Haes_Carlos%20de-1872.pdf?PHPSESSID=683f5ab2393f0b845cf9ccf9c17a919d) [21/10/22].
- HARTZENBUSCH, E., (seudónimo MAXIRIATH), *Unos cuantos seudónimos de escritores españoles*, Madrid, 1892.
- HIENERT, C. H., “Technique Innovation”, en HASHOFF, D.; LAKHABI, K. R. (eds.), *Revolutionizing Innovation. Users, Communities, and Open Innovation*, M.I.T. Press, Cambridge, 2016.
- MADRAZO, F., “El Discurso de contestación de Federico Madrazo a la recepción de Carlos de Haes como miembro de la Academia de Bellas Artes de San Fernando”, *Gaceta de Madrid*, Nº 61, 1 de marzo de 1860, p. 4.
- MARCHAL, A., “Le paysage en Wallonie au XIX siècle», en *Wallonie, le pays et les hommes*, Tomo II, *du XVIIe siècle au lendemain de la Première Guerre Mondiale*, libro segundo, 2015.
- MARSUZI DE AGUIRRE, C., *Lettre à M. Paul Lacroix sur l' Exposition belge de 1854*, París, 1854.
- MEHAFFEY, M., *En plein air Acrylic*, Blue Red. Press, Minneapolis, 2018.
- MURGUÍA, M., “Exposición General de Bellas Artes. Artículo I”, *La Iberia*, Nº 580, 30 de mayo de 1856.
- MURGUÍA, M., “Exposición General de Bellas Artes. Artículo IV. Contestación a los comunicados de don Pedro y don Federico de Madrazo”, *La Iberia*, Nº 594, 16 de junio de 1856.
- MURGUÍA, M., “Album de la Iberia. Exposición de Bellas Artes”, *La Iberia*, Nº 1.325, 22 de octubre de 1858.

- MUTHER, R., *La Peinture Belge au XIXe Siècle*, Bruselas, 1904.
- OLAVARRÍA, Eugenio Olavarría, “Discurso ante el Congreso de los Diputados de Romero Ortiz, del 29 de marzo de 1859”, *La América. Crónica Hispano-Americana*, Nº 3, 5 abril de 1859
- OROPESA RUIZ, M.; DÍEZ DEL BALDEON GARCIA, A., “Carlos de Haes. Picos de Europa”, en *Pintura española del siglo XIX. Exposición y Catálogo Caja Castilla La Mancha. Obra Social y Cultural*, 2003.
- OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883.
- OSSORIO Y BERNARD, M., *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1903.
- PALET Y VILLAYA, J. “Exposición de Bellas Artes. Una visita al salón de 1858”, *El Isleño*, Nº 459, 6 de noviembre de 1858.
- PALET Y VILLAYA, J., “Exposición de Bellas Artes”, *El Mallorquín*, Nº 311, 8 de noviembre de 1858.
- PALET Y VILLAYA, J., “Bellas Artes. Exposición de 1860”, *La Iberia*, Nº 1929, 2 de noviembre de 1860.
- PARDO, J. M., “Cátedra de Paisage. Concurso abierto por la Academia de San Fernando”, *El Clamor Público*, Nº 4017, 25 de agosto de 1857.
- PENA LÓPEZ, C., *El paisaje español del XIX: Del naturalismo al impresionismo*, Tesis Doctoral en red <https://eprints.ucm.es/id/eprint/52721/1/5309859341.pdf> [21/10/22].
- PANTORBA, B. de, (seudónimo de José LÓPEZ JIMÉNEZ) *Historia y crítica de las Exposiciones de Bellas Artes celebradas en España*, Edit. Jesús Ramón García-Rama, 1980.
- PÉREZ DE CASTRO, M., “Exposición de Bellas Artes en 1862”, *El Panorama Universal*, Nº 162, 14 de diciembre de 1862, p. 397.
- PI Y MARGALL, F., “Exposición de Bellas Artes”, *La América. Crónica Hispano-Americana*, Nº 19, 8 de Diciembre de 1860.
- PLA Y VALOR, M., “Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884”, *La ilustración Ibérica*, Nº 84, 9 de agosto de 1884
- PORTELA SANDOVAL, F., “Nuevos datos sobre la vida y obra de Carlos de Haes”, en *Homenaje al profesor Hernández Perera*, Madrid, 1992, pp. 409-414.
- DE LA PUENTE, J., “Estudios de paisaje de Carlos de Haes”. Exposición Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1971.
- Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Libros de actas de las sesiones particulares, ordinarias, generales, extraordinarias, públicas y solemnes. (1752-1984)*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007, en red <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmctx3s6> [21/10/22].
- REYERO, C.; FREXIA, M., *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Madrid, Cátedra, 1999.
- RUGET LOSOSCOS, E., “La exposición general de Bellas Artes. Apuntes crí-

- ticos”, *Revista Contemporánea*, Tomo XIII, 1878.
- SÁNCHEZ GARCÍA, R., *Eugenio de Ochoa (1815-1872). El hombre de letras en la España de Isabel II*, Tesis Doctoral, Madrid, 2016, en <https://eprints.ucm.es/id/eprint/40097/1/T38001.pdf> [21/10/22].
- SIRET, A., *Dictionnaire historique de peintres de toutes les écoles depuis les temps plus reculés jusqu'à nos jours*, Bruxelles, 1848.
- VALERA, J., “Artículo sobre la Exposición Nacional de Bellas Artes de 30 de junio de 1856 publicado en la *Revista de Madrid*”, VALERA, Juan, *Crítica Literaria, Obras Completas*, Tomo XIX, Madrid, 1905.
- VEGA, J., *El maestro Carlos de Haes: paisajista y pintor-grabador*, Lérida, 1996.
- VIDAL, C., “Exposición de Bellas Artes”, *El Museo Universal*, Nº 21, 15 de noviembre de 1858, p. 161
- VILLAMIL, M. F., “La Exposición Nacional de Bellas Artes”, *El Siglo Futuro*, Nº 717, 21 de marzo de 1878.
- VVAA, *Carlos de Haes. Un maestro del paisaje del siglo XIX*, 2 vol. Zaragoza, Ibercaja, 1996.

## OTRAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS

- Boletín de El Arte en España*, Nº VII, 30 de agosto de 1862.
- La Correspondencia de España. Diario Universal de Noticias*, nº 676, vespertino, 14 de julio de 1860; Nº 1.604 de la noche, 12 de noviembre de 1862; Nº 4.602, de la mañana, 19 de noviembre de 1862; Nº 2.397, 7 de diciembre de 1864; Nº 5260, 21 de abril de 1872.
- El Clamor Público*, Nº 3.749, 10 de octubre de 1856; Nº 3.760, 25 de octubre de 1856; Nº 3830, 15 de enero de 1857.
- El Contemporáneo*, Nº 579, 19 de noviembre de 1862; Nº 580, 20 de noviembre de 1862
- Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Nº 5, 5 de marzo de 1857; Nº 100, 9 de junio de 1857; Nº 260, 17 de septiembre de 1871.
- La Discusión*, Nº 217, 18 de noviembre de 1856; Nº 454, 21 de agosto de 1857.
- Gaceta de Madrid*, Nº 377, 12 de diciembre de 1854; Nº 378, 13 de diciembre de 1854; Nº 1.314, 9 de agosto de 1856; Nº 1.689, 20 de agosto de 1857; Nº 1.738, 8 de octubre de 1857; Nº 43, 12 de febrero de 1859; Nº 114, 24 de abril de 1859; Nº 333, 4 de diciembre de 1860; Nº 96, 7 de abril de 1864; Nº 312, 7 de noviembre de 1872; Nº 123, 2 de mayo de 1876.
- La Época*, Nº 2.329, 9 de octubre de 1856; Nº 2.331, 22 de octubre de 1856; Nº 2.336, 28 de octubre de 1856; Nº 2.430, 18 de febrero de 1857. Nº 2.952, 19 de noviembre de 1858; Nº 3011, 12 de abril de 1859; Nº 3.825, 30 de octubre de 1860; Nº 4.526, 17 de noviembre de 1862; Nº 4528, 19 de no-

- viembre de 1862; Nº 4.529, 21 de noviembre de 1862; Nº 8583, 3 de mayo de 1876; Nº 8583, 3 de mayo de 1876.
- La España*”, Nº 2497, 20 de mayo de 1856; 2504, 29 de mayo de 1856; Nº 2.555, 5 de julio de 1856; Nº 3.761, 22 de noviembre de 1858; Nº 4.380, 15 de noviembre de 1860; Nº 4.992, 12 de noviembre de 1862; Nº 4.998, 19 de noviembre de 1862
- La Esperanza*, Nº 3.702, 13 de noviembre de 1856; 12 de noviembre de 1862; Nº 6015, 17 de mayo de 1864; Nº 6860, 11 de febrero de 1867
- El Globo*, nº 893, 24 de marzo de 1878
- La Guirnalda*, Nº 10, 20 de mayo de 1876; Nº 11, 5 de junio de 1876
- La Iberia*, Nº 652, 4 de septiembre de 1856; Nº 2548, 12 de noviembre de 1862
- La Ilustración*, nº 378, 26 de mayo de 1856
- El Imparcial*, Nº 2150, 14 de mayo de 1873; Nº 3272, 6 de julio de 1876.
- La Libertad*, Nº 307, 9 de noviembre de 1864.
- Los lunes del El Imparcial*, 10 de abril de 1876.
- El Mundo Pintoresco*, Nº 31, 7 de noviembre de 1858; Nº 44, 28 de octubre de 1860.
- El Museo Universal*, Nº 21, 15 de noviembre de 1858.
- La Nación*, Nº 2.515, 16 de agosto de 1856; Nº 2.575, 23 de octubre de 1856; Nº 717, 25 de marzo de 1868; Nº 1.764, 23 de agosto de 1871.
- Revista de Bellas Artes é Histórico-arqueológica*, Nº 75, pag. 376.
- Revista de España*, Tomo I, mayo y junio de 1876.
- El Siglo Futuro*, Nº 154, 6 de julio de 1876 y
- El Reino*, Nº 242, 31 de julio de 1860.
- La Zarzuela*, Nº 50, 12 de enero de 1857.

Luis Aurelio González Prieto

Real Instituto de Estudios Asturianos  
<https://orcid.org/0000-0002-2408-2739>  
 laureliogp@gmail.com

María del Mar Díaz González

Universidad de Oviedo  
<https://orcid.org/0000-0003-0234-1493>  
 mdiazg@uniovi.es



## **CARNE, ESPEJOS Y ACEPTACIÓN EN LOS AÑOS NOVENTA: UN ESTUDIO COMPARATIVO DE VIDEOARTE Y POESÍA DEL CONTEXTO VASCO**

### **FLESH, MIRRORS AND ACCEPTANCE IN THE NINESTIES: A COMPARATIVE STUDY OF VIDEO ART AND POETRY IN THE BASQUE CONTEXT**

MAITE LUENGO AGUIRRE  
Universidad del País Vasco UPV/EHU

Recibido: 05/04/2022

Aceptado: 29/11/2022

#### RESUMEN

A finales de los años noventa, surgen expresiones artísticas criticando los cánones de belleza dirigidos a las mujeres en el contexto vasco. En el presente artículo, realizamos una lectura comparativa de dos obras creadas siguiendo esa línea, poco investigada hasta ahora. Dichas creaciones son, el vídeo *A mi manera (2)* de la artista Estibaliz Sádaba, grabado en 1999, y el poema *Notas de las ansias 2*, escrito en el año 2000 por la autora Miren Agur Meabe. Mediante este estudio, se analizan las temáticas y los lenguajes empleados en común, tanto a nivel visual como escrito, a fin de contribuir a la comprensión de la posición compartida por las autoras en torno a los cánones de belleza de la época.

*Palabras clave:* años noventa, cuerpo femenino, belleza, videoarte, poesía.

## ABSTRACT

At the end of the 1990s, artistic expressions criticizing the beauty canons directed at women arose in the Basque context. In this article, we make a comparative reading of two works created following this line, which has been little researched so far. These creations are the video *A mi manera (2)* by the artist Estibaliz Sádaba recorded in 1999 and the poem *Notas de las ansias 2*, written in 2000 by the author Miren Agur Meabe. Through this study, the common themes and languages employed, both visually and in writing, are analysed in order to contribute to the understanding of the position shared by the authors on the canons of beauty of the time.

*Keywords: 1990s, female body, beauty, video art, poetry.*

## 1. INTRODUCCIÓN

Durante los años noventa, con motivo del aumento de los productos cosméticos y el desarrollo de la cirugía estética, las posibilidades de realizar modificaciones corporales se diversificaron<sup>1</sup>. En lo referente a la apariencia de los cuerpos femeninos, las sociedades occidentales fomentaron ideales estéticos encarnados por delgadas modelos, mientras proliferaban los artículos creados alrededor de la cultura de la dieta como respuesta al nuevo canon de belleza. Exposiciones de aquella época como *Cómo nos vemos. Imágenes y arquetipos femeninos* (1998) y el *Bello género* (2002), muestran la importancia de la autoimagen en las vivencias y creación femeninas. Este tema fue igualmente tratado años después en la exposición referente a nivel estatal *Genealogías Feministas en el arte español: 1960-2010* (2012-2013) organizada en el MUSAC de León, donde la tendencia fue identificada. En dicha muestra estuvieron presentes obras que trataban directamente las problemáticas que surgieron en relación al propio cuerpo y el canon estético a seguir, tales como, los cuadernos de dieta de Ana Casas Broda desarrollados entre 1986 y 1992. Igualmente, se pudo ver el vídeo *Des-medidas* (1998) de Carmen F. Sigler en el cual diferentes mujeres se miden los cuerpos frente a la cámara<sup>2</sup>. Igualmente, fue en dicha

---

1 Esta investigación ha sido financiada gracias al contrato obtenido en la convocatoria de contratación para la formación de personal investigador en la UPV/EHU (PIF/BUR 19/02); igualmente, gracias a los proyectos de investigación *Desnortadas. Territorios del género en la creación artística contemporánea* (PID2020-115157GB-I00) concedido por la Agencia Estatal de Investigación y *Cuerpo, autoría y género en la creación cultural vasca* (US21/17) subvencionado por la UPV/EHU.

2 ALIAGA, J. V. y MAYAYO, P., *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, Barcelona, This Side Up, 2013, pp. 61-62.



exposición donde se expuso la obra de vídeo que analizaremos a lo largo del artículo, *A mi manera 2* de Estibaliz Sádaba (1999). Una artista, que al igual que Casas Broda o Sigler se mostraba crítica con el canon estético de aquel momento.

Esta toma de conciencia por parte de Sádaba, no fue la única, ya que otras artistas del contexto vasco trabajaron en direcciones similares. Este es el caso de la obra de Txaro Fontalba, quien en su proyecto *Naturaleza muerta y anorexias* (1997) invitaba a reflexionar en torno a los trastornos alimenticios. Por lo tanto, podemos afirmar que el posicionamiento crítico, estuvo igualmente presente en el País Vasco. Además, es importante tener en cuenta, que el movimiento feminista llevaba presente en Euskadi ya de manera importante desde los setenta, y prueba de ello son las Primeras Jornadas de la Mujer organizadas en 1977 en la Universidad del País Vasco, que darían lugar a la segunda edición en los ochenta y otra tercera en los noventa. Dentro de los temas que trataba el movimiento feminista, estuvo presente la crítica al ideal de belleza, como lo demuestran publicaciones feministas del momento, como la de la Asamblea Feminista de Bizkaia, *Geu Emakumeok*, como el que escribió la antropóloga Mari Luz Esteban, especialista en la materia que investigamos<sup>3</sup>. Revista en la que antropólogas coetáneas realizaron aportaciones al respecto. Además, es importante remarcar que algunas de las creadoras partieron de la propia experiencia, involucrando el yo en sus trabajos, para así deconstruir prácticas estereotipadas de la belleza y proponer nuevos modos de entender los cuerpos de las mujeres. Situándose así en cierto modo acordes con la máxima de “lo personal es político” que presentó Carol Hanich en su clásico texto homónimo en 1969.

En este artículo tomaremos el camino marcado por la crítica al canon de belleza femenino a través de las representaciones artísticas. Para ello, nos centraremos en dos casos de estudio, siendo las obras seleccionadas el vídeo de 1999 *A mi manera (2)*<sup>4</sup> creado por la artista Estibaliz Sádaba y el poema *Notas de las Ansias 2*<sup>5</sup> escrito por la escritora Miren Agur Meabe y publicado originalmente en el año 2000. Es importante remarcar que investigaremos propuestas surgidas en dos soportes diferentes, un vídeo y una poesía, puesto que basarse en un estudio interdisciplinar nos ofrecerá la oportunidad de conocer dos posibles tratamientos de un mismo tema y perspectiva; ahondando en un aspecto del arte vasco de los años noventa menos conocido, pero con el potencial necesario para ser abordado como una nueva línea de investigación.

---

3 ESTEBAN, M. L., “La obsesión por adelgazar” *Geu Emakumeok*, t. XVII, 1993, pp. 9-10.

4 Existió una obra precedente de la misma artista titulada *A mi manera*. Se trataba de una pintura que Sádaba reinterpretó a la hora de crear el vídeo.

5 La obra fue originalmente escrita en euskera y traducida después al castellano. La versión en castellano que va a ser empleada a lo largo del artículo fue traducida por el escritor Kepa Murua.

En primer lugar, efectuaremos una revisión de los estudios realizados en el contexto vasco uniendo cuerpo y artes en los últimos años para situar el interés del tema que nos atañe. A continuación, procederemos al conocimiento de las obras de arte y, tras justificar la selección realizada, nos adentraremos en la comparación entre ambas. Para ello, diferenciaremos las tres ideas predominantes en el poema de Meabe que tomaremos como guía temática, es decir: la relación entre la carne y el yo, el rechazo de las prácticas asociadas a la belleza canónica y la renovada comprensión del cuerpo generada a través de la autoaceptación. A través de la lectura comparativa, tenemos como objetivo mostrar que las similitudes en lo referente al tratamiento de los temas son sustanciosas, además de la posición compartida hacia las convenciones estéticas de su momento, aportando así una lectura interdisciplinar en el entendimiento del cuerpo en las artes.

## 2. LA INVESTIGACIÓN DEL CUERPO EN LAS ARTES VISUALES Y LITERARIAS VASCAS

Desde el inicio de la década de 2010, las investigaciones sobre el cuerpo se han visto intensificadas en las humanidades del ámbito académico vasco, y los estudios de género han influido notablemente en esta iniciativa. Así, poniendo los cuerpos femeninos en el centro, en los últimos años, la investigación vinculada a la cultura vasca ha abordado numerosos aspectos corporales en relación a las artes en su más amplio sentido. De esta manera, aunque este grupo de publicaciones no hayan sido oficialmente agrupadas bajo una categoría unificadora, en un intento taxonómico, podríamos sugerir que son el resultado del desarrollo de los estudios corporales, mejor conocidos como *body studies* en el mundo anglosajón, que han sido desarrollados especialmente en el campo literario en cuanto al País Vasco se refiere, pero no solamente, dado que en el estudio de las artes plásticas también está presente, como veremos a continuación.

En el ámbito de la literatura, destacan aportaciones colectivas que han tratado diferentes parámetros corporales en las diversas tipologías de las letras vascas contemporáneas. Tal vez la más claramente unida a los cuerpos femeninos y el género fuera *Gorputza eta generoa euskal kulturatan eta literaturan* publicada en el año 2012, que podemos traducir como “Cuerpo y género en la cultura y literatura vasca”<sup>6</sup>. En dicha publicación se analizaron ejemplos de la narrativa, la

---

6 ÁLVAREZ URÍA, A. y LASARTE LEONET, G., *Gorputza eta generoa: euskal kulturatan eta literaturan*, Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2012.

poesía y el *bertsolarismo*<sup>7</sup> poniendo las experiencias corporales femeninas en el centro y atravesando el estudio en clave feminista. Igualmente, subrayamos la colección de entrevistas realizadas por la autora Eider Rodríguez a otras escritoras, titulada *Idazleen gorputzak* (“Los cuerpos de las escritoras”), en el que se hace especial hincapié en las experiencias corporales de las autoras y la relación de las mismas con sus escrituras<sup>8</sup>. Igualmente, en lo referente a la literatura oral, un reciente estudio sobre el *bertsolarismo* incluye una investigación sobre el aspecto corporal de esta práctica, relacionada tradicionalmente con el mundo masculino y en el que cada vez hay más mujeres<sup>9</sup>.

Así, se percibe la misma tendencia en el mundo del arte, especialmente en la segunda mitad de la década de 2010. Partiendo de investigaciones sobre historia del arte en el contexto universitario vasco, el primero de los estudios poniendo el cuerpo en el centro, surgió de la tesis de Maite Garbayo, quien analizara una serie de *performers* como sujetos políticos y performativos del tardofranquismo<sup>10</sup>. Además, se ha desarrollado el interés por las representaciones corporales: por ejemplo, sobre la representación en prensa de mujeres artistas del primer franquismo<sup>11</sup> o las estrategias indirectas para presentar los cuerpos en obras de arte<sup>12</sup>. Asimismo, los cuerpos físicos de los visitantes han supuesto un centro de interés, ya que recientemente fue analizada la influencia que la organización de exposiciones hacia las actitudes corporales y afectivas de quienes las visitan<sup>13</sup>. Desde las bellas artes, debemos mencionar dos tesis defendidas en los últimos años. Estas son las investigaciones de las artistas Estibaliz Sádaba y Leticia Gaspar, en las que tratan temas como la domesticación del cuerpo femenino<sup>14</sup> o los estereotipos sexualizados de cuerpos femeninos en el arte de los siglos XX y

---

7 Arte de cantar creando rimas en euskera improvisando y respetando unas métricas concretas, a partir de un tema o situación propuesta por la persona moderadora.

8 RODRÍGUEZ, E., *Idazleen gorputzak*, Zarauz, Susa, 2019.

9 HERNÁNDEZ GARCÍA, J. M. 2019. Hernández, Jone Miren 2019: “Gorputz bat ikusten dut zure ahotsean: gorputz generizatuak bertsolaritzaren soinu-bidean”, en ARTETXE SARASOLA, M. y LABAKA MAYOZ, A., *Bertsolaritza feminisotik (bir)pentsatzen*, Bilbao, Universidad Vasca de Verano UEU, pp. 133-153.

10 GARBAYO MAEZTU, M., *Cuerpos que aparecen: performance y feminismos en el tardofranquismo*, Bilbao, Consonni, 2014.

11 LEKUONA, A. 2020: “La representación de las pintoras en la prensa del primer franquismo. El caso de Menchu Gal”, *Arte y políticas de identidad*, nº 22, 2020, pp. 73-97.

12 BARCENILLA, H. Barcenilla, Haizea 2020: “Estrategias translúcidas y contraimágenes: romper con la representación hegemónica”. En *Boletín de Arte*, nº 41, 2020, pp. 23-32.

13 ANSA ARBELAIZ, G., “Vuelta al origen: una propuesta de aproximación al archivo desde la teoría matricial”, *Boletín de Arte*, nº 40, 2019, pp. 255-265.

14 SÁDABA, E., *Espacio doméstico, cuerpo domesticado. Una aproximación al ámbito doméstico desde la práctica artística feminista*, Universidad del País Vasco UPV/EHU, 2017, [Consulta: 26/12/2021] <https://addi.ehu.es/handle/10810/27152>

XXI<sup>15</sup>. Por lo tanto, podemos afirmar que es un tema de creciente interés en el ámbito académico vasco.

Esta línea de investigación en la región vasca surge al unísono de las que se desarrollan a nivel estatal, puesto que ha sido durante la anterior década, cuando la atención hacia el cuerpo ha dado paso a fructíferas investigaciones; tanto en las artes, como en las letras. En las primeras, destacan alguna de las tesis realizadas bajo la dirección de la investigadora Ana Navarrete de la Universidad de Castilla-La Mancha, en las que se han analizado cuestiones abordando la vestimenta como elemento de expresión e identidad femenina<sup>16</sup> y el autorretrato femenino<sup>17</sup>. Sin embargo, vemos que en la esfera literaria este interés amplificado hacia el cuerpo se dio ya desde los años dos mil, en torno a, entre otras, la investigadora catalana de literatura comparada Meri Torras, quien recibiera influencia de Judith Butler y la performatividad de género, un prisma desde el que han sido frecuentemente abordadas las recientes investigaciones corporales. Finalmente, cabe destacar, que fue Torras la autora del marco teórico de la publicación sobre cuerpo y género del contexto vasco mencionado anteriormente, que tradujimos como “Cuerpo y género en la cultura y literatura vasca” (2012), influyendo notablemente *a posteriori* en investigadoras de literatura vasca.

### 3. PRESENTACIÓN Y JUSTIFICACIÓN DE LAS OBRAS SELECCIONADAS

Comenzamos así, presentando a la artista Estibaliz Sádaba (Bilbao, 1963), conocida por mezclar performance y vídeo desde el punto de vista feminista; además de utilizar el collage y otras técnicas de reutilización de imágenes. En cuanto a la época que nos concierne, la autora centró su atención en realizar críticas a las problemáticas de discriminación de género, como, por ejemplo, las representaciones de la limitada variedad de tipologías corporales en los medios de comunicación, recogiendo mensajes relacionados con el cuerpo y

---

15 GASPAR GARCÍA, L., *Esterotipos sexualizados asociados a las mujeres en las representaciones pictóricas desde principios del siglo XX hasta principios del siglo XXI*, Universidad del País Vasco UPV/EHU, 2020, [Consulta: 26/12/2021]

<https://addi.ehu.es/handle/10810/48664>

16 RIVAS GARCÍA, N., *La indumentaria como elemento de expresión artística, reflejo de la identidad de la mujer en las sociedades hipermodernas*, Universidad de Castilla-La Mancha, 2018, [Consulta: 26/12/2021]

<https://ruidera.uclm.es/xmlui/handle/10578/18431>

17 STEPIEN, A. T., *Transgresión y polaridad: autorretrato de la intimidad femenina en el contexto contemporáneo*, Universidad de Castilla-La Mancha, 2016, [Consulta: 26/12/2021]

<https://ruidera.uclm.es/xmlui/handle/10578/11651>

comportamientos estereotipados relativos a este.

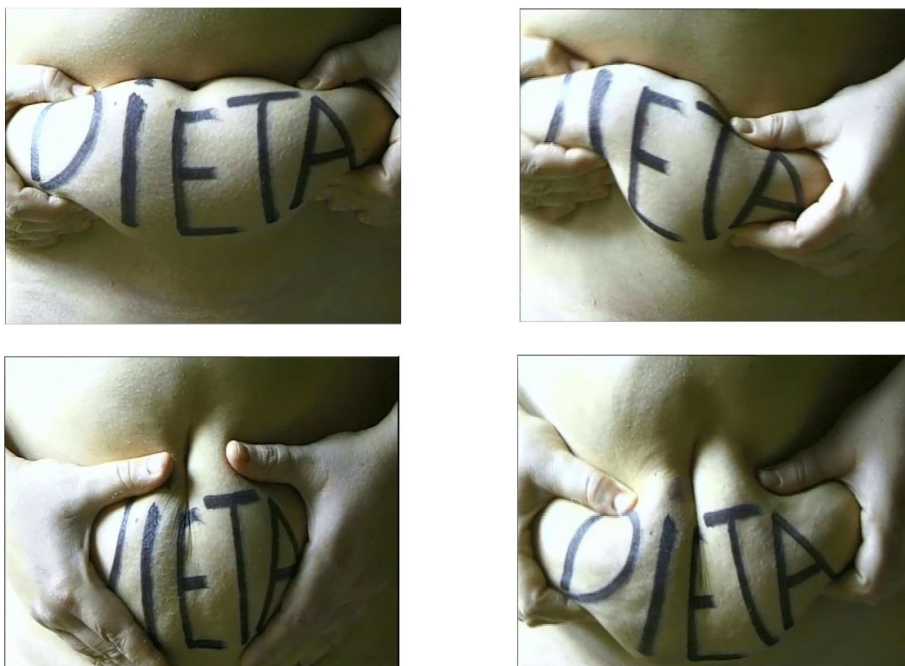


Fig. 1: Estíbaliz Sádaba, *A mi manera (2)*, 1999, 3'22''. Fotogramas del vídeo: en la parte superior, de izquierda a derecha 00'15'' y 00'36''; en la inferior, de izquierda a derecha 0'58'' y 1'40''. Imágenes autorizadas por la propia artista, © Estíbaliz Sádaba.

A fin de familiarizarnos con el vídeo *A mi manera (2)*<sup>18</sup> (Fig. 1), es importante aclarar el origen del título, dado que más adelante veremos la capa de significado adicional que otorga a la obra. El título proviene de la canción *My Way*, de Frank Sinatra<sup>19</sup> y es una traducción literal de la misma. De este modo, la autora nos presenta su cuerpo a su manera. A primera vista, en el vídeo predominan dos elementos: la palabra "dieta" formada por letras negras escritas

18 Vídeo completo disponible para su visionado en la red, dentro de la pionera distribuidora *Hamaca plataforma de audiovisual experimental*, [Consulta: 26/12/2021] <https://www.hamacaonline.net/titles/a-mi-manera/>.

19 Si bien la versión que inspiró a la artista es aquella de Sinatra, esta canción tiene origen en una canción francesa, cantada inicialmente por Claude François en el año 1967, bajo el título; *Comme d'habitude*, siendo los autores el propio François y Jacques Revaux. Sin embargo, en la obra que analizamos, la artista trabajó a partir de la interpretación de Sinatra.

sobre el vientre del artista, que sirve como lienzo. Mientras que la palabra es un elemento importante que modela el cuerpo, el vientre, no es la superficie plana que tendía a aparecer en las revistas de moda promocionando hábitos alimenticios adelgazantes, se trata de un abdomen carnoso. A esos elementos que podíamos denominar “estáticos” por su continuada presencia en el vídeo, se les suman otros dos, que, además de estar sincronizados, aportan dinamismo a la obra de arte; estos son los movimientos manuales y la canción que marca el ritmo de dichos gestos. En efecto, los movimientos hipnóticos creados por las manos amasando el vientre, se mueven al compás de la melodía de la canción *My Way*, de Sinatra; canción interpretada por la propia Sádaba en formato de murmullo sin letra.

La autora de la segunda creación a introducir se trata de Miren Agur Meabe (Lekeitio, 1962), quien exploró igualmente nuevos significados y símbolos en la publicación *El código de la piel*. En ese libro de poemas, el cuerpo resulta extremadamente importante. Asimismo, los versos que conforman el libro corresponden a la corriente poética que más interés despierta en la autora, es decir, la poesía de la experiencia. Esta última, si bien relacionada con la realidad a partir de lo cotidiano, ofrece a la vez un espacio para la transformación. Un espacio que la propia autora, ha utilizado con frecuencia para tomar sus vivencias como punto de partida y modificarlas mediante el uso de la imaginación.

El poema que nos ocupa, y *El código de la piel* en general, sigue esta línea. Lo encontramos en el capítulo 2, concretamente en el apartado *Notas de las ansias*. En estos poemas iniciales, Meabe hace una presentación de los temas que se desarrollarán posteriormente. En el que nos incumbe realiza una crítica a las normas sobre los cuerpos de las mujeres. En cierta medida, podría decirse que se trata de un manifiesto similar al de un nuevo cuerpo femenino, o mejor dicho, de una nueva forma de entender el cuerpo, dice así:

“Hay carnes y carnes.

Yo sueño con una carne nueva.

Los átomos de esa carne se adoran

porque no saben

de anuncios de yogur desnatado,

ni de códigos de tallas a la moda.

A las células de esa carne nunca ha llegado

el eco de la palabra *comparación*.

Esa carne aprueba sus grietas,

los laberintos dejados por los fetos,  
las respuestas anónimas de la orina,  
los excesos de grasa.  
En esa carne no hay latente ningún virus,  
porque es insensible ante los espejos.  
Y, además, cumpliría a la perfección  
las necesarias reacciones de síntesis  
entre cerebro y huesos, carne y piel”<sup>20</sup>.

En los primeros versos, la autora anuncia que sueña con un cuerpo nuevo, el cual describe a lo largo de la poesía. A continuación, hace referencia a las normas de belleza de la sociedad, rechazándolas como si fueran desconocidas. Prosigue elogiando de manera metafórica algunos elementos socialmente considerados vergonzosos; a la vez que negando, por el contrario, prácticas comunes, como la de compararse estéticamente con otras personas. Finalmente, vuelve a alabar el renovado modelo corporal, elogiando sus funciones en señal de aprobación.

A la hora de unir las obras de Sádaba y Meabe, una explicación sobre la elección se vuelve necesaria. El criterio principal ha sido la similitud de los temas y su tratamiento, clave de esta investigación. Antes de profundizar en ello, conviene esclarecer otros puntos de unión relevantes para su estudio, como lo son el momento histórico y la naturaleza de las formas artísticas. Al reparar en las fechas de creación de las obras y nacimiento de las artistas resulta evidente que autoras no solo compartieron la misma época de creación, sino que también tenían una edad similar a la hora de realizar el trabajo. Al referirse a la experiencia, esto es importante, ya que, en tramos de edades más distanciadas entre sí, hay más variedad de formas de ver el mundo debido a las diferentes vivencias, que entre las personas de la misma edad. En ambos casos, hacen referencia a una experiencia compartida y vivida, el canon de belleza dirigido a las mujeres.

Unido al momento histórico compartido, está el grado de relación y compromiso que las autoras tienen con él. Según Meabe, el/la poeta debe estar en diálogo con su momento histórico<sup>21</sup>. Por su parte, Sádaba ha tenido este compromiso desde sus inicios con el pensamiento feminista que se iba desarrollando

---

20 MEABE, M. A., *El Código de la Piel*, 2002, Vitoria-Gasteiz, Bassarai. Poema disponible en línea a través de la web de la editorial Susa, que editó a versión original [Consulta: 26/12/2021] <http://www.susa-literatura.eus/liburuak1a/esp3808.html>.

21 URKIZA, A., *Zortzi mundu zortzi idazle*, Irún, Alberdania, 2006, p. 355.

y formó parte del grupo *Erreakzioa/Reacción*<sup>22</sup>. Sus obras beben de fuentes de arte feminista y suele aparecer ella misma en los vídeos. Un ejemplo de esta son *Kill Your Idols* (1996) y *6%* (1999). Otra peculiaridad del momento en el que se encontraban es la creación desde lo que podríamos denominar los márgenes. Meabe explicó que en la época en la que lo escribió lo hizo fuera del sistema<sup>23</sup>, aunque posteriormente las poesías fueran publicadas por una editorial. Esta ubicación es similar a la de Sádaba, ya que el vídeo estaba situado en los márgenes del sistema de arte.

Hablando de soporte, puede que la diferencia de forma de los trabajos seleccionados sea la más llamativa. Es evidente que poesía y vídeo son lenguajes diferentes y nos interesa revelar su relación con la belleza corporal. En el caso del vídeo, desde sus inicios, ha sido una importante herramienta para grabar o completar performances en prácticas feministas. Asimismo, cuando las televisiones se generalizaron, la forma de mostrar el vídeo lo hacía con las televisiones que eran el escaparate de modelos y actrices correspondientes al canon, y Sádaba tuvo en cuenta la ambivalencia. De hecho, ella criticaba las imágenes de mujeres que aparecían en la televisión y los anuncios; formulando en ocasiones críticas con grabaciones de ese mismo recurso. En el caso de la poesía, esta propone la escritura más libre y expresiva del yo lírico. Anteriormente, los elogios de los cuerpos de las mujeres se contaban desde el punto de vista masculino en los poemas. Sin embargo, existen otros tipos de poesía que parten, por ejemplo, de testimonios y vivencias, que han sido frecuentemente utilizados por mujeres y otros colectivos históricamente desacreditados; con un lenguaje renovado, con nuevos elementos, adquiriendo voz propia.

Para comparar los trabajos seleccionados, seguiremos la estructura del poema escrito por Meabe, dado que, como hemos señalado anteriormente, en él se da un desarrollo temático. En el caso de Sádaba, todo el audiovisual forma parte de un *continuum*, durante los tres minutos que dura el vídeo se mantiene el mismo plano y no se dan cambios significativos en los elementos presentados: vientre, palabra dieta, movimiento de manos y melodía. Lo que deriva en una pieza cuyo sentido narrativo es conducido por el comienzo y final de la canción.

---

22 Erreakzioa-Reacción es un colectivo creado en 1994, actualmente sus miembros son Estibaliz Sádaba y Azucena Vieites. Es especialmente conocido por sus fanzines artísticos con posicionamiento feminista y estuvo vinculado al centro de arte Arteleku (San Sebastián).

23 MEABE, M. A., "Poesía traizionatzen baduzu zure bizitza traizionatzen ari zara", *Argia*, 27 de noviembre de 2010, [Consulta: 26/12/2021] <https://www.argia.eus/albistea/miren-agur-meabe-poesia-traizionatzen-baduzu-zure-bizitza-traizionatzen-ari-zara>



#### 4. MI NUEVA CARNE IMAGINADA

Como hemos leído, el poema comienza haciendo referencia a la diversidad de las carnes, convirtiéndose desde el primer momento en una clara protagonista. “Hay carnes y carnes. / Yo sueño con una carne nueva.” En dos líneas, la autora nos deja claro que, aunque hay carnes de diferentes tipos, ella abre las puertas a una propuesta propia e imaginada, soñada. A través del uso de la repetición de la palabra carne, esta toma presencia, se hace inevitable, ya que es situada al principio del verso, advirtiendo a la persona lectora de su rol principal en el poema. Resulta de especial interés esta centralidad de la carne, una carne que reclama su presencia material en plena época de representaciones y cuerpos fragmentados que aparecían en publicidad, moda o incluso la pornografía., ya que en 1999 otra autora del contexto vasco realiza una obra de animación experimental titulada *Carne Humana*. Una pieza que, a pesar de no tratar sobre los cánones de belleza, tiene como elemento estético central el cuerpo como carne; un resultado que consiguió Vicario fotocopiando partes de cuerpos desnudos.

Dicha carnalidad podemos encontrarla también en la obra *Chicken Knickers* (1997) de Sarah Lucas, donde la carne humana es presentada de manera paralela a la carne de un pollo. En el caso del vídeo de Sádaba, la carne es también un elemento central, dado que en todo momento se ve un primer plano de su vientre. Con sus manos, mediante la coreografía hipnótica, manipula la carne del vientre arriba y abajo, de izquierda a derecha, proponiendo un cuerpo fantástico más allá de la realidad, un cuerpo fragmentado y televisado que se mueve al ritmo de los murmullos. A este cuerpo que *a priori* no aporta etiquetas de sexo o género, se le añaden significadores femeninos que aparecen más adelante. De este modo, los versos nos llevarán a relacionar el poema con las vidas de las mujeres, a través de la mención de elementos dirigidos al modelaje de los cuerpos femeninos. En opinión de la antropóloga Lourdes Méndez, al hablar del género en la década de los 90, hay que destacar la importancia del cuerpo material. Destacando no sólo el discurso, sino la experiencia encarnada del género. Para ello, recupera el concepto *habitus* de Pierre Bourdieu y destaca la experiencia material<sup>24</sup>, que influye en la carne. Igualmente, en las obras a analizar, esta importancia de la carne y el *habitus* relacionado con la belleza está presente.

Otro elemento a destacar es que ambas autoras abordan la descripción de esta carne a partir de la primera persona: la poeta a través del yo lírico y la video artista con la presencia de su propio cuerpo. Sin embargo, este yo podría decirse

---

24 MÉNDEZ, L., “Arte coño” y otras representaciones del cuerpo sexuado: feminismos en el arte contemporáneo, en MARTÍNEZ GUIRAO, J.E. y TELLEZ INFANTE, A. (eds), *Cuerpo y Cultura*, Barcelona, Icaria, 2010, p. 177.

que no se presenta de manera rotunda, es más bien trasversal. En poesía el yo sólo aparece al principio y al final, como una primera persona lírica, dedicándose a describir la carne de los sueños a la mayoría del texto. En el vídeo no vemos la cara de la artista, se ausenta así una importante seña de identidad. No obstante, este derivado de la imaginación bebe de la realidad de las autoras, teniendo relación con los elementos provenientes de su propia experiencia corporal. Así, podemos considerar la carne como la representación del cuerpo femenino, por las claras referencias a lo largo del poemario y de la práctica feminista con las mujeres en el centro desarrollada por Sádaba, aunque en el vídeo no se diga explícitamente. Un cuerpo que sirve como herramienta para conocer el mundo, como también lo hicieron las autoras de la *écriture féminine* y que, en particular, Hélène Cixous recoge en su texto *Le Rire de la Méduse*<sup>25</sup> publicado por primera vez en 1975, dentro del contexto de la segunda ola del feminismo. Época en la cual la conexión mujer-cuerpo estaba estrechamente ligadas con la experiencia física real y biológica.

Los límites entre las carnes basadas en lo cotidiano y lo creado a través de la imaginación son vagos. El yo de las autoras nos lleva a situarnos entre el referencial y la ficción. Sin embargo, al acercarse al sujeto lírico, lo importante no es saber si lo que se cuenta es verdad, sino problematizar su identidad<sup>26</sup>. Siguiendo esta propuesta, resultan ejemplos adecuados en la poesía y el vídeo que estamos investigando. Además, en el caso de Meabe, ella se posicionó directamente sobre esto, dado que al explicarse sobre la época en la que escribió el código de la portada, aclaró que prefería la flexibilidad, sin distinguir entre el yo de la autoría y el yo poético<sup>27</sup>. Es decir, aclaró que si bien todo lo que ella había escrito no era una verdad rotunda, ciertamente había surgido a partir de su experiencia personal.

Dentro de la literatura vasca, este interés por la primera persona también aumentó en la década de los 90. Un hito destacado es el artículo *Intimismoaz Haraindi*, escrito por Mari Jose Olaziregi, en el que la autora habla de la importancia del discurso autobiográfico en la literatura femenina. Tomando los libros de las actualmente consolidadas autoras Mariasun Landa y Arantxa Urretabizkaia, hablaba sobre las pseudo-autobiografías, destapando las difusas fronteras entre realidad y ficción<sup>28</sup>. El investigador Joseba Gabilondo respondió

---

25 CIXOUS, H., *Le Rire de la Méduse*, Paris, Éditions Galilée, 2010.

26 COMBE, D. "La référence redoublée", en RABATÉ, D., (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2<sup>e</sup> ed., 2005, p. 49.

27 URKIZA, Op. Cit., p. 357.

28 OLAZIREGI ALUSTIZA, M. J., "Intimismoaz haraindi: emakumezkoek idatzitako euskal literatura", *Oihenart*, n<sup>o</sup> 17, 1999, pp. 1-75.

a lo publicado por Olaziregi en un artículo un año más tarde, cuestionando la importancia del yo autobiográfico en las obras de las escritoras vascas. En su opinión, las mujeres vascas, como en Europa, utilizaron el yo como voz narradora<sup>29</sup>. En este artículo, nos situamos en un punto medio, ya que en el yo autorial no siempre es evidente la división, como en los dos casos que estamos analizando, pudiéndose considerar la primera persona un medio que ayuda a fortalecer el mensaje y fomentar el mayor grado de empatía con quien lee, además de una referencia a la propia autora.

## 5. CULTO A LA BELLEZA: HÁBITOS Y COMPARACIONES

A continuación, leemos en el poema, la negación de elementos que hacen referencia a costumbres orientadas socialmente a la belleza femenina; en el seno de la nueva carne estas prácticas no tienen cabida. Así, es destacable la forma de referirse a los hábitos asociados a la belleza. En lugar de describir directamente una tipología ideal corporal, la poeta selecciona los elementos asociados al modelado del cuerpo. Estos son nombrados y rechazados dos veces como obstáculos para amar la nueva carne: “Los átomos de esa carne se adoran/ porque no saben / de anuncios de yogur desnatado, / ni de códigos de tallas a la moda” como si los más pequeños apartados de la materia y los anuncios y códigos mencionados fueran desconocidos.

Los códigos de las tallas de las tiendas de ropa y yogures desnatados de Meabe se unen a la palabra “dieta” escrita por Sádaba en el abdomen. Los yogures llevan la promesa de reducir el tamaño del cuerpo y los códigos de las tallas de determinar el valor que se le da al cuerpo de la mujer en la sociedad. De este modo, esos dos elementos resultan estar directamente relacionados con la cultura de la dieta. Por su parte, Sádaba juega amasando la palabra sin seguir ninguna regla; al igual que la poeta, eludiéndolas. Al rechazar los símbolos de la cultura de la dieta, ambas alejan sus nuevas carnes de las reglas destinadas a ocupar siempre menos espacio.

Como enlace de belleza y experiencia, emplearemos la aportación de la antropóloga Mari Luz Esteban, dado que la controversia sobre el cuerpo de los años noventa fue objeto de un profundo análisis por parte de Esteban en la *Antropología del Cuerpo: género, itinerarios corporales, identidad y cambio*, destacando, entre otros aspectos, la fuerza transformadora del cuerpo como

---

29 GABILONDO, J., “Eta sugeari Oñederrak esan zion”, *Hegats*, nº 28, 2000, pp. 93-94.

agente activo<sup>30</sup>. En opinión de esta autora, el abandono de la victimización, a pesar de la existencia de normas, permite enfatizar el empoderamiento: orientando la atención a las elecciones conscientes que realizan las personas vinculadas a sus propios cuerpos. Es en esa misma línea donde podemos situar los trabajos seleccionados, como ejemplo de empoderamiento consciente y corporal. Concretamente, situamos los procesos de embellecimiento corporal ideal dentro del *habitus*, en acciones socialmente estructuradas. Aunque estas prácticas enfocadas a la perfección existen, creemos que la propia persona tiene la capacidad de decidir si activarlas o no en su día a día y cómo hacerlo. En consecuencia, el hecho de que, en las obras estudiadas a la hora de criticar el hábito de la belleza se haya aprovechado la experiencia vivida en primera persona, parece poner especial énfasis en la voluntad autónoma.

Siguiendo con el poema, para saber quién cumple mejor estas reglas, Meabe señala la perniciosa tendencia de recurrir a la comparación, palabra que aparece en cursiva dentro de la poesía, resaltada intencionalmente por la autora: “A las células de esa carne nunca ha llegado/ el eco de la palabra *comparación*”. Esta comparación no tendrá lugar en el nuevo cuerpo. En cuanto al vídeo *A mi manera (2)*, la palabra dieta sería el único elemento que lleva a pensar en la comparación; comparación entre el cuerpo actual y el cuerpo post-dieta. Esta palabra, queda sometida a las manos que modela su cuerpo, a una tergiversación continua e imparable, puesto que la artista la cambia a su antojo. Unas líneas más abajo, el poema nos habla de un virus ligado al espejo, que se encuentra parado, aletargado. Este virus tampoco tiene cabida en el cuerpo de sus sueños: “En esa carne no hay latente ningún virus, / porque es insensible ante los espejos.” ¿De qué virus se trata? Sugerimos que este virus está unido a la cuestión de la comparación recién tratada. Una comparación patológica que puede ser activada con respecto a los demás o a uno/a mismo/a. En otras palabras, se trataría del virus que realiza juicios de belleza fomentado por los espejos.

En el caso del vídeo, la mención al espejo se realiza a través de la ubicación de la obra de arte en la sala, ya que debía estar situado aproximadamente a la altura de la barriga de las personas que visitaran la muestra. De este modo, el público podría interpretar en el vídeo el supuesto reflejo de su propio cuerpo, creando de este modo un escenario en el que compararse con la imagen reflejada y reflexionar en torno a qué podría ser mejorado. Sea como fuere, podemos decir que las prácticas comparativas se encuadran dentro de una lógica masoquista, característica de la cultura de la belleza, como explica Naomi Wolf

---

30 ESTEBAN, M. L. *Antropología del cuerpo: género, itinerarios corporales, identidad y cambio*, Barcelona, Bellaterra, 2013, p. 246.

en su publicación clásica *The Beauty Myth*<sup>31</sup>, según la cual el sufrimiento es parte de las prácticas embellecedoras. Unas prácticas que han sido leídas en relación con la noción de los cuerpos disciplinados de Michel Foucault. El tipo de disciplina a aplicar a los cuerpos estaría definida por los medios de las masas, mediante las imágenes y tipos de cuerpos mostrados<sup>32</sup>. No obstante, la carne renovada se ausenta de esa dinámica, no necesita competir con el resto, ni consigo misma.

## 6. LA ACEPTACIÓN DE UNA MISMA COMO CARACTERÍSTICA DEL NUEVO CUERPO

El nuevo cuerpo pasa en ambos casos por la aceptación de los denominados socialmente como “defectos” corporales. En el vídeo, los movimientos de las manos son libres, aleatorios, seleccionados por la artista. Junto al título de estos movimientos y del trabajo, podría interpretarse la reivindicación de la aceptación con el cuerpo: el empoderamiento, el consiguiente abandono de la dieta y, en finalmente, la liberación de las pautas sociales.

En el caso de Meabe, deja claro que, en la segunda mitad, su propuesta también sigue la línea de la aceptación. La nueva carne admite los recovecos que forman parte de ella y que la sociedad considera incorrectos. “Esa carne aprueba sus grietas, / los laberintos dejados por los fetos, / las respuestas anónimas de la orina, / los excesos de grasa.” De esta forma, lo que normalmente mantenemos alejado de la esfera pública es expresado de una forma poética y bella: las estrías, entendidas como grietas se presentan como relieves; entre misteriosos laberintos y respuestas anónimas, despiertan curiosidad. Asimismo, incluye un nuevo código para todos los cuerpos postparto o aquellos afectados por la edad. No obstante, al final de esta lista metafórica, tenemos una fuerte vuelta a la realidad con el verso: “los excesos de grasa”. Al mencionarlos de forma cruda, nos devuelve a la perspectiva negativa que la realidad les confiere.

Peg Zeglin Brand, experta en estética feminista, argumentó que, a la hora de investigar la belleza desde el feminismo interseccional, era necesario trascender el tradicional debate de la belleza, revelando las vivencias no edulcoradas de los cuerpos reales<sup>33</sup>. Así, los excedentes de grasa aportan una presencia de lo real,

---

31 WOLF, N., *The beauty myth*, Nueva York: Harper Collins, 2002, p.77.

32 SOSSA ROJAS, A., “Análisis desde Michel Foucault referentes al cuerpo, la belleza física el consumo”, *Polis. Revista Latinoamericana*, 28, 2011. [Consulta: 29/11/2022] <http://journals.openedition.org/polis/1417>

33 BRAND, P.Z., “Beauty matters”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1999, vol. 1, n° 57, pp. 1-10.

rodeada de embellecidas expresiones, haciendo volver a la persona que lee a los cuerpos del mundo que habitamos.

Finalmente, el poema termina de la siguiente manera: “Y, además, cumpliría a la perfección / las necesarias reacciones de síntesis /entre cerebro y huesos, carne y piel”. A través de esos versos, la autora hace hincapié en la funcionalidad de la nueva carne, centrándose en lo fundamental para la vida. De manera implícita, nos hace entender, que alcanzar los cánones ideales no es lo esencial, y que aún sin ellos, el cuerpo imaginado cumple con sus quehaceres vitales. Apartando de este modo exigencias externas impuestas, aceptándolo tal y como es. En cuanto al vídeo, esta aceptación llega ligada a la melodía que le da el título. En la canción tarareada, Sinatra alegaba que había vivido a su manera. Con la elección y empleo de la canción, Sádaba hace uso del *detournement* situacionista al que suele recurrir frecuentemente en sus creaciones<sup>34</sup>. Es decir, saca un elemento de su contexto y lo introduce en uno nuevo, intentando conectar con otros componentes y buscar nuevos significados. Una canción conocida y cantada con letra con voz intensa y masculina, pasa a ser un murmullo femenino y envolvente; el canto de retrospectiva de una vida pasa a cantar la aceptación de la carne. A su gusto, a su manera: ambas son dueñas de una carne crítica y libre que parte de la realidad y se enriquece con la imaginación.

## 7. CONCLUSIONES

El cuerpo se ha convertido en un eje de investigación que ha despertado un ferviente interés en el contexto vasco en la última década, especialmente relacionado con las experiencias femeninas. Sin embargo, hay un fenómeno de finales de los años noventa que está por ser investigado tanto en las artes como en las producciones literarias y este artículo, a través del estudio dos autoras clave, ha pretendido ser un primer paso hacia un análisis más completo de las prácticas críticas relacionadas con la belleza femenina de aquellos años. Así, hemos constatado que Estibaliz Sádaba y Miren Agur Meabe tomaron parte en el debate sobre el canon de belleza femenino. Tanto la video artista como la poeta, revisaron los hábitos realizados para adecuar los cuerpos, a partir de lo vivido en el día a día; a fin de diseñar a su manera un cuerpo renovado, más allá de las convenciones sociales. Un cuerpo surgido del cruce entre la realidad y la ficción; suponiendo la liberación de las prácticas estéticas corporales.

A través del estudio de los temas tratados, hemos verificado que ambas

---

34 ELORZA, C., “A modo de presentación”, en SÁDABA, E. (ed.), *Intersticios*, León, La Gándara, 2017, p. 110.

manifestaciones artísticas comparten propuestas similares vinculadas al cuerpo. Destacamos la importancia de la carne como elemento que enfatiza lo real, lo táctil y mundano; una carne que existe sin reparos y es presentada desde la primera persona. Además, hemos analizado cómo las autoras rechazaron el modelado de esa carne bajo la cultura de la dieta: desde la mención del supuesto desconocimiento sobre productos desnatados, hasta los erráticos automasajes a manos desnudas. Unas directrices de modificación corporal de las que se alejan ambas, poniendo en evidencia la perniciosa tendencia a la comparación que las mismas fomentan. Finalmente, este estudio comparativo, nos ha permitido abordar la autoaceptación del cuerpo y los socialmente denominados defectos que están presentes en ambas obras, siendo estos presentados de un modo embellecido, en el caso de Meabe, y lúdico, en la propuesta de Sádaba.

Podemos concluir que, mediante la presente investigación hemos perfilado una aportación inicial a las artes visuales y literarias vascas de finales de los noventa, indicando un nuevo punto de interés, pendiente de ser estudiado. Una línea que hasta ahora ha pasado desapercibida y que convendría estudiar desde un punto de vista interdisciplinar, a fin de poder entender las decisiones formales de las artistas y escritoras a la hora de deconstruir los estereotipos de belleza contemporáneos a ellas.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALIAGA, J. V. y MAYAYO, P., *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, Barcelona, This Side Up, 2013.
- ÁLVAREZ URÍA, A. y LASARTE LEONET, G., *Gorputza eta generoa: euskal kulturaren eta literaturaren*, Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2012.
- ANSA ARBELAIZ, G., “Vuelta al origen: una propuesta de aproximación al archivo desde la teoría matricial”, *Boletín de Arte*, nº 40, 2019, pp. 255-265.
- BARCENILLA, H. Barcenilla, Haizea 2020: “Estrategias translúcidas y contraimágenes: romper con la representación hegemónica”. En *Boletín de Arte*, nº 41, 2020, pp. 23-32.
- BRAND, P.Z., “Beauty matters”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1999, vol. 1, nº 57, pp. 1-10.
- CIXOUS, H., *Le Rire de la Méduse*, Paris, Éditions Galilée, 2010.
- COMBE, D. “La référence redoublée”, en RABATÉ, D., (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2ª ed., 2005.
- ELORZA, C., “A modo de presentación”, en SÁDABA, E. (ed.), *Intersticios*, León, La Gándara, 2017.

- ESTEBAN, M. L. *Antropología del cuerpo: género, itinerarios corporales, identidad y cambio*, Barcelona, Bellaterra, 2013, p. 246.
- ESTEBAN, M. L., “La obsesión por adelgazar” *Geu Emakumeok*, t. XVII, 1993, pp. 9-10.
- HERNÁNDEZ GARCÍA, J. M. 2019. Hernández, Jone Miren 2019: “Gorputz bat ikusten dut zure ahotsean: gorputz generizatuak bertsoaritzaren soinu-bidean”, en ARTETXE SARASOLA, M. y LABAKA MAYOZ, A., *Bertsolaritza feminisotik (bir)pentsatzen*, Bilbao, Universidad Vasca de Verrano UEU, pp. 133-153.
- GABILONDO, J., “Eta sugeari Oñederrak esan zion”, *Hegats*, nº 28, 2000, pp. 93-94.
- GARBAYO MAEZTU, M., *Cuerpos que aparecen: performance y feminismos en el tardofranquismo*, Bilbao, Consonni, 2014.
- GASPAR GARCÍA, L., *Estereotipos sexualizados asociados a las mujeres en las representaciones pictóricas desde principios del siglo XX hasta principios del siglo XXI*, Universidad del País Vasco UPV/EHU, 2020, [Consulta: 26/12/2021] <https://addi.ehu.es/handle/10810/48664>
- LEKUONA, A. 2020: “La representación de las pintoras en la prensa del primer franquismo. El caso de Menchu Gal”, *Arte y políticas de identidad*, nº 22, 2020, pp. 73-97.
- MEABE, M. A., *El Código de la Piel*, 2002, Vitoria-Gasteiz, Bassarai. Poema disponible en línea a través de la web de la editorial Susa, que editó a versión original [Consulta: 26/12/2021] <http://www.susa-literatura.eus/libur-uak1a/espa3808.html>.
- MÉNDEZ, L., “Arte coño” y otras representaciones del cuerpo sexuado: feminismos en el arte contemporáneo, en MARTÍNEZ GUIRAO, J.E. y TELLEZ INFANTE, A. (eds), *Cuerpo y Cultura*, Barcelona, Icaria, 2010.
- MEABE, M. A., “Poesía traizionatzen baduzu zure bizitza traizionatzen ari zara”, *Argia*, 27 de noviembre de 2010, [Consulta: 26/12/2021] <https://www.argia.eus/albistea/miren-agur-meabe-poesia-traizionatzen-baduzu-zure-bizitza-traizionatzen-ari-zara>
- OLAZIREGI ALUSTIZA, M. J., “Intimismoaz haraindi: emakumezkoek idatzitako euskal literatura”, *Oihenart*, nº 17, 1999, pp. 1-75.
- RIVAS GARCÍA, N., *La indumentaria como elemento de expresión artística, reflejo de la identidad de la mujer en las sociedades hipermodernas*, Universidad de Castilla-La Mancha, 2018, [Consulta: 26/12/2021]
- RODRÍGUEZ, E., *Idazleen gorputzak*, Zarauz, Susa, 2019.
- SÁDABA, E., *Espacio doméstico, cuerpo domesticado. Una aproximación al ámbito doméstico desde la práctica artística feminista*, Universidad del País Vasco UPV/EHU, 2017, [Consulta: 26/12/2021] <https://addi.ehu.es/handle/10810/27152>
- SOSSA ROJAS, A., “Análisis desde Michel Foucault referentes al cuerpo, la belleza física el consumo”, *Polis. Revista Latinoamericana*, 28, 2011.



[Consulta: 29/11/2022] <http://journals.openedition.org/polis/1417>  
TELLEZ INFANTE, A. (eds), *Cuerpo y Cultura*, Barcelona, Icaria, 2010.  
URKIZA, A., *Zortzi mundu zortzi idazle*, Irún, Alberdania, 2006.  
WOLF, N., *The beauty myth*, Nueva York: Harper Collins, 2002.

Maite Luengo Aguirre

Dpto. de Historia del Arte y Música  
Universidad del País Vasco UPV/EHU  
<https://orcid.org/0000-0001-9238-3480>  
[maite.luengo@ehu.eus](mailto:maite.luengo@ehu.eus)





## REPRESENTACIONES PICTÓRICAS CONTEMPORÁNEAS DE LA COSTA ASTURIANA

### CONTEMPORARY PICTORIAL IMAGES OF THE ASTURIAN COAST

LAURA MIER VALERÓN  
UNIR / Universidad Isabel I

Recibido: 21/05/2022

Aceptado: 06/11/2022

#### RESUMEN

En este artículo se realiza un breve recorrido por aquellas imágenes pictóricas contemporáneas que reflejan el perfil costero asturiano. En este sentido, se lleva a cabo un análisis fundamentado en una doble lectura, por un lado, de la geografía elegida como motivo de representación y, por otro, del modo en que se ha materializado esta representación. La finalidad última es la de comprender cuáles han sido los focos de interés y entender los modos de aproximación y los lenguajes empleados.

*Palabras clave:* Paisaje, Costa, Asturias, Pintura.

#### ABSTRACT

The principal aim of this paper is to function as a showcase for contemporary painting that depicts Asturian littoral. This analysis is carried out based on a double reading, which not only includes the geography chosen for these images but also considers the coastal representation itself. The ultimate purpose is to locate the interest of these landmarks, as well as understand approaches, styles and artistic languages.

*Keywords:* Landscape, Coast, Asturias, Paint.

## 1. CONTEXTUALIZACIÓN DE LA PINTURA DE PAISAJE EN ESPAÑA Y CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL FENÓMENO ASTURIANO

Antes de analizar las imágenes que son objeto de nuestro interés estableceremos un contexto apropiado para comprender el paisajismo contemporáneo a nivel nacional y regional, con especial atención a las prácticas que reflejan la costa como motivo de representación. A tal efecto, mientras que la producción cultural europea ha demostrado tradicionalmente una clara predilección por estos paisajes, en nuestro país no se observa una situación análoga hasta una cronología mucho más tardía. En términos generales, ésta coincide con la confluencia del Reformismo borbónico (1700-1808), el desarrollo del Estado liberal, la aparición de la burguesía industrial y portuaria o los avances técnicos del ferrocarril y la navegación a vapor, acontecimientos a los que ha de sumarse la visita de las villas y ciudades litorales, ahora integradas en los itinerarios urbanos típicos.

Además, la impronta de la Ilustración se deja ver en estas representaciones debido al nacimiento y la modernización de nuevas y antiguas ciencias. Gracias al espíritu positivista, disciplinas como la Geografía, la Cartografía, el Urbanismo o la Topografía promovieron reseñables cambios en una mentalidad que apostaba por la aprehensión desacralizada del entorno natural y la aproximación empírica y científica. Así, a finales del siglo XIX, la oceanografía<sup>1</sup> y la investigación marina o la topografía subterránea<sup>2</sup> reciben el empuje necesario para consolidarse como modernas especialidades. Precisamente, en este clima de progreso y asimilación territorial del borde litoral se fragua la transformación de la imagen social del mar, un medio hasta entonces caracterizado por su peligrosidad y, por tanto, poco atractivo para su disfrute. Así, al calor de la acción burguesa y de las

---

1 LOZANO, P., “Odón de Buen, un legado vigente”, *Revista del Instituto Español de Oceanografía (IEO)*, nº 21, 2014, pp. 48-55.

2 Sin ella no se podría entender la movilidad poblacional que tuvo lugar entre el interior y la costa gracias a las mejoras en la red ferroviaria española o a la construcción de túneles y la puesta en marcha de otros adelantos técnicos que permitieron salvar las distintas barreras geográficas. TAPIA GÓMEZ, A., *Topografía subterránea*, Barcelona, Edicions UPC. Universitat Politècnica de Catalunya, 2005.

corrientes higienistas<sup>3</sup>, la actividad balnearia y el ocio de playa tuvieron un destacado papel en la transformación del espacio, pero también en el despertar de su representación en la segunda mitad del siglo XIX<sup>4</sup>.

Esta nueva imagen del mar como laboratorio para las ciencias, fuente de la medicina moderna y ágora de los nuevos tiempos favoreció la aparición de un grupo de artistas especializado en la traslación de los paisajes litorales y de sus actividades costeras<sup>5</sup>. Hasta ese momento, la pintura de paisaje no había gozado de buena salud en nuestro país, siendo despreciada y entendida como algo no muy distinto de la práctica topográfica. A excepción de algunos artistas románticos, las voces que desde la propia profesión reclamaban su ejercicio tardaron en alzarse, no siendo hasta finales del ochocientos cuando comienza a gozar de la misma dignidad que, ya un siglo antes, tenía en Francia o Inglaterra. Por su parte, las primeras formulaciones ideológicas sobre la teoría del paisaje no cobran forma hasta las fechas de 1859 y 1860<sup>6</sup>. Recogiendo la estela del pensamiento francés, los pintores Nicolás Gato de Lema (1820-1883) y Carlos de Haes (1826-1898) pronuncian sus discursos de ingreso en la Academia de San Fernando en favor de esta temática pictórica. También con escaso impulso termina por incluirse en la enseñanza de ámbito académico, cuando, ya casi a mediados de siglo, la cátedra de paisaje es otorgada a Jenaro Pérez Villaamil. Es en el ecuador del siglo XIX cuando estas obras comienzan a participar en la Exposiciones Nacionales, un circuito que fue fundamental para su visibilización. No obstante, hasta el último tercio de la centuria el paisajismo siguió considerándose un fenómeno menor y superficial, aunque la influencia de artistas como Jenaro Pérez Villaamil (1807-1854), Antonio de Brugada (1804-1863), Fernando Ferrant (1810-1852), Luis Rigalt (1814-1894) o Carlos de Haes (1826-1898) fue decisiva y efectiva<sup>7</sup>.

---

3 ALCAIDE GONZÁLEZ, R., "La introducción y el desarrollo del higienismo en España durante el siglo XIX. Precursores, continuadores y marco legal de un proyecto científico y social", *Scripta Nova. Revista de Geografía y Ciencias Sociales*, nº 55, 1999, pp. 32-54.

4 LITVAK, L., *A la playa. El mar como tema de la modernidad en la pintura española, 1870-1936*, Madrid, Fundación Mapfre Vida, 2000.

5 "Entre los diversos ramos de la Pintura hoy cultivados por los artistas españoles, la del paisaje les ha merecido, si no la preferencia, a lo menos una particular atención y el aprecio que no le concedieron sus antecesores. Por eso creemos que habría un vacío en nuestro trabajo si no tratásemos particularmente de este género especial del Arte que tanto promete en nuestros días". CAVEDA Y NAVA, J., *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España, desde el advenimiento al trono de Felipe V y hasta nuestros días*, Madrid, Imprenta de Manuel Tello, 1867, tomo II, pp. 170-171.

6 CALVO SERRALLER, F., "La teoría del paisaje en la pintura española del siglo XIX: de Villamil a Beruete", en *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, 115-129.

7 GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, A., *Carlos de Haes (1826-1898) en el Museo del Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2002.

Desde entonces la pintura de paisaje ha quedado sujeta a un proceso de revalorización que trasciende la propia práctica artística por el interés que suscita en otros ámbitos de conocimiento. En este sentido, destacan los estudios que abordan su relevancia como instrumento de análisis geográfico<sup>8</sup>, pero también su valor como documento que permite advertir la relación entre paisaje e identidad<sup>9</sup>. Así, durante el siglo XX se experimenta un salto cualitativo que nos lleva del paisaje contemplado al paisaje comprendido en el análisis de la imagen gracias al pensamiento existencialista y fenomenológico en las ciencias sociales, así como al interés, cada vez mayor, por la relación mantenida entre el ser humano y su entorno y, en definitiva, la consolidación de la geografía cultural. Este proceso de codificación del paisaje supera los términos propios del lenguaje y el estilo artístico, entroncando con los diversos enfoques que, según los parámetros culturales de cada momento, nos hablan de la presencia de una imagen romántica, luego telúrica, hasta alcanzar otra nostálgica que surge como reacción al paradigma actual, valorando el paisaje natural como catalizador de lo educativo y lo lúdico<sup>10</sup>.

Retomando la situación del paisajismo español se deben considerar también otras cuestiones que, de un modo u otro, afectan al paisajismo asturiano y tienen que ver con la hegemonía moderna del paisaje castellano como imagen simbólica nacional. Al respecto, algunos intelectuales de finales del siglo XIX quisieron alinear paisaje castellano y paisaje simbólico español por la importancia de Castilla en la construcción de la historia y la identidad colectiva nacional. Con una voluntad fundacional, Francisco Giner de los Ríos y la Institución Libre de Enseñanza gestaron un proyecto que fue continuado por los escritores de la Generación del 98, verdaderos agentes en la construcción de esta identidad simbólica española. Su influencia caló en los artistas de la época, sobre todo en algunos como Aureliano de Beruete, Darío de Regoyos o Ignacio de Zuloaga, cuyas aportaciones también derivaron en la cristalización de una jerarquía del paisaje español que apuntaba hacia dicha hegemonía del paisaje castellano en detrimento de los paisajes periféricos<sup>11</sup>.

Salvo algunas excepciones, caso de los paisajes valencianos de Joaquín Sorolla, la representatividad de estas imágenes periféricas fue secundaria en la

---

8 ZARATE MARTÍN, A., “Pintura de paisaje e imagen de España: un instrumento de análisis geográfico”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV, Geografía*, t.V, nº 5, 1992, pp. 41-66.

9 ORTEGA CANTERO, N., “Paisaje e identidad en la cultura moderna española”, en VV.AA., *El paisaje: valores e identidades*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2010, pp. 47-68.  
 PENA LÓPEZ, C., “Paisajismo e identidad. Arte español”, *Estudios Geográficos*, nº 269, 2010, pp. 505-543.

10 SANTAMARÍA FERNÁNDEZ, A. E., “Volver al bosque. Nostalgia, utopía y juego”, *AusArt Journal for Research in Art*, nº 6 (1), 2018, pp. 213-282.

11 ORTEGA CANTERO, N., “Paisaje e identidad ...”, *op. cit.*

construcción de la imagen simbólica nacional, condicionando, a su vez, el cultivo del paisajismo costero. Además, estas imágenes periféricas tampoco contaron con una representación homogénea, destacando las imágenes de la geografía atlántica y cantábrica del norte español, aunque con diferentes matices. En términos generales, los artistas que acudieron a estos enclaves se sintieron especialmente atraídos por la naturaleza, los monumentos o los festejos de estas zonas y, como muestra de ello, para el caso asturiano se conservan abundantes imágenes de localizaciones como Covadonga o Picos de Europa. A pesar de la gran cantidad de imágenes sobre la Asturias interior, se puede decir que su imagen costera también es significativa de la producción artística del periodo y que, de igual forma, se encuentra fuertemente enraizada en el entorno representado<sup>12</sup>. Este paisaje costero no sólo ha sido deseado como objeto de representación, puesto que también ha funcionado como reclamo de dimensiones culturales por el atractivo de su remota historia geológica o el magnetismo ancestral de una geografía testigo de otras épocas. Del mismo modo, el peso de la tradición más reciente y la pervivencia de aquellas generaciones que hicieron del mar su *modus vivendi* como medio de subsistencia y escenario emocional continúan manteniendo viva la llama de lo identitario. La costa asturiana ha sido escudriñada desde tiempos inmemoriales -véase la *Geographia* de Ptolomeo<sup>13</sup>-, aunque, en general, el perfil asturiano, fuertemente erosionado por la acción del mar y con una rasa repleta de playas y acantilados, es un recurso habitual para los artistas<sup>14</sup>. Estos elementos, definitorios de nuestra orografía, constituyen un modelo a veces traducido de un modo tradicional, otras como localización de composiciones ensoñadas.

Respecto al lenguaje formal empleado, se pueden rastrear distintos estilos figurativos que tienden hacia una representación a caballo entre el naturalismo y el realismo, con concesiones impresionistas, estableciendo cierto límite transgresor en torno a la manipulación de las posibilidades expresivas de algunos recursos pictóricos. Esta última característica la encontramos en la explotación emocional del elemento atmosférico, el tratamiento lumínico o la

---

12 “A diferencia de otras regiones o países, la de Asturias se halla abierta a la mar, no la abraza o recibe sino que choca con él, opuesta frontalmente a sus embates de los que se protege en pequeños refugios naturales que han servido para el establecimiento de los puertos. En general, no hay entrantes que amortigüen el contacto entre el océano y tierra y por ello las villas pesqueras asturianas, los puertos y sus casas, se abren directamente al mar”. VV.AA., *Los pequeños puertos asturianos durante los siglos XIX y XX y los sistemas industriales locales*, Madrid, CEHOPU, Ministerio de Fomento y Ministerio de Medio Ambiente y Medio Rural y Marino, 2008, pp. 10-11.

13 TORNADIJO RODRÍGUEZ, T. F., “Asturias y Galicia na Geographia de Ptolomeo”, *Asturies. Memoria encesa d'un país*, nº 25, 2008, pp. 4-17.

14 FANDOS RODRÍGUEZ, L., “La costa y el mar de Asturias”, en VV.AA., *Asturias y la Mar*, Oviedo, Editorial Prensa Asturiana y Ediciones Nobel, 2006, pp. 655-680.

presencia de un cromatismo que evita la estricta traslación topográfica. También resulta sintomática la influencia del paisajismo *à plein air* y de su ejercicio en la Colonia de Muros, así como en la estela que este círculo imprimió en la temática a nivel regional.



Fig. 1. *Acantilado, Asturias* (1902-1904) de Joaquín Sorolla

En cuanto a la autoría de las obras, aunque en su mayoría autóctona, hemos de mencionar algunas excepciones. No obstante, incluso en estos casos, se trata de artistas estrechamente familiarizados con la geografía asturiana<sup>15</sup>. Junto a las autorías individuales, disponemos también de nóminas colectivas de pintores

---

<sup>15</sup> Baste el ejemplo del cántabro Eduardo Sanz. SANZ, E., *Faros de Asturias*, Gijón, Silverio Cañada, 1990.



que llegaron a residir esporádicamente en Asturias, estimulando ricos diálogos artísticos, y que quedan representadas, de forma privilegiada, en la actividad artística de la citada Colonia de Muros de Nalón. Con unas características profesionales particulares, el ambiente allí vivido no estaba únicamente motivado por la admiración hacia el paisaje, el sosiego del contacto con la naturaleza o el interés ante lo que está por conocer. También intervino la filosofía propia de su tiempo y el entusiasmo contagioso de esta pequeña comunidad en la que convivieron el sentimiento de pertenencia, la coexistencia de personalidades y la libertad de la autogestión profesional<sup>16</sup>. Relacionados con esta colonia aparecen numerosos nombres, si bien, por la naturaleza de las obras aquí analizadas, nos puedan interesar los de Casto Plasencia o José Robles, así como los de otras figuras que, por la visita puntual a esta colonia, dieron lugar a imágenes incluidas en este contexto.

Finalmente, podemos afirmar que los escenarios representados suelen resultar fácilmente identificables, aunque, por diferentes motivos, algunas obras presentan cierta dificultad al respecto. En este sentido, contamos con las imágenes de Aurelio Suárez (1910-2003), que suelen reflejar formulaciones iconográficas demasiado genéricas para permitir una exacta catalogación geográfica. Sin embargo, algunas obras del artista, como como *Peña Rubia* (1946), son susceptibles de ser reconocidas sobre el terreno.

## 2. ANÁLISIS DE LAS REPRESENTACIONES PICTÓRICAS POR TRAMOS COSTEROS

Delimitado por la desembocadura de los ríos Eo y Nalón, el tramo occidental de la costa asturiana se caracteriza por sus numerosos acantilados, separados por las distintas corrientes fluviales. Aunque estas escarpadas formas son uno de los elementos más típicos del litoral asturiano, se encuentran en abundancia en la zona occidental, siendo representativos de la morfología que se dispone entre Luarca y la desembocadura del río Nalón. Dichos acantilados han dado lugar a otro tipo de paisajes, los pedreros, provocados por la acción abrasiva y prolongada del mar, a los que debemos sumar, también, la presencia de cabos como el de Busto o el de Vidio, tan importantes antaño para la orientación de los marineros en la navegación de cabotaje.

Comenzamos nuestro recorrido por un cuadro cuya localización no es costera, sino interior, ya que muestra las inmediaciones del río Navia a su paso

---

16 FERNÁNDEZ, A. y MÉNDEZ, B., *Pintores del Nalón. Guía visual de la ruta pictórica "La Colonia-Joaquín Sorolla"*, Oviedo, Fundación Mújica y Gobierno del Principado de Asturias, 2004.

por Serandinas, en el concejo de Boal. *Ribera del Navia* (s/f)<sup>17</sup> de Juan Peláez Leirena (1880-1937) nos brinda una imagen de coordenadas realistas que reproduce la topografía y la flora del lugar, con la típica vegetación de ribera que, llenando los fondos de los valles, se acompaña de árboles autóctonos, como el castaño y el roble, y de los bosques de “rebollo”<sup>18</sup>. Por la vegetación y la topografía, se puede suponer que el paisaje coincide con el final del curso medio fluvial, antes de alcanzar la desembocadura en la ría de Navia, entre los cabos de San Agustín y Peña Furada y las playas de Foxos y Navia. Natural de Serandinas, la riqueza de los detalles representados se debe a los conocimientos de Peláez Leirena sobre la zona.

Ya en el concejo de Navia tenemos los *Cantiles de Puerto de Vega II* (1961) de Álvaro Delgado (1922-2016), un artista madrileño que representó, en numerosas ocasiones, el paisaje del occidente asturiano. Según los conocedores de su obra, habría escogido esta zona por los atractivos del medio natural, llegando a pasar largas temporadas en su estudio naviego<sup>19</sup>. A pesar de la simplificación y el esquematismo de sus composiciones, *Cantiles de Puerto de Vega II* permite un reconocimiento visual de los acantilados de Puerto de Vega, un destacado accidente geográfico que, a modo de gran escalón, sobresale con fuerza de la rasa costera. Es por ello que estos acantilados reciben el sobrenombre de *Los Cantiles*, una denominación bajo la que son popularmente conocidos al ser un abrupto despeñadero litoral.

Llegados al concejo de Valdés, contamos con vistas de la rasa luarquesa como la de Manuel Sigüenza Alonso (1870-1964), pintor valenciano contemporáneo de Sorolla o Muñoz Degrain, cuya obra quedó eclipsada al ser coetánea de una generación tan prolija<sup>20</sup>. Se sabe que el artista estuvo en Asturias por el óleo sobre tabla que se conserva bajo el título de *Luarca* (1910-1920), además de otra serie de obras y bocetos, así como documentación conservada. Nuevamente, este hecho se relaciona con la actividad de los pintores valencianos que recalaron en Asturias, como Sorolla, Plá o Martínez Cubells.

Eugenio Tamayo también recoge la orografía luarquesa en *La Pescadería (Luarca)*, (s/f), una obra entre el género costero y el urbano que insiste en la fuerza del acantilado como hito paisajístico y recurso visual. Siguiendo la línea

---

17 ÁLVAREZ CASTRILLÓN, J. A. y MARCOS VALLAURE, E., *Pintores del Occidente asturiano en el Museo de Bellas Artes de Asturias*, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 2009.

18 DÍAZ GONZÁLEZ, T. E. y FERNÁNDEZ PRIETO, J. A., *Paisaje vegetal del noroeste ibérico. El litoral y orquídeas silvestres del territorio*, Gijón, Trea, 2002.

19 ACEBES, M., *Álvaro Delgado. Gesto y color*, San Sebastián, Fundación BBVA y editorial Nerea, 2006.

20 VV.AA., *Manuel Sigüenza Alonso (1870-1964)*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2007.

compositiva de Sigüenza, Tamayo da un paso más en el protagonismo que se le confiere a este accidente, a modo de gran atalaya natural que desborda la composición. Sin embargo, coronando el acantilado, se pueden atisbar las techumbres de algunas viviendas del barrio de La Pescadería, aquel que fuera parte del núcleo original de la localidad, junto al de El Carambal, e históricamente vinculado a la caza de ballenas<sup>21</sup>.

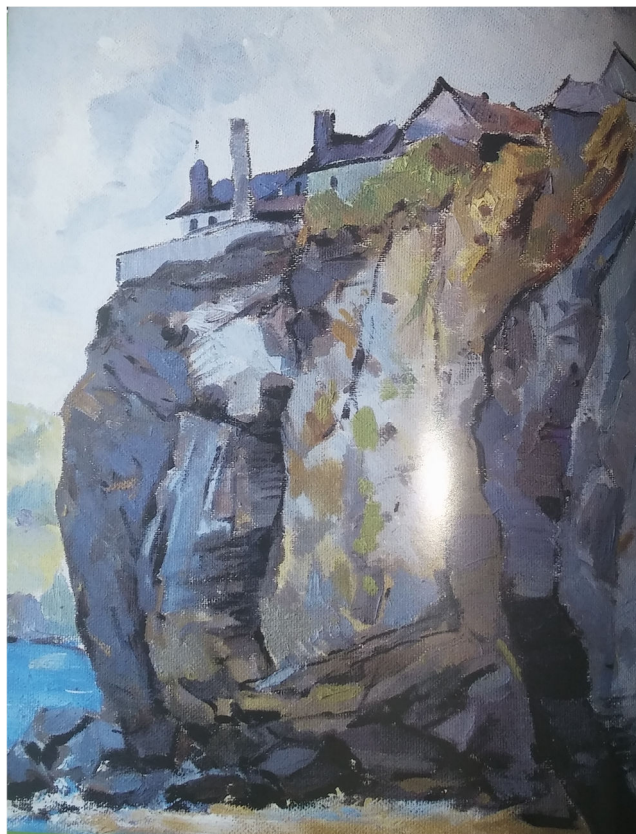


Fig. 2. *La Pescadería, Luarca* (s.f.) de Eugenio Tamayo

Muchas de las imágenes traducen el contraste pacífico entre el mar y la montaña como una acertada síntesis de la geografía asturiana. A pesar del protagonismo litoral, esta topografía particular, que ofrece una solución de continuidad entre lo marinero y lo montañoso, en un reducidísimo espacio,

---

21 RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, M. R., “La caza de ballenas”, en VV.AA., *Asturias y la Mar*, Oviedo, Editorial Prensa Asturiana y Ediciones Nobel, 2006, pp. 31-48.

posee un marcado sabor liminal. Del mismo modo, esta liminalidad<sup>22</sup> se percibe en el limbo entre el *dentro* y el *fuera* del campo de representación, aludiendo a las identidades de su carácter territorial y cultural. En consonancia, este itinerario geográfico-artístico ofrece un recorrido desde el final del curso medio del río Navia (*Ribera del Navia*) hasta llegar al mar. A pesar de lo esperable al final del camino, el relieve y la pendiente del terreno no han cambiado y los artistas coinciden en mostrarnos abruptos acantilados (*Acantilado de Puerto de Vega*), que no son más que montañas costeras, revelándonos la secreta existencia de casas que cuelgan de precipicios imposibles, o que coronan, sin apenas ser vistas, rocosas atalayas (*La Pescadería. Luarca*).

Sin embargo, llegados al concejo de Muros de Nalón nos encontramos con una realidad de perfiles más suaves y menos fracturados. Igualmente, los artistas que recogen la rasa murense han coincidido en una elección unívoca de las localizaciones, recurriendo con insistencia a la desembocadura del río Nalón como *leitmotiv*. Además, las vistas abarcan un espacio geográfico más amplio, verdaderamente panorámico, si son comparadas con las anteriores, un rasgo favorecido por la diafanidad espacial de la zona. El río Nalón, de destacado caudal medio y longitud, ha tenido una repercusión geográfica e histórica fundamental para la región, del mismo modo que, a su paso, quedan vertebradas localizaciones de gran valor paisajístico y escenográfico. En esta línea, *La Mañana. Vista de la Costa Asturiana* (1869)<sup>23</sup> de Ramón Romea y Ezquerro (1830-1907) plasma una representación costera excepcional. Atendiendo a la topografía costera de San Esteban de Pravia, su autor introduce el componente humano con el pescador, lo suficientemente insignificante en escala como para potenciar la dimensión natural. Además, el ángulo empleado permite apreciar una batería de estribaciones rocosas, enaltecidas por la perspectiva representada. El propio título vislumbra el tratamiento atmosférico, asociado al momento del día que se traduce y que percibimos en la neblina que no termina de levantarse. Estos rasgos no sólo nos hablan de un registro paisajístico concreto, sino que aluden a una poética visual propia de la tradición romántica, especialmente notable si consideramos que formaba pareja con otro lienzo titulado *La Tarde*<sup>24</sup>.

---

22 Aunque más presente en otros campos, el concepto de *liminalidad* se utiliza aquí con un sentido geográfico y territorial, a modo de noción espacial “dentro y fuera del lugar” y cuya caracterización topográfica supera la estructura paisajística binaria. También nos referimos a la *liminalidad* como momentos “dentro y fuera del tiempo”, a menudo relacionados con la renovación simbólica de una sociedad o un grupo en afirmación de una identidad colectiva. DELANTY, G., *Community*, Barcelona, editorial Graó, 2006.

23 BARÓN, J., *Catálogo de la pintura asturiana del siglo XIX*, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 2007 y *Ramón Romea y Ezquerro (1830-1907)*, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 1989.

24 BARÓN, J., *op. cit.*, pp. 39-41.



Fig. 3. *La Mañana. Vista de la costa asturiana* (1869) de Ramón Romea y Ezquerro

Disponemos también de obras de Casto Plasencia (1846-1890) sobre la *Desembocadura del Nalón* (1884), algunas de cuño romántico, otras ya abanderando rasgos propios de la pintura *à plein air*, como la profundidad de campo fotográfica, la influencia de las disciplinas naturales o el cultivo de cierto lenguaje paisajista. Como se decía en la introducción, Joaquín Sorolla (1863-1923) pasó por la Colonia de Muros, contexto en el que aparecen obras como *Acantilado, Asturias* (1902-1904) -reproducida en la figura 1-, que recogen grandes formaciones rocosas, farallones y peñotas mediante gruesas pinceladas, trasladando a la superficie los recovecos naturales de la piedra. En esta ocasión, se estaría representando uno de estos accidentes geográficos, tan habituales en las playas de Aguilar y Xilo.

Por su parte, la costa central se extiende desde la desembocadura del río Nalón hasta la ría de Villaviciosa, siendo el cabo Peñas su principal accidente costero y contando con elevados acantilados que llegan a superar los cien metros de altura. Esta franja se encuentra más castigada que ninguna otra por la actividad humana al quedar integrada en el área de influencia del principal sistema urbano asturiano, esto es, un territorio fuertemente remodelado y condicionado por la acción antrópica y aquel territorio que, en mayor medida, queda sometido al uso residencial y turístico<sup>25</sup>. Del mismo modo, la pertenencia a este sistema urbano

---

25 LLORDÉN MIÑAMBRES, M., *Desarrollo económico y urbano de Gijón en los siglos XIX y XX*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1994. MAURÍN ÁLVAREZ, M., “El territorio asturiano en el marco socioeconómico”, en VV.AA., *Geografía de Asturias*, Oviedo, Editorial Prensa Asturiana, 1992, t. I, pp. 65-68. MURCIA, E., *Las villas costeras en el sistema urbano asturiano*, Gijón, Silverio Cañada, 1981.

primacial explica la gran cantidad de representaciones conservadas, abundando las visiones que traducen los distintos accidentes geográficos, como los mencionados acantilados que salpican su litoral, el propio cabo de Peñas o las imágenes de la costa gozoniega, candasina y gijonesa. Comenzamos nuestro recorrido por Soto del Barco para dar continuidad a aquellas obras que nos están mostrando la desembocadura del río Nalón, ahora desde este concejo. Así, la *Desembocadura del Nalón* (1895)<sup>26</sup> de José Robles nos ofrece una vista panorámica, con un cuidado enmarque vegetal y una composición de acentuada profundidad, centrada por la diagonal que llega hasta el mar. La perspectiva empleada ha de recogerse desde una ubicación cercana al palacio de la Magdalena, en las inmediaciones de Soto del Barco, por otra parte, zona del gusto del pintor y a la que se sabe que acudía con asiduidad. En la mitad derecha de la composición se atisba el promontorio sobre el que se dispone el castillo de San Martín, motivo que aparece en otras pinturas similares, así como ambos márgenes de la desembocadura, en las que se encuentran San Juan de la Arena y San Esteban de Pravia.



Fig. 4. *Desembocadura del Nalón* (1895) de José Robles

El impresionista *Puente sobre el río Nalón* (s/f) de Telesforo Fernández

---

26 FEÁS COSTILLA, L., “Hacia el canon definitivo de los pintores asturianos”, en VV.AA., *Enciclopedia de Artistas Asturianos*, Oviedo, Hércules Astur, 2002, t. I, pp. 14-38. TOLÍVAR FAES, J. y SUÁREZ-CANTÓN, M., “Nuevas obras y escritos del pintor José Robles”, *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, nº127, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1988, pp. 507-538.

Cuevas (1849-1934) traduce la representación del curso fluvial que precede a su desembocadura y cuya perspectiva nos indica que el artista se dispuso en uno de los altos próximos del concejo de Soto del Barco. Justo en este paso, el puente de “La Portilla” discurre para unir Soto del Barco y Muros de Nalón a la altura de La Pumariega<sup>27</sup>. De la imagen también se desprende el valor concedido a estas infraestructuras, no solo como elementos funcionales que permitían llegar donde antaño no se podía, sino también como modernos hitos paisajísticos. Sin embargo, esta no era la única vía de comunicación, puesto que, gracias a la carretera de la Costa, que iba de Ribadesella a Canero, y al ramal norte o ramal costero del Camino de Santiago, así como al importantísimo servicio férreo que dispensaban los trenes de la compañía vasco-asturiana entre las cuencas mineras y el puerto de San Esteban de Pravia, la zona se comunicaba con el resto de la región.

Para ilustrar el concejo de Castrillón contamos con obras de Jesús Ángel García Rodríguez (1946), artísticamente conocido por su nombre de pila. A pesar de haber nacido en una Asturias montañosa e interior, este artista ha representado habitualmente el paisaje costero de Castrillón debido a la labor ejercida como docente en este concejo. Si bien su obra más reciente está repleta de paisajes que tienden a la abstracción, este artista puede caracterizarse como discípulo aventajado de César González-Pola desde la década de 1970, momento en el que comienza a cultivar un lenguaje formal en consonancia con el de su maestro. *Acantilados de Castrillón* (ha. 2013) y *Acantilado de San Cristóbal* (ha. 2013) nos muestran paisajes acantilados de escasa altitud, ya que este concejo presenta algunos de los perfiles orográficos más llanos de la región. Frente a éstas, se conservan imágenes de detalles específicos, como *Arnao* (ha. 2013), donde un gran farallón a pie de playa subraya las calidades materiales del paisaje. Con un aspecto aristoso de lascas superpuestas, la pintura entabla un estrecho diálogo con la reliquia fósil:

*el cuadro muestra cómo estas rocas tan antiguas están perdiendo la lucha por mantenerse debido a la acción erosiva del mar sobre las mismas. La punta en concreto se sitúa entre la playa de baños de Arnao y la punta del Pical (...). El tiempo hará que la acción conjunta de la erosión física, química y biológica, incluida la humana, debiliten esta unión de los bloques y caigan a esta zona de rompientes de las olas, donde la energía del medio acelerará la disgregación, así como la disolución, de estas rocas hasta su*

---

27 El puente de “La Portilla” aparece también en otro tipo de fuentes, como en las guías de viajes, siendo resaltado por su belleza y como un atractivo más del paisaje. Véase CANELLA, F. y BELLMUNT, O., *Guía general del viajero en Asturias: con un mapa de la provincia de Oviedo y láminas fototípicas y fotografías*, Gijón, Fototip. y Tip. O. Bellmunt, 1899 y ÁLVAREZ URÍA, G. y GUTIÉRREZ MAYO, J., *Guía de Asturias con mapas-itinerarios*, Gijón, Compañía Asturiana de Artes Gráficas, 1905.

*arrasamiento y desaparición del paisaje (...)*<sup>28</sup>.



Fig. 5. *Arnao* (s.f.) de Jesús Ángel

Para el concejo de Gozón tenemos la *Capilla del Carmen, Luanco* (ca. 1935) de Antonio Rodríguez, Antón, una construcción ubicada en el pequeño islote de la Isla del Carmen, en frente de Aramar, un núcleo vecino a Luanco. Las fuentes orales han especulado sobre el posible origen toponímico de Aramar en base al latinismo *Ara Maris*, que, a su vez, podría sugerir la existencia de un templo romano en la isla sobre cuyos restos se habría levantado la actual ermita<sup>29</sup>. El acceso tiene lugar a través de un pedrero únicamente viable durante las horas de bajamar, siendo este el momento escogido por el artista en la representación. La presencia de este tipo de imágenes es habitual para la zona,

<sup>28</sup> El texto es de Miguel Arbizu Senosiáin, profesor de Paleontología en la Universidad de Oviedo. Véase VV.AA., *Jesús Ángel, naturaleza y pintura*, Avilés, Ediciones Azucel, 2006, pp. 42-43.

<sup>29</sup> Se tiene constancia de la ocupación prehistórica de la zona de Aramar gracias a los restos arqueológicos estudiados por GONZÁLEZ MENÉNDEZ, F. y PÉREZ PÉREZ, M., “Nuevo yacimiento paleomesolítico en Aramar, Luanco (Gozón-Asturias) y sus aspectos geológicos”, *Veleia: Revista de prehistoria, historia antigua, arqueología y filosofía clásicas*, nº13, 1996, pp. 7-70.



puesto que entre Cudillero y Gozón existen numerosas capillas populares, generalmente ubicadas en zonas elevadas y de difícil acceso, de esquemas constructivos simplificados y fechadas entre los siglos XVII y XIX, como la Capilla de la Virgen China en Lamuño, la Capilla de la Luz en San Jorge de Heres o la Capilla de San Mateo y el Ángel de la Guarda en San Martín de Bocines<sup>30</sup>.



Fig. 6. *Capilla del Carmen (Luanco)*, (ca. 1935) de Antonio Rodríguez, Antón

En el paisaje de este concejo también se inspiran obras como *El Corral* (1968) de César González-Pola, que toma el acantilado homónimo de las cercanías de Luanco. Este artista, que veraneaba en la villa luanquina, cuenta con diversas obras de las playas de Moniello y de El Gallo, los acantilados de

---

30 Algunas de estas capillas aparecen recogidas en MARÍN VALDÉS, F. A., “Zona costera centro occidental. Cudillero, Muros de Nalón, Soto del Barco y Castrillón”, *Revista Liño*, nº3, 1982, pp. 273-301. Estas construcciones suelen contar con imágenes vinculadas a la piedad marinera y a la religiosidad de los pescadores. También es habitual que la tradición indique la aparición o recogida de dichas imágenes en el medio marino. En ocasiones, éstas son halladas en alta mar, como el Cristo del Socorro de Luanco, o en la propia playa, como la Virgen “china” de Lamuño. A tal efecto, tradición y oralidad, así como diversas fuentes escritas, inciden constantemente en esta dimensión. Véase, por ejemplo, CIMA, J. E., “Lamuño: la virgen que llegó del mar”, *La Nueva España*, 11-XII-1984.

el Corral y de la Vaca o la propia isla del Carmen. Pintor de la escuela ovetense, seguidor de la estela de Francisco Casariego y de Eugenio Tamayo, es paisajista y retratista, así como impresionista en su procedimiento, romántico en espíritu y simbolista en intención<sup>31</sup>. En el concejo de Carreño encontramos otro conjunto de vistas obra de Antonio Rodríguez, Antón, producción que se amplía con obras como *Candás* (1920) de Nicolás Soria (1882-1933), una vista costera de una peña sobre el arenal. Sin embargo, destacaremos las *Vistas de San Antonio* (1935) de Antón sobre la punta del Cuerno, un área de alto valor paisajístico por sus características, así como por la presencia de la Ermita de San Antonio, otra de aquellas capillas de pequeñas dimensiones, cuya construcción se remonta a la segunda mitad del siglo XVI y que fue producto de la piedad e iniciativa populares tras el padecimiento de la peste<sup>32</sup>.



Fig. 7. *Calma* (1899) de Juan Martínez Abades

Por su parte, el conjunto de imágenes del concejo gijonés es el más amplio de todos. Asimismo, encontramos aquí una cronología más variada que nos ofrece una línea evolutiva de mayor alcance. No obstante, salvo por la mayor abundancia de estilos y lenguajes, no se encuentran diferencias reseñables respecto a los lugares escogidos, los motivos representados o a las composiciones elaboradas. Mencionaremos obras como *Calma* (1899) de Juan Martínez Abades (1862-1920), una panorámica de la ensenada de San Lorenzo, que plantea el paisaje que va desde las estribaciones del Cerro de Santa Catalina hasta la zona

31 GARCÍA QUIRÓS, R. M., “Los paisajes asturianos de César González-Pola”, *Revista Liño*. nº10, 1991, pp. 211-220.

32 RODRÍGUEZ MUÑOZ, J., “Ocio y religiosidad en la mar”, en VV.AA., *Asturias y la mar*, Oviedo, Editorial de Prensa Asturiana y Ediciones Nobel, 2006, pp. 775-792.

de la Guía. La imagen aún elementos iconográficos de lo rural y de lo urbano, pudiendo, a tal efecto, traer a la memoria aquella liminalidad, mencionada páginas atrás, aunque con otro sentido. La vaca que pasta en el cerro y la playa del fondo son protagonistas de esa doble naturaleza, siempre a tenor del proceso de urbanización propio de la época en la que se fecha la pintura<sup>33</sup>. No obstante, uno de los rasgos más reseñables se encuentra en el estudio desempeñado por Martínez Abades en términos de captación lumínica (Fig. 7)<sup>34</sup>. Por esos mismos años encontramos obras como *Atardecer* (ca. 1903) de Evaristo Valle, quien, lejos de mostrarnos únicamente la costa, nos invita a adentrarnos en una localización urbana concreta, ahondando en el bullicio de la Punta de Lequerica y de sus paseantes, así como en el trasiego de las humeantes embarcaciones, de entre las que destaca la moderna tipología del vapor<sup>35</sup>.

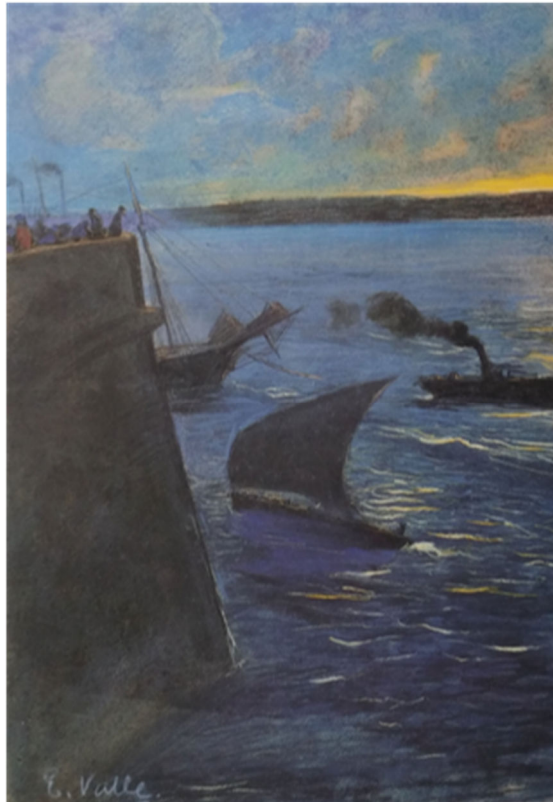


Fig. 8. *Atardecer* (1903) de Evaristo Valle

33 BARÓN, J., “Renovación y modernidad en la pintura en Asturias”, en VV.AA., *Centro y Periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1993.

34 Recogido en *El Noroeste*, Gijón, 28-IV-1899; *El Correo*, Madrid, 7-V-1899; *La Época*, Madrid, 8-V-1899; *El Carbayón*, Oviedo, 10-V-1899; *Blanco y Negro*, IX, nº419, Madrid, 13-V-1899; *Nuevo Mundo*, VI, nº279, Madrid, 10-V-1899; *La Correspondencia de España*, Madrid, 3-V-1899; *La Época*, Madrid, 31-V-1899; *El Globo*, Madrid, 18-V-1899; *Asturias. Revista ilustrada*, XVI, nº167, Madrid, junio de 1899; *Instantáneas. Revista semanal de artes y letras*, II, nº56, Madrid, 28-X-1899; *La Esfera*, VII, Madrid, 7-II-1920; *El año artístico 1920*, Madrid, 1921.

35 AGUIRRE, R., *El Cantábrico entre la Vela y el Vapor: una cultura común*, San Sebastián, Txertoa, 1994. ARIAS ANGLÉS, E., “Veleros y vapores en la pintura española”, *La España marítima del siglo XIX (II)*, Cuadernos del Instituto de Historia y Cultura Naval, nº5, 1989, pp. 109-128. GARCÍA LOPEZ, J. R., “La marina mercante: del vapor al diésel”, en VV.AA., *Asturias y la mar*, Oviedo, Editorial de Prensa Asturiana y Ediciones Nobel, 2006, pp. 611-644.

Cambiando de tercio, llegamos a *Cabo de Torres* (ca. 1940) de Aurelio Suárez, accidente que, junto al faro de Torres, integra el conjunto conocido como “Parque Arqueológico Natural de la Campa Torres”<sup>36</sup>. Sin embargo, la única referencia disponible para su identificación paisajística nos la da el título, ya que la imagen resulta demasiado genérica como para permitirnos localizar este paraje específico. También contamos con obras que traducen este perfil costero desde unas premisas realistas, como *Cabo de Torres, Aboño* (1999) de María Antonieta Laviada, cuyo paisaje queda recogido desde la zona de Aboño, pero situándonos en el propio medio marítimo, habiendo sido la vista tomada desde una embarcación<sup>37</sup>.



Fig. 9. *Cabo de Torres, Aboño* (1999) de María Antonieta Laviada

Para el último cuarto del pasado siglo encontramos otras formas y modos de entender la imagen paisajística, a excepción de algunas obras que se mantienen en una línea más conservadora, caso de *El Cerro* (1987) de Pelayo Ortega, una

36 Los estudios y la literatura científica que abordan el tema son más que abundantes. Se citan algunos ejemplos: MAYA GONZÁLEZ, J. L. y CUESTA TORIBIO, F., *El Castro de La Campa Torres. Periodo Prerromano*, Gijón, Ayuntamiento de Gijón, 2001; VV.AA., “La Torre de Augusto en la Campa Torres (Gijón, Asturias). Las Antiguas Excavaciones y el epígrafe de Calpurnio Pisón”, *Archivo Español de Arqueología*, nº78, 2005, pp. 129-146.

37 VV.AA., *María Antonieta Laviada, 125 años Cajastur*, Oviedo, Cajastur, 2005.

visión lumínica y optimista sobre la representación del cerro de Santa Catalina. También de Pelayo Ortega, disponemos de otras interpretaciones de la costa local como *Mirador* (1993), donde el paisaje aparece visto desde el interior del estudio del artista, advirtiéndose los utensilios del pintor, como el caballete<sup>38</sup>.

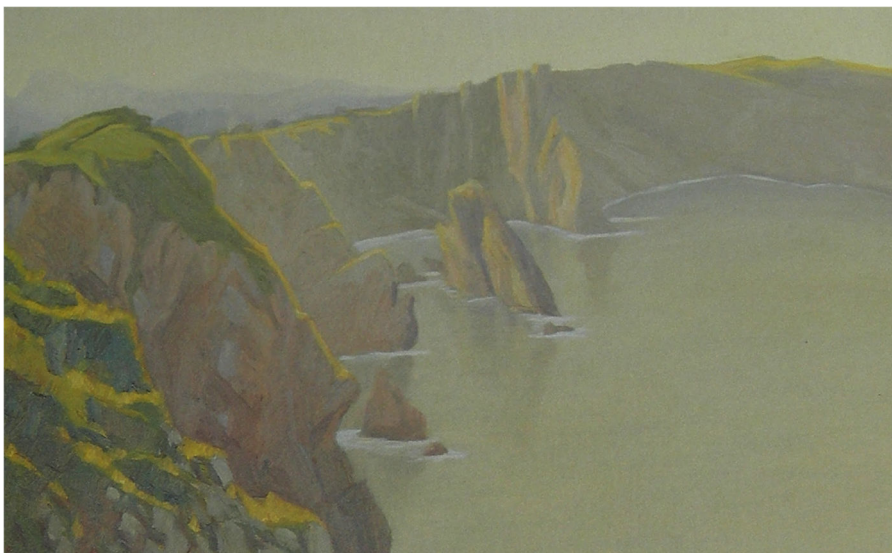


Fig. 10. *Costa de Oriente* (ca. 1977) de César González-Pola

Ya el último tramo de la franja costera, el oriental, se localiza entre la ría de Villaviciosa y la ría de Tina Mayor, límite natural entre Asturias y Cantabria. A lo largo de esta rasa se pueden diferenciar dos zonas, coincidentes con un primer tramo que se dispone entre los concejos de Villaviciosa y de Llanes, con un perfil costero sin grandes accidentes, y un segundo tramo localizado entre Llanes y Ribadedeva, donde hallamos otro tipo de conjuntos paisajísticos. El relieve kárstico que aquí se encuentra ha sido modelado a lo largo de los tiempos por la acción erosiva del agua, dando lugar a un espectacular paisaje preñado de cuevas, dolinas, lapiaces o bufones, tras los que se disponen las formaciones montañosas de los Picos de Europa, terminando por definir un marco natural de elevado valor escenográfico<sup>39</sup>. Al respecto, contamos con

---

38 Algunas obras han sido cedidas por la Galería Cornión (Gijón). Otras se pueden encontrar en publicaciones como BONET, J. M., *Pelayo Ortega*, Gijón, Trea, 2006, ó RODRÍGUEZ, A. A., *Pelayo Ortega. Habitar la pintura. Seis miradas desde Gijón*, Gijón, Llibros del Pexe, 2003.

39 ADRADOS, L., *Costa oriental de Asturias. Un paisaje singular*, Oviedo, Adrados Ediciones, 2011. FLOR RODRÍGUEZ, G., “Las rasas asturianas: ensayo de correlación y emplazamiento”, *Trabajos de Geología*, nº13, 1983, pp. 65-81.

numerosas obras de la zona, como *Costa de Oriente* (ca. 1977) de César González-Pola, que refleja una serie de acantilados y de formaciones rocosas que, si bien no permiten apuntar una localización más concreta, se recrean en la fascinación paisajística y en una visión casi arcádica, congelada en el tiempo, de gran simbolismo<sup>40</sup>.

Asimismo, podemos subrayar que la obra disponible para la rasa costera que va de Ribadesella a Llanes destaca en términos cuantitativos, pero también cualitativos -por ejemplo, en la multiplicidad de accidentes geográficos representados, como los acantilados, los islotes, los farallones o las puntas-. Por lo que parece, los artistas han valorado positivamente una diversidad y riqueza que, gracias a su forma alargada y estrecha y a su disposición paralela a la línea de costa, presenta arenales y montañas con unas espectaculares vistas y un amplio conjunto de playas objeto de culto<sup>41</sup>. Ya en el concejo de Colunga conservamos obras de Ruperto Álvarez Caravia (1919-1993), como *Lastres* (1988), un paisaje de la playa de Lastres y del enclave costero-montañoso que la rodea, uniendo los arenales de Lastres y La Griega para cerrar la composición con la sierra del Sueve. Para terminar, *Cercanías de Lastres* (1990) de Eduardo Sanz recoge una ubicación a medio camino entre Lastres y Luces<sup>42</sup>. La vista nos muestra una vista parcial de la costa y el faro de Lastres, pero también algunos hitos paisajísticos de la ruralidad costera, como la característica “vara yerba” o “balagar”, también conocida en algunos pueblos de la marina asturiana bajo el nombre de “cuques”<sup>43</sup>. Estos montones de yerba se disponen con una forma cónica, en torno a un gran palo llamado “varal”, a modo de almacén improvisado, dando lugar a unos paisajes característicos<sup>44</sup>.

---

40 FEÁS COSTILLA, L., “César González-Pola”, en VV.AA., *Enciclopedia de Artistas Asturianos*, Oviedo, Hércules Astur, 2002, t. III, pp. 393-421. VV.AA., *César G.-Pola, “Paisaje de luz, árboles de sombra”*, Oviedo, Fundación Municipal de Cultura, CAMCO y Caja de Asturias, 1995.

41 MENÉNDEZ SOLAR, B., *Guía completa de todas las playas de Asturias*, Gijón, Ediciones El Cohete, 1990. Para otras lecturas de interés sobre este tema MADRID, J. C. DE LA, “Los inicios del turismo en Asturias. Una playa imposible (1840-1940)”, en VV.AA., *Pensar con la Historia desde el siglo XXI. XII Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*, Madrid, UAM ediciones, 2015, pp. 239-255. LITVAK, L., *A la playa, op. cit.*

42 El apunte conserva una frase en el lateral inferior del papel: “Desde tierra primera vista del faro de Lastres viniendo de Luces”. SANZ, E., *opus cit.*, p. 50.

43 DÍAZ QUIRÓS, G., *Asturias para el recuerdo*, Oviedo, Hércules Astur, 2006, p. 49.

44 FERNÁNDEZ GARCÍA, F. y RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, F., “Transformaciones recientes en el espacio rural asturiano. Evolución de los cultivos y de la cabaña ganadera (1940-1990)”, en VV.AA., *Medio siglo de cambios agrarios en España*, Alicante, Diputación Provincial de Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 1993, pp. 859-884.

### 3. CONCLUSIONES

Para analizar las imágenes de la rasa costera asturiana han sido fundamentales algunas consideraciones geográficas de diversa índole, en especial aquellas que nos permiten identificar elementos de la topografía o la vegetación presentes en las zonas occidental, central y oriental. Al respecto, la detección de estos caracteres nos permite señalar una serie de diferencias y similitudes paisajísticas en las imágenes que pueden leerse sobre el paisaje real. También hemos de subrayar la doble dimensión de las localizaciones representadas como espacios físicos y *lugares de la memoria*, puesto que la actividad artística ha consolidado una serie de lugares plásticos que, tomando los primeros como modelo, terminan por resultar perfectamente identificables para los miembros de una comunidad al poseer un carácter fuertemente significativo<sup>45</sup>. Del mismo modo, este rasgo resulta especialmente relevante cuando se advierten las características formales de unas obras que tienden a emplear un estilo marcadamente figurativo, basado en la claridad expositiva y la legibilidad, así como en la plasmación de unos enclaves que insisten en cualidades y valores paisajísticos en estrecha consonancia con la identidad costera regional. Además, esta premisa se confirma en la identificación de las distintas unidades del paisaje real en la imagen plástica, la temprana consolidación de los elementos iconográficos más típicos y el mantenimiento de las tónicas discursivas para la temática. De igual modo, se puede decir que la visión de la costa asturiana ha estado profundamente marcada por una interpretación nostálgica, ya que, de forma insistente y, a veces, anacrónica, se recurre al imaginario preindustrial de distintos enclaves de esta rasa costera.

### BIBLIOGRAFÍA

- ACEBES, M., *Álvaro Delgado. Gesto y color*, San Sebastián, Fundación BBVA y Editorial Nerea, 2006.
- ADRADOS, L., *Costa oriental de Asturias. Un paisaje singular*, Oviedo, Adrados Ediciones, 2011.
- AGUIRRE, R., *El Cantábrico entre la Vela y el Vapor: una cultura común*, San Sebastián, Txertoa, 1994.
- ALCAIDE GONZÁLEZ, R. "La introducción y el desarrollo del higienismo en España durante el siglo XIX. Precursores, continuadores y marco legal de un proyecto científico y social", *Scripta Nova. Revista de Geografía y Ciencias Sociales*, nº 55, 1999, pp. 32-54.

---

45 NORA, P., "Entre la Memoria y la Historia. La problemática de los lugares", *Los lugares de la memoria*, Ciudad de México, Ediciones Trilce, 2008.

- ÁLVAREZ CASTRILLÓN, J. A. y MARCOS VALLAURE, E., *Pintores del Occidente asturiano en el Museo de Bellas Artes de Asturias*, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 2009.
- ÁLVAREZ URÍA, G. y GUTIÉRREZ MAYO, J., *Guía de Asturias con mapas-itinerarios*, Gijón, Compañía Asturiana de Artes Gráficas, 1905.
- ARIAS ANGLÉS, E., “Veleros y vapores en la pintura española”, *La España marítima del siglo XIX (II)*, Cuadernos del Instituto de Historia y Cultura Naval, nº 5, 1989, pp. 109-128.
- BARÓN, J.:
- *Catálogo de la pintura asturiana del siglo XIX*, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 2007.
  - *Ramón Romea y Ezquerro (1830-1907)*, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 1989.
  - “Renovación y modernidad en la pintura en Asturias”, en VV.AA., *Centro y Periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1993.
- BONET, J. M., *Pelayo Ortega*, Gijón, Trea, 2006
- CALVO SERRALLER, F., “La teoría del paisaje en la pintura española del siglo XIX: de Villamil a Beruete”, en *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, 115-129.
- CANELLA, F. y BELLMUNT, O., *Guía general del viajero en Asturias: con un mapa de la provincia de Oviedo y láminas fototípicas y fotograbadas*, Gijón, Fototip. y Tip. O. Bellmunt, 1899, pp. 109-126.
- CAVEDA Y NAVA, J., *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España, desde el advenimiento al trono de Felipe V y hasta nuestros días*, Madrid, Imprenta de Manuel Tello, tomo II, 1867.
- DELANTY, G., *Community*, Barcelona, Editorial Graó, 2006.
- DÍAZ GONZÁLEZ, T. E. y FERNÁNDEZ PRIETO, J. A., *Paisaje vegetal del noroeste ibérico. El litoral y orquídeas silvestres del territorio*, Gijón, Trea, 2002.
- DÍAZ LIZANO, N., “Modos de vida en el ámbito rural de la costa occidental asturiana”, en VV.AA., *Antropologías en transformación: sentidos, compromisos y utopías*, Valencia, Universitat de Valencia, 2017, pp. 1646-1657.
- DÍAZ QUIRÓS, G., *Asturias para el recuerdo*, Oviedo, Hércules Astur, 2006.
- DÍEZ, J. L., *Pintura del Siglo XIX en el Museo del Prado: catálogo general*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2015.
- FANDOS RODRÍGUEZ, L., “La costa y el mar de Asturias”, en VV.AA., *Asturias y la Mar*, Oviedo, Editorial Prensa Asturiana y Ediciones Nobel, 2006, pp. 655-680.
- FEÁS COSTILLA, L., “César González-Pola”, en VV.AA., *Enciclopedia de*



- Artistas Asturianos*, Oviedo, Hércules Astur, 2002, t. III, pp. 393-421.
- FEÁS COSTILLA, L., “Hacia el canon definitivo de los pintores asturianos”, en VV.AA., *Enciclopedia de Artistas Asturianos*, Oviedo, Hércules Astur, 2002, t. I, pp. 14-38.
- FERNÁNDEZ, A. y MÉNDEZ, B., *Pintores del Nalón. Guía visual de la ruta pictórica “La Colonia-Joaquín Sorolla”*, Oviedo, Fundación Mújica y Gobierno del Principado de Asturias, 2004.
- FERNÁNDEZ OCHOA, C. y MORILLO CERDÁN, A., “Implantación romana y tráfico marítimo en la costa asturiana”, *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología*, nº 35, 1995, pp. 251-262.
- GARCÍA LOPEZ, J. R., “La marina mercante: del vapor al diésel”, en VV.AA., *Asturias y la mar*, Oviedo, Editorial de Prensa Asturiana y Ediciones Nobel, 2006, pp. 611-644.
- GARCÍA QUIRÓS, R. M., “Los paisajes asturianos de César González-Pola”, *Revista Liño*, nº 10, 1991, pp. 211-220.
- GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, A., *Carlos de Haes (1826-1898) en el Museo del Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2002.
- LITVAK, L., *A la playa. El mar como tema de la modernidad en la pintura española, 1870-1936*, Madrid, Fundación Mapfre Vida, 2000.
- LLORDÉN MIÑAMBRES, M., *Desarrollo económico y urbano de Gijón en los siglos XIX y XX*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1994.
- LOZANO, P., “Odón de Buen, un legado vigente”, *Revista del Instituto Español de Oceanografía (IEO)*, nº 21, 2014, pp. 48-55.
- MAURÍN ÁLVAREZ, M., “El territorio asturiano en el marco socioeconómico”, en VV.AA., *Geografía de Asturias*, Oviedo, Editorial Prensa Asturiana, 1992, t. I, pp. 65-68.
- MIER VALERÓN, L., *Iconografías portuarias. Miradas artísticas del litoral asturiano*, tesis doctoral inédita, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2017.
- MURCIA, E., *Las villas costeras en el sistema urbano asturiano*, Gijón, Silve-rio Cañada, 1981.
- ORTEGA CANTERO, N., “Paisaje e identidad en la cultura moderna española”, en VV.AA., *El paisaje: valores e identidades*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2010, pp. 47-68.
- PENA LÓPEZ, C., “Paisajismo e identidad. Arte español”, *Estudios Geográficos*, nº 269, 2010, pp. 505-543.
- RODRÍGUEZ MUÑOZ, J., “Ocio y religiosidad en la mar”, en VV.AA., *Asturias y la mar*, Oviedo, Editorial de Prensa Asturiana y Ediciones Nobel, 2006, pp. 775-792.
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, M. R., “La caza de ballenas”, en VV.AA., *Asturias y la Mar*, Oviedo, Editorial Prensa Asturiana y Ediciones Nobel, 2006, pp. 31-48.
- TAPIA GÓMEZ, A., *Topografía subterránea*, Barcelona, Edicions UPC. Uni-

- versitat Politècnica de Catalunya, 2005.
- TOLÍVAR FAES, J. y SUÁREZ-CANTÓN, M., “Nuevas obras y escritos del pintor José Robles”, *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, nº 127, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1988, pp. 507-538.
- TORNADIJO RODRÍGUEZ, T. F., “Asturies y Galicia na Geographia de Ptolomeo”, *Asturies. Memoria encesa d’un país*, nº 25, 2008, pp. 4-17.
- SANZ, E., *Faros de Asturias*, Gijón, Silverio Cañada, 1990.
- SANTAMARÍA FERNÁNDEZ, A. E., “Volver al bosque. Nostalgia, utopía y juego”, *AusArt Journal for Research in Art*, nº 6 (1), 2018, pp. 213-282.
- VV.AA., *Aureliografía*, Gijón, Fundación Alvargonzález, 2006.
- VV.AA., *Jesús Angel, naturaleza y pintura*, Avilés, Ediciones Azucel, 2006.
- VV.AA., *Los pequeños puertos asturianos durante los siglos XIX y XX y los sistemas industriales locales*, Madrid, CEHOPU, Ministerio de Fomento y Ministerio de Medio Ambiente y Medio Rural y Marino, 2008.
- VV.AA., *Manuel Sigüenza Alonso (1870–1964)*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2007.
- VV.AA., *María Antonieta Laviada, 125 años Cajastur*, Oviedo, Cajastur, 2005.
- ZARATE MARTÍN, A., “Pintura de paisaje e imagen de España: un instrumento de análisis geográfico”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie IV, Geografía, t.V, nº 5, 1992, pp. 41-66.

Laura Mier Valerón

Dpto. de Historia del Arte  
 UNIR / Universidad Isabel I  
<http://orcid.org/0000-0003-0165-0083>  
[laura.mier@unir.net](mailto:laura.mier@unir.net) / [lauramiervaleron@gmail.com](mailto:lauramiervaleron@gmail.com)



**APORTACIONES PARA EL ESTUDIO DE LA TORRE DE  
MELGAREJO (JEREZ DE LA FRONTERA, CÁDIZ)**

**CONTRIBUTIONS TO THE STUDY OF THE MELGAREJO TOWER  
(JEREZ DE LA FRONTERA, CÁDIZ)**

JUAN ANTONIO MORENO ARANA  
Investigador independiente

Recibido: 22/07/2022

Aceptado: 30/10/2022

RESUMEN

Este estudio presenta distintos datos documentales sobre los que apoyar la contextualización histórica del conjunto edilicio medieval de Torre de Melgarejo (Jerez de la Frontera), posibilitando la elaboración de análisis formales fundamentados en torno a esta tipología de arquitectura defensiva que articuló el territorio fronterizo del reino de Sevilla durante los siglos XIII-XV.

*Palabras clave:* Arquitectura militar, Nobleza, Edad Media, Jerez de la Frontera.

ABSTRACT

This study presents different documentary data on which to support the historical contextualization of the medieval building complex of Torre de Melgarejo (Jerez de la Frontera), thus allowing the elaboration of formal analyzes based on this typology of defensive architecture that articulated the territory of the kingdom of Seville during the XIII-XV centuries.

*Keywords:* Militar architecture, Nobility, Middle Ages, Jerez de la Frontera.

## INTRODUCCIÓN

La denominada como *Torre de Melgarejo*, enclavada sobre un pequeño promontorio a 11 kilómetros del núcleo urbano de Jerez de la Frontera, en el camino hacia la población de Arcos de la Frontera, oteando una amplia zona entre las sierras de Grazalema y de Ronda y la campiña jerezana, es un recinto de carácter militar y residencial que hay que relacionar con las fortificaciones que se articulan entre los siglos XIII y XV por las tierras del sur del reino de Sevilla para el control de sus inestables fronteras con los reinos musulmanes y que constituyen una peculiar estructuración defensiva de este territorio fronterizo. Una defensa territorial que a partir de la Batalla del Salado (1340) estará focalizada en las amenazas del reino nazarí de Granada. En este contexto de la Banda Morisca, la Torre de Melgarejo adquiere un relevante papel geoestratégico junto a otras fortificaciones como el Castillo de Tempul<sup>1</sup>. La localización en el Archivo de Protocolos Notariales jerezano de documentación referente a los orígenes de este conjunto edilicio militar no sólo ahonda particularmente en el estudio histórico y formal de esta fortificación, sino que también ofrece datos y análisis acerca de esta tipología de arquitectura defensiva que por lo general ha carecido, por la lógica falta de fuentes documentales primarias, de estudios históricos que se conjuguen con los formales y los arqueológicos.

### 1. BREVE ANÁLISIS FORMAL

El edificio primitivo, que podría tener antecedentes en época andalusí<sup>2</sup>, está hoy deformado en parte por las construcciones modernas del cortijo que lo ocupa. Sin embargo, la planta cuadrangular del conjunto muestra una orientación hacia los puntos cardinales de sus esquinas, posible fosilización de la primigenia

---

1 VALOR PIECHOTTA, M., “*Las fortificaciones de la baja Edad Media en la provincia de Sevilla*”, *Historia, Instituciones y documentos*, 31, 2004, pp. 687-700; MOLINA ROZALEM, J. F., *Arquitectura defensiva en las fronteras del reino de Sevilla durante la Baja Edad Media*, Madrid, Subdirección General de Publicaciones y Patrimonio Cultural. Ministerio de Defensa, 2016, pp. 98-99.

2 Borrego Soto relaciona el lugar de Torre de Melgarejo-Caulina con la alquería andalusí de Galyāna (BORREGO SOTO, en prensa). En fotografías de fines del siglo XIX incluidas en algunas publicaciones de la época se observa cómo el recinto de la Torre de Melgarejo está rodeada por muros de tapial con tramos con merlones, hoy ocultos o desaparecidos, donde se inserta la fábrica de mampostería del conjunto edilicio de la torre, puerta de entrada y “capilla”. Véase: CHAPMAN, A. - BUCK, W. J., *Wild Spain (España Agreste): Records of Sport with Rifle, Rod, and Gun, Natural History and Exploration*, Londres, Gurney and Jackson, 1893, lám. II, p. 6 (Fig.1). Aunque Valor Piechotta ofrece distintos ejemplos de este tipo de fortificaciones erigidas a lo largo del siglo XIV que reutilizan construcciones andalusíes anteriores, señala, no obstante, el uso del tapial en fortificaciones erigidas *ex novo* entre mediados del siglo XIV y el XV (VALOR PIECHOTTA, *op. cit.*, pp. 692-696).

construcción militar -¿y religiosa?-, cuyo origen deberían precisar el estudio arqueológico.



Plate II.

RELICS OF THE MOORS—RUINS OF THE WATCH-TOWER OF MELGAREJO.

Page 6.

Fig. 1. Torre de Melgarejo. *Wild Spain* (1893).

En el lienzo suroeste se inserta un muro de mampostería en el que se abre una puerta con arco apuntado adovelado sobre el que se dispone un escudo con la heráldica de los Melgarejo, una cruz rematada con flores de lis en sus extremos. En las dovelas se aprecian diferentes marcas de cantero (fig. 2), evidenciando una tipología gótica que debe aplicarse a todo el conjunto. En la dovela que hace de clave del arco se aprecia una decoración que no hemos logrado identificar. A este muro de mampostería, coronado por merlones con remate piramidal de la misma técnica constructiva y matabán, se adosa por su derecha el “castillo fuerte” —como denomina la documentación que presentamos— con función de torre del homenaje o residencia y de vigía. Está construido igualmente en mampostería, técnica constructiva que comparten estas fortificaciones erigidas en el reino de Sevilla desde mediados del siglo XIV hasta mediados del XV<sup>3</sup>. El que sería el último refugio de defensa de la fortaleza<sup>4</sup> preside todo el conjunto actuando asimismo como arquitectura de prestigio, y dominando un amplio territorio al noreste de la

3 VALOR PIECHOTTA, *op. cit.*, p. 691.

4 VALOR PIECHOTTA, *op. cit.*, p. 692.

ciudad de Jerez.



Fig. 2. Puerta de entrada al conjunto de la Torre de Melgarejo

A la izquierda de la entrada al recinto y adelantada hacia el exterior se encuentra una edificación cuadrangular cubierta por una bóveda vaída de ladrillo, que mantiene la citada orientación de sus ángulos hacia los puntos cardinales. A esta habitación se accede por el interior del conjunto por sendas escaleras que salvan el desnivel del terreno. Los propietarios indican que este espacio ha sido tradicionalmente conocido como “la capilla”<sup>5</sup>. En su pared sureste, la estancia presenta un arcosolio de arco apuntado cuya función no podemos precisar. En la pared de enfrente (noroeste), se emplaza un pequeño nicho para depositar posibles elementos litúrgicos de un espacio que, como se anotará, tuvo, en efecto,

---

<sup>5</sup> Agradecemos las facilidades dadas por la propietaria para la visita a la torre que se realizó en el marco de las XXVII *Jornadas de Historia de Jerez* organizadas por el Centro de Estudios Históricos Jerezanos y el Centro de Profesores de Jerez y que tuvo lugar en la mañana del 4 de junio de 2022.

función como lugar de culto. En este mismo frente noroeste, un arco apuntado adovelado, similar al ya referido de entrada al recinto, se abre hacia lo que podríamos denominar como “patio de armas”, espacio común de estos bastiones militares<sup>6</sup>. Sobre este arco de acceso a la “capilla” existe un hueco donde iría anclado el escudo heráldico de los Melgarejo, tal y como describe la documentación que presentaremos a continuación.



Fig. 3. “Castillo fuerte” o torre del homenaje de la Torre de Melgarejo.

Desde el patio de armas, el acceso a la torre o “castillo fuerte” se realiza por medio de una escalera de piedra (fig. 3). Empotrado en uno de los lados de esta escalera se exhibe nuevamente el blasón de los Melgarejo. La entrada a la torre es una puerta adintelada. Por encima, y a eje con ella, se abre una ventana asimismo adintelada con zapatas y, sobre ella, el referido blasón heráldico. En

---

6 VALOR PIECHOTTA, *op. cit.*, p. 691.

su interior, la torre se divide en dos cuerpos. La estancia alta, como la citada “capilla”, se cubre con bóveda vaída de ladrillo, solución habitual en estas construcciones fortificadas de los siglos XIV y XV en el ámbito sevillano (fig. 4)<sup>7</sup>. El pavimento de todas estas estancias referidas está resuelto con ladrillos de barro cocidos dispuestos a la palma. A la azotea se accede por una puerta adintelada con zapatas, similar a la citada ventana, y que da a una escalera de piedra cubierta por varios tramos de bóvedas de cañón escalonados. La azotea que corona la torre posee un remate de merlones piramidales y ladroneras de arcos apuntados con doble rosca de ladrillo que salen a los matacanes a modo de garitas, de los que sólo se conservan los canes. Estas ladroneras se disponen en las esquinas de la torre y en el centro de tres de los cuatro lados de esta, y dan hacia el exterior del conjunto.



Fig.4. Bóveda vaída del cuerpo alto del “castillo fuerte” de la Torre de Melgarejo.

---

7 VALOR PIECHOTTA, *op. cit.*, p. 696.



En su tipología formal, esta “torre del homenaje” se puede poner en relación directa con la llamada Torre de Guzmán en Conil de la Frontera, con la que mantiene evidentes conexiones formales y constructivas, como el empleo de la bóveda vaída de ladrillo para cubrir sus principales estancias o el remate de los frentes y esquinas de la azotea con garitas y matacanes. En relación al uso de la bóveda vaída de ladrillo en este tipo de construcción, otros representativos ejemplos se encuentran en la llamada Torre Mudéjar o del Reloj de Alcalá del Río en Sevilla o en la torre anexa a la de Ponce de León del Alcázar de Jerez. La edificación de la torre de Conil y del conjunto militar y residencial en el que esta se integraba se atribuye a Alonso Pérez de Guzmán El Bueno, datándose en los primeros años del siglo XV<sup>8</sup>. Una cronología que está en coherencia con la de la Torre de Melgarejo, según los documentos que se analizan a continuación.

## 2. LA FAMILIA MELGAREJO Y SU RELACIÓN HISTÓRICA CON LA TORRE

A principios del siglo XVII, la familia Melgarejo acude al registro notarial para que "*en todo tiempo se entienda la antigüedad de nuestra buena sangre*". Así lo expresa, en 1606, el jurado Juan Melgarejo de Estupiñán, quien presenta ante el alcalde mayor de la ciudad una petición para que se le permitiera protocolizar notarialmente toda la documentación perteneciente a su mayorazgo<sup>9</sup>. El alcalde mayor, vista la petición y examinados los documentos exhibidos por Juan de Melgarejo, comprobando "*las dichas escrituras y que no parece en ellas estar rotas ni en parte sospechosas*", accede a la protocolización notarial y a dar un traslado de ellas al propio Melgarejo. Esta protocolización tenía por objeto la salvaguarda de "*escrituras tan antiguas*" que eran el fundamento del linaje de Melgarejo dentro del entramado social y político jerezano.

De este modo, el primer documento que Melgarejo de Estupiñán registra notarialmente es una copia del testamento de Catalina Martínez de Cuenca, fechado en 13 de diciembre de 1391. La importancia de este documento radica en que Catalina Martínez realiza entre sus cláusulas la vinculación en su primogénito, Diego Díaz, de una serie de propiedades entre las que se encuentra la torre. Se inicia, o se continúa, de este modo el mayorazgo sobre este baluarte

---

8CRUZ ISIDORO, F., "La defensa de la frontera: la renovación de la arquitectura militar en el estado territorial de la Casa de Medina Sidonia (del II al VII Duque)", *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, 26, 2014, p. 151.

9La referencia de los documentos que a continuación se citan en: Archivo de Protocolos Notariales de Jerez de la Frontera (APNJV), tomo 1076, (oficio 15, año 1606), ff. 680-694.

militar que recaerá en la familia Díaz Melgarejo.

Pero antes de seguir con los demás documentos protocolizados, es preciso detenerse en las demás mandas del testamento de Catalina Martínez, ya que son una ilustrativa muestra de la posición política, económica y social de su familia en aquella Jerez de la segunda mitad del siglo XIV. Catalina Martínez formaba matrimonio con Suar Fernández Lozano. Su vecindad se localizaba en la señorial parroquia de San Salvador. Pedía ser enterrada en la iglesia de San Lucas, en la capilla donde estaba sepultado su progenitor, Domingo Martínez de Cuenca, un dato, este, de interés para la historia constructiva del templo alfonsí<sup>10</sup>. Domingo Martínez de Cuenca fue uno de los trece regidores nombrados por Alfonso XI en 1345, hecho que remarca su pertenencia a esa élite urbana que acaparó relevancia política y económica con el mantenimiento de la función militar de defensa de esta ciudad fronteriza frente a las continuas incursiones bélicas musulmanas<sup>11</sup>. Esta posición social explicaría la posesión de este estratégico conjunto militar. Y, en efecto, esta se refleja en la citada cláusula del testamento por la que doña Catalina realiza el vínculo de la torre:

*“Otrosy por quanto de mucho tiempo atrás de esto hera y es oy día my boluntad que la torre que es al salado con la guerta que está ally cerca con las tierras heredades que con ellos se siguen asy tierra de labor como de pastos y dehesas y aguas manantes y corrientes y estanques según que las yo hasta agora poseya e poseo de lo dexar por mayorazgo a el dicho Diego Díaz my hijo mayor lygitymo”.*

Después de su citado primogénito, estos bienes vinculados habrían de pasar al hijo de este, Pedro Díaz.

De esta información, hay que subrayar, en primer lugar, que la fortificación ya existía en 1391 formando parte de los bienes de Catalina Martínez. Aunque no se expresa cómo estas propiedades habían llegado a su poder, bien pudo haber sido herencia de su familia, los Martínez de Cuenca, quienes habrían señoreado las

---

<sup>10</sup> Puede ser identificada con la actual capilla de Ánimas, antigua de los Gaticas-Melgarejo. En el siglo XVIII sufre una serie de reformas que le dan el aspecto actual. RALLÓN, E., *Historia de la ciudad de Xerez de la Frontera y de los reyes que la dominaron desde su primera fundación* [edición de Ángel Marín y Emilio Martín], Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, vol. IV, Jerez de la Frontera, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Jerez, 1997-2005, p. 132; MORENO ARANA, J. M., “La transformación barroca de la iglesia de san Lucas de Jerez en el siglo XVIII”, en: PÉREZ MULET, Fernando (ed.): *Nuevas aportaciones a la Historia del Arte en Jerez de la Frontera y su entorno*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2016, p. 115.

<sup>11</sup> SANCHO DE SOPRANIS, H., *Historia de Jerez de la Frontera desde su incorporación a los dominios cristianos*, tomo I, Jerez de la Frontera, Jerez industrial, 1964, p. 139; MARTÍN GUTIÉRREZ, E. y MARÍN RODRÍGUEZ, J. Á., “La época cristiana (1264-1492)”, en: CARO, D. (coord.): *Historia de Jerez de la Frontera*, tomo I, Cádiz, Diputación de Cádiz, 1999, p. 339.

tierras que dominaba la torre, quizás por alguna una concesión real como recompensa a su participación en la conquista o la defensa de la ciudad y su alfoz<sup>12</sup>. En segundo lugar, que la torre era epicentro de un amplio territorio circundante con el arroyo Salado, que significativamente tendrá el apelativo “de Cuenca”, dedicado a labores agropecuarias que mantenían la economía de la familia.

Aunque en nuestro caso no es algo concluyente, el hecho habitual de que se realicen obras de construcción o de mejoras en estos edificios principales y simbólicos de los mayorazgos a la hora de ser vinculados podría invitar a afirmar que la homogénea configuración constructiva que conserva la torre, puerta de entrada y capilla pudiera haberse realizado paralelamente a la vinculación de la torre por Catalina Martínez. En este sentido, hay que advertir que en su testamento, Martínez incluye una cláusula por la que mandaba veinte doblas de oro moriscas para sacar del cautiverio “*en tierra de moros*” al albañil Juan Mateos y a sus hijos, con la única condición de que no se hubieran “*tornados moros*”. Cabría, pues, plantear la hipótesis de que Juan Mateos hubiera tenido alguna intervención en la fortificación de los Martínez de Cuenca.

El siguiente documento que se protocoliza en 1606 refiere otro momento crucial en la historia de este recinto militar de índole señorial. Este se produce el 25 de mayo de 1466 cuando el nieto de Catalina Martínez, el jurado Pedro Díaz Melgarejo, vecino asimismo de la collación de San Salvador, haga testamento, estando enfermo de “*pestilencia en la torre que diçen de Diego Díaz que es al Salado de Cuenca término desta ciudad*”. Sin otros descendientes directos, Pedro lega a su sobrino, Alfonso de Melgarejo, hijo de su hermano Juan de Melgarejo, las “*dos tercias partes que yo he e tengo de la torre e alcázar e guerta e tierras e [¿exido?] que se dizen la torre de Diego Díaz que es al Salado de Cuenca término desta ciudad*”. La condición para esta donación fue que estas propiedades estuvieran vinculadas a la familia.

De este documento se extrae otro apunte relevante. La que conocemos actualmente como Torre de Melgarejo fue conocida a mediados del XV como *Torre de Diego Díaz*, un topónimo que aparece en documentos de la época y cuya localización era, hasta ahora, imprecisa<sup>13</sup>. Como ya adelantamos, el apelativo “de Cuenca” que recibe al arroyo Salado, provendría del hecho de que en origen todas esas tierras, junto con la torre, pertenecieran al citado linaje de Domingo Martínez de Cuenca. Y en efecto, por la partición que Alonso de

---

<sup>12</sup>Sobre estas concesiones reales: VALOR PIECHOTTA, *op. cit.*, p. 688. No tendría, por tanto, una dependencia del Concejo de Jerez, como se propone en: MOLINA ROZALEM, *op.cit.*, p. 98.

<sup>13</sup>GARCÍA LÁZARO, A. y GARCÍA LÁZARO, J., “Por la torre de Pedro Díaz, paisajes fronterizos en torno a Jerez”, *En torno a Jerez*, <http://www.entornoajerez.com/2014/09/por-la-torre-de-pedro-diaz-paisajes.html>. Consultado el 5 de junio de 2022.

Melgarejo “el viejo” hace en 1514 de sus bienes – tercero de los documentos protocolizados en 1606 – sabemos que quien recibe el mayorazgo de éste fue Pedro Díaz Melgarejo, a quien le corresponde los dos tercios de las tierras y dehesas presididas por la *torre y alcázar “al Salado que dizen de Cuenca”*, heredando sus hermanos el tercio restante.

Y para abundar en esta propiedad originaria de los Martínez de Cuenca sobre todo ese territorio que coronaba y defendía la torre, hay que traer a colación la ejecutoria ganada por Alonso de Cuenca Altamirano en 1589 en la Real Chancillería de Granada. En ella se testificó que el linaje Cuenca había sido el constructor de la que era llamada ya por entonces como Torre de Melgarejo<sup>14</sup>. Una afirmación que los documentos que estamos analizando vienen, en parte, a certificar.

La posible pretensión de estos Cuenca que litigan en la Chancillería de Granada a la propiedad de la torre abriría un escenario que pudo alentar las maniobras legales de los Melgarejo en torno a la vinculación familiar de este recinto militar. De entre estas acciones, resulta de especial interés la que se produce en 2 de marzo de 1603. De ella se desprenderá una minuciosa descripción de algunas dependencias del recinto<sup>15</sup>. En el citado día, y a instancias nuevamente del citado jurado Juan de Melgarejo, el escribano público Pedro de Herrera se persona “*en la torre que dizen de melgarejo término de la cibdad de xerez de la frontera, cerca del camino que va de la dicha ciudad a la de arcos*”. Con la presencia de los testigos don Francisco Estropo Ponce de León, Andrés de Grajales, escribano del rey, y el bachiller y presbítero Pedro Rodríguez de Grajales, Herrera registra y da fe en su protocolo que Juan de Melgarejo:

“[...] dijo que a su derecho conviene le dé por testimonio como en la puerta de la dicha torre y a la puerta de otro aposento de la dicha torre que está en la entrada de la dicha torre a mano yzquierda donde esta un altar donde se suele decir missa y a la puerta del castillo fuerte de la dicha torre y encima de las dichas puertas fijado en cada una de ellas el escudo y armas del linaje y apellido de los mergarejos que suelen y acostumbran poner en sus casas y capillas y otros lugares que es una cruz hendida por medio con flores de lis a los cantos”.

El testimonio del escribano certifica que estos “*escudos y armas [...] estaban sanos e que en ellos se parecía estar puesto en los dichos lugares de mucho tiempo a esta parte*”. Con todo, el escudo heráldico en piedra martelilla

14SÁNCHEZ SAUS, R., *Linajes medievales de Jerez de la Frontera*, Sevilla, Ed. Guadalquivir, 1996. p. 58.

15APNJF, tomo 1034, (oficio 15, año 1603), f. 209.

empotrado en la puerta principal exterior del conjunto responde, por el empleo de “cueros recortados”, a una estética contemporánea a esos momentos de tránsito entre los siglos XVI y XVII (fig. 2). Esta enumeración de los lugares donde se localizaba la heráldica de los Melgarejos tiene correlación con lo que se puede observar en la actualidad. Por esta descripción de 1603 se permite confirmar el uso cultural que tuvo la estancia conocida como “capilla”, desprovista hoy de cualquier elemento que permita identificar efectivamente esta función.

En conclusión, las escrituras notariales que hemos presentado en este estudio, y que vienen a solventar la escasez de fuentes documentales para el estudio de estas fortificaciones bajomedievales, junto con la comparativa formal con otras edificaciones de similares funciones, ofrecen la posibilidad de realizar una acotación histórica y cronológica del conjunto edilicio de la Torre de Melgarejo. Así, la llamativa prolijidad heráldica que exhibe el conjunto es una evidencia del momento en que la propiedad de la *Torre* de los Martínez de Cuenca pasa a manos de los Díaz de Melgarejo. Resulta especialmente interesante, en este sentido, el blasón de la torre del homenaje o “castillo fuerte”. Lo sumario de su ejecución y el perfecto encaje en el mampuesto propone una hipotética cronología para la edificación de este “castillo fuerte” y, por ende, la de los demás edificios que comparten su misma técnica constructiva y, por ello, contemporáneos en su fábrica, en los últimos años del siglo XIV o primeras décadas del XV, momento en que Diego Díaz y Pedro Díaz de Melgarejo toman posesión de una fortificación que, significativamente, a partir de entonces tomará el nombre del primero. Por tanto, una construcción que posiblemente se habría levantado sobre el anterior baluarte que ocuparon los Martínez de Cuenca.

Pero además de identificar el origen señorial del enclave, la documentación presentada, a falta de un estudio arqueológico que aborde de manera integral todo el conjunto, ofrece datos para interpretar las estructuras y el uso de este interesante ejemplo de arquitectura militar que forma parte de la configuración del paisaje, la defensa y la estructura territorial bajomedieval del sur del reino de Sevilla. Y finalmente, queda subrayada la preciada función simbólica que este bastión ostentó en la construcción y representación del linaje nobiliario de Melgarejo de Jerez de la Frontera.

## BIBLIOGRAFÍA

- BORREGO SOTO, M. Á. (en prensa), “Abū l-Ḥasan ‘Alī al-Karannānī, un sabio andalusí de Grañina”.
- CHAPMAN, A. - BUCK, W. J., *Wild Spain (España Agreste): Records of Sport*

- with Rifle, Rod, and Gun, Natural History and Exploration*, Londres, Gurney and Jackson, 1893.
- CRUZ ISIDORO, F., “La defensa de la frontera: la renovación de la arquitectura militar en el estado territorial de la Casa de Medina Sidonia (del II al VII Duque)”, *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, 26, 2014, pp. 137-162.
- GARCÍA LÁZARO, A. y GARCÍA LÁZARO, J., “Por la torre de Pedro Díaz, paisajes fronterizos en torno a Jerez”, *En torno a Jerez*, <http://www.entornoajerez.com/2014/09/por-la-torre-de-pedro-diaz-paisajes.html>. Consultado el 5 de junio de 2022.
- MARTÍN GUTIÉRREZ, E. y MARÍN RODRÍGUEZ, J. Á., “La época cristiana (1264-1492)”, en: CARO, D. (coord.): *Historia de Jerez de la Frontera*, tomo I, Cádiz, Diputación de Cádiz, 1999.
- MOLINA ROZALEM, J. F., *Arquitectura defensiva en las fronteras del reino de Sevilla durante la Baja Edad Media*, Madrid, Subdirección General de Publicaciones y Patrimonio Cultural. Ministerio de Defensa, 2016.
- MORENO ARANA, J. M., “La transformación barroca de la iglesia de san Lucas de Jerez en el siglo XVIII”, en: PÉREZ MULET, F. (ed.), *Nuevas aportaciones a la Historia del Arte en Jerez de la Frontera y su entorno*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2016, pp. 105-136.
- RALLÓN, Esteban, *Historia de la ciudad de Xerez de la Frontera y de los reyes que la dominaron desde su primera fundación* [edición de Ángel Marín y Emilio Martín], vol. IV, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Jerez de la Frontera, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Jerez, 1997-2005.
- SÁNCHEZ SAUS, R., *Linajes medievales de Jerez de la Frontera*, Sevilla, Ed. Guadalquivir, 1996.
- SANCHO DE SOPRANIS, H., *Historia de Jerez de la Frontera desde su incorporación a los dominios cristianos*, tomo I, Jerez de la Frontera, 1964.
- VALOR PIECHOTTA, M., “Las fortificaciones de la Baja Edad Media en la provincia de Sevilla”, *Historia, Instituciones y documentos*, 31, 2004, pp. 687-700.

Juan Antonio Moreno Arana

Investigador independiente  
<https://orcid.org/0000-0002-9861-7740>  
 jarenoara@gmail.com



**PLATERO, INGENIERO Y CONCEJAL: EL COMPOSTELANO  
MIGUEL BRUZOS CIMADEVILA (1847-1916), UN ARTISTA  
POLIFACÉTICO DESCONOCIDO**

**SILVERSMITH, ENGINEER AND COUNCILLOR: MIGUEL  
BRUZOS CIMADEVILA (1847-1916), AN UNKNOWN  
MULTIFACETED ARTIST FROM COMPOSTELA**

ANA PÉREZ VARELA

Universidade de Santiago de Compostela

Recibido: 25/05/2022

Aceptado: 27/11/2022

RESUMEN

Hasta ahora, Miguel Bruzos Cimadevila era un nombre desconocido en la historiografía compostelana, que, por otro lado, no se ha preocupado demasiado del arte de la platería. En este artículo nos propusimos recoger noticias sobre el artífice, y de este modo establecimos su relación familiar con José V. Lorenzo, otro importante platero compostelano de la época. Además de noticias sobre importantes piezas de platería perdidas para destacadas personalidades políticas —incluso obras para La Habana y Londres— cuya memoria hemos rescatado gracias a la prensa histórica, algo muy interesante fue conocer su faceta de ingeniero industrial, planeando la construcción de una central hidroeléctrica en el río Tambre y patentando un aparato antiincendios.

*Palabras clave:* Plateros; Platería; Santiago de Compostela; Siglo XIX; Prensa histórica.

## ABSTRACT

Until now, Miguel Bruzos Cimadevila was an unknown name in the historiography of Compostela, which, on the other hand, has not cared too much about the art of silversmithing. In this article we set out to collect news about the silversmith, and in this way, we established his family relationship with José V. Lorenzo, another important silversmith from Compostela at the time. In addition to news about important lost pieces of silversmithing for highlighted characters—even works for La Habana and London—, whose memory we have rescued thanks to the historical press, the most interesting thing was to learn about his work as an industrial engineer, planning the construction of a hydroelectric plant on the Tambre River and patenting a fire alarm device.

*Keywords:* Silversmiths; Silversmithing; Santiago de Compostela; Nineteenth century; Historical press.

## INTRODUCCIÓN

La historiografía gallega, especialmente la compostelana, continúa teniendo una gran deuda con la platería, un oficio que formó parte inherente del contexto histórico-artístico de la urbe jacobea, donde los plateros fueron uno de los gremios más importantes desde la Edad Media. En nuestro trabajo para reconstruir el panorama de la platería de Santiago en el siglo XIX para determinar qué rasgos del sistema gremial, paulatinamente disuelto, se siguieron manteniendo en la ciudad, hemos descubierto una cantidad considerable de orfebres de gran interés. En nuestro vaciado de la Hemeroteca hallamos cientos de noticias que demuestran la enorme relevancia que alcanzaron estos artistas en la Compostela de su tiempo. También hemos trabajado en los archivos de la ciudad y la Biblioteca Nacional, donde hemos consultado los anuarios de comercio que recogieron los nombres y ubicaciones de los obradores de estos personajes. Con respecto a Miguel Bruzos, esta investigación nos ha permitido rescatar la memoria de un platero polifacético, una figura de gran interés que hasta ahora era un mero nombre asociado a apenas tres piezas de plata en la bibliografía artística, y del que no se sabía nada más.

Bouza Brey lo incluyó en su nómina de plateros compostelanos situándolo en el último tercio del siglo XIX<sup>1</sup>. Villaverde Solar documentó el dorado de dos cálices (1900) y el arreglo del viril (1902) de la parroquia de San Vicente de

---

1 BOUZA BREY, F., *Platería civil compostelana hasta finales del siglo XIX*, Santiago de Compostela, Instituto de Estudios Galegos, 1962, p. 16.



Boqueixón en 1900<sup>2</sup>. Larriba Leira catalogó un cáliz en San Martiño Pinario con marca, “MBRUZOS” y “916”<sup>3</sup>. Finalmente, Louzao Martínez incluyó, en su tesis doctoral inédita, un cáliz de 1908 en Santa Cruz de Grolos (Guntín), y un juego de crismeras para San Lázaro da Ponte (Lugo), ambas piezas con las mismas marcas<sup>4</sup>. Ninguno de estos autores conocía datos acerca del platero.

## 1. FAMILIA

Miguel Bruzos Cimadevila [fig. 1] fue hijo del sastre Ventura Bruzos y María Cimadevila. Nació en 1847 en la parroquia de Santa Susana. Un año antes había nacido su hermana Amalia<sup>5</sup>. Por primera vez hemos sabido que estuvo relacionado con el platero y joyero José V. Lorenzo, que la historiografía ha mencionado en muy pocas ocasiones y se ha referido a él erróneamente como José Varela Lorenzo. Esos fueron los apellidos de sus sobrinos, hijos de su hermana Carlota Lorenzo y de Andrés Varela, pero en el caso de José, la “V” se refiere a Vicente, su segundo nombre<sup>6</sup>. Su hermana Carlota tuvo varios hijos. Conocemos las partidas de nacimiento de Manuel Benito (1844), Juan (1846), Felipe (1848), Daniel (1850) y Manuel Tiburcio (1852)<sup>7</sup>. De éstos, Felipe debió formarse con su tío y aparece como platero en documentos industriales, aunque no tuvo mucha trascendencia como artífice. Pero tuvo al menos dos hijos más, de los que no hemos hallado partida: Constante<sup>8</sup> y Regina<sup>9</sup>. El primero trabajó con su tío en el obrador, siendo el platero más trascendente de sus sobrinos. Regina fue la que se casó con Miguel Bruzos, resultando así en la unión familiar de ambos plateros y en la formación de Miguel en el obrador de José. Ambos fueron de los plateros más importantes del Santiago de su época, al pesar del desconocimiento total por parte de la historiografía.

---

2 VILLAVERDE SOLAR, D., *Patrimonio artístico del arciprestazgo de Ribadulla*, A Coruña, Edinosa, 2000 p. 134.

3 LARRIBA LEIRA, M., “La orfebrería”, en GARCÍA IGLESIAS, X. M. (dir.), *San Martiño Pinario. Inventario*, Santiago de Galicia, Xunta de Galicia, 2000, p. 95.

4 LOUZAO MARTÍNEZ, F., *La platería en la Diócesis de Lugo. Los arcedianatos de Abeanco, Deza y Dozón*, tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, 2004, p. 1741.

5 Archivo Histórico Universitario de Santiago (AHUS). Bautizados, 1847 (AM 741), fol. 717 y 1846 (AM 740), fol. 55.

6 Aparece mencionado en los anuarios de comercio (Bailly-Bailliére, 1908, pp. 2237-2239 y 1911, pp. 2237-2239).

7 AHUS. Bautizados, 1844 (AM 738), fol. 520, 1846 (AM 740), fol. 508, 1848 (AM 742), fol. 396, 1850 (AM 744), fol. 543 y 1852 (AM 746), fol. 528.

8 AHUS. Expedientes personales, 1880-1884 (FU 6986), fol. 13.

9 *Gaceta de Galicia*, 2-II-1899, p. 2.

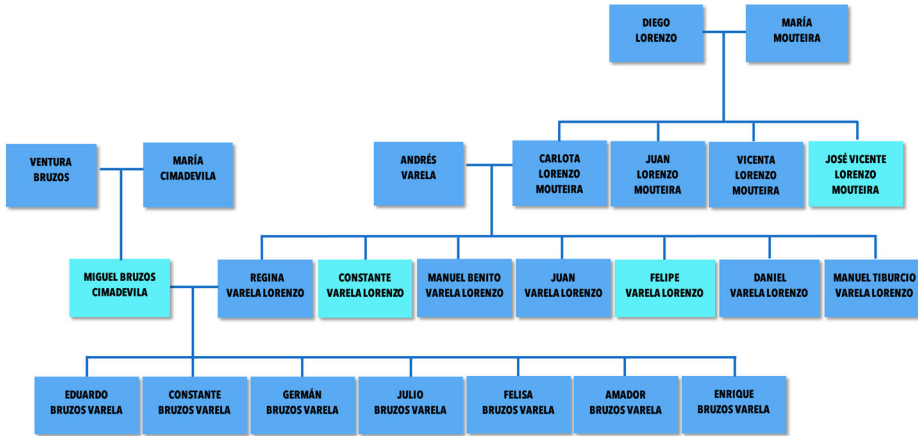


Fig. 1: Árbol genealógico de las familias Bruzos y Lorenzo (los plateros están resaltados). Elaboración propia.

Miguel y Regina tuvieron siete hijos. Ella murió en 1899, como recoge su esquila, que menciona a: “el viudo, don Miguel Bruzos [e] hijos: José, Constante, Germán, Julio, Felisa, Amador y Enrique, [y] su tío don José V. Lorenzo”<sup>10</sup>. El primogénito, José, estudió medicina<sup>11</sup>, al igual que Constante, y fue cirujano en el Hospital de Santiago<sup>12</sup>. Germán heredó la inquietud de su padre por la mecánica que comentaremos posteriormente. Fue nombrado maestro del taller de Metalistería de la Escuela de Artes y Oficios en 1915<sup>13</sup>. Falleció en 1923 y la noticia lo menciona como “competentísimo mecánico”<sup>14</sup>. Sobre Felisa, Amador y Enrique no tenemos datos relevantes, solamente que a este último se le señala como “industrial”<sup>15</sup>. El más conocido en Santiago fue Julio, que asimismo heredó la inquietud por la ingeniería de su padre. Fue gerente de la empresa de automóviles El Noroeste<sup>16</sup>, donde se patentaron varias piezas y procedimientos mecánicos importantes; y también fue contratista del

10 *Gaceta de Galicia*, 7-II-1899, p. 3.

11 AHUS. Expedientes personales, 1900 (FU 159), p. 5.

12 Su expediente se recoge en AHUS. Expedientes personales, 1896-1903 (FU 159), p. 4 y su toma de posesión en *Ibidem*, 1911-1913 (HR General 65-b), expediente 2.311. Sobre su llegada al Hospital véase *El Correo de Galicia*, 3-X-1911, p. 2 y *La Correspondencia Gallega*, 4-X-1911, p. 1.

13 *El Norte de Galicia*, 5-I-1915, p. 2.

14 *El Compostelano*, 21-IX-1923, p. 2 y 22-IX-1923, p. 3, y *El Progreso*, 23-IX-1923, p. 3.

15 *Diario de Galicia*, 15-II-1914, p. 3, *El Correo de Galicia*, 16-II-1914, p. 2 y 17-II-1914, p. 1 y *El Diario de Pontevedra*, 16-II-1914, p. 2.

16 *El Compostelano*, 22-V-1922, p. 3, *El Ideal Gallego*, 14-I-1926, p. 8 y *El Pueblo Gallego*, 20-IV-1927, p. 8 y 28-XII-1927, p. 12.

servicio de Correos hasta Vimianzo<sup>17</sup> y de los transportes de la línea Santiago-Carballo<sup>18</sup>. En 1948 se le dedicó un amplio reportaje sobre la enorme importancia de sus talleres mecánicos en la Compostela de la época, de los que se hizo cargo su hijo Amador<sup>19</sup>.

En 1908 Miguel Bruzos se había visto aquejado de una enfermedad no identificada de la cual los periódicos lo señalan como “bastante mejorado”<sup>20</sup>. Debió recuperarse de ella pues no falleció hasta 1916. Su entierro se celebró en la iglesia de San Francisco<sup>21</sup>. La prensa da noticia en sucesivos años de la celebración de su aniversario de muerte<sup>22</sup>.

## 2. APRENDIZAJE Y OBRADOR

En la primera noticia que hemos hallado de Miguel Bruzos en prensa se le señala como platero en el taller de José V. Lorenzo en 1877, donde además de construir obra, realizaba arreglos y reparaciones mecánicas<sup>23</sup>. Además, y con posterioridad, sabemos que Miguel fue alumno de la Escuela de Artes y Oficios de la Real Sociedad Económica de Amigos del País en los cursos 1880-1881 y 1881-1882<sup>24</sup>. En las hojas de ingreso ya se le indica como “platero”. Era habitual que los orfebres estudiasen en dicha Escuela tal y como habían establecido las ordenanzas de corte reformista establecidas por los plateros en 1783, todavía constituidos en aquel momento en el gremio de San Eloy<sup>25</sup>.

En 1892, el catedrático de la Universidad Central, José Rodríguez Carracido, de viaje en Santiago, visitó el taller de Lorenzo, donde charló con Bruzos, que todavía formaba parte de equipo<sup>26</sup>. Ese mismo año en otra noticia sobre una pieza para la Habana, aún se indica: “con decir que este trabajo procede del acreditado taller de D. José Lorenzo, está hecho su elogio, pues ya

---

17 *El Correo de Galicia*, 29-XI-1916, p. 2 y *Gaceta de Galicia*, 29-XI-1916, p. 3.

18 *El Ideal Gallego*, 29-X-1926, p. 5.

19 *El Pueblo Gallego*, 25-VII-1948, p. 4.

20 *La Correspondencia Gallega*, 18-XI-1908, p. 2.

21 *El Diario de Pontevedra*, 9-II-1916, p. 3 y *Gaceta de Galicia*, 8-II-1916, p. 3.

22 *Gaceta de Galicia*, 1-II-1917, p. 3, *Diario de Galicia*, 2-II-1917, p. 2 y 30-XI-1917, p. 2 y *El Compostelano*, 15-IV-1921, p. 2.

23 Véase un ejemplo en *El Diario de Santiago*, 14-V-1877, p. 3, aunque se publicó sucesivamente en dicho año.

24 Archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago (ARSEAP). Solicitudes de ingreso en Escola de Artes e Oficios, 1880-1881 (137/8), p. 22 y 1881-1882 (139/1298), p. 11.

25 BARRIOCANAL LÓPEZ, Y., “Las Ordenanzas de los plateros compostelanos del año 1786”, *Minus*, nº 2-3, 1994, pp. 152-153, y Referencia al autor/a eliminada para la revisión por pares.

26 *Gaceta de Galicia*, 10-IX-1892, p. 2.

la fama hubo de sellar con los suyos en varias ocasiones [...], a cuyo crédito cooperan con no pequeña parte, sus deudas Constante Varela y Miguel Bruzos y el numeroso personal que trabaja a sus órdenes”<sup>27</sup>.

Además, en 1904 viajó a Madrid “con objeto de adquirir nuevo material para ensanchar los talleres de su fábrica de joyería y platería, D. Miguel Bruzos”<sup>28</sup> y el mismo año un periódico recoge: “Muchas personas admiran el hermoso bastón [...] se expone dicha joya en la platería de don Miguel Bruzos”. Estas dos noticias nos hablan de que en dicha fecha ya tenía abierto un obrador de platería propio, que abrió entre 1892 y 1904. Este se emplazaba en rúa do Vilar, donde tenía la propiedad de los edificios número 37 y 39. Su tienda se emplazaría en el local que ocupa hoy en día la conocida librería San Pablo [fig. 2]<sup>29</sup>. En 1904 el Ayuntamiento le concedió 1.344,88 pesetas, cantidad fijada por el arquitecto municipal, como valor del terreno cedido para vía pública al reconstruir la fachada número 39 de la rúa do Vilar<sup>30</sup>. En 1913 puso un anuncio en el periódico para arrendar el segundo piso se dicha vivienda<sup>31</sup>.



Fig. 2: Aspecto actual del emplazamiento del obrador y tienda de Miguel Bruzos. Fotografía de la autora.

27 *Gaceta de Galicia*, 19-IV-1892, p. 1.

28 *La Correspondencia Gallega*, 24-V-1904, p. 4 y *Gaceta de Galicia*, 22-V-1904, p. 4.

29 *Gaceta de Galicia*, 21-I-1904, p. 3 y 11-IX-1913, p. 3 y 14-IX-1913, p. 3.

30 *Gaceta de Galicia*, 21-I-1904, p. 3.

31 *Gaceta de Galicia*, 11-XI-1913, p. 3 y 14-IX-1913, p. 3.

### 3. REGISTRO MERCANTIL

Miguel Bruzos aparece registrado en los almanaques y anuarios de comercio, publicaciones con información industrial y comercial editados en ámbito estatal que tuvimos la oportunidad de consultar en la Biblioteca Nacional. Con respecto al anuario Bailly-Baillièrè, éste registra en los ejemplares de 1902 a 1904 a los “Sucesores de José Lorenzo” en el epígrafe de “plateros”. A partir de entonces se le recoge ya por su nombre: “Miguel Bruzos, sucesor de JVL”<sup>32</sup>. El anuario Riera también lo incluye a partir de 1905 en las categorías de “batidores de oro y plata” y “plateros”<sup>33</sup>. El anuario Bailly-Baillièrè-Riera lo incluye desde 1912 hasta 1916 en los epígrafes de “batidores de oro y plata” y “joyeros”. Todavía aparece en la categoría de “joyeros” en 1917 y 1918, a pesar de que ya había fallecido<sup>34</sup>.

### 4. SU FACETA DE INVENTOR Y SU CARGO DE CONCEJAL

La primera noticia que tenemos de él en prensa, que ya hemos mencionado, son sucesivos anuncios publicados a lo largo de 1877 con información del obrador de José V. Lorenzo. En estos ya se advierte de su predisposición a arreglar todo tipo de aparatos mecánicos, dimensión que será importante para explicar su faceta de inventor o ingeniero industrial<sup>35</sup>. También hemos hecho alusión a la visita de un catedrático al obrador de Lorenzo en 1892, texto del se transparenta que Constante Varela estaba a cargo de la dirección artística del taller, es decir, los diseños y dirección de oficiales, y Bruzos, como jefe de talleres, debía ser quien organizaba todo el aspecto mecánico, químico y técnico.

[...] habiendo salido altamente satisfecho de su visita, no sólo por lo que se refiere a la dirección artística encomendada a don Constante Varela, sino también la ilustrada competencia del jefe de los talleres D. Miguel Bruzos, con el cual ha departido largo rato el Sr. Carracido, demostrando aquel señor conocimientos nada comunes de mecánica y química y aplicación al arte industrial a que se dedica que, en sentir del Sr. Carracido, es infrecuente hallar

---

32 BAILLY-BAILLIÈRE, C., *Anuario-almanaque del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración*, Madrid, Carlos Bailly-Baillièrè, 1902, p. 1540, 1903, p. 1650, 1904, p. 1712, 1905, p. 1827, 1906, p. 2080, 1908, p. 2239 y 1911, p. 2269.

33 RIERA SOLANICH, E., *Guía práctica de industria y comercio de España*, Barcelona, Centro de propaganda mercantil, 1905, pp. 1534-1536 y 1908, pp. 1683-1686.

34 BAILLY-BAILLIÈRE, C. y RIERA SOLANICH, E., *Anuario General de España*, Barcelona, Sociedad Anónima Anuarios Bailly-Baillièrè y Riera Reunidos, 1912, rollo 3, p. 2388-2391, 1915, rollo 11, pp. 2430-2431, 1916, rollo 16, pp. 2648-2651, 1917, rollo 21, p. 2689 y 1918, rollo 26, p. 2836.

35 Aparece en repetidas ocasiones a lo largo de ese año en *El Diario de Santiago*, por lo menos desde 14-V-1877, p. 3, hasta 26-VI-1877, p. 3.

en los artistas españoles<sup>36</sup>.

Su gran proyecto dentro esta faceta fue la construcción de una central hidroeléctrica en el río Tambre, al que se refiere en repetidas ocasiones la prensa. En 1895 se habla de que “debidamente rectificadas por su autor don Miguel Bruzos se han recibido en el gobierno civil documentos que constituyen el proyecto de alumbrado eléctrico de esta ciudad. El salto de agua que ha de servir de fuerza motriz está situado en Puente Albar, sobre el río Tambre”<sup>37</sup>. Ante lo que debió ser una primera negativa, el platero insistió: “Se ha recibido en el gobierno civil firmado por D. Miguel Bruzos, vecino de Santiago, una instancia haciendo constar que no desiste de su pretensión relativa al aprovechamiento de aguas del río Tambre como fuerza motriz para una fábrica de electricidad que facilite el alumbrado en aquella ciudad”<sup>38</sup>; y realizó una propuesta de expropiación de los terrenos privados necesarios para llevar a cabo su proyecto:

Don Miguel Bruzos solicita derivar el río Tambre 9.415 litros de agua por segundo, emplazando la presa de toma en el punto que ocupa actualmente un molino harinero propiedad de don José Prado y otros vecinos de la parroquia de Javestre [...], siendo el objeto de la concesión utilizar la fuerza en la producción de la energía eléctrica que, transportada a la ciudad de Santiago, se empleará en el suministro de luz y fuerza electro-motriz de dicha población. Solicita, además, la declaración de utilidad pública de la concesión para aplicación de las leyes de enajenación forzosa a las propiedades que ocupan las obras<sup>39</sup>.

En 1900 el gobernador civil de la provincia remitió un pliego para su entrega al platero<sup>40</sup>, que seguramente tuviese que ver con este asunto. Ese mismo año se hizo público su proyecto para que se presentasen reclamaciones si se estimaba oportuno<sup>41</sup>, y se pidió a los alcaldes de Enfesta, Buján y Trazo que notificasen a los propietarios afectados de la enajenación de sus tierras. Algún problema hubo de haber con el proyecto, ya que en 1901 el platero presentó un pleito ante el tribunal de lo contencioso administrativo contra una Real Orden del ministro de obras públicas, aunque ignoramos su contenido<sup>42</sup>. En 1906 un periódico reza: “Se ha solucionado satisfactoriamente en Santiago el litigio que venía sosteniendo D. Miguel Bruzos con la respetable compañía de Gas y Electricidad por los derechos que representaba dicho industrial en el salto de agua del Tambre. Mediante la

---

36 *Gaceta de Galicia*, 10-IX-1892, p. 2.

37 *Gaceta de Galicia*, 22-I-1895, p. 2.

38 *El diario de Galicia*, 31-I-1895, p. 2.

39 *Gaceta de Galicia*, 17-II-1895, p. 2.

40 *Gaceta de Galicia*, 15-XI-1900, p. 3.

41 *Gaceta de Galicia*, 24-XI-1900, p. 2.

42 *Gaceta de Galicia*, 27-VI-1901, p. 2.

cantidad de 45.000 pesos, cedió el Sr. Bruzos a la empresa dichos derechos”<sup>43</sup>. En 1922, una vez el platero ya había fallecido, leemos: “La Dirección General de Obras Públicas ha declarado caducados los expedientes instruidos en el año 1900 por Miguel Bruzos Cimadevila y don Luis Harguindey y Pérez para obtener un aprovechamiento de aguas del río Tambre en el ayuntamiento de Enfesta de esta provincia”.

No quedó ahí su inquietud industrial. En 1910 el Ministerio de Fomento le concedió una patente de invención por “un aparato avisador de incendios cierra circuitos”, patentado bajo el nombre “termo eléctrico Bruzos”<sup>44</sup>.

No sólo fue conocido por su faceta de ingeniero además de la de platero, sino que se presentó al cargo de concejal del Ayuntamiento por el Tercer Distrito en 1903, y ganó<sup>45</sup>, reeligiéndose en 1909<sup>46</sup>. Como parte de la corporación municipal, asistió a la presidencia del alcalde interino Manuel Pereiro Caeiro en 1905<sup>47</sup>.

## 5. REFERENCIAS A OBRAS

En cuanto a referencias sobre sus obras, la prensa nos ha permitido conocer la hechura de varias de ellas perdidas, cuya memoria podemos recuperar gracias a estas fuentes. En 1892, y como parte del obrador de Lorenzo, participó en la hechura del estandarte para el Centro Gallego de La Habana, una obra muy admirada y descrita como “Una de las más bellas manifestaciones de la producción artística en Santiago en este año”. El raso con los colores y el blasón de Galicia y otros bordados como el del Santiago en Clavijo fue realizado por Aurora Cancela Fondevila, que nosotros hemos identificado como hija del pintor Juan José Cancela del Río, y por Mercedes Legrande, que creemos fue la hermana del platero Andrés Legrande. A pesar de nuestros esfuerzos por contactar con el disuelto centro cubano, no hemos podido hallar ninguna pista que nos llevase a esta obra. Sin embargo, gracias a la prensa podemos conocer cómo estaba configurado:

No menos notable es la parte de orfebrería que completa el armonioso

---

43 *El Diario de Pontevedra*, 3-VIII-1908, p. 2.

44 *Diario de Galicia*, 23-III-1910, p. 2, *La Correspondencia Gallega*, 25-III-1910, p. 2, *Gaceta de Galicia*, 23-III-1910, p. 2 y *Galicia: revista semanal ilustrada*, 16-IV-1910, p. 6.

45 *Gaceta de Galicia*, 7-XI-1903, p. 2 y 8-XI-1903, p. 3, *El Correo de Galicia*, 9-XI-1903, p. 2 y *La Correspondencia Gallega*, 22-XI-1903, p. 2.

46 *El Correo de Galicia*, 21-IV-1909, p. 2, *Diario de Galicia*, 22-IV-1909, p. 2 y *Gaceta de Galicia*, 30-IV-1909, p. 1.

47 *Gaceta de Galicia*, 21-IX-1905, p. 1.

conjunto y que remata la asta vertical del estandarte. Consiste en un basamento rectangular, en cuyas cuatro caras laterales, en las que alternan el oro y la plata, aparecen repujados caprichosos arabescos del renacimiento, y en la anterior y posterior elegantes carteles que llevan la cifra del año actual. Dicho basamento sostiene un apuesto y esbelto gallo, a la manera del que usaban las legiones romanas en sus enseñas [...]. Esta ave, simbólica de la vigilancia y la prontitud, tiene uno de los pies levantado y con el otro sujeta los tallos de dos ramas de roble y laurel que se elevan sobre el basamento. Es de un realismo que sorprende de veras y está modelada con amor [SIC], aún en sus más insignificantes detalles, como acontece en el plumaje, que no es producto de líneas convencionales, sino copia acertada y fidelísima del natural. También son dignos de encomio los remates de la asta que penden los paños [...]”<sup>48</sup>.

Las obligaciones del cargo público y su proyecto de la hidroeléctrica no le impusieron el descuido de su platería. Como ya hemos comentado, la prensa recogió en 1904 su viaje a Madrid: “con objeto de adquirir nuevo material para ensanchar los talleres de su fábrica de joyería y platería”<sup>49</sup>, lo que nos indica el empeño del platero de dotar a su obrador con nuevas máquinas y materiales seguramente preocupado por la tecnología puntera del momento. También hemos mencionado que ese mismo año se señaló como obra, ya enteramente suya “el hermoso bastón, regalo hecho al señor rector de la Universidad por sus numerosos amigos.”. Por la fecha entendemos que se refiere al segundo nombramiento de Jacobo Gil Villanueva (1890-1891 y 1904-1906).

En 1910 realizó la placa conmemorativa que le encargó la Liga de Amigos de Santiago para ofrendar al Ayuntamiento de Vigo en un viaje a la ciudad olívica, presentada en un lujoso estuche obra del encuadernador compostelano Vicente Naveira, que fue colocado en el Salón de Actos del Concejo vigués. El secretario de la corporación:

[...] presentó el valioso objeto que era un magnífico cuadro encargado de perpetuar la memorable visita de los santiagueses a la trabajadora laboriosa y progresiva ciudad. Este trabajo, primorosa obra de filigrana de estilo ojival, consiste en un hermoso marco de plata en el que se hallan combinados con feliz acierto los escudos y atributos de ambas ciudades, en cuyo fondo se destaca una hermosa fotografía de la fachada del Obradoiro. Esta obra, elogiada por cuantos la han visto, procede de los renombrados talleres de D. Miguel Bruzos, siendo muy felicitado uno de los hijos de dicho señor que

---

48 *Gaceta de Galicia*, 19-IV-1892, p. 1.

49 *La Correspondencia Gallega*, 24-V-1904, p. 4 y *Gaceta de Galicia*, 22-V-1904, p. 4.



formaba parte de dicha excusión [...] <sup>50</sup>.



Fig. 3: Miguel Bruzos: Placa conmemorativa. 1910. Museo Quiñones de León.  
Fotografía de la autora.

Para rastrear la obra [fig. 3], nos dirigimos a dicho Ayuntamiento, donde descubrimos que el cuadro forma actualmente parte de la colección del Museo da Cidade de Vigo Quiñones de León<sup>51</sup>. Allí está correctamente catalogada debido a que la inscripción de la misma da todos los datos de procedencia y motivo, y además presenta punzones de autor, extraordinariamente nítidos, “MBRUZOS”, y ley, “916” [fig. 4]. La obra es un magnífico ejemplo de este tipo de piezas conmemorativas compostelanas de las que apenas se conservan ejemplares. Se trata de una fotografía de la fachada occidental de la catedral de Santiago finamente enmarcada por una arquitectura neogótica como corresponde a la moda historicista de la época, presentando pináculos, doseletes, arcos ojivales trilobulados y decoración afiligranada. Además, presenta un escudo superior

<sup>50</sup> *Gaceta de Galicia*, 17-V-1910, p. 2.

<sup>51</sup> Departamento de Belas Artes. Inventario núm. 3655.

donde se combina la torre viguesa y la cruz de Santiago compostelana [fig. 5]. El trabajo de los detalles arquitectónicos es de una filigrana de un preciosismo que rara vez hemos observado en piezas compostelanas de este tamaño. Forman dos columnillas laterales caladas, escudos lobulados y conopiales, hojas sobrepuestas con finos tallos, ventanitas cruciformes, ménsulas, etc. La riqueza se acentúa con la aplicación de pequeñas perlas.



Fig. 4: Miguel Bruzos: Placa conmemorativa. 1910. Museo Quiñones de León.  
Fotografía de la autora.

En 1910 construyó otra obra conmemorativa entregada por los periodistas compostelanos Román López y López y Antonio Fernández Tafall en su viaje a Londres, a los periodistas británicos que habían visitado Compostela ese mes de agosto para estudiar las bellezas de la región, pieza que tampoco hemos podido ubicar, pero que está bien descrita, incluyendo detalles como una pluma que parecía estar dibujando la dedicatoria escrita, o un pentagrama con los primeros compases del himno británico siendo las notas rubíes:

[...] Consiste el obsequio en una lámina de plata representando un pergamino desenrollado y orlado en uno de los extremos por una guirnalda de yedra, símbolo de amistad. Una prima se destaca en la parte superior de la tarjeta, pluma repujada, de la que salen las líneas de la expresiva dedicatoria en idioma inglés [...]. En el ángulo derecho superior de la tarjeta se destacan los primeros compases del himno inglés ‘Dios salve al Rey’ estando señaladas las seis notas del pentagrama por finos rubíes. La tarjeta está sujeta por dos clavos de plata estilo dórico, a un fondo de terciopelo rojo, siendo la composición de un gusto admirable. Es un delicado y artístico presente en el que campea la afiligranada labor que muestra en todas sus obras la acreditada casa de Bruzos. Llevan también una hermosa corona de

laurel y roble con botones de oro que nuestros compañeros colocarán sobre la tumba del ilustre general inglés Lord Wellington que tanto se distinguió luchando por la independencia de nuestra patria contra las huestes napoleónicas<sup>52</sup>.



Fig. 5: Miguel Bruzos: Placa conmemorativa. 1910. Museo Quiñones de León. Fotografía de la autora.

En 1912 se le encargó un presente para el político Domingo Paramés González por parte de sus amigos de Ortoño, Bugallido y Ames, como demostración de agradecimiento por sus políticas. Además, dicho presente, también fue acompañado de un álbum “en cuya cubierta de plata repujada se ven letras entrelazadas en oro. Tan hermoso presente se expone estos días en la casa del Sr. Bruzos”, por lo que también sería obra suya. En cuanto a la suntuosa placa, se describe esta manera:

[...] La limpieza y pulcritud de la labor fue lo que principalmente llamó nuestra atención, y la de todos los que admiran obra tan fina y de detalle. Es

---

52 Además, se indica que las cintas de la corona de Wellington y su inscripción en inglés fueron obra de la célebre pintora compostelana Elvira Santiso. *Diario de Galicia*, 30-XI-1910, p. 1.

una placa de cuarenta centímetros de largo, lámina de plata, recogida en rollo de primorosa factura [...]. Dos dragones alados sostienen la cartela de plata mate oxidada, y en las caras y garras de estos animales se ve la mano genial del artista que les da vida, con la arrogancia de la exposición. Esto es lo que más nos maravilló, lo mismo que la orla formada de azucenas que se enlazan unas a otras, con tal elegancia y limpieza que cáusanos orgullo que en nuestra ciudad se ofrezcan producciones en tal forma rematadas, y con una delicadeza digna de admiración. Los escudos de oro con los atributos del Derecho, constituyen una miniatura afiligranada, pues las coronas, las tablas de la ley, la balanza de la justicia, lo mismo que los atributos de la agricultura, son verdaderamente delicadas ostentaciones del arte compostelano. La composición está bien comprendida, en la ejecución ha ganado, y este es el secreto y el valor de la alhaja [...]⁵³.

En 1913 realizó una hermosa pitillera de oro para ser entregada al político Augusto González Besada, natural de Tui. Sus amigos y admiradores de Villagarcía: “de forma muy artística, toda de oro [...] y que ostenta en una de las tapas las iniciales del insigne hijo de Galicia formadas por gruesos brillantes. El obsequio es valioso y ha sido ejecutado en la acreditada casa de don Miguel Bruzos. Nos congratula que estos trabajos salgan de las manos de los artífices santiagueses y de un taller tan prestigioso como el Sr. Bruzos”⁵⁴.

En 1914 realizó una placa de plata para el juez José María Pedreira Castro con motivo de su santo, regalada por los abogados y procuradores del juzgado de Santiago, así como otros funcionarios públicos. La noticia que se da de su factura nos indica que su cuñado Constante no sólo fue su compañero en los talleres de José V. Lorenzo, sino que luego trabajó mano a mano con él en su obrador.

[...]. La placa dedicada, primorosamente repujada es de factura modernista y constituye una delicada y acabada obra de orfebrería compostelana que hace honor a la merecida fama de que gozan los talleres de joyería y platería D. Miguel Bruzos, en donde fue ejecutada y patentiza una vez más el acreditado buen gusto del reputado artista que los dirige, D. Constante Varela Lorenzo, a quien felicitamos calurosamente por la maestría del trabajo tan exquisito⁵⁵.

Ese mismo año realizó la cruz del estandarte para la función de San Antonio de la iglesia de San Francisco, una obra diseñada por la célebre pintora compostelana Elvira Santiso, con la efigie del santo, copia de un Murillo, y la

---

53 *Gaceta de Galicia*, 8-VIII-1912, p. 2.

54 *La Correspondencia Gallega*, 21-I-1913, p. 2.

55 *Gaceta de Galicia*, 25-III-1914, pp. 2-3.

insignia de la Orden, y bordada bajo la dirección de Sofía Amigo: “La cruz fue ejecutada en la joyería y platería de D. Miguel Bruzos, y vara que son de plata, como los remates que terminan en una flor de Lis, lo mismo que el dibujo del centro del estandarte”<sup>56</sup>. Lamentablemente, esta tipología no es nada tendente a conservarse, ya que al deteriorarse el elemento textil suele desecharse también la vara.

## 6. OTRAS NOTICIAS

Hemos hallado otras noticias relativas a su persona que nos hablan de particularidades, y de su integración en la vida pública compostelana. Formó parte de la Junta Municipal de Asociados<sup>57</sup>, la comisión ‘Justicia Municipal y Corrección Pública’ y la comisión ‘Policía Urbana y Obras’<sup>58</sup>, estas dos últimas de naturaleza consistorial. En 1907 participó en el cortejo fúnebre de Manuel López, director de la Escuela de Bellas Artes de Santiago de Cuba<sup>59</sup>. Participó en el desfile del Ayuntamiento por el señor marqués de Casa Pardiñas<sup>60</sup> y en el homenaje al rector Jacobo Gil Villanueva<sup>61</sup>. En 1910 aparece entre los firmantes de la petición elevada a García Prieto en protesta de la política “antirreligiosa” del gobierno<sup>62</sup>, y en 1913 en la relación de comerciantes e industriales “que se han adherido al acuerdo de la Cámara de Comercio respecto de las horas en que han de abrirse y cerrarse los establecimientos”<sup>63</sup>.

Participó en varias suscripciones populares, como la del monumento al Redentor Jesucristo<sup>64</sup>, el auxilio a varios vecinos en diferentes tragedias<sup>65</sup>, el sufragio de una lámpara votiva de las Hijas de María de Santiago para conmemorar el Año Santo<sup>66</sup>, el regalo de un anillo a Severo Araújo el día de su consagración como obispo auxiliar<sup>67</sup>, el obsequio al rector universitario Cleto Troncoso Pequeño con motivo de su nombramiento<sup>68</sup>; los festejos que organizó

---

56 *Gaceta de Galicia*, 16-VI-1914, p. 3 y *El Eco Franciscano*, 1-VII-1914, p. 2.

57 *Gaceta de Galicia*, 28-II-1903, p. 3.

58 *El Correo de Galicia*, 8-I-1904, p. 2 y *Gaceta de Galicia*, 8-I-1904, p. 3.

59 *El Correo de Galicia*, 5-VIII-1907, p. 2.

60 *Gaceta de Galicia*, 19-II-1909, p. 1.

61 *El Correo de Galicia*, 13-III-1909, p. 2 y *Gaceta de Galicia*, 13-III-1909, p. 2.

62 *El Correo de Galicia*, 22-VII-1910, p. 2 y *Diario de Galicia*, 24-VII-1910, p. 2.

63 *El Correo de Galicia*, 28-X-1913, p. 2 y *Gaceta de Galicia*, 29-X-1913, p. 1.

64 *El pensamiento de Galicia*, 22-VI-1900, p. 2.

65 *Gaceta de Galicia*, 7-IX-1900, p. 2, 28-VI-1901, p. 3 y 4-III-1904, p. 3.

66 *Gaceta de Galicia*, 6-XII-1904, p. 3.

67 *El Correo de Galicia*, 28-II-1906, p. 2.

68 *El Correo de Galicia*, 9-VIII-1906, p. 2.

el Comercio de Santiago en el Año Santo de 1909<sup>69</sup>; la contribución al montepío de carteros<sup>70</sup>; la suscripción para costear los títulos de hijos adoptivos de Augusto González Besada y el marqués de Figueroa<sup>71</sup>; el sufragio del bastón del alcalde Piñeiro Pérez<sup>72</sup>; las obras de cierre del campo de fútbol de Santa Isabel<sup>73</sup>; las fiestas del Apóstol<sup>74</sup>; el homenaje al sacerdote Francisco Suárez Salgado<sup>75</sup>; el sufragio del bastón para el alcalde Blanco Rivero<sup>76</sup>; y la estatua de Montero Ríos<sup>77</sup>. Asimismo, donó varias obras propias para kermesses benéficas organizadas en las fiestas del Apóstol en repetidas ocasiones: “una manecilla y un pensamiento de plata en sus estuches” en 1906<sup>78</sup>, “una imagen de plata y un termómetro” y “dos candeleros de plata” en 1909<sup>79</sup>; “un par de servilleteros y una pluma de plata” en 1911<sup>80</sup>; y “un cenicero de plata repujado en bonito estuche” en 1913<sup>81</sup>.

## CONCLUSIÓN

Gracias al trabajo con las fuentes primarias, en este texto hemos reconstruido el mapa familiar del platero Miguel Bruzos y lo hemos relacionado con otro importante artífice de la época: José V. Lorenzo. Hemos ubicado su obrador y su tienda, así como su aparición en los registros comerciales. Además, este artículo es un pequeño ejemplo de cómo el vaciado de la prensa histórica que estamos llevando a cabo puede ayudarnos a rescatar parte de la memoria artística perdida de la Compostela de la época, entre ella las artes suntuarias del tránsito del siglo XIX al XX, olvidadas por la historiografía del arte. El vaciado de este tipo de fuentes nos ha permitido rescatar la noticia de obras perdidas, teniendo que destacar la gran variedad de tipologías de platería civil, que como hemos reiterado en varias ocasiones, apenas se conserva en Galicia. Es por ello que hasta ahora desconocíamos que en Compostela se realizaban obras tan suntuosas cargadas de

69 *El Correo de Galicia*, 16-VI-1909, p. 2.

70 *Gaceta de Galicia*, 4-VII-1909, p. 2 y *El correo de Galicia*, 5-VII-1909, p. 2.

71 *El Correo de Galicia*, 16-VI-1909, p. 2.

72 *Gaceta de Galicia*, 20-VII-1909, p. 2.

73 *Gaceta de Galicia*, 28-I-1912, p. 2 y *Diario de Galicia*, 1-I-1912, p. 3.

74 *Gaceta de Galicia*, 14-IV-1912, p. 2, *El Correo de Galicia*, 30-VI-1913, p. 2 y *Gaceta de Galicia*, 23-VII-1914, p. 2.

75 Se le indica como Miguel Bruzos Varela, creemos que es un error y se refiere a él. No tuvo ningún hijo llamado Miguel. *El Correo de Galicia*, 8-IX-1911, p. 2 y *Diario de Galicia*, 8-IX-1911, p. 3.

76 *Diario de Galicia*, 11-II-1914, p. 3 y *Gaceta de Galicia*, 11-II-1914, p. 3.

77 *Gaceta de Galicia*, 23-VI-1914, p. 2.

78 *El Correo de Galicia*, 25-VI-1906, p. 2.

79 *Diario de Galicia*, 13-VII-1909, p. 2 y 16-VII-1909, p. 2.

80 *Diario de Galicia*, 22-VII-1911, p. 3 y *Gaceta de Galicia*, 22-VII-1911, p. 2.

81 *El Correo de Galicia*, 3-VII-1913, p. 2.

programas alegóricos e iconografía clásica, ya que podríamos decir que no conocemos ninguna tan rica como las que describe la prensa.

Es muy destacable la relación de la platería con los frecuentes homenajes a personajes públicos, especialmente políticos, pero también abogados, jueces y personalidades eclesiásticas. En estos actos conmemorativos, tan propios de la sociedad de la segunda mitad del siglo XIX, solía recurrirse al encargo de placas de plata que, en forma de cuadros o pergaminos enmarcados, se entregaban a la persona homenajeada, perdiéndoles así la pista. Afortunadamente hemos conservado la extraordinaria placa que Bruzos realizó para el Ayuntamiento de Vigo, y que nos ha permitido apreciar una calidad en la factura de su filigrana casi insólita en piezas compostelanas conservadas. En cuanto al resto, por suerte contamos con estas descripciones hemerográficas, que apuntan a la repetición de modelos modernistas y al gran uso de las alegorías, los emblemas y los atributos de las disciplinas de los homenajeados.

Finalmente queremos destacar que con este texto pretendemos solventar en parte el desconocimiento histórico de la platería compostelana, reivindicándola como un oficio fundamental de la escena artística de Santiago en cualquiera de sus épocas desde la fundación de la urbe en los albores del siglo IX, cuya potencialidad historiográfica no está siendo suficientemente aprovechada, y sobre la que todavía conviene empezar a trabajar.

#### **Apéndice: Piezas inéditas documentadas en prensa histórica**

AÑO	OBRA	DESTINATARIO
1892	Estandarte	Centro Gallego de La Habana
1904	Bastón	Jacobo Gil Villanueva
1910	Placa conmemorativa	Ayuntamiento de Vigo
1910	Placa conmemorativa	Periodistas británicos
1912	Placa conmemorativa	Domingo Paramés González
1912	Álbum	Domingo Paramés González
1913	Pitillera	Augusto González Besada
1914	Placa conmemorativa	José María Pedreira Castro
1914	Estandarte	San Francisco, Santiago de Compostela

## BIBLIOGRAFÍA

- BAILLY-BAILLIÈRE, C., *Anuario-almanaque del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración*, Madrid, Carlos Bailly-Baillièrre, 1879-1911.
- BAILLY-BAILLIÈRE, C. y RIERA SOLANICH, E., *Anuario General de España*, Barcelona, Sociedad Anónima Anuarios Bailly-Baillièrre y Riera Reunidos, 1911-1924.
- BARRIOCANAL LÓPEZ, Y., “Las Ordenanzas de los plateros compostelanos del año 1786”, *Minius*, nº2-3, 1994, pp. 149-156.
- BOUZA BREY, F., *Platería civil compostelana hasta finales del siglo XIX*, Santiago de Compostela, Instituto de Estudos Galegos, 1962.
- LARRIBA LEIRA, M. “La orfebrería”, en GARCÍA IGLESIAS, X. M. (dir.), *San Martiño Pinario, Inventario*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2000, pp. 83-116.
- LOUZAO MARTÍNEZ, F. *La platería en la Diócesis de Lugo. Los arcedianatos de Abeancos, Deza y Dozón*, tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, 2004.
- RIERA SOLANICH, E., *Guía práctica de industria y comercio de España*, Barcelona, Centro de propaganda mercantil, 1901-1911.
- VILLAVERDE SOLAR, D., *Patrimonio artístico del arciprestazgo de Ribadulla*, A Coruña Edinosa, 2000.

Ana Pérez Varela

Dpto. de Historia del Arte  
 Universidad de Santiago de Compostela  
<https://orcid.org/0000-0001-7195-1565>  
[ana.perez.varela@usc.es](mailto:ana.perez.varela@usc.es)





**EL CONVENTO DE SAN ESTEBAN DE SALAMANCA EN EL SIGLO  
XIV. PRECISIONES CRONOLÓGICAS, TOPOGRAFÍA  
DEVOCIONAL Y FUNERARIA**

**THE CONVENT OF SAN ESTEBAN DE SALAMANCA IN THE 14TH  
CENTURY. CHRONOLOGICAL DETAILS, DEVOTIONAL AND  
FUNERAL TOPOGRAPHY**

JUAN PABLO ROJAS BUSTAMANTE  
Universidad de Salamanca

Recibido: 16/10/2022

Aceptado: 22/09/2022

RESUMEN

En este artículo detallamos el patrocinio de las familias Limógenes y Godínez en la fábrica de la iglesia, claustro y cerca del convento de San Esteban de Salamanca durante el primer tercio del siglo XIV. La datación que presentamos corrige explícitamente la equivocada interpretación de las fechas de los distintos documentos, que durante siglos fueron confundidos por la historiografía al calcular entre la era hispánica y la era cristiana, comprometiendo los datos conocidos del templo anterior al actual. Igualmente, reconstruimos la topografía devocional de la antigua iglesia dominica a partir del panteón familiar promovido por los citados linajes.

*Palabras clave:* Fábrica medieval, convento de San Esteban de Salamanca, siglo XIV, Limógenes, Godínez.

## ABSTRACT

In this article we detail the patronage of the Limógenes and Godínez families in the works of the church, cloister, and fence of the San Esteban de Salamanca convent during the first third of the 14th century. The dating that we present explicitly corrects the wrong interpretation of the dates of the different documents, which for centuries were confused by historiography when calculating between the Hispanic era and the Christian era, compromising the known data of the previous temple to the current one. Likewise, we reconstruct the devotional topography of the old Dominican church from the family pantheon promoted by the lineages.

*Keywords:* Medieval works, convent of San Esteban de Salamanca, 14th century, Limógenes, Godínez.

## 1. INTRODUCCIÓN

Dentro de las dinámicas religiosas asentadas desde el siglo XIII, debemos llamar la atención en las devociones y ritos mendicantes, que se posicionaron como óptimas para alcanzar la salvación del alma. En esta línea, el papa Inocencio IV otorgó en 1244 una bula que permitió a los fieles enterrarse en los conventos<sup>1</sup>, lo que terminó por beneficiar tanto a las comunidades religiosas como a los acaudalados comitentes. La Orden de Predicadores destacó considerablemente al desempeñar un papel protagonista en los ámbitos fúnebres, demostrado con las múltiples capellanías, donaciones y capillas funerarias particulares en sus iglesias y claustros.

Este hecho se constata en las numerosas comitivas de frailes representadas en los frentes de diversos sepulcros góticos, lo que pone de manifiesto el arraigo y la popularidad de sus órdenes, con énfasis en una nueva piedad que postulaba la pobreza y la salvación del alma frente a lo mundano, como explicaba Lucía Lahoz<sup>2</sup>. Así se ve, por ejemplo, en el sepulcro del obispo Rodrigo Díaz en la capilla de San Martín en la Catedral Vieja de Salamanca, fallecido en 1339. Estos relieves otorgaban permanencia visual al espectáculo efímero que se desarrollaba en la procesión fúnebre, y se convirtieron rápidamente en un

---

1 Archivo Histórico Nacional (AHN), Clero Regular-Secular, Carpeta 1893, documento 18 (Letrán, 24/03/1244).

2 LAHOZ, L., "La vida cotidiana en el ámbito de la escultura funeraria gótica", en *Vida cotidiana en la España medieval: actas del VI Curso de Cultura Medieval, celebrado en Aguilar de Campoo (Palencia) del 26 al 30 de septiembre de 1994*, Madrid, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 1998, p. 418.

motivo recurrente en las sepulturas desde comienzos del siglo XIV, con cada vez más participantes, familiares, frailes y clérigos en el séquito funerario<sup>3</sup>.

A su vez, incidía Manuel Núñez en que, durante la crisis del siglo XIV, que afectó en cierta paralización al ritmo constructivo general, los dominicos y franciscanos constituyeron una alternativa en su apertura al mundo del gótico, lo cual derivó en que en las principales ciudades de Castilla surgieran una serie de conventos urbanos que caracterizaron la actividad más importante de aquel momento<sup>4</sup>.

A estos factores se sumó la eliminación de las limitaciones de altura referidas a la arquitectura en las constituciones dominicas en 1297, preparando el terreno a la creciente monumentalidad de sus edificaciones. Las iglesias de la orden aumentaron considerablemente sus dimensiones, a la vez que se abovedaron las naves y eligieron vidrieras figurativas. Sin embargo, siguieron diferenciándose significativamente de las catedrales, templos parroquiales y monasterios, al renunciar a otras formas y espacios elaborados como triforios, deambulatorios o torres. En cuanto a la restricción de cubrir con bóvedas, se acentuó la diferencia entre las dos partes de la iglesia en sus soluciones arquitectónicas. Esta constante se mantuvo como nota distintiva de las iglesias dominicas, al margen de las características propias de cada región<sup>5</sup>.

En este contexto, desde finales del siglo XIII y durante el siglo XIV las donaciones a los religiosos de Santo Domingo en Salamanca fueron en aumento, así como las fundaciones de capellanías y legados testamentarios a cambio de misas y enterramientos, hechos que incidieron directamente en las edificaciones.

## 2. LOS LIMÓGENES Y LOS GODÍNEZ

Dos pudientes familias interesadas en su salvación destacaron como bienhechoras de las obras de San Esteban durante el primer tercio del siglo XIV: los Limógenes y los Godínez<sup>6</sup>. La participación de familias importantes en la

---

3 SERRA DESFILIS, A., “Escenarios para la memoria y el luto. Las capillas funerarias del tardogótico en la Corona de Aragón: el caso valenciano”, en VV.AA., *Retórica artística en el tardogótico Castellano. La capilla fúnebre de Álvaro de Luna en contexto*, Madrid, Sílex Ediciones, 2018, p. 182.

4 NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M., “La arquitectura de los órdenes mendicantes en la Edad Media y la realidad de la ‘Devotio Moderna’”, *Archivo Ibero-Americano*, t. 49, n° 193-194, 1989, p. 138.

5 MERSCH, M., “Programme, Pragmatism, and Symbolism in Mendicant Architecture”, en MÜLLER, A. y STÖBER, K., *Self-Representation of Medieval Religious Communities. The British Isles in Context*, Münster, LIT Verlag, 2009, p. 145

6 Entre otros, un error en el manuscrito de fray José Barrio (Archivo Histórico de Dominicos Provincia España -AHDOPe-, MS 37, ff. 6r-6v), publicado en CUERVO, J., *Historiadores del Convento de San Este-*

edificación del convento era crucial, puesto que las regulaciones de las *Partidas* de Alfonso X habían ampliado la posibilidad de enterramiento dada a los monarcas y dignidades eclesiásticas en las iglesias a los benefactores de las fábricas<sup>7</sup>. Se especificaba que, además de monarcas, obispos, abades y priores, podían sepultarse maestros, comendadores de las órdenes y de las iglesias conventuales, clérigos y legos que lo merecieran por santidad o por buenas obras, así como hombres ricos y otros honrados que patrocinaran la fábrica de templos y monasterios, con la capacidad de elegir sus sepulturas. Adicionalmente, se detallaba que el enterramiento dentro de las iglesias no era indistinto, de tal manera que, ubicarse más cerca del altar, donde se consagra el Cuerpo y la Sangre de Cristo, se restringía a altas dignidades eclesiásticas y laicos destacables<sup>8</sup>. Esta ubicación de la sepultura perseguía intenciones soteriológicas, apotropaicas y de pervivencia de la memoria personal<sup>9</sup>.

Como apuntaba Lucía Lahoz, esta situación era un síntoma de relajación de la rigurosidad anterior, que coincide con los siglos del gótico en los que la personalidad crecía en valoración. El aumento del individualismo vino acompañado de la honra del linaje y el ascenso social de determinadas clases, reflejado en el interés por sepulturas dignas<sup>10</sup>.

En el siglo XIV, la mayoría de las iglesias góticas presentaba un aspecto homogéneo debido a las capillas funerarias, dispuestas de forma y tamaño regular con las capillas perimetrales. Sin embargo, la elección de algunos lugares marcaba la diferencia social de los enterrados<sup>11</sup>. La capilla mayor y las

---

*ban de Salamanca*, Salamanca, Imprenta católica salmanticense, 1914, vol. 2, p. 457, en el que se confunde la era hispánica con el año cristiano, fue repetido constantemente por la historiografía, dando información equivocada que, hasta el momento, no había sido corregida. El P. Beltrán incluyó este hecho en una nota a pie de página, que pasó desapercibida, BELTRÁN DE HEREDIA, V., “El convento de San Esteban en sus relaciones con la Iglesia y la Universidad de Salamanca durante los siglos XIII, XIV y XV”, *Ciencia Tomista*, nº 84, 1957, p. 102. Igualmente, en el Becerro de 1513, con signatura AHN, Códices L. 968, las fechas de los testamentos de estas familias se refieren a la era hispánica, malinterpretado por la mayoría de los investigadores como si fuera la era cristiana. Sin embargo, en el Becerro de 1682 aparece correctamente como era hispánica, AHDOPE, A/A SAL 1, pp. 499-501. Villar y Macías recogió correctamente las dataciones, VILLAR Y MACÍAS, M., *Historia de Salamanca*, Salamanca, Imprenta de Francisco Núñez Izquierdo, 1887, vol. 1, pp. 335-336.

7 YARZA LUACES, J., “Despesas fazen los omnes de muchas guisas en soterrar los muertos”, *Fragmentos*, nº 2, 1984, pp. 12-14.

8 BANGO TORVISO, I., “El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, nº 4, 1992, p. 113.

9 LAHOZ, L., “De sepulturas y panteones: memoria, linaje, liturgias y salvación”, en GONZÁLEZ MÍNGUEZ, C., y BAZÁN, I., *La muerte en el nordeste de la Corona de Castilla a finales de la Edad Media. Estudios y documentos*, Bilbao, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, Servicio de Publicaciones, 2014, p. 246.

10 *Ibidem*, p. 245.

11 BANGO TORVISO, I., *op. cit.*, p. 106.

capillas colaterales, las más importantes dentro de la jerarquía espacial de la iglesia, se convirtieron en panteón familiar. La jerarquización del espacio no solo se refería a la importancia de un lugar sobre otro, sino a la monumentalidad de los sepulcros<sup>12</sup>.

Este fue el caso de las célebres familias que financiaron parte de las obras de San Esteban desde los primeros años del siglo XIV. Al elegir la capilla de Santo Domingo y la capilla mayor, los Limógenes y Godínez aseguraron la iglesia de San Esteban como panteón familiar, a partir de los espacios principales dentro de la topografía cultural. Este aspecto gana fuerza si se tiene en cuenta la donación no solo de bienes raíces, sino del ajuar de la sacristía y elementos tan exclusivos como las reliquias. La datación del proceso constructivo que presentamos a continuación corrige los numerosos errores en las fuentes primarias y secundarias en las que se confunden la era hispánica con la era cristiana.

### 3. LA TOPOGRAFÍA DEVOCIONAL DE LA ANTIGUA IGLESIA A TRAVÉS DE LAS DONACIONES Y FUNDACIONES ENTRE 1306 Y 1337

El 5 de julio de 1306, Pedro de Limógenes<sup>13</sup>, descendiente de los pobladores “francos”, caballero conservador de la Universidad, legó en testamento 20.000 maravedís para hacer la capilla con el altar de Santo Domingo, y otros 10.000 para la cerca del convento, que sería de cal y canto<sup>14</sup>. Don Pedro era nieto de Guido III, vizconde de Limoges en Francia. Como expuso Fr. Esteban de Mora, se trató del primer bienhechor de San Esteban que consta por escrituras, entre las que se conservaba un sello de cera que pendía de su testamento. En este aparecían la Virgen María con Jesús en brazos, con santo Domingo representado a sus pies<sup>15</sup>. No solo donaba altas sumas de dinero y bienes raíces, sino que fijaba visualmente su relación con la Orden de Predicadores.

Su esposa, Marina Páez de Sotomayor, añadió 3.000 maravedís para

---

12 *Ibidem*, p. 114.

13 VILLAR Y MACÍAS, M., *op. cit.*, p. 70.

14 Becerro de 1513, AHN, Códices L. 968, f. 56r (05/07/1306). BELTRÁN DE HEREDIA, V., *op. cit.*, pp. 102-103. El P. Ceballos también se equivoca al poner el año de 1344 en vez de 1306, RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., *La iglesia y el convento de San Esteban de Salamanca. Estudio documentado de su construcción*, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, 1987, pp. 30 y 38. Evidentemente, la transcripción publicada por Fr. Antonio Gutiérrez presenta los mismos años equivocados, GUTIÉRREZ VERGARA, A., “El “Becerro de 1513” del convento de San Esteban de Salamanca”, *Archivo Dominicano*, nº 1, 1980, pp. 202-205. El documento original (AHN, Códices, L. 968, ff. 56r y 56v) y la lista de capellanías en AHN, Clero Regular-Secular, Legajo 5910, sin cambiar antes las fechas a la era cristiana.

15 AHDOPE, MS 76/1, pp. 691-693.

terminar la capilla de Santo Domingo en donde ambos serían enterrados<sup>16</sup>. También otorgó su hacienda en Perosillo al convento en testamento firmado en 1313<sup>17</sup>. La piedra elegida para la cerca y la financiación de la capilla con la advocación más importante revelan el peso de la familia, con un respaldo financiero totalmente solvente y redondeado por bienes raíces que aseguraban el sustento de los frailes.

La titularidad de las capillas de la cabecera se dejaba a los santos de la orden, aunque, como aludía Carmen Manso Porto, el cambio de advocaciones y el traslado continuo de imágenes y altares en el interior de los templos plantean dificultades para conocer la situación con claridad<sup>18</sup>. Así se veía en el caso gallego y así se daría en la iglesia de Salamanca, con las capillas laterales dedicadas a santo Domingo y a san Pedro Mártir.

Inés de Limógenes y Sotomayor, hija de Pedro y Marina, se emparentó con los descendientes de Godino de Coímbra al casarse con Juan Alfonso Godínez, canciller mayor de Castilla, señor de Tamames, valido de Sancho IV y Fernando IV, e hijo de Alfonso Godino, noble portugués<sup>19</sup>. Doña Inés, en 1318, donó 22.000 maravedís para hacer la capilla mayor, además de unas casas en la calle Muñio Agustín, otras casas y bodega en la calle Palominos, ornamentos para la sacristía, joyas, vestidos suyos y ropa de cama a la enfermería<sup>20</sup>.

Los patronos de las capillas, además de fundarlas con beneficio a perpetuidad, no solo se implicaban en su construcción, sino en dotarla con su altar, ajuar e imágenes. Las actividades desarrolladas en estos recintos, tales como procesiones, misas u oraciones, se insertaban en una retórica marcada por las inscripciones, heráldica, la posición y configuración del espacio arquitectónico

16 AHDOPE, MS 76/1, p. 832. VILLAR Y MACÍAS, M., *op. cit.*, pp. 334-336.

17 Becerro de 1513, AHN, Códices L. 968, f. 56v (09/07/1313). LÓPEZ CAPARROSO, J., *Tercera parte de la Historia general de Sancto Domingo y de su Orden de Predicadores*, Valladolid, Imp. de Francisco Fernández de Córdoba, 1613, p. 169; CUERVO, J., *op. cit.*, p. 364. Fray Juan de Araya registró correctamente las fechas de los testamentos de Inés de Limógenes (1328) y de su madre (1313).

18 MANSO PORTO, C., *El arte de la Orden de Santo Domingo en la Galicia Medieval*, Madrid, Editorial Complutense, 1991, pp. 102-103.

19 DORADO, B., *Compendio histórico de la ciudad de Salamanca, su antigüedad, la de su Santa Iglesia, su fundación y grandezas, que la ilustran*, Salamanca, Juan Antonio de Lasanta, 1776, p. 542. AHDOPE, MS 76/1, pp. 730-731, 825.

20 Becerro de 1513, AHN, Códices L. 968, f. 57r (09/01/1318). LÓPEZ CAPARROSO, J., *op. cit.*, p. 169. AHDOPE, MS 76/1, p. 762. El P. Espinel erra en el año, que copia como 1356, lo cual le lleva a concluir que las obras se terminaron a mediados del siglo XIV, ESPINEL MARCOS, J. L., *San Esteban de Salamanca. Historia y guía, siglos XIII-XX*, Salamanca, Editorial San Esteban, 2ª ed., 1995, p. 31. Villar y Macías tomó de los testamentos los años transformados correctamente a la era cristiana, VILLAR Y MACÍAS, M., *op. cit.*, pp. 335. En un documento del AHN en el que se incluyen las capellanías fundadas en San Esteban hasta el año 1682, figura 1356 como año del testamento de Inés, sin restarle la era hispánica. AHN, Clero Regular-Secular, Legajo 5910.

en torno a la salvación de los sepultados<sup>21</sup>.

Su marido, Juan Alfonso, dejó 3.000 maravedís para hacer el claustro y hospital del Rosario en su testamento de 23 de marzo de 1327, en el que además legaba a los frailes la heredad de Castellanos, joyas para la sacristía, vestimentas, cálices, incensarios y una cruz de plata. Mandó que el mayorazgo que heredara Tamames debía poner dos capellanes que cada día dijeran dos misas en la capilla de los Godinos<sup>22</sup>. El testador había heredado de su padre la devoción por la Orden de Predicadores, y se mandaba enterrar junto a este en la capilla que Mora identificó como capilla del Rosario<sup>23</sup>. En este momento no existía una capilla del Rosario propiamente dicha, pero seguramente el historiador dominico la señalara como tal por su cercanía a la capilla mayor y por su posible advocación a Nuestra Señora, en la que, efectivamente se manifestara la devoción al rezo del rosario que la Virgen había entregado a santo Domingo.

Otro aspecto fundamental se observa en la disposición de Juan Alfonso Godínez de terminar el hospital que tenía empezado junto a San Esteban para abrigo de los pobres. Debía concluirse la fábrica y proveerse de camas y demás efectos, para lo cual legaba la hacienda que tenía en Carrascalejo, cuyas rentas se destinarían a la administración y manutención del hospital a cargo del convento dominico<sup>24</sup>. La vinculación entre el hospital y el cenobio de los predicadores se dio desde el principio, como claramente recogió Esteban de Mora de la documentación original. Los frailes extendieron su rango de acción en el entorno urbano que ocupaban al encargarse del dicho hospital, con lo que cumplían con otro de sus cometidos: socorrer a los enfermos y promover la caridad. De esta forma, el promotor aseguraba su salvación y los dominicos la manutención para dedicarse a su ministerio.

En junio de 1327, Fr. Juan de Bernardino actuaba en nombre del convento de San Esteban para tomar los bienes dejados por Juan Alfonso<sup>25</sup>. Con esta donación se conoce la edificación del claustro, probablemente como renovación o reforma del anterior. Además, figura otra capilla dentro de la topografía del templo perteneciente al linaje de los Godínez. Asimismo, la dotación de la sacristía y enfermería por parte de doña Inés aumentaba los lugares de su

---

21 SERRA DESFILIS, A., *op. cit.*, p. 181.

22 Becerro de 1513, AHN, Códices L. 968, f. 57r (23/03/1327); VILLAR Y MACÍAS, M., *op. cit.*, pp. 334-335; CUERVO, J., *op. cit.*, p. 457; BELTRÁN DE HEREDIA, V., *op. cit.*, pp. 102-103. En AHN, Clero Regular-Secular, Legajo 5910, también aparece la fecha errada.

23 AHDOPE, MS 76/1, pp. 830, 849.

24 AHDOPE, MS 76/1, pp. 830-831.

25 AHN, Clero Regular-Secular, Carpeta 1896, documento 5 (21/06/1327).

influencia en el convento, de tal manera que el ajuar se convierte en un conjunto de piezas móviles cargadas de significado y memoria, bien en la enfermería, en la sacristía o en el coro de los frailes.

Al dotar el ajuar litúrgico de la sacristía, los donantes aseguraban su salvación incluyéndose en las celebraciones especiales al dejar vestimentas para las decoraciones festivas, así como en el culto sacrificial de la misa con los cálices y cruces<sup>26</sup>.

Con estas gracias, la siguiente generación familiar mejoró considerablemente el aporte de la primera como resultado de ventajosas alianzas matrimoniales, buena administración de bienes y la transmisión de la devoción por los dominicos de padres a hijos. Inés de Alimógenes donó la hacienda de Torre de Perales el 15 de enero de 1328, y la hacienda de Zorita y sus aceñas el 12 de mayo de 1328<sup>27</sup>.

En su testamento de 4 de junio de 1331 especificó enterrarse en la capilla fundada por sus padres en la iglesia de San Esteban<sup>28</sup>. Mandó también rentas para que ardieran lámparas de san Juan, san Esteban y santo Domingo. Asimismo, dejó por heredero único al convento de San Esteban, cambiando su primera voluntad de que fueran sus hijas María Alfonso y Teresa, y sus hijos. Ratificó las donaciones de Zorita y Torre de Perales y ordenó que se terminara a su costa la capilla de San Pedro Mártir que tenía comenzada, con la parte correspondiente del crucero<sup>29</sup>. Estos datos confirman la adquisición de las zonas más importantes de la topografía devocional de la iglesia de San Esteban como panteón y templo familiar. También se constata la distribución de las advocaciones más importantes en las capillas y altares de la zona de la cabecera y el crucero. Aunque posteriormente la capilla de San Pedro Mártir se dejara a los Bonal Maldonado, la edificación también la había financiado doña Inés.

En su último testamento, otorgado mientras se encontraba enferma en las casas de la enfermería de San Esteban en 1334, doña Inés dejó nuevamente

26 BELTING, H., *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Madrid, Akal, 2009, pp. 596-597.

27 ANHM, Clero Regular-Secular, Carpeta 1896, documento 9 (30/07/1340, traslado de la donación de 1328); VILLAR Y MACÍAS, M., *op. cit.*, p. 335; Becerro de 1682, AHDOPE A/A SAL 1, pp. 469-471 (Torre de Perales), 499-501 (Zorita). Transcripción publicada en OLIVERA SÁNCHEZ, A., "Los Godínez y los Alimógenes. Dos familias para el convento de San Esteban", *Archivo Dominicano*, nº 22, 2001, pp. 62-63. Olivera deja un resumen de donaciones y testamentos en la p. 63, tomado de AHN, Clero Regular-Secular, Legajo 5909. También hay protocolos relativos a ambas fincas en AHN, Clero Regular-Secular, Legajo 5927, titulado "Predios rústicos".

28 VILLAR Y MACÍAS, M., *op. cit.*, p. 335; AHN, Clero Regular-Secular, Legajo 5909. OLIVERA SÁNCHEZ, A., *op. cit.*, p. 63.

29 AHDOPE, MS 76/1, pp. 839-840.



joyas y paños de seda para la sacristía y la enfermería<sup>30</sup>. Mandó alimentar a mil pobres abundante y honestamente con carne y pescado, según el día, entre muchas otras obras benéficas que aseguraban su salvación. Igualmente, se rodeó de frailes dominicos y franciscanos a la hora de redactar su última voluntad<sup>31</sup>, lo que pone de manifiesto una vez más el carácter soteriológico de los mendicantes en los ámbitos fúnebres. Del anterior matrimonio, nacieron Inés Godínez, que se casó con Rodrigo Rodríguez de las Varillas, y Teresa Godínez, casada con Juan Alfonso de Benavides<sup>32</sup>. Los mayores beneficios conocidos dados por particulares a San Esteban siguieron procediendo de la misma estirpe.

Pedro Alfonso de Benavides, hijo de Juan Alfonso de Benavides, portero mayor del rey, mandó en 1336 que su cuerpo fuese sepultado en la capilla mayor del monasterio de los frailes predicadores de San Esteban, donde se hallaban los sepulcros de Inés de Limógenes, su abuela, y de Teresa Godínez, su madre. Sus hermanos, Inés y Juan Alfonso, como testamentarios debían pagar y cumplir de sus bienes lo que había mandado su abuela para hacer la capilla del dicho monasterio. Además, dio 10.000 maravedís para ayudar a hacer la capilla mayor y un altar dedicado a santo Tomás<sup>33</sup>. Gracias a la transcripción de este testamento en un traslado del siglo XVIII copiado literalmente del pergamino original, entonces conservado en el archivo de San Esteban, se lee que el enterramiento de doña Inés estaba en la capilla mayor con su respectivo monumento. Alfonso ordenó que su cuerpo fuera enterrado en otro monumento cercano al de su abuela, además de que lo amortajaran con el hábito de la orden, como era típico para apropiarse de su función protectora al recibir los dones espirituales de los dominicos y su salmo diario *De profundis*. El hábito, como se ha indicado, cumplía funciones profilácticas y soteriológicas, dado su carácter como medio de salvación<sup>34</sup>.

Las tumbas, como teoriza Hans Belting, solucionaban la ausencia de los fallecidos, pues se les daba un lugar determinado a través de una imagen, esto es, un cuerpo inmortal. A través de estas imágenes se preservaba la memoria de

---

30 Becerro de 1513, AHN, Códices L. 968, f. 56v (18/05/1334). AHDOPE, MS 76/1, p. 859.

31 AHDOPE, MS 76/1, pp. 860-861.

32 DORADO, B., *op. cit.*, p. 540.

33 AHN, Clero Regular-Secular, Legajo 5904. Valladolid a 8 de enero, era de 1364 [sic.] (en realidad, era hispánica de 1374, año cristiano de 1336), traslado del siglo XVIII. La fecha que figura en este traslado es incorrecta, pues se corresponde con 1326 de la era cristiana, año en el que Inés de Limógenes seguía viva. En el Becerro de 1513, en el AHN, Códices L. 968, f. 57v, se recoge como 8 de enero de 1374, que se corresponde con el año de 1336, 08/01/1336.

34 NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M., "La indumentaria como símbolo en la iconografía funeraria", en VV.AA., *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1988, pp. 9-19.

los muertos en pro del futuro de sus descendientes vivos, que mantenían el estatus social del linaje al que pertenecían<sup>35</sup>. Los monumentos de los Limógenes y de los Godínez no solo servían para el recuerdo, sino que desempeñaban un papel activo en el ritual del entierro y en el resto de la liturgia de difuntos. Además, los monumentos fúnebres insertos en los espacios sagrados expresaban la voluntad individual, como señalara Manuel Núñez<sup>36</sup>. La distribución de las sepulturas de las referidas familias en las capillas de Santo Domingo y en la capilla mayor revelaba su afán de distinción particular, medio de salvación, ascenso social y la configuración de un panteón familiar en los lugares más relevantes dentro de la topografía devocional.

Igualmente, Pedro Alfonso dejó a su hermano, Juan Alfonso, una cruz de plata con un *Lignum Crucis*, lo que reafirma la posesión de tan importantes reliquias por parte de la familia. La ausencia de restos corporales de Cristo derivó en que la escultura funcionara como referente icónico que permitía venerar el fragmento de la vera cruz que custodiaba. La “estauroteca” y el contenido conformaban un solo ámbito que materializaba la presencia física de Cristo<sup>37</sup>.

La tipología cruciforme para el fragmento de la Vera Cruz como representación elocuente del contenido fue un tópico en la Edad Media, al igual que el ennoblecimiento del contenedor construido en plata, como teorizaba Michael Camille a propósito de las reliquias<sup>38</sup>.

Aunque en el siglo XVI, con la construcción de la nueva iglesia, se asoció la capilla de Santo Domingo con la de D.<sup>a</sup> Inés, en realidad la del titular de la orden perteneció a sus padres, mientras que los restos de Inés de Limógenes se encontraban en la capilla mayor. Al enterrarse en la cabecera se evidencia su elevada posición y el interés por convertir el presbiterio y capillas anejas en panteón familiar, ya que se trataba de zonas reservadas y de prestigio social, que se transformaban en espacios funerarios patrimoniales de los bienhechores<sup>39</sup>.

Desde el primer tercio del siglo XIV, los Limógenes fueron vinculados a las reliquias que dos siglos después pasarían a formar parte del proyecto de teca arquitectónica en la capilla más importante de la nueva iglesia: la capilla de las Reliquias. Aunque se conservan mayoritariamente de la Edad Moderna, no hay que olvidar que los restos sagrados desempeñaron un papel fundamental en las prácticas religiosas y devocionales de los hombres medievales.

---

35 BELTING, H., *Antropología de la imagen*, Madrid, Katz, 2007, p. 195.

36 NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M., “La indumentaria como...”, *op. cit.*, p. 11.

37 BELTING, H., *Imagen y culto...*, *op. cit.*, pp. 396-397.

38 CAMILLE, M., *Arte gótico: visiones gloriosas*, Madrid, Akal, 2005, p. 103.

39 BANGO TORVISO, I., *op. cit.*, pp. 117-118, 126.

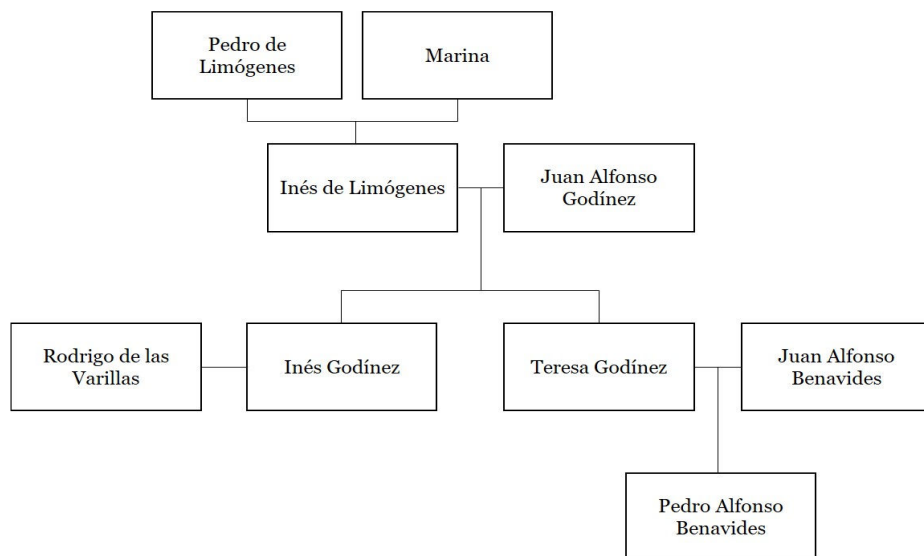


Fig. 1 Árbol genealógico de una parte de la familia Limógenes Godínez.  
Elaboración del autor.

Asimismo, Pedro Alfonso mandó que se levantara un altar de piedra en el lugar en donde estaba el altar de Santo Tomás, por lo que lo único que se hacía era cambiar la pieza y no inaugurar el altar, como la historiografía había defendido. El anterior altar debía ser de madera, e igualmente, se mandaba poner un tabernáculo de madera sobre el nuevo pétreo<sup>40</sup>. También se debía poner un tabernáculo de madera encima y una lámpara que ardiera a perpetuidad, pagada de las rentas de una casa que el convento se obligaba a comprar con el dinero dejado por el testador. De la anterior información también se corrobora la existencia de un altar dedicado a santo Tomás de Aquino, como no podía ser de otra forma, con seguridad desde la aprobación de su culto el 18 de julio de 1323 por Juan XXII, que se sumaba a las advocaciones dominicas junto a santo Domingo, san Pedro de Verona y el entonces beato Pedro Telmo.

Por su parte, Alonso Godínez, hijo de Vicente Godínez, indicó en su testamento del 17 de noviembre de 1337 que se diera al convento una rueda en la aceña de Perosillo, que está en el río Tormes, con capellanía fundada para sus hijos e hijas en la capilla de los Godínez<sup>41</sup>. Mandaba que su cuerpo fuera

40 AHDOPE, MS 76/1, p. 826.

41 AHDOPE, A/A SAL 1, p. 1052. Esta capellanía se extinguió en el siglo XVI.

enterrado en la dicha capilla en el arco situado a la izquierda de su padre, en donde está la figura de piedra puesta, además de encargarle a su esposa, Sancha Días, que pagara al capellán que dijera una misa en dicha capilla<sup>42</sup>.

La serie de legados testamentarios de los Godínez también significó más dinero y propiedades para la comunidad religiosa, lo que aumentó el sustento en el momento previo a la crisis potenciada por la peste negra a mediados del siglo XIV.

#### 4. CONCLUSIONES

En la fábrica del convento se deben diferenciar cuatro capillas pagadas por los Limógenes Godínez en la iglesia de San Esteban: la capilla de Santo Domingo, la capilla de los Godínez, la capilla mayor y la capilla de San Pedro Mártir. Esto es, las advocaciones principales y la zona más sagrada dentro de la iglesia, promovida durante el primer tercio del siglo XIV como panteón familiar. Aunque en el testamento de 1328 Inés de Limógenes manifestara su deseo de ser enterrada en la capilla de Santo Domingo fundada por sus padres, cambiaría su última voluntad para tener su sepultura en la capilla mayor. Pedro Alfonso, su nieto, se había comprometido a terminar de pagarla. Finalmente dejó 10.000 maravedís de los bienes de Teresa, su madre. Se debe subrayar la importancia de estos datos como valiosos testimonios del templo medieval, que, hasta la fecha, no habían sido analizados ni puestos en contexto. Los Limógenes y los Godínez favorecieron extraordinariamente la construcción conventual, además del ajuar, con el patrocinio de las capillas más relevantes dentro de la topografía cultural. En suma, se apropiaron de los lugares y advocaciones más importantes de la iglesia, y extendieron su impronta a otra de las zonas principales como la enfermería, sobre todo por el carácter caritativo asociado al cuidado de los pacientes y convalecientes, con su correspondiente contrapartida soteriológica.

Las capillas de las iglesias dominicas se volvieron panteones familiares, aspecto que vinculó todavía más a los frailes con los linajes pudientes. Aunque ya se patrocinaban en el siglo XII capillas en monasterios, en el siglo XIII se generalizó con las órdenes mendicantes, que se comprometían a officiar misas en los aniversarios de la muerte. Los poderosos extendieron su influencia en las ciudades por medio de los conventos, bien como promotores de obras, compradores de patronazgos y enterramientos, o como cantera de nuevas

---

42 AHN, Clero Regular-Secular, Legajo 5944 (17 de noviembre de la era de 1375, año de 1337).

vocaciones selectas que ampliaban los contactos de la comunidad con los círculos de poder y la toma de decisiones importantes<sup>43</sup>.

Aunque los Limógenes y los Godínez no fueron los únicos, estos dos linajes y sus descendientes dejaron cuantiosas rentas procedentes de Valcuevo y Zorita a San Esteban durante el siglo XIV, con énfasis en la promoción de partes del convento, motivo por el cual se les dedica este espacio. Los mausoleos de la anterior iglesia de San Esteban se perdieron con las obras del siglo XVI, del gran conjunto solo se conserva un fragmento de piedra con los escudos de los Anaya y Enríquez sujetos por ángeles hispanoflamencos, ubicado en el hueco bajo la escalera del Claustro de Aljibes, procedentes de su antigua capilla en la iglesia. La inclusión de la heráldica y la configuración de las imágenes en las tumbas garantizaban a los difuntos el mantenimiento de su categoría social, además de la memoria en el recuerdo de los vivos<sup>44</sup>.

El conocimiento de esta etapa fundamental para la historia de San Esteban se había tergiversado por un problema de los textos y de la historiografía referido a la datación de los documentos. Del análisis de las fuentes escritas, deriva la corrección de las fechas malinterpretadas entre la era hispánica y la era cristiana, que tantas confusiones han causado hasta el momento, tal y como se ha incorporado en las notas al pie de página en los casos correspondientes. Los años equivocados fueron integrados por los mismos frailes en el Libro Becerro que empezaron a escribir en 1513, de tal forma que comprometieron la información que se tenía de la historia de su convento. Se repiten desde el siglo XVI en infinidad de manuscritos, publicaciones, artículos y reseñas. La corrección presentada en este artículo tiene como consecuencia el cambio de la datación del conjunto medieval, por lo menos en lo referido a la iglesia, claustro y cerca, terminados en los años 30 del siglo XIV. Hay que subrayar que Manuel Villar y Macías había recopilado correctamente los años y las fuentes para conocer la historia medieval de San Esteban<sup>45</sup>.

Solamente Vicente Beltrán de Heredia llamó la atención en la equivocación entre era hispánica y era cristiana en el manuscrito de fray José Barrio publicado por Cuervo<sup>46</sup>, sin haber indagado ni detectado el mismo error en las demás fuentes<sup>47</sup>. En el Becerro de 1682 aparece la transcripción de la escritura de

---

43 GARCÍA SERRANO, F., *Preachers of the City. The Expansion of the Dominican Order in Castile (1217-1348)*, Nueva Orleans, University Press of the South, 1997, pp. 269-271.

44 BELTING, H., *Antropología de la...*, *op. cit.*, p. 196.

45 VILLAR Y MACÍAS, M., *op. cit.*, pp. 333-344.

46 BELTRÁN DE HEREDIA, V., *op. cit.*, pp. 102-103.

47 Becerro de 1513, AHN, Códices L. 968, ff. 56r-57v; Becerro de 1682, AHDOPE, A/A SAL 1, pp. 955, 957, 1052; AHN, Clero Regular-Secular, Legajo 5910; CUERVO, J., *op. cit.*, p. 457. Las anteriores

donación de Zorita hecha “sin mudar término, letra ni vocablo alguno”, en la que claramente figura “era de 1366”, es decir, año de 1328<sup>48</sup>. Igualmente ocurre con la donación de Torre de Perales del mismo año<sup>49</sup>. Además, se delimitan las diferencias entre la capilla mayor y la capilla de Santo Domingo. Aunque en el Becerro de 1513 conste que todos los Limógenes estaban enterrados en su capilla, el estudio del testamento de Pedro Alfonso de Benavides arroja nuevos datos que permiten concluir que su madre y abuela se enterraron en la capilla mayor.

## BIBLIOGRAFÍA

- BANGO TORVISO, I., “El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, nº 4, 1992, pp. 93-132.
- BELTING, H., *Antropología de la imagen*, Madrid, Katz, 2007.
- BELTING, H., *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Madrid, Akal, 2009.
- BELTRÁN DE HEREDIA, V., “El convento de San Esteban en sus relaciones con la Iglesia y la Universidad de Salamanca durante los siglos XIII, XIV y XV”, *Ciencia Tomista*, nº 84, 1957, pp. 95-116.
- CAMILLE, M., *Arte gótico: visiones gloriosas*, Madrid, Akal, 2005.
- CUERVO, J., *Historiadores del Convento de San Esteban de Salamanca*, Salamanca, Imprenta católica salmanticense, 1914, vol. 2.
- DORADO, B., *Compendio histórico de la ciudad de Salamanca, su antigüedad, la de su Santa Iglesia, su fundación y grandezas, que la ilustran*, Salamanca, Juan Antonio de Lasanta, 1776.
- ESPINEL MARCOS, J. L., *San Esteban de Salamanca. Historia y guía, siglos XIII-XX*, Salamanca, Editorial San Esteban, 2ª ed., 1995.
- GARCÍA SERRANO, F., *Preachers of the City. The Expansion of the Dominican Order in Castile (1217-1348)*, Nueva Orleans, University Press of the South, 1997.
- GUTIÉRREZ VERGARA, A., “El “Becerro de 1513” del convento de San Esteban de Salamanca”, *Archivo Dominicano*, nº 1, 1980, pp. 141-234.
- LAHOZ, L., “De sepulturas y panteones: memoria, linaje, liturgias y salvación”, en GONZÁLEZ MÍNGUEZ, C., y BAZÁN, I., *La muerte en el nordeste de la Corona de Castilla a finales de la Edad Media. Estudios y documentos*, Bilbao, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, Servicio de Publicaciones, 2014, pp. 241-294.
- LAHOZ, L., “La vida cotidiana en el ámbito de la escultura funeraria gótica”,

---

referencias dan equivocadamente la era hispánica como era cristiana.

48 AHDOPE, A/A SAL 1, pp. 499-500.

49 AHDOPE, A/A SAL 1, pp. 469-470.

- en *Vida cotidiana en la España medieval: actas del VI Curso de Cultura Medieval, celebrado en Aguilar de Campoo (Palencia) del 26 al 30 de septiembre de 1994*, Madrid, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 1998.
- LÓPEZ CAPARROSO, J., *Tercera parte de la Historia general de Sancto Domingo y de su Orden de Predicadores*, Valladolid, Imp. de Francisco Fernández de Córdoba, 1613.
- MANSO PORTO, C., *El arte de la Orden de Santo Domingo en la Galicia Medieval*, Madrid, Editorial Complutense, 1991.
- MERSCH, M., “Programme, Pragmatism, and Symbolism in Mendicant Architecture”, en MÜLLER, A. y STÖBER, K., *Self-Representation of Medieval Religious Communities. The British Isles in Context*, Münster, LIT Verlag, 2009, pp. 143-166.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M., “La arquitectura de las órdenes mendicantes en la Edad Media y la realidad de la ‘Devotio Moderna’”, *Archivo Ibero-Americano*, t. 49, nº 193-194, 1989, pp. 123-140.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M., “La indumentaria como símbolo en la iconografía funeraria”, en VV.AA., *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1988, pp. 9-19.
- OLIVERA SÁNCHEZ, A., “Los Godínez y los Alimógenes. Dos familias para el convento de San Esteban”, *Archivo Dominicano*, nº 22, 2001, pp. 57-70.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., *La iglesia y el convento de San Esteban de Salamanca. Estudio documentado de su construcción*, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, 1987.
- SERRA DESFILIS, A., “Escenarios para la memoria y el luto. Las capillas funerarias del tardogótico en la Corona de Aragón: el caso valenciano”, en VV.AA., *Retórica artística en el tardogótico Castellano: La capilla fúnebre de Álvaro de Luna en contexto*, Madrid, Sílex Ediciones, 2018, pp. 174-193.
- VILLAR Y MACÍAS, M., *Historia de Salamanca*, Salamanca, Imprenta de Francisco Núñez Izquierdo, 1887, vol. 1.
- YARZA LUACES, J., “Despesas fazen los omnes de muchas guisas en soterrar los muertos”, *Fragmentos*, nº 2, 1984, pp. 4-19.

Juan Pablo Rojas Bustamante

Dpto. de Historia del Arte  
Universidad de Salamanca  
<https://orcid.org/0000-0002-9554-6748>  
jprboz@usal.es







**LAS RESTAURACIONES DE ISIDORO BRUN Y AGUILAR  
(1819-1898) SOBRE ALGUNOS LIENZOS DE LA COLECCIÓN  
PICTÓRICA DE LOS DUQUES DE MEDINACELI:  
JUAN DE ALFARO Y LUCA GIORDANO\***

**THE RESTORATIONS OF ISIDORO BRUN Y AGUILAR (1819-1898)  
ON SOME CANVASES FROM THE PICTORIAL COLLECTION OF  
THE DUKES OF MEDINACELI: JUAN DE ALFARO  
AND LUCA GIORDANO**

RAÚL ROMERO MEDINA\*\*

Universidad Complutense de Madrid

Recibido: 11/03/2022

Aceptado: 17/11/2022

RESUMEN

En este estudio se da a conocer una noticia inédita sobre la presencia del restaurador Isidoro Brun y Aguilar (1819-1898) en la colección de los duques de Medinaceli. Concretamente, en 1859 recibe pagos por restauraciones (forrados, limpiezas y barnizados) en importantes pinturas de la antigua colección de esta familia nobiliaria. Esta información viene a completar su presencia ya conocida como restaurador en otras co-

---

\* Este texto se enmarca dentro del proyecto de Investigación I+D- en el marco del Programa Estatal para impulsar la Investigación Científico-Técnica y su Transferencia, del Plan Estatal de Investigación Científica, Técnica y de Innovación 2021-2023-, *Miradas cruzadas: espacios del coleccionismo habsbúrgico y nobiliario entre España y el Imperio (siglos XVI-XVII)*. (MIRAS) PID2021-124239NB-I00-ART, del que es IP2 el autor de este texto junto con Matteo Mancini, IP1.

\*\* Me gustaría expresamente agradecer a Matías Díaz Padrón y a Hans Vlieghe por sendas consultas realizadas sobre Van Dyck y Gaspar de Crayer.

lecciones como las de los duques de Osuna.

*Palabras clave:* Isidoro Brun y Aguilar; XV duques de Medinaceli; II marqués de los Balbases; IX conde de Santisteban; III marqués de Solera.

#### ABSTRACT

This paper offers an unpublished news about the presence of the restorer Isidoro Brun y Aguilar (1819-1898) in the collection of the Dukes of Medinaceli. Specifically, in 1859 he received payments for restorations (lining, cleaning and varnishing) on important paintings from the old collection of this noble family. This information completes his presence as a restorer in other collections such as those of the Dukes of Osuna.

*Keywords:* Isidoro Brun y Aguilar; XV Dukes of Medinaceli; II Marquis of the Balbases; IX Count of Santisteban; III Marquis of Solera.

## LA RESTAURACIÓN PICTÓRICA EN EL SIGLO XIX Y LA FIGURA DE BRUN Y AGUILAR

El incendio que sufrió el Alcázar de Madrid en la Nochebuena de 1734 fue el detonante para que se iniciara en España una tradición en la restauración de pinturas, al crearse una primera escuela entre los pintores de Cámara del rey, como medida rápida para paliar el tremendo desastre que sufrió la colección real. Estas circunstancias motivaron que, Juan García de Miranda, pintor de cámara, auxiliado por Andrés de la Calleja, se ocupara de llevar a cabo el arreglo de las numerosas obras que tuvieron la fortuna de salvarse, pero que se hacieron en pésimas condiciones en distintas dependencias próximas al recinto arrasado<sup>1</sup>. Así, como señala Carretero Marco, este momento constituye la base técnica en la formación de los restauradores del siglo XIX<sup>2</sup>.

Desde la creación del Museo del Prado la restauración se convirtió en una preocupación y tarea fundamental para conservar y preservar sus obras de arte. No es el momento de detenerse ahora en el papel central que jugó esta tarea en

---

1 RUIZ GÓMEZ, L., “Restauración en el Museo del Prado”, *Voz de la Enciclopedia online del Museo del Prado*. <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/restauracion-en-el-museo-del-prado/6ee105c-9c94-4ef8-a726-de393fd7eaea#:~:text=La%20plantilla%20estable%20del%20Museo,%2C%20Eva%20Perales%2C%20Alfredo%20Pi%C3%B1ero%2C> [Consulta 17/XI(2022)].

2 CARRETERO MARCO, C., “Restauración en el siglo XIX: materiales, técnicas y criterios”, en *Investigación en conservación y restauración: II Congreso del Grupo Español del IIC*. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2005, p. 20. [La paginación es la que figura].

la conformación de la institución, pero conviene señalar cómo en 1833, a propuesta del restaurador José Bueno, Fernando VII creó la “Escuela de Restauración de pinturas del Real Museo”<sup>3</sup>. Es en este contexto donde debemos de situar la figura de Isidoro Brun, que junto con otros primeros meritorios de la Escuela y sala del Prado, Ángel Bueno, Manuel Garcés o Nicolás Argandona, entre otros, pasaron a formar parte de la plantilla del Museo.

La figura del pintor y restaurador Isidoro Brun y Aguilar (1819-1898) ha sido objeto de interés en los últimos años gracias a los trabajos de Ruiz<sup>4</sup>, Turner<sup>5</sup> y Lavit<sup>6</sup>, que han conseguido poner de relieve sus actividades artísticas. Hijo de Manuel Brun y Saur (h. 1791-1867) y María Antonia Aguilar y Gutiérrez (h. 1790-1870), destacó en importantes actividades relacionadas con el mundo del coleccionismo como restaurador, asesor o comerciante<sup>7</sup>. Dibujante destacado, también coleccionó dibujos y estuvo bien integrado en los círculos culturales del Madrid de Isabel II.

En su trayectoria profesional sobresale su nombramiento como restaurador asistente del Museo del Prado, el 1 de marzo de 1839, posición a la que renunció el 7 de agosto de 1843, deseoso de formarse como grabador<sup>8</sup>. Los motivos como señala Mariano Madrazo pudieron estar relacionados con las malas condiciones laborales, pues la sala de restauración no tenía a los suficientes empleados para atender a las necesidades del Real Establecimiento y de los Reales Sitios y, como afirmó la Dirección:

De este estado de cosas resultó no hace mucho tiempo la dimisión de don Isidoro Brun, joven de brillantes cualidades, y que su determinación piensa imitarse por otros cuya aplicación y genio artísticos les hace casi imposible el ser reemplazados. Cuatro y cinco mil reales no recompensan suficientemente a sujetos que han empleado muchos años para llegar a la altura que ocupan hoy estos restauradores, mucho menos siendo tan escaso el número de éstos,

---

3 RUIZ GÓMEZ, L., “Algunas notas sobre el restaurador José Bueno y la creación de la Escuela de Restauración del Museo del Prado”, en *In sapientia libertas. Escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*. Madrid y Sevilla, Museo Nacional del Prado, 2007, pp. 670-76.

4 *Ibidem*.

5 TURNER, N., “Isidoro Brun, Pedro Fernández Durán, and the Formation of the Prado’s Collection of Old Master Drawings», en TURNER, N. (ed.), *From Michelangelo to Annibale Carracci. A Century of Italian Drawings from the Prado* [cat. exp. Pittsburgh (Pennsylvania), Frick Art and Historical Center; Evanston (Illinois), Northwestern University, Mary and Leigh Block Museum of Art; Tulsa (Oklahoma), Philbrook Museum of Art]. Alexandria (Virginia), 2008, pp. 23-30.

6 LAVIT, O., “La colección de dibujos franceses de Isidoro Brun (1819-1898) en el Museo del Prado”, *Boletín del Museo del Prado*, nº.53, 2017, pp. 98-112.

7 MARTÍNEZ PLAZA, P.J., *El Coleccionismo de pintura en Madrid durante el siglo XIX*, Madrid, Centro de Estudios Historia Hispánica, 2018, p. 166.

8 LAVIT, O., La colección de dibujos...; *op.cit.*, p. 99.

como lo prueba el no haber podido yo encontrar todavía lo que estoy autorizado a emplear por R. O. de 2 marzo del año p. pdº, y el muchísimo trabajo que se les encarga por particulares ofreciéndoles ganancias de consideración<sup>9</sup>.

Entre sus actividades como restaurador no sólo consta las de las colecciones reales entre 1833 y 1843, pues está documentado en 1851 por haber restaurado varias pinturas de la colección del duque de Osuna<sup>10</sup>; en 1854 se le cita como restaurador de alguna obra que poseía el coleccionista Atanazy Raczyński<sup>11</sup>; en 1862 por hacer lo propio con tres *bozzetti* de Goya<sup>12</sup> y en 1868 que fue el año que intervino sobre una obra de Juan Martín Cabezalero<sup>13</sup>. Aunque hoy sabemos que no fue él sino su padre el que restauró *La Fuente de la Gracia*, entonces atribuida al pintor Jan Van Eyck,<sup>14</sup> en todas sus restauraciones demostró un gran talento.

No fue, por tanto, casual que los servicios de Brun y Aguilar fueran requeridos por la Casa Ducal de Medinaceli para restaurar algunos de los más importantes lienzos de su colección madrileña, trabajos por los que fue abonado el 28 de febrero de 1859<sup>15</sup>. Esta noticia inédita no sólo nos permite ampliar el catálogo de Isidoro Brun como restaurador, sino identificar los lienzos, no todos conservados en la actualidad entre los bienes de la Fundación Casa Ducal de Medinaceli.

Las restauraciones de Brun se llevaron a cabo durante la época en la que José de Madrazo estuvo al frente de la dirección del Museo del Prado (1838-1857), personalidad a la que se debe el primer proyecto de reglamento para la institución (1848). Durante esta época se pusieron en práctica aspectos de control administrativo y reglamentario, elementos que se llevaron también al plano de las restauraciones, como buen conocedor que fue Madrazo del panorama francés<sup>16</sup>. Así, aplicó procedimientos tan importantes como las reintegraciones cromáticas y llegó a manifestar que “enseñó el modo de tratar

9 MADRAZO, M. de., *Historia del Museo del Prado, 1818-1868*. Madrid, Bermejo imp., 1945, p. 231.

10 Toledo, [A]rchivo [H]istórico de la [N]obleza, Osuna, CT. 515, D. 115-122. En adelante AHNob. Documento citado por varios autores. Documento consultado y disponible en PARES el 22 de febrero de 2022. <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/3908951>

11 MARTÍNEZ PLAZA, P. J., *El coleccionismo de pintura...*; *op.cit.*, p. 166, nota. 60.

12 TURNER, N., Isidoro Brun...; *op.cit.*, p. 24 y p. 27, nota 7.

13 ALONSO ANARETA-PROTASIO, L., “Cabezalero”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, (XXIII), n.º.1, 1915, pp. 33.40.

14 CAVEDA Y NAVA, J., *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España*, 2 vols. Madrid, Imprenta Manuel Tello, 1867, vol. 1. p.353.

15 Toledo, [A]rchivo [D]ucal de [M]edinaceli. Contadurías de Medinaceli. Leg. n.º. 43. En adelante, ADM. Vid. Apéndice Documental

16 MADRAZO, M. de., *Historia del...*; *op.cit.* PORTÚS, J., *Museo del Prado. Memoria escrita (1819-1994)*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 1994.

los cuadros antiguos; substituyó con la restauración al barniz la funesta restauración al óleo, que entonces se usaba con graves perjuicios para los cuadros, y dio todas las reglas que después se han seguido religiosamente en pro de los intereses del Real Patrimonio y de las Artes”<sup>17</sup>. Como veremos enseguida, estos criterios serían puestos en práctica en las intervenciones que hemos documentado de la mano de Brun y Aguilar.

## LA COLECCIÓN PICTÓRICA DE LOS DUQUES DE MEDINACELI EN EL SIGLO XIX

En el siglo XIX los duques de Medinaceli dispusieron de una importante colección nobiliaria producto de la concentración de diversas herencias y patrimonios agregados desde el siglo XVII, a la rama troncal de la familia de La Cerda<sup>18</sup>, y, en el XVIII, a los Fernández de Córdoba<sup>19</sup>. La colección<sup>20</sup>, que se conservó intacta hasta los avatares del siglo XIX, estaba formada de una espléndida pinacoteca de unas 576 pinturas<sup>21</sup>, un excelente Archivo y Biblioteca<sup>22</sup>, una de las mejores armerías, después de la de la colección real, además de tapices, esculturas o mobiliario muy destacado. Toda esta colección se había concentrado a lo largo del siglo XVIII, procedente de todos sus estados nobiliarios, en el palacio de la Carrera de San Jerónimo de Madrid<sup>23</sup>.

Como ha sido estudiado, Luis Tomás Fernández de Córdoba Ponce de León (1813-1873), XV duque de Medinaceli, y su esposa, Ángela Pérez de Barradas y Bernuy (1827-1903), I duquesa de Denia y Tarifa, realizaron una ordenación de las obras de la colección histórica en el citado palacio de Madrid<sup>24</sup>. Así, en la Sala o Salón Grande se concentraron algunas de las piezas principales y varios de los retratos procedentes de la colección de los IX condes

---

17 MADRAZO, M. de., *Historia del...*; *op.cit.*, p. 93

18 Alcalá de la Alameda (1625); Alcalá de los Gazules (1639); Denia-Lerma (1659) y Segorbe (1676).

19 Priego (1711); Aytona (1739) y Santisteban del Puerto (1789).

20 Una aproximación a la colección en el siglo XVIII en LLEO CAÑAL, V., “The art collection of the ninth Duke of Medinaceli”, *Burlington Magazine*, n.º 1031, 1989, pp.108-116.

21 Toledo, ADM. Sección Archivo Histórico. Leg. n.º 85, ramo 1, doc.2-2.

22 ROMERO MEDINA, R., “La biblioteca y el archivo de los duques de Medinaceli en Madrid: una institución histórico-cultural entre el centralismo borbónico y el liberalismo español (siglos XVIII-XIX)”, en *Anales de Historia del Arte*, n.º 32, 2022, pp.193-216.

23 Sobre los palacios de los Medinaceli véase CRUZ YÁBAR, M.<sup>a</sup>, “Los palacios de los duques de Medinaceli en el entorno del paseo del Prado en el siglo XVIII”, en *Archivo Español de Arte* (94), n.º 376, 2021, pp. 387-406 y ROMERO MEDINA, R., “Alhajas para un palacio en Madrid. Escenografías efímeras en la casa del marqués de Cogolludo en el ocaso del antiguo régimen (1785-1789)”, en *Cuadernos dieciochistas*, n.º 22, 2021, pp. 205-237.

24 MARTÍNEZ PLAZA, P. J., *El coleccionismo de pintura...*; *op.cit.*, pp. 239-243.

de Santisteban del Puerto<sup>25</sup>. Además de la Sala del duque de Lerma, donde se colgó el retrato de Felipe III pintado por Rubens, otros espacios de la mansión recibieron otros destacados lienzos como La Galería, la Sala de Pajes o la Alcoba del duque donde lucía *La Mujer Barbuda* de José de Ribera<sup>26</sup>.

De acuerdo con Martínez Plaza, la correspondencia de la época permite concluir que el XV duque de Medinaceli estuvo más implicado en la reforma de la armería que de otros espacios, siendo la duquesa la que tomó la iniciativa de realizar la ordenación de las obras de la colección histórica<sup>27</sup>. Sin embargo, conviene matizar este argumento.

Efectivamente, se tiene constancia que entre 1856-1857 el duque Luis Tomás demandó los servicios de Gaspar Sensi quien catalogó y reparó la armería en el palacio ducal de la Carrera de San Jerónimo<sup>28</sup>. Sin embargo, el hecho de que el duque de Medinaceli pagase, a través de su mayordomo Liborio Pastor, al conservador Isidoro Brun por la restauración de varios retratos de la pinacoteca, no sólo es el reflejo de su participación en la reforma y rehabilitación del palacio de la Carrera de San Jerónimo, sino que denota un interés por la colección que había heredado de su padre. Sin restar importancia a la labor de mecenazgo realizada por su esposa Ángela Pérez de Barradas, su marido debió supervisar que la reordenación de la colección guardase cierta relación con la memoria y hazañas del linaje, algo más que evidente en la armería.

Aunque el documento de 1859 refleje un solo pago de 3.920 reales de vellón por la restauración de cuatro de los más de 140 retratos que conservaba la colección, no sabemos si Isidoro Brun se ocupó de la restauración de otras obras de la pinacoteca ducal. Solo documentos posteriores, si se tiene la fortuna de haber sido conservados, permitirán arrojar más luz sobre este asunto. En ausencia de más testimonios, se trataría de una intervención puntual para que ciertos lienzos lucieran en las salas del palacio en todo su esplendor.

---

25 MARTÍNEZ PLAZA, P.J., “Ángela Pérez de Barradas (1827-1903), duquesa de Medinaceli y de Denia y Tarifa: una coleccionista en dos tiempos”, en ZALAMA RODRÍGUEZ, M.A. (dir.) y ANDRÉS GONZÁLEZ, P. (ed.), *Ellas siempre han estado ahí. Coleccionismo y mujeres*, Madrid, Ediciones Doce Calles, 2019, pp. 174-175.

26 MARTÍNEZ PLAZA, P.J., “El retrato en el coleccionismo burgués y nobiliario en Madrid durante el siglo XIX: presencia, significados y narrativas”, en *Potestas, Estudios del Mundo Clásico e Historia del Arte*, nº. 18, 2021, p. 153.

27 MARTÍNEZ PLAZA, P.J., Ángela Pérez de Barradas...; *op.cit.*, p. 174.

28 GODOY, J. A., “Las armaduras de la Casa Ducal de Medinaceli, Colección del Museo del Ejército”, *Militaria. Revista de Cultura Militar*, nº. 9, 1997, pp. 139-148.

## LOS RETRATOS DE LA COLECCIÓN MEDINACELI INTERVENIDOS POR BRUN Y AGUILAR

Pero ¿de qué retratos estamos hablando? Pasemos, pues, a estudiar el asunto.

El primer lienzo que se describe es un “retrato de Moncada a Caballo de cuerpo entero, tamaño natural, de escuela de Van Dick”<sup>29</sup> y especifica sus medidas ya que “tiene de ancho 10 y ½ pies y alto 8 pies menos ¼”<sup>30</sup>, es decir, unos 300 x 210 cm. Este lienzo necesitaba un nuevo forrado, un bastidor, además de una limpieza y barnizado. El precio total ascendía a 1400 reales de vellón.

Como sabemos, la Casa de Moncada se unió a la Medinaceli por el matrimonio entre María Teresa de Moncada y Benavides y Luis Antonio Fernández de Córdoba y Spínola, cuando ambos eran primogénitos de sus respectivas Casas. María Teresa sucedió en la de Aytona a la muerte de su padre, Guillén Ramón de Moncada, VI Marqués de Aytona, en 1727, y Luis Antonio en la de Medinaceli, a la muerte del suyo, en 1739. Sin embargo, fue el XII Duque de Medinaceli, Pedro de Alcántara Fernández de Córdoba y Moncada, el primero que reunirá ambas casas, al suceder a su madre en 1756 y a su padre en 1768.

Los inventarios de la Casa Ducal de Medinaceli citan el retrato de Moncada a caballo y lo relacionan con la escuela de Van Dyck, lo mismo que hace Isidoro Brun cuando se le encarga la restauración del lienzo. Francisco de Moncada (1586-1635), III marqués de Aytona, aprovechó la estancia de Van Dyck en los Países Bajos para hacerse retratar a caballo y el pintor se sirvió de la fórmula que había empleado en Inglaterra. Los investigadores fechan la ejecución del retrato hacia 1634 teniendo en cuenta que el general llegó a los Países Bajos en 1633, y falleció poco después de la llegada del cardenal-infante en 1635<sup>31</sup>. A pesar de ello, hoy en día estamos en condiciones de afirmar que este retrato de la colección Medinaceli no puede identificarse con el retrato ecuestre del III marqués de Aytona salido de la mano del genial Van Dyck. En cualquier caso, sí hubo colecciones nobiliarias en el siglo XVII en las que se documenta la existencia de retratos del III marqués de Aytona, como en la del VII marqués del Carpio, Gaspar Méndez de Haro<sup>32</sup> o en la colección de los duques de Alba,

---

29 Toledo, ADM. Contadurías de Medinaceli. Leg. nº. 43. Véase el Apéndice Documental.

30 *Ibidem*.

31 DÍAZ PADRÓN, M., *Van Dyck en España*, Barcelona, Editorial Prensa Ibérica, 2012, vol. II, pp. 502-503.

32 Este asunto en DÍAZ PADRÓN, M., *Van Dyck en...; op.cit.*, pp. 502-509.

cuya copia pueda proceder de Medinaceli como herencia de Híjar.

El retrato que Isidoro Brun restauró en el siglo XIX, para ser acomodado en las estancias del palacio de la Carrera de San Jerónimo, es el que se conserva actualmente en Toledo, en el seno de la Fundación Casa Ducal de Medinaceli, en el Hospital Tavera<sup>33</sup>. Sabemos que este cuadro fue restaurado de nuevo en la década de los años 60 del siglo XX por Cañaverall, cuando se traslada a Sevilla desde Madrid<sup>34</sup> como lote de la herencia paterna de la entonces XVIII duquesa de Medinaceli, Victoria Eugenia Fernández de Córdoba y Fernández de Henestrosa. En 1970 el archivero González Moreno sugiere que se trata de una obra de Van Dyck que representa al V marqués de Fromista, Luis Francisco de Benavides y Carillo de Toledo. Según el autor, el 16 de mayo de 1639 el marqués de Aytona escribía a Van Dyck para encargarle unos floreros con destino al gabinete real y aprovechaba la misiva para congratularse “por el retrato sobre caballo que habéis hecho al Excmo. Sr. Marqués de Fromista y que he visto en su palacio de Madrid”<sup>35</sup>.

En la actualidad la propia Fundación Casa Ducal de Medinaceli lo cree obra de Gaspar de Crayer, aunque Hans Vlieghe, el especialista en la obra del pintor antwerpino, afirma “ce n’est certainement pas Gaspar de Crayer qui l’ a exécuté, quoique le peintre semble s’ être inspiré d’ un type de portrait équestre «crayerien»”<sup>36</sup>. Efectivamente se trata de una copia antigua de mano hispana y José Ignacio Benavides sugiere que podría ser obra de Juan de Alfaro que “hacia notables copias de Van Dyck”<sup>37</sup>.

---

33 <http://www.fundacionmedinaceli.org/coleccion/fichaartista.aspx?id=274> [Consulta 6/4/022].

34 En una tasación de pinturas del palacio madrileño de Colón realizada con antelación a 1939 se cita ubicado en el hall de entrada como Retrato ecuestre del marqués de Aytona con una tasación de 150.000 pesetas de la época. Toledo, ADM. Sección Archivo Histórico. Leg. n.º. 85, ramo 1, doc. 2-3.

35 GONZÁLEZ MORENO, J., “¿Hallazgo de un Van Dyck en Sevilla?”, en *ABC Sevilla*, 20 de septiembre de 1970.

36 Vlieghe, H., *Gaspar de Crayer Marquis d’Aytona*, 10 de diciembre de 2021 [Correo electrónico].

37 BENAVIDES, J.I., <http://www.tercios.org/personajes/caracena.html>. [Consulta 2/6/2021].





Figura 1. Retrato de Felipe de Spínola, II marqués de los Balbases (?). Copia antigua, Juan de Alfaro (?) lienzo 300 x 210 cm. Toledo, Hospital Tavera. Fundación Casa Ducal de Medinaceli.

Como vemos se trata de un retrato ecuestre en un paisaje en el que se introduce a la mano derecha unos árboles. El caballo se dispone en corbeta con unas largas crines que caen sobre el lomo y la pierna del retratado. El personaje se retrata con armadura, un gran lazo carmín atado a la cintura, una valona de encaje sobre los hombros, el collar con el toisón de oro y el bastón de mando

en la mano derecha. Lo mejor conservado es el rostro del jinete, ya que las dos restauraciones que ha sufrido el lienzo, la de Brun y la de Cañaverall, han hecho que la figura del caballo esté cubierta de un tejido pictórico espeso, intercalando colores con líneas verticales muy limpias en una suerte de *rigattino*.

Para Matías Díaz Padrón este lienzo es una copia anónima de otro que se conserva en una colección particular de Madrid, con ligeras variantes, y propone que el personaje representado sea Felipe de Spínola, II marqués de los Balbases, descartando definitivamente que se trate del III marqués de Moncada, dado que ni coincide con la fisonomía de los retratos que le hizo Van Dyck ni con el grabado que incluyó para su iconografía<sup>38</sup>.

En nuestra opinión, tal atribución no sería una hipótesis descabellada teniendo en cuenta la relación y el entronque de los linajes de la Casa Ducal de Medinaceli. Así, una hija de los VIII duques de Medinaceli, Isabel María de la Cerda y Aragón (1667-1708) casaba con el IV marqués de los Balbases, Carlos Felipe Spínola y Colonna (1665-1721). Del mismo modo, el hijo de este matrimonio, que le sucedería como V marqués de los Balbases, Carlos Ambrosio Gaetano Spínola de la Cerda (1696-1757), casaba con su prima Ana Catalina de la Cueva y de la Cerda (n. 1697) nieta de los VIII duques de Medinaceli. Pero el entronque más directo entre Medinaceli y Balbases se produce con el matrimonio entre el X duque de Medinaceli, Nicolás Fernández de Córdoba y de la Cerda (1682-1739) y la hija del IV marqués de los Balbases, Jerónima María Spínola de la Cerda (1687-1757). El IV marqués de los Balbases poseyó una importante colección artística en Madrid y Génova<sup>39</sup>, con lo que cabe pensar que su hija pudo recibir bienes en herencia.

Como hemos podido comprobar<sup>40</sup>, era bastante frecuente que en la galería de los duques de Medinaceli existiesen retratos de diversos familiares vinculados al linaje, como era el caso del II marqués de los Balbases, personaje importante como General del Ejército y presidente del Consejo de Flandes, que los inventarios ulteriores confunden con el retrato del III marqués de Moncada obra de Van Dyck. De hecho, lo más factible es que la copia hubiese entrado en la colección Medinaceli de la mano de la hija del IV marqués de los Balbases, quien habría aportado un retrato de su bisabuelo paterno. Sabemos que entre las

---

38 Este asunto en DÍAZ PADRÓN, M., *Van Dyck en...; op.cit.*, pp. 714.

39 BARRIO MOYA, J.L. y LÓPEZ TORRIJOS, R., "Las colecciones artísticas del IV Marqués de los Balbases en Madrid y Génova", en BELDA NAVARRO, C. *et alii* (ed.), *Patronos, promotores, mecenas y clientes, VII CEHA*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992, pp. 437-441.

40 ROMERO MEDINA, R., "Ils aiment laisser des traces à la postérité. La galerie des portraits des ducs de Medinaceli dans le contexte du collectionnisme des Habsbourg", en *Revue de l'Art*, n.º. 212, 2021, pp. 32-45.

pinturas que la duquesa Jerónima Spínola lega a su hijo, el XI duque de Medinaceli, se encuentra “un retrato de la señora marquesa de los Balbases” que se tasa en 720 reales de vellón<sup>41</sup>.

De ser así, en el siglo XIX Isidoro Brun lo que restauró fue la copia realizada por Juan de Alfaro del retrato ecuestre del II marqués de los Balbases, desconociendo de que mano salió el original. De momento, la hipótesis debe quedar en este punto ya que no disponemos de más datos que nos permitan avanzar en el conocimiento.

Isidoro Brun también se ocupó de la restauración, limpieza y barnizado, de dos lienzos que son descritos como de Luca Giordano y que representan “al conde de Santisteban a caballo de cuerpo entero y tamaño natural”<sup>42</sup> y de otro cuadro compañero con la misma descripción “el conde de Santisteban a caballo de cuerpo entero de tamaño natural original de Lucas Jordan”. Por ambos lienzos Isidoro Brun recibe 1120 reales. Como vemos, el coste era menor al no incorporar trabajos ni de forrado ni de bastidor.

Estos retratos que hoy en día no se conservan entre los bienes de la Fundación Casa Ducal de Medinaceli deben identificarse con los bienes que procedían de la colección del IX conde de Santisteban del Puerto, Francisco de Benavides Dávila y Corella (1645-1716). En el inventario de 1697 estos lienzos están asentados con el número 55 y son descritos como “Retrato ecuestre de Francisco de Benavides con los tres reinos que ha gobernado” y “Retrato ecuestre del marqués de Solera Diego de Benavides”, alcanzando una tasación de 2.200 reales cada uno<sup>43</sup>. En 1716 vuelven a asentarse en otro inventario con el número 40 alcanzando un valor de 3.000 reales de vellón cada uno<sup>44</sup>.

Los cuadros pasaron a la colección de los duques de Medinaceli por la unión de ambas Casas, Santisteban y Medinaceli, por el matrimonio de Joaquina María de Benavides y Pacheco y Luis María Fernández de Córdoba y Gonzaga, cuando ambos eran primogénitos de sus respectivas Casas. Joaquina María sucedió en la de Santisteban del Puerto a la muerte de su padre, Antonio de Benavides y de la Cueva, II Duque de Santisteban, en 1782 y Luis María en la de Medinaceli, a la muerte del suyo, en 1789. Fue el XIV Duque de Medinaceli, Luis Joaquín Fernández de Córdoba y Benavides el primero que reunirá ambas casas, al suceder a su madre en 1805 y a su padre en 1806.

---

41 Toledo, ADM. Sección Archivo Histórico, Leg. n.º. 124, doc. 15.

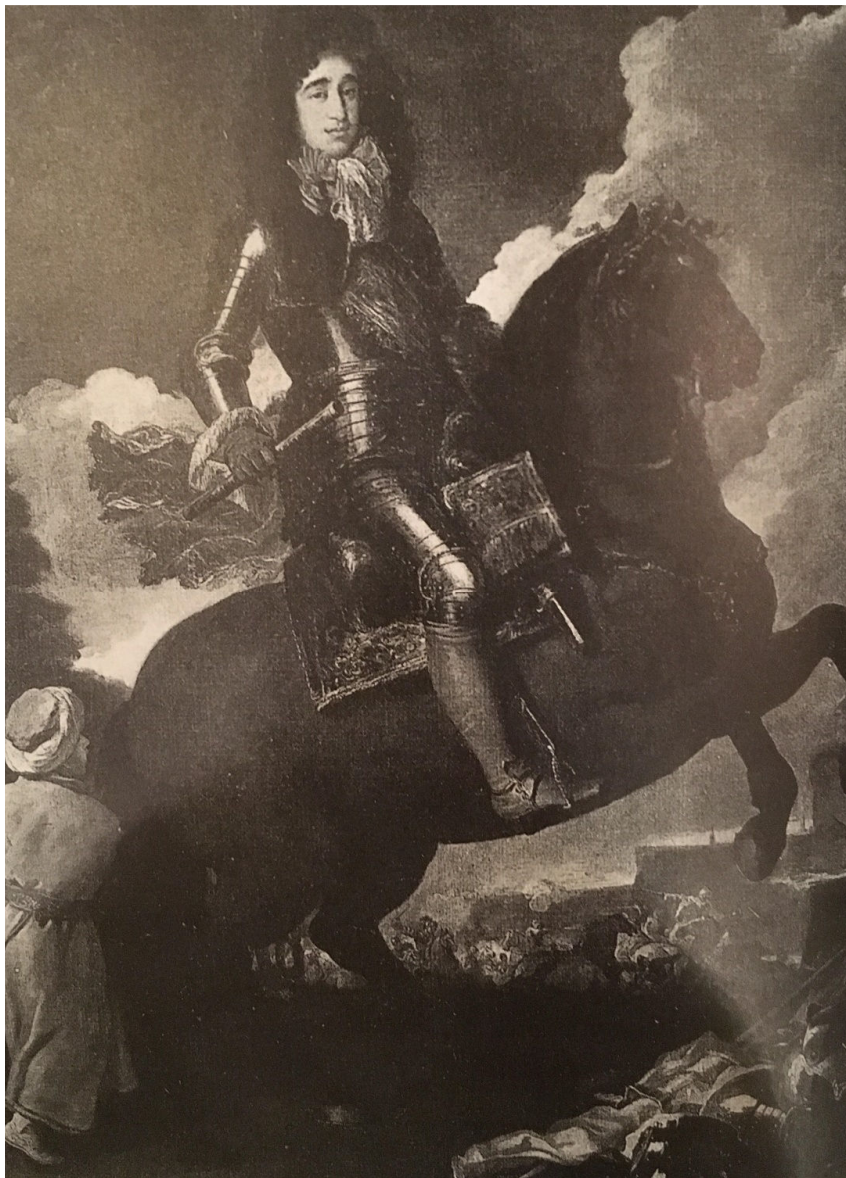
42 Toledo-ADM. Contadurías de Medinaceli. Leg. n.º. 43. Véase el Apéndice Documental.

43 CERESO SAN GIL, G.M., *Atesoramiento artístico e Historia en la España Moderna: los IX Condes de Santisteban del Puerto*, Jaén, Diputación Provincial de Jaén, 2006, p. 336.

44 *Ibidem*.



**Figura 2.** Retrato Ecuestre de Francisco de Benavides, IX conde de Santisteban del Puerto. Luca Giordano, 273 x 210 cm. Colección ducado de Almazán, Madrid.



**Figura 3.** Retrato ecuestre de Diego de Benavides, marqués de Solera. Luca Giordano, 273 x 210 cm. Colección ducado de Almazán, Madrid.

El XV duque de Medinaceli, Luis Tomás Fernández de Córdoba, era consciente del valor simbólico que estos lienzos habían tenido para el linaje Santisteban del Puerto, cuya abuela materna descendía de tan ilustre Casa. Este fue el motivo por el que mandó restaurarlos para darle un sitio digno dentro del palacio de la Carrera de San Jerónimo. Como se ha interpretado, ambos lienzos, es decir, el del conde de Santisteban al modo ecuestre Barroco acompañado de las personificaciones de los tres Virreinos que ostentó, y el de su primogénito sobre fondo bélico, escenificaron en la estancia principal del palacete del conde de Santisteban una suerte de Salón de los Reinos, su gobierno sobre las tierras de Italia, con significado histórico y de continuidad en el linaje<sup>45</sup>.

Como se ha estudiado, el autor de los lienzos fue Luca Giordano quien pintó a su benefactor, el IX conde de Santisteban (Fig.2) y al que iba a ser su heredero, en esos momentos marqués de Solera (Fig.3), al modo de los retratos regios de corte de Carlos II y su esposa Mariana a caballo<sup>46</sup>. Con una medida de 273 x 210 cm parece que fueron ejecutados antes de 1693, año de la muerte de Diego de Benavides y Aragón, III marqués de Solera.

Sea como fuere en 1859 todavía formaban parte de la colección pictórica de la Casa de Medinaceli como vemos por la restauración de Brun<sup>47</sup>. En ella debió estar hasta 1890<sup>48</sup> que es cuando la colección se divide tras las operaciones testamentarias entre los siete herederos, sus cinco hijos, su primogénito y su viuda, del XV duque de Medinaceli, Luis Tomás Fernández de Córdoba, quien años atrás había mandado restaurarlo. Los lotes se hicieron de forma equitativa y en el inventario de tasación de 1889, firmado por Luis de Madrazo, Julián Jiménez y Antonio Muñoz Degrain, estos lienzos correspondieron a María del Dulce Nombre Fernández de Córdoba y Pérez de Barradas que caso en 1876 con Alfonso de Silva y Campbell, XVI duque de Híjar. La heredera de estos cuadros sería una hija de este matrimonio, María Araceli de Silva y Fernández de Córdoba, que ostentó el título de duquesa de Almazán. Esto es lo que justifica que los lienzos se encuentren en la actualidad en propiedad de los duques de Almazán, donde los identificó Cerezo San Gil, aunque para Ferrari y Scavizzi han

45 CERESO SAN GIL, G.M., *Atesoramiento artístico...*; *op.cit.*, p. 340.

46 CERESO SAN GIL, G.M., "Luca Giordano y el virrey Santisteban, un mecenazgo peculiar", en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n.º 26, 1986, pp. 73-88.

47 En 1877 son citados en el *Catálogo de los cuadros existentes en el palacio de los duques de Medinaceli en Madrid*, en las entradas 183 y 189, sin embargo, se describen erróneamente como el VIII y el VII conde de Santisteban del Puerto. N.º 183. *Retrato ecuestre de D. Diego de Benavides y de la Cueva, 8.º conde de Santisteban del Puerto y n.º 189. Retrato ecuestre de D. Francisco de Benavides y de la Cueva 7.º conde de Santisteban del Puerto tamaño natural*. Toledo- ADM. Sección Archivo Histórico, Leg. n.º 85, ramo 1, doc. 2-2.

48 Sevilla-ADM. Desvinculación. Leg. 294, doc. n.º 51.

mantenido que son representantes de la familia Almazán<sup>49</sup>.

En nuestra opinión no cabe la menor duda de que los lienzos que restaura Isidoro Brun en 1859 son los dos retratos pintados por Luca Giordano de la colección del IX conde de Santisteban del Puerto, que representan a él y a su heredero el marqués de Solera, que se encuentran hoy en la colección de los duques de Almazán como legado de una de las herederas del XV duque de Medinaceli. Por tanto, no se puede seguir admitiendo como proponen Ferrari y Scavizzi que representan a dos antepasados de la Casa de Almazán.

Finalmente, Isidoro Brun se ocupaba de intervenir sobre un retrato del “Rey Felipe III a caballo, de cuerpo entero, tamaño natural, original de escuela española”. Sobre este lienzo de dimensión en torno a 335 x 167 cm el restaurador intervenía forrándolo, colocándole un bastidor nuevo además de quitarle la restauración antigua hecha al óleo y barnizarlo, todo por precio de 1.200 reales de vellón.

Desgraciadamente, no hemos podido localizar el paradero de este retrato ecuestre de Felipe III, aunque no nos parece que pudiera formar parte de la galería de retratos regioes que los duques de Medinaceli tuvieron en el palacio soriano de Medinaceli<sup>50</sup>. En cualquier caso, las copias de estos modelos regioes fueron muy frecuentes en el contexto del Renacimiento habsbúrgico y este lienzo podría proceder de cualquiera de los grandes linajes que entroncaron con Medinaceli en los siglos XVII y XVIII. ¿Sería acaso el retrato de Rubens que figuraba en la sala del duque de Lerma en el palacio de Madrid?

## **A MODO DE CONCLUSIÓN: CONTEXTUALIZANDO LAS INTERVENCIONES DE BRUN Y AGUILAR**

Para concluir, quizá debiera hacerse notar que las restauraciones de Isidoro Brun sobre la colección pictórica de los duques de Medinaceli pudieron afectar a otros cuadros de los que no se ha conservado documentación. En cualquier caso, este documento inédito que damos a conocer nos parece significativo no sólo porque amplía la actividad de este artística, sino porque permite identificar tres de los cuatro lienzos que son restaurados en 1859.

Pero, sin duda, a nuestro juicio, lo más importante es que permite tomar el pulso al modo de intervenir sobre las obras de arte en este momento. Así, como ya señalamos, estas se producen en el contexto de las indicaciones modélicas

---

49 FERRARI, O. y SCAVIZZI, G., *Luca Giordano. L'Opera completa*, Nápoles, Electa Nápoli, 1992.

50 ROMERO MEDINA, R., *Ils aiment laisser des traces à la postérité...; op.cit.*, pp. 32-45.

de Madrazo, quien afirmaba que los lienzos había que “limpiarlos nada más que lo necesario para no quitarles ninguna de sus veladuras, ni aun siquiera la pátina veneranda que les ha dado el tiempo, porque estoy muy convencido de que los cuadros se echan a perder limpiándolos”<sup>51</sup>.

Como hemos visto, Brun y Aguilar aplicó criterios modernos en la colección Medinaceli, como el de forraciones o entelados que estaban destinados a fortalecer los soportes de las telas, así como a barnizados a base de resina de almáciga, ya que tenían la cualidad de refrescar los resecos pigmentos. Aunque la práctica de la forración había sido aplicada de forma sistemática en las colecciones reales desde el incendio del Alcázar de Madrid (1734), Madrazo recomendaba esta técnica y señalaba que “la forración de los cuadros es más urgente aún que la restauración, porque la primera conserva y da vida a los mismos impidiendo su desecación y destrucción consiguiente”<sup>52</sup>. Aunque desgraciadamente el informe de Brun y Aguilar no especifica la técnica usada, es de suponer que se aplicó la forración “a la gacha”, consistente en la aplicación de un engrudo de harina suministrada en caliente.

Como hemos señalado, la razón principal que movió a Brun y Aguilar para abandonar su puesto de restaurador asistente en El Prado no fue otro que el salario. Los emolumentos de cuatro o cinco mil reales anuales eran ridículos si se comparan con el montante que podía llegar a conseguir con encargos particulares. Así, la suma de 3920 reales que recibió el restaurador de manos del mayordomo del duque de Medinaceli era equiparable al trabajo de todo un año. Hemos de suponer que Brun dispuso de un taller con ayudantes para hacer frente a los procesos de restauración que llevó a cabo en las colecciones privadas, principalmente la limpieza, reintegración cromática y barnizado, tareas que se acometían aparte del forrado.

Las intervenciones de Brun y Aguilar en la colección Medinaceli debieron seguir el modelo de restauración de José de Madrazo, prácticas que estaban muy en consonancia con las entonces llevadas a cabo por el director de la National Gallery, William Seguer, además de conservador y restaurador entre 1824-1843. Aunque estas no estuvieron exentas de agrias polémicas por parte de algunos críticos de la pérvida Albión<sup>53</sup>, razonadas voces críticas contemporáneas, más allá de las limitaciones y problemas de la restauración decimonónica, permiten suponer que la intervención de Brun sobre las obras de

---

51 MADRAZO, M. de., *Historia del...*; *op.cit.*, pp. 206-207.

52 MADRAZO, M. de., *Historia del...*; *op.cit.*

53 FORD, R., *A Handbook for Travellers in Spain*. London, John Murray. Albemarle Street, 1845, pp.746 y ss.



la colección Medinaceli fue muy acertada. Así, Brun aplicó las operaciones básicas que Vicente Poleró y Toledo describe, en 1868, en sus *Breves observaciones sobre la utilidad y conveniencia de reunir en uno solo los dos Museos de Pinturas de Madrid y sobre el verdadero estado de conservación de los cuadros que constituyen el Museo del Prado*<sup>54</sup>, a saber:

Tres son las operaciones esenciales de la restauración, y las que han servido de blanco a los desfavorables juicios de algunos críticos, por cuanto a ellas atribuyen y de ellas hacen depender el mal estado de muchos de nuestros cuadros (Museo del Prado), a saber: la forración, la limpieza, y por último el barnizado; pasando por alto la operación principal y de más importancia, cual es la entonación de las tintas en general, y en la que, por muy bien desempeña que haya sido, encuentra siempre motivos de censura el crítico de profesión, imputando al restaurador faltas que no ha cometido, y haciéndole responsable de las injurias del tiempo, que no está en su mano remediar, por grandes que sean su esmero y aptitud<sup>55</sup>.

Parafraseando al autor que venimos de citar, no fueron las injurias del tiempo las que precisamente afectaron a la colección de los duques de Medinaceli, sino los a veces descabellados repartos que se produjeron con el proceso de desvinculación de los bienes de la familia Medinaceli, no exentos de bizarros avatares a lo largo de los siglos XIX y XX. A pesar de ello, la sensibilidad de los XV duques de Medinaceli y el buen hacer de las intervenciones de Brun y Aguilar han permitido que actualmente sigamos disfrutando de tres de estas obras aún permaneciendo en manos privadas.

## APÉNDICE DOCUMENTAL

Madrid, 28 de febrero de 1859

*Pagos a Isidoro Brun por ciertos trabajos de restauración realizados sobre lienzos de la colección de la Casa Ducal de Medinaceli.*

Toledo-ADM. Sección Contadurías de Medinaceli. Leg. nº. 43.

Sr. Duque de Medinaceli

Por forración y poner bastidor nuevo a un cuadro nuevo que representa el retrato de Moncada a Caballo de cuerpo entero, tamaño natural, de escuela de

---

54 (B)iblioteca (R)egional de (M)adrid. Signatura: A-Caj.42/8. En adelante BRM.

55 BRM. Signatura: A-Caj.42/8.

Van Dick: tiene de ancho 10 y ½ pies y alto 8 pies menos ¼. 780 reales

Por limpieza y barnizado. 620 reales.

Por forracion y poner bastidor nuevo a un cuadro que representa el Rey Felipe III a caballo, de cuerpo entero, tamaño natural, original de escuela española, tiene de alto 11 pies y de ancho 5 y ½ pies. 640 reales.

Por quitar la restauración antigua hecha al oleo y barnizado 760 reales.

Por limpieza y barnizado de un cuadro que representa el retrato del conde de Santisteban a caballo de cuerpo entero tamaño natural original de Lucas Jordan 560 reales

Por limpieza y barnizado de un cuadro compañero del anterior que representa al conde de Santisteban a caballo de cuerpo entero de tamaño natural original de Lucas Jordan 560 reales

Suma 3920 reales

Cuya cantidad de tres mil novecientos veinte reales recibí del señor don Liborio Pastor, Mayordomo de SE y para que conste lo firmo en Madrid a 28 de febrero de 1859

Isidoro Brun (rúbrica)

## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO ANARETA-PROTASIO, L., “Cabezalero”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, (XXIII), nº.1, 1915, pp. 33-40.
- BARRIO MOYA, J.L. y LÓPEZ TORRIJOS, R., “Las colecciones artísticas del IV Marqués de los Balbases en Madrid y Génova”, en BELDA NAVARRO, C. *et alii* (ed.), *Patronos, promotores, mecenas y clientes, VII CEHA*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992, pp. 437-441.
- CARRETERO MARCO, C., “Restauración en el siglo XIX: materiales, técnicas y criterios”, en *Investigación en conservación y restauración: II Congreso del Grupo Español del IIC*. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2005, p. 20.
- CAVEDA Y NAVA, J., *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España*, 2 vols. Madrid, Imprenta Manuel Tello, 1867.
- CEREZO SAN GIL, G.M., “Luca Giordano y el virrey Santisteban, un mecenazgo peculiar”, en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº. 26, 1986, pp. 73-88.
- CEREZO SAN GIL, G.M., *Atesoramiento artístico e Historia en la España*

- Moderna: los IX Condes de Santisteban del Puerto*, Jaén, Diputación Provincial de Jaén, 2006.
- CRUZ YÁBAR, M.<sup>a</sup>, “Los palacios de los duques de Medinaceli en el entorno del paseo del Prado en el siglo XVIII”, en *Archivo Español de Arte* (94), n.º. 376, 2021, pp. 387-406.
- DÍAZ PADRÓN, M., *Van Dyck en España*, Barcelona, Editorial Prensa Ibérica, 2012.
- FERRARI, O. y SCAVIZZI, G., *Luca Giordano. L’Opera completa*, Nápoles, Electa Nápoli, 1992.
- FORD, R., *A Handbook for Travellers in Spain*. London, John Murray. Albermarle Street, 1845.
- GODOY, J. A., “Las armaduras de la Casa Ducal de Medinaceli, Colección del Museo del Ejército”, *Militaria. Revista de Cultura Militar*, n.º. 9, 1997, pp. 139-148.
- GONZÁLEZ MORENO, J., “¿Hallazgo de un Van Dyck en Sevilla?”, en *ABC Sevilla*, 20 de septiembre de 1970.
- LAVIT, O., “La colección de dibujos franceses de Isidoro Brun (1819-1898) en el Museo del Prado”, *Boletín del Museo del Prado*, n.º.53, 2017, pp. 98-112.
- LLEO CAÑAL, V., “The art collection of the ninth Duke of Medinaceli”, *Burlington Magazine*, n.º.1031, 1989, pp.108-116.
- MADRAZO, M.de., *Historia del Museo del Prado, 1818-1868*. Madrid, Bermejo imp., 1945
- MARTÍNEZ PLAZA, P.J., *El Coleccionismo de pintura en Madrid durante el siglo XIX*, Madrid, Centro de Estudios Historia Hispánica, 2018.
- MARTÍNEZ PLAZA, P.J., “Ángela Pérez de Barradas (1827-1903), duquesa de Medinaceli y de Denia y Tarifa: una coleccionista en dos tiempos”, en ZALAMA RODRÍGUEZ, M.A. (dir.) y ANDRÉS GONZÁLEZ, P. (ed.), *Ellas siempre han estado ahí. Coleccionismo y mujeres*, Madrid, Ediciones Doce Calles, 2019, pp. 171-188.
- MARTÍNEZ PLAZA, P.J., “El retrato en el coleccionismo burgués y nobiliario en Madrid durante el siglo XIX: presencia, significados y narrativas”, en *Potestas, Estudios del Mundo Clásico e Historia del Arte*, n.º. 18, 2021, pp. 141-167.
- PORTÚS, J., *Museo del Prado. Memoria escrita (1819-1994)*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 1994.
- ROMERO MEDINA, R., “Alhajas para un palacio en Madrid. Escenografías efímeras en la casa del marqués de Cogolludo en el ocaso del antiguo régimen (1785-1789)”, en *Cuadernos dieciochistas*, n.º. 22, 2021, pp. 205-237.
- ROMERO MEDINA, R., “Ils aiment laisser des traces à la postérité. La galerie des portraits des ducs de Medinaceli dans le contexte du collectionnisme des Habsbourg”, en *Revue de l’Art*, n.º. 212, 2021, pp. 32-45.
- ROMERO MEDINA, R., “La biblioteca y el archivo de los duques de Medina-

- celi en Madrid: una institución histórico-cultural entre el centralismo borbónico y el liberalismo español (siglos XVIII-XIX)”, en *Anales de Historia del Arte*, n.º. 32, 2022, pp.193-216.
- RUIZ GÓMEZ, L.,” Algunas notas sobre el restaurador José Bueno y la creación de la Escuela de Restauración del Museo del Prado”, en *In sapientia libertas. Escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*. Madrid y Sevilla, Museo Nacional del Prado, 2007, pp. 670-76.
- RUIZ GÓMEZ, L., “Restauración en el Museo del Prado”, *Voz de la Enciclopedia online del Museo del Prado*. <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/restauracion-en-el-museo-del-prado/6aee105c-9c94-4ef8-a726-de393fd7eaea#:~:text=La%20plantilla%20estable%20de%20Museo,%20Eva%20Perales%20Alfredo%20Pi%C3%B1ero%20> [Consultado el 17 de noviembre de 2022].
- TURNER, N., “Isidoro Brun, Pedro Fernández Durán, and the Formation of the Prado’s Collection of Old Master Drawings», en TURNER, N. (ed.), *From Michelangelo to Annibale Carracci. A Century of Italian Drawings from the Prado* [cat. exp. Pittsburgh (Pennsylvania), Frick Art and Historical Center; Evanston (Illinois), Northwestern University, Mary and Leigh Block Museum of Art; Tulsa (Oklahoma), Philbrook Museum of Art]. Alexandria (Virginia), 2008, pp. 23-30.

Raúl Romero Medina

Dpto. de Historia del Arte  
 Universidad Complutense de Madrid  
<https://orcid.org/0000-0001-6129-1399>  
[raul.romero.medina@ucm.es](mailto:raul.romero.medina@ucm.es)



## **UN PASAJE OLVIDADO EN LA CIUDAD MONUMENTAL DE CÁCERES. LA CONEXIÓN DE TENERÍAS A CALEROS**

### **A FORGOTTEN PATHWAY IN THE OLD TOWN CENTER OF CÁCERES. THE CONNECTION FROM TENERÍAS TO CALEROS**

JUAN SAUMELL  
Universidad de Extremadura

ANTONIO LAURIA  
Università degli Studi di Firenze

Recibido: 21/09/2022

Aceptado: 27/11/2022

#### RESUMEN

Al norte de la ciudad monumental de Cáceres, a cincuenta metros de la Iglesia de Santiago, se advierte un espacio que clama por un pasaje por el trazado de la trama urbana. Pero no aparece en el callejero ni en la cartografía histórica que manejamos. El ayuntamiento lo contempla como prioridad desde la aprobación del Plan Especial de Protección y Revitalización del Patrimonio Arquitectónico de 1990, incorporándolo al Plan General Municipal de 2010. A partir del trazado gráfico se establecen propuestas para la apertura de este paso, con beneficios para todas las partes implicadas.

*Palabras clave:* Accesibilidad, pasaje urbano, centro histórico, Cáceres, plaza de Santiago.

## ABSTRACT

At the north of Cáceres Heritage Place, fifty meters from Santiago Church, can be seen a space shouting for a passageway due the urban net. But it is unknown in street map neither historical cartography. The city council provide for as a priority from the approval of Plan Especial de Protección y Revitalización del Patrimonio Arquitectónico (Town planning of protection and revitalization of architectural heritage) from 1990, integrated in General City Planning from 2010. From graphic layout are established proposals to implement the passageway, with benefits for all the parties concerned.

*Keywords:* Accessibility, passageway, old town center, Cáceres, Santiago Square.

## 1. INTRODUCCIÓN

Un centro histórico de una ciudad patrimonial tiene el riesgo de convertirse en un escenario teatral cuando le falta vida.

En la *Descripción de Grecia*, el gran geógrafo Pausania (siglo II) observaba que el significado de la ciudad precede a la construcción de edificios o del espacio público y se asienta, más bien, en la red de relaciones sociales “que las personas o los grupos establecen entre ellos”<sup>1</sup>. Más tarde, Isidoro de Sevilla, en las *Etimologías*, escritas en el primer tercio del siglo VII, explicó que la ciudad no se limita a una entidad física, con sus infraestructuras y edificaciones, resultado concreto de la acción humana sobre el ambiente, la fábrica material de la ciudad (la ciudad como *urbs*); sino también una entidad simbólica, inmaterial, formada por una red de funciones y sólidos intercambios sociales, culturales y de información, haciendo referencia no a sus piedras, sino a sus habitantes, a las personas unidas por vínculos de sociedad (la ciudad como *civitas*)<sup>2</sup>.

La presencia de las personas es la que confiere significado y la que justifica una creación compleja y articulada como la ciudad<sup>3</sup>, y transforma un lugar físico en una *polis*, una *comunidad viva*<sup>4</sup>. Los habitantes son los que mantienen vivo y

---

1 MICHELUCCI, G., *Dove si incontrano gli angeli. Pensieri, fiabe e sogni*, Firenze, 2002.

2 ISIDORO DI SIVIGLIA: *Etimologie o origini*, XV, II, 1, VALASTRO CANALE, A. (a cargo de), vol. II, Torino, 2004, p. 253.

3 RUDOFISKY, B., *Streets for People. A Primer for Americans*. New York, 1969; ALEXANDER, C: *Pattern Language: Towns, Buildings, Construction*, New York, 1977; GEHL, J.: *Life between buildings: using public space*. New York, 1987, entre otros.

4 Para el concepto de polis como comunidad viva, capaz de mostrar por ella misma un alto estilo de

habitabile un espacio público. El significado que una persona atribuye a un lugar resulta inseparable de la cadena de eventos que se viven en aquel lugar y de las relaciones que ella misma genera con los demás.

Eso sucede con gran parte de los espacios que nos encontramos en la ciudad monumental de Cáceres. Por un lado, usos cambiantes que generan abandono o terciarización. Por otro lado, interpretación personal de niveles de protección patrimonial, que ahogan las economías modestas. Las soluciones al abandono pasan por la apertura de oportunidades, la gestión sensata y sensible de los usuarios y vecinos históricos, la generación de servicios cercanos y los incentivos que atraigan nuevos vecinos, en forma de normativas facilitadoras de la vida diaria y en reducción de determinadas tasas municipales. Periódicamente surgen oportunidades, como la adaptación de uso de un palacio (Generala y Ribera para uso universitario, Mayoralgo como sede bancaria, Golfines de Abajo y Camarena como dotación cultural, Atrio, Paredes Saavedra y Godoy como alojamiento hotelero y servicios de restauración), con beneficio estimado a diversos niveles, o la presión popular para mejorar un determinado ambiente (concurso de la plaza de Santiago). Paralelamente, podemos encontrarnos con ideas felices que aúnan esfuerzos o permiten acercar el centro congestionado al entorno abierto. Este es el caso de la presente propuesta de conexión de Caleros a Tenerías y la Ribera del Marco, a partir de signos que presenta la trama urbana de un posible pasaje, tal vez existente en una fase temprana de desarrollo urbano. Con un desnivel análogo al de la Cuesta del Maestre (pendiente del 20%), y una longitud de cien metros, menos de la mitad colmatado por edificaciones y el resto despejado, en forma de calle escalonada en la actualidad. La continuación del trazado directo hasta la Ribera del Marco por un tramo de la denominada Ribera de Curtidores sigue la misma pendiente.

Iniciaremos este trabajo con unas ideas sobre el estado del arte de espacios urbanos olvidados, para detenernos a continuación en el momento actual del caso de estudio que ha dado pie a esta investigación, buscando referencias en el pasado y planteando opciones de futuro, directamente relacionadas con la transferencia de resultados de investigación y la tercera misión de la universidad. La actualidad del trabajo está refrendada por la convocatoria de un concurso de ideas<sup>5</sup> para ordenar zonas adyacentes al área abordada en el presente estudio y por las

---

vida, en el sentido de compartir proyectos juntos o manifestarse con solidaridad, se puede seguir el discurso de Juan Pablo II en Lodi el 20 de junio de 1992 en <[http://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/it/speeches/1992/june/documents/hf\\_jp-ii\\_spe\\_19920620\\_popolaz-odi.html](http://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/it/speeches/1992/june/documents/hf_jp-ii_spe_19920620_popolaz-odi.html)> (último acceso 03/08/2022).

<sup>5</sup> COADE, *Concurso de ideas con jurado para la reordenación de la plaza de Santiago de Cáceres*, 2022, <https://www.coade.org/plaza-de-santiago/> (consulta 25/07/2022)

gestiones avanzadas para llevar a cabo acciones para recuperar esa calle para uso público.

## 2. ESTADO DEL ARTE

Los centros históricos de las ciudades europeas están llenos de pequeños espacios públicos, algunas veces sin actividad, con frecuencia degradados, a los que nos referimos como *espacios residuales*<sup>6</sup>. Estos lugares muestran un aspecto descuidado o ruinoso al no encontrarseles un uso debido a su emplazamiento, sus dimensiones o sus características morfológicas o semánticas<sup>7</sup>. Lugares abandonados a su destino en cuanto privados de específica cualidad o valor económico. Lugares aparentemente incapaces de manifestar o reivindicar la propia vocación de espacio público y que a veces son expresión de una crisis más amplia que afecta al espacio público y a la ciudad en general<sup>8</sup>.

Al contrario que en la periferia, que cuenta con numerosos espacios amplios, los espacios residuales de los centros históricos son contados y pequeños<sup>9</sup>. Si en las periferias los espacios residuales frecuentemente son productos derivados de la desaparición de industrias o del rápido proceso de urbanización típico de la expansión urbana, en los centros históricos aparecen como testimonio de mínimas transformaciones, pequeñas historias de contrastes y conflictos sobre la propiedad, así como de tensiones que caracterizan la vida de los edificios y definen sus límites. En el corazón de la ciudad es relativamente frecuente que la proximidad de espacios residuales y espacios de alto valor simbólico genere una serie de relaciones con consecuencias funcionales y condicionantes perceptivos y semánticos. Mientras en las periferias los espacios residuales son lugares “donde la ciudad no existe o islas internas privadas de actividad”<sup>10</sup>, en los centros históricos es frecuente que los espacios *lleguen a ser* residuales por un cúmulo de funciones lícitas e ilícitas, descoordinadas o mal gestionadas.

Entre los pequeños espacios urbanos olvidados de nuestros centros histórico procede incluir también los lugares sustraídos a la comunidad ciudadana mediante acciones, más o menos legales o toleradas, de privatización. Hablamos

---

6 LAURÍA, A., VESSELLA, L., *Small Forgotten Places in the Heart of Cities On the residuality of public spaces in historical contexts. Florence as a case study*, Firenze, 2021.

7 LOUKAITOU-SIDERIS, A., “Cracks in the City: Addressing the Constraints and Potentials of Urban Design.” *Journal of Urban Design* 1 (1), 1996, pp. 91-103.

8 LAURÍA, A. Et al, *Piccoli Spazi Urbani. Valorizzazione degli spazi residuali e qualità sociale*, Napoli, 2017.

9 CLÉMENT, G., *Manifeste du tiers paysage*. Paris, 2004.

10 SOLA-MORALES, I. de, *Territorios*, Barcelona, 2002, págs. 181-193.



de espacios públicos olvidados en la memoria o en los registros documentales (sin excluir que puedan volver a ser de todos) o irremediablemente perdidos.

Hoy, al menos en la realidad europea, resulta más difícil que en tiempos pasados que un particular tome posesión de un espacio público con un golpe de mano o gracias a una postura o talante condescendiente o *cómplice* de la autoridad local. A pesar de todo, el proceso de privatización de pequeños espacios residuales continúa con diversas modalidades. A veces se transforman en áreas de aparcamiento informal de vecinos y, sin solución de continuidad, llegando a convertirse en uso exclusivo de un particular. En las ciudades donde es más fuerte la presión turística y el espacio público atrae cada vez más a las personas en función de la lógica del consumo<sup>11</sup>, no resulta extraño que los espacios residuales terminen por albergar una pequeña terraza exterior de un bar o de un restaurante (o como lugar de consumo de alimentos o bebidas, o peor, como depósito de mercaderías o de basura).

Estos procesos sustraen de hecho porciones de espacio público (caracterizado, por su propia definición, de gratuidad) a la comunidad ciudadana. Las motivaciones que llevan a conceder los espacios residuales a los particulares es la dificultad, por parte de los gestores municipales, de gestionar esos espacios y de frenar una degradación que no se es capaz de contrarrestar. No obstante, existen caminos diversos (más arduos y laboriosos) que buscan la valorización de los pequeños espacios abandonados de los centros históricos sin renunciar en absoluto a su naturaleza de espacio público<sup>12</sup>.

### 3. EL TRAZADO DE LA CALLE EN LA ACTUALIDAD

La plaza de Santiago y la zona de estudio están situadas al noreste y extramuros de la ciudad monumental de Cáceres (Fig. 1), en un arrabal del centro histórico de acusada pendiente, a una altitud (425 metros sobre el nivel del mar) intermedia entre la cota urbana más alta (458 metros en la plaza de San Mateo) de la colina circundada por el recinto amurallado y el Arroyo de la Ribera del Marco (398 metros), que canaliza las aguas hacia el río Guadiloba, afluente del

---

11 FUSCO GIRARD, L., "Urban System and Strategy Planning: Towards a Wisdom Shaped Management", In SHI, Y., OLSON, D.L., STAM, A, (eds), *Advances in Multiple Criteria Decision Making and Human System Management: Knowledge and Wisdom*, Amsterdam, 2007, pp. 316-40.

12 ZAFFI, L., "Azioni e progetti per micro interventi sullo spazio pubblico della città." In Lauria (a cura di) *Piccoli Spazi Urbani. Valorizzazione degli spazi residuali in contesti storici e qualità sociale*, Napoli, 2017, pp. 141-174.

río Almonte, unido al Tajo en el embalse de Alcántara.



Figura 1. Plano de situación de la plaza de Santiago y de la calle Caleros en Cáceres.

Fuente: SIG Cáceres. Elaboración propia

Al enfocar la calle Caleros desde la plaza de Santiago, pasada la esquina con la Cuesta del Marqués y la calle Villalobos, en el primer número del callejero (a la derecha, en tono crema, en la fotografía de la izquierda de la figura 2), encontramos una fachada de dos plantas aparentemente análoga a las demás. Por el otro extremo, hacia levante, desde la calle Tenerías (imagen central de la figura 2) se apunta un arranque de calle en escalera que se interrumpe en una fachada, delante de la cual ha crecido un árbol, lo que refleja el paso del tiempo sin una circulación abierta (imagen derecha de la figura 2).



Figura 2. Fachada de la vivienda en calle Caleros (izquierda), embocadura inferior desde la calle Tenerías (centro) y final de ese tramo inferior (derecha). Fotos del autor.

El Sistema de Información Geográfica (en adelante: SIG) del Ayuntamiento de Cáceres<sup>13</sup> ilustra el trazado del posible pasaje. Por un lado, en el Callejero se traduce en un corredor o servidumbre de paso en dirección ascendente este-oeste (Fig. 3), con una ocupación en planta menor que la que se advierte en una vista aérea, con vegetación que cubre parte del suelo<sup>14</sup> (ver figura 8 derecha). En la Trama urbana del mismo SIG se advierte una homogeneidad de anchura de la parcela edificada con fachada a Caleros 1 y del tramo urbanizado a continuación (ver figura 1).



Figura 3. Callejero de Cáceres. Fuente: SIG del Ayuntamiento de Cáceres

13 AYUNTAMIENTO DE CÁCERES, *SIG Cáceres*. <https://sig.caceres.es/> (consulta 22/07/2022)

14 GOOGLE: <https://www.google.es/maps/> (consulta 22/07/2022)

El catastro ofrece información complementaria. El espacio colmatado (construido u ocupado) pertenece a una referencia catastral, la de la vivienda del número 1 de la calle Caleros, salvo el extremo inferior, a levante, vinculado a otras dos referencias catastrales por división horizontal, en una misma parcela, de la vivienda de Villalobos 12 (Fig. 4)<sup>15</sup>.



Figura 4. Cartografías de la Referencia catastral 6630026QD2763B0001JP arriba y de las 6630032QD2763B0002XA y 6630032QD2763B0001ZP abajo. La parcela catastral aparece resaltada en trazo grueso. Fuente: Catastro.

Los alzados a las calles Caleros y Tenerías, disponibles en el SIG<sup>16</sup> (Fig. 5), ofrecen más información gráfica del arranque del posible paso en sus dos extremos, donde comprobamos las cotas de referencia de las calles que confirman el desnivel de un extremo al otro de casi 20 metros.

<sup>15</sup> GOBIERNO DE ESPAÑA, *Sede Electrónica del Catastro*. <https://www.sedecatastro.gob.es/> (consulta 22/07/2022)

<sup>16</sup> TREJO AIRE, N. M., *TFG. Toma de datos y montaje de fachadas del Plan Especial 2*, 2014, planos 6 y 59, en [https://sig.caceres.es/visores/Patrimonio\\_Arquitectonico/](https://sig.caceres.es/visores/Patrimonio_Arquitectonico/), (consulta 25/07/2022)



Figura 5. Alzado de la calle Caleros nº 1, (señalado con un número 1 en el dibujo de la izquierda, con un encuadre a trazos de la fachada y otro encuadre menor señalando un posible paso inferior y manteniendo la planta alta) y alzado de la calle Tenerías en el arranque inferior del pasaje. Fuente: TREJO, 2014, en SIG del Ayuntamiento de Cáceres

#### 4. REFERENCIAS HISTÓRICAS

Acudiendo a planos históricos de Cáceres, observamos que los registros conocidos más difundidos no recogen ese trazado, ni en 1822, ni en 1845 ni en 1853<sup>17</sup> (Fig. 6).

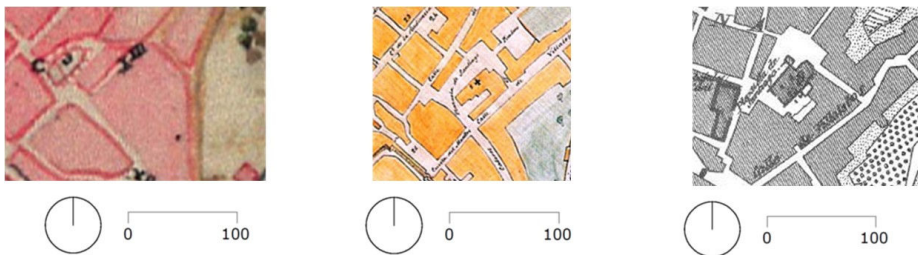


Figura 6. De izquierda a derecha, pormenores de los planos de 1822 (Boyer), 1845 y 1853 (Coello). Fuente: SIG. Ayuntamiento de Cáceres

Cada plano tiene un objetivo y con frecuencia los trazados recogen información previa de dudosa exactitud, pero en este punto coinciden los planos

<sup>17</sup> AYUNTAMIENTO DE CÁCERES, SIG Cáceres. <https://sig.caceres.es/cartografia/historica/> (consulta 25/07/2022)

conocidos de los siglos XIX y principios del XX a falta de mejores opciones.

Sin embargo, centrándonos en estos tres trazados prácticamente contemporáneos se observan algunas diferencias (Fig. 6). En el primero de ellos, de 1822, el edificio de la iglesia aparece exento, como está en la actualidad, y sin apenas percibirse el ensanchamiento o rincón frente al Palacio de Godoy, al oeste de la iglesia. En el plano de 1845 y en el de 1853 está marcada la plaza frente a la fachada del palacio de Godoy y la fábrica de la iglesia aparece unida a la manzana situada al sur, paralela a la calle Villalobos. Esto tiene una explicación pues hasta finales del siglo XX había una tapia que cerraba un recinto que cubría un tercio de la fachada lateral de la iglesia hasta el edificio anejo, hoy casa parroquial, en el tramo sur de la cabecera. Por otra parte, en el plano de 1853 se observan otras dos peculiaridades exclusivas: una pequeña edificación al norte, a la izquierda de la cabecera, objeto de otro estudio; y la interrupción de la conexión desde la plaza de Santiago hacia la calle Caleros (Caleros empieza en Villalobos), que se atribuye a un error de trazado, salvo mejor opción de estudio futuro.

En trabajos monográficos recientes sobre el trazado urbanístico de Cáceres (Fig. 7) corroboramos las deducciones a las que hemos llegado, pues han reflejado en planos tanto investigaciones documentales escritas como planimetría actualizada. Lozano<sup>18</sup> parte de la planimetría actual para proponer una traza en los siglos XVIII y XIX. Campesino<sup>19</sup> y Pizarro<sup>20</sup> trasladan el trazado de Coello (XIX) a una planimetría actual. Sin embargo, en una propuesta para el siglo XIX recuperan la apertura de Santiago hacia Caleros, consolidada en el resto de la cartografía. Pizarro estima también un trazado básico para la zona a partir del callejero que conocemos. Encontramos ligeras diferencias de matiz entre los distintos planos. Lozano y Pizarro señalan un fondo regular de parcela edificada; mientras Lozano iguala por el fondo menor, equivalente más o menos a la crujía de fachada, Pizarro uniforma por el mayor fondo edificado. Por otro lado, Campesino presta más atención al perímetro de manzana en la actualidad. Cada autor, con la colaboración de dibujantes en algunos casos, ha utilizado fuentes complementarias, y ha tomado las decisiones pertinentes en función del objetivo de la propuesta planimétrica, reflejando una mayor o menor evolución del callejero.

---

18 LOZANO BARTOLOZZI, M. M, *El desarrollo urbanístico de Cáceres de los siglos XVI al XIX*, Cáceres, 1977, p. 208.

19 CAMPESINO, A., *Estructura y paisaje urbano de Cáceres*, Cáceres, 1982, p. 211.

20 PIZARRO GÓMEZ, F.J., *Cáceres: paisajes urbanos de Extremadura*, Mérida, 2002, p. 93.

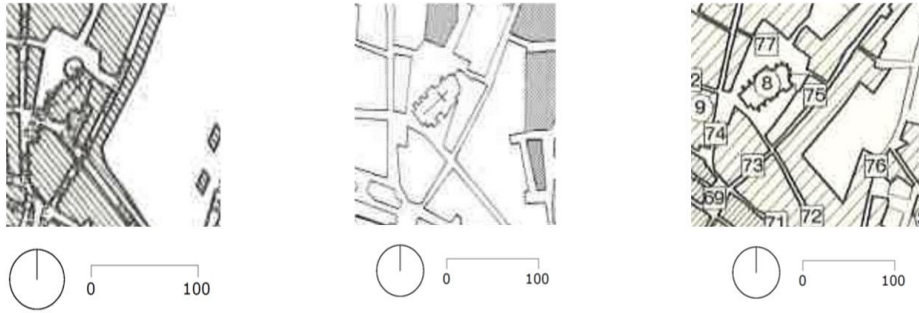


Figura 7. Trazados mostrados en Lozano (izquierda), Campesino (centro) y Pizarro (derecha) de la zona de Santiago-Caleros, siglos XVIII-XIX. Fuente: Lozano, Campesino y Pizarro.

En el primer tercio del siglo XX empiezan a aparecer trazas gráficas del paso objeto de estudio en su extremo de menor cota, a levante<sup>21</sup> (Fig. 8 izquierda), trazas corroboradas por la primera imagen aérea conservada, el Vuelo Americano de 1956 que mostramos superpuesto a la capa del Catastro para facilitar su lectura gráfica<sup>22</sup> (Fig. 8 derecha). En ambas imágenes se puede advertir, con limitado nivel de detalle, un espacio sin edificar al principio de la calle Caleros, en los números pares, que podría remitir a un ensanchamiento de mayores dimensiones en épocas anteriores. Este detalle se menciona por la falta de alineación entre la Cuesta del Maestre y la calle Villalobos, por una parte, y la pertinente conexión entre la Cuesta del Maestre y el trazado del paso objeto de estudio en régimen de torrentera para facilitar la evacuación de las aguas hacia la Ribera del Marco en su punto más cercano a través de la línea de máxima pendiente, que discurre precisamente, desde la puerta de Coria, por la Cuesta del Maestre, el trazado de la calle desaparecida y la conexión entre Tenerías Altas y Tenerías Bajas.

21 AYUNTAMIENTO DE CÁCERES, SIG Cáceres. <https://sig.caceres.es/cartografia/historica/> (consulta 25/07/2022)

22 GOBIERNO DE ESPAÑA, *Vuelo Americano (Serie B, 1956-1957/1956)*. Fototeca digital. Instituto Geográfico Nacional. (consulta 25/07/2022)

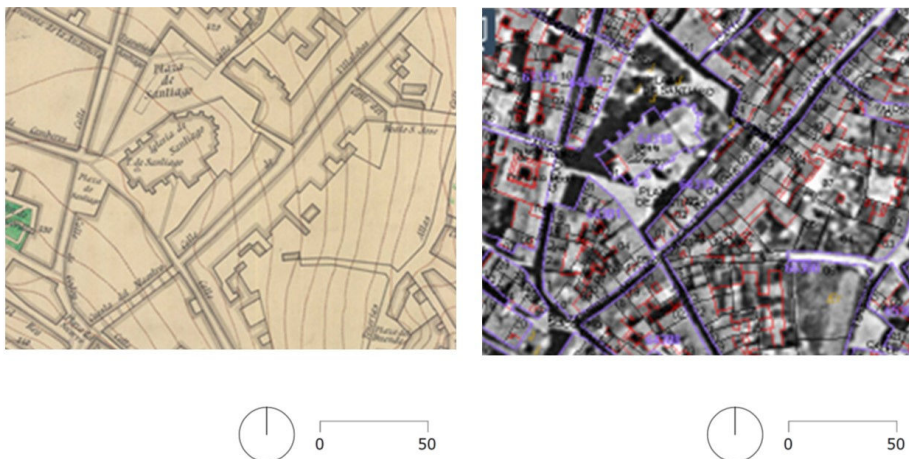


Figura 8. Plano de 1931. Fuente SIG. Foto aérea 1956. Fuente IGN.

Otras imágenes posteriores en las últimas décadas del siglo XX muestran con mayor nitidez la ocupación cambiante de la parcela en sus distintos tramos. El propio trazado del tramo de calle existente, que ahora vemos escalonado, se debe a una actuación reciente, para facilitar el acceso a las parcelas, más que a una intervención pública programada.

En este análisis gráfico y físico de la trama urbana destaca la falta de lógica del encuentro entre la Cuesta del Maestre, la calle Villalobos, la conexión con Santiago y la calle Caleros. El ensanchamiento o espacio sin edificar mencionado en el párrafo anterior al principio de la calle Caleros, frente al número 1, podría tener unas dimensiones superiores, en forma de rincón o largo, para permitir tanto el giro de las caballerías, como el desagüe natural desde la Cuesta del Maestre y puerta de Coria hacia la Ribera del Marco. En cualquier caso, esta hipótesis requiere mayor fundamentación, ajena a este trabajo.

## 5. PLANES Y PROYECTOS

El momento y el motivo por el que se *privatizo*, en su caso, este espacio, es una incógnita. El Plan General de 1961<sup>23</sup> recoge la situación reflejada en el Vuelo Americano. Sin embargo, el Ayuntamiento de Cáceres se ha propuesto recuperar la calle, desde el Plan Especial de Protección y Revitalización de

23 AYUNTAMIENTO DE CÁCERES, *Plan General de Ordenación Urbana*, 1961



Patrimonio Arquitectónico (en adelante: PEPRACC) de 1990<sup>24</sup>, con una propuesta clara, por un lado, aunque dubitativa, por otro. Clara, porque marca la calle. Dubitativa, en el modo de definir y programar las actuaciones a realizar para llevar a buen puerto la operación.

En el plano de ordenación del PEPRACC (Fig. 9) señala claramente un paso inferior en planta baja (rotulado como tal en plano y trazado con línea discontinua), en una altura edificable de dos plantas (ver figura 5 en alzado), permitiendo una escalera de acceso a la planta superior a la derecha de la parcela, ocupando dos crujeas. El resto de la parcela alargada la contempla como no edificable.

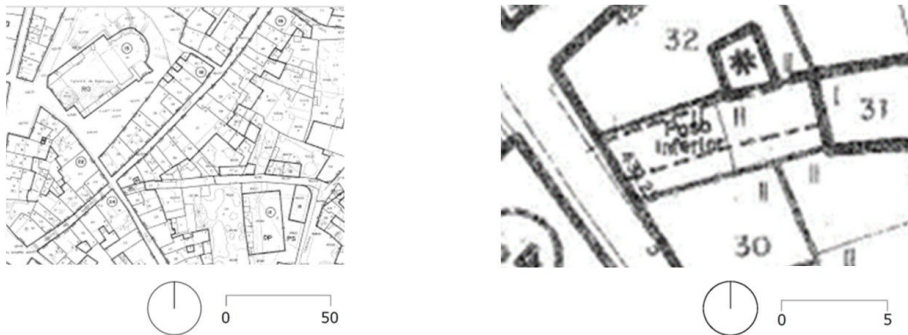


Figura 9. PEPRACC Plano de ordenación H3 y detalle. Fuente: SIG Cáceres.

En el Inventario de actuaciones del PEPRACC (en adelante: Inventario), la vía o paso objeto de estudio sirve de separación entre la zona S-2 de Santiago y la S-6 de la Ribera del Marco (Fig. 10). El sector norte (S-2) denominado de Santiago, omite mencionar actuaciones concretas para nuestro foco de atención. En el sector S-6 Ribera del Marco, al sur del eje, menciona una Unidad de actuación de Tenerías (página 37 del Inventario), con área deportiva y dotación social, edificación y espacios libres y formalización de acceso a la ciudad monumental. En la página 64 de la Memoria del PEPRACC (en adelante: Memoria) especifica un aparcamiento bajo rasante en Tenerías compatible con uso deportivo (al sur del eje motivo de este estudio), adecuando los accesos a la ciudad histórica y la penetración peatonal por la Cuesta del Maestro (donde desemboca la calle, en Caleros 1, frente a la Cuesta del Maestro). Al mencionar la Ribera del Marco en la Memoria (página 74) vuelve a referirse a los mismos

<sup>24</sup> AYUNTAMIENTO DE CÁCERES, *Plan Especial de Protección y Revitalización de Patrimonio Arquitectónico*, 1990.

puntos (accesos, aparcamiento, zona deportiva). Entre las unidades de actuación justifica el acceso desde Tenerías a la calle Caleros, asumiendo “una pequeña demolición que por su escasa entidad permite la aplicación de fórmulas de compensación” (Memoria, p. 79), añadiendo la penetración para resolver el acceso a la ciudad monumental por el este. Por último, contempla una pequeña actuación para integrar el eje en el paisaje, saneando un muro, según la leyenda de las flechas del tramo inferior de la calle (Inventario, p. 61).

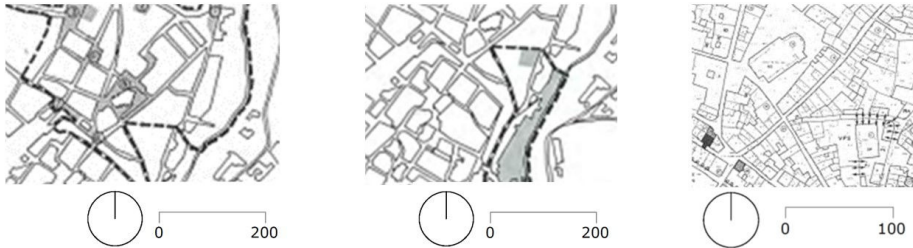


Figura 10. De izquierda a derecha: Sectores S-2 (norte, p. 14) y S-6 (sur, p. 36) y actuación (p. 61) del Inventario del PEPRACC. Fuente: SIG

Las especificaciones del PEPRACC vienen recogidas en el Plan General Municipal de 2010 (en adelante: PGM) y en las consiguientes actualizaciones, con algunos matices y dudas al tratar de los límites de áreas de actuación o gestión. Por un lado, las alineaciones reflejadas en el Plano 5 del PGM (Hoja 23 de 43) actualizado a 2015 (Fig. 11 izquierda, Clasificación, calificación y regulación del suelo y la edificación en suelo urbano y urbanizable ordenado. Red viaria, alineaciones y rasantes)<sup>25</sup> recogen las del PEPRACC con diferencia de matices que pueden deberse a error de dibujo: la línea discontinua que representaría un paso inferior (mencionado en el PEPRACC) y que aparece en una actuación análoga real en la Plazuela del Socorro (Obra Pía de Roco) se traza continua como en el resto de la calle, aunque se colmata con edificación: el mensaje se puede deducir, pues si las alineaciones marcan los laterales de la parcela y se permite construir, implica que debe dejarse un paso libre inferior. Sin embargo, en las Normas zonales y ámbitos de actuación (Fig. 11 derecha. Plano 5.1. Hoja 6 de 10. Texto refundido 2018) se interrumpe el trazado en la primera crujía de la calle Caleros 1, resaltando la construcción de esa parte, aunque, como hemos mencionado, se refiera a la primera planta, dejando la planta inferior libre.

25 AYUNTAMIENTO DE CÁCERES, *Plan General Municipal*, 2010.



Figura 11. Plano 5 de alineaciones y de ámbitos de actuación del PGM. Fuente: SIG

Al desarrollar el PGM la gestión del suelo urbano (Fig. 12 izquierda. 2015. Plano 6 Hoja 23 de 43) deja nuestro ámbito fuera del sistema general de zonas verdes y espacios libres (EG) y marca el límite del Plan Especial de la Ribera del Marco (Fig. 12 derecha. Plano 10 Hoja 3 de 7) por las alineaciones interiores de los edificios de la calle Caleros, cuando el PEPRACC marcaba el eje de la calle Caleros (Fig. 10).



Figura 12. Gestión del suelo urbano (Plano 6) y límite Plan Especial de la Ribera del Marco (Plano 10). Fuente: PGM.

En ese marco de proyectos mencionamos el Concurso de ideas con jurado para la reordenación de la plaza de Santiago de Cáceres convocado en 2022, recientemente fallado<sup>26</sup> y presentado públicamente, con exposición de los

26 TORREJÓN, M.J., *Así será la nueva Plaza de Santiago de Cáceres tras la reforma*, <https://www.hoy.es/caceres/nueva-plaza-santiago-20220720205206-nt.html> (consulta: 26/07/2022).

resultados gráficos. El concurso se propone una serie de objetivos. Por un lado, plantea establecer una estrategia para el estacionamiento de vehículos fuera de la plaza de Santiago, sugiriendo unos espacios en torno a Tenerías y a la Ribera del Marco: en ese sentido, la apertura de la calle mencionada facilitaría una conexión más directa con esos aparcamientos. También menciona el estudio de la recogida y evacuación de aguas: la apertura del pasaje objeto de estudio facilitaría una más directa evacuación hacia la Ribera del Marco, tanto superficialmente como mediante canalización enterrada. Por último, la apertura del paso facilitaría una conexión más directa entre el actual polo de atracción, la iglesia de Santiago, y la actuación prevista de un hotel en la misma plaza de Santiago, y de un museo en la calle Tenerías.

La propuesta ganadora<sup>27</sup>, elimina los coches y pretende dar un mayor protagonismo a la fábrica de la iglesia, que reforzará su papel de foco de atracción, con lo que nuevos accesos serán bienvenidos, especialmente de aparcamientos cercanos. Un podio rodea la cabecera de la iglesia (Fig. 13 izquierda), estableciendo dos conexiones verticales entre los dos niveles del entorno del edificio, a ambos lados de la iglesia y retiradas de la construcción: una, al sur, mediante escalera que linda con la edificación; otra, en ligera pendiente, en solución que podría recordar a la plaza Mayor, al norte, desplazando las zonas de sombra y descanso hacia la fachada urbana, ampliando el ángulo de visión del monumento, centro pasivo de la intervención.

## 6. RESULTADOS

En ese contexto, planteamos respuestas imaginativas como las que están en marcha, para mejorar la conexión entre la ciudad monumental y la Ribera del Marco, que facilitaría el desahogo y la accesibilidad a plazas de aparcamiento para los vecinos en la zona sin edificar contigua en Tenerías, una conexión con el nuevo museo<sup>28</sup> y otras opciones barajadas en el concurso de ideas mencionado.

Entre estas respuestas, en un contexto de compensación de aprovechamiento urbanístico, estaría permitir el incremento de una planta en alguno de los tramos dejando la planta baja libre y pública, para el propietario del tramo superior a Caleros 1, o la construcción de una crujía hacia la renovada calle en el patio del

<sup>27</sup> ÁLVAREZ CIENFUEGOS, A. y colaboradores, *Un barrio para vivir*, 2022. Inédito.

<sup>28</sup> TORREJÓN, M.J., *El Madruelo, en Cáceres, se derriba este mes para construir el museo de la música*, <https://www.hoy.es/caceres/madruelo-caceres-derriba-20220619203629-nt.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F>, (19/06/2022, consulta: 26/07/2022)

propietario de la calle Villalobos, 12 a cambio de ceder la parcela que se corresponde con el trazado de la calle para uso público.

Otros acuerdos que permitan asumir la titularidad pública de los terrenos abren opciones más claras y libres de actuación, sin necesidades de compensación. En este marco, la valoración de cambio de titularidad de las dos parcelas por parte del Ayuntamiento de Cáceres parece abierta a finales de 2022, dentro de una operación de compra de la totalidad de la parcela de Caleros 1, y de la adquisición de la parte que ocupa el trazado estudiado por la propiedad de Villalobos 12 (Fig. 4).

## **7. CONCLUSIONES**

La apertura de un paso en un tejido consolidado entraña complicaciones de diversa índole, implicando a personas e instituciones. Cuando se aúnan voluntades y se aprovechan oportunidades el efecto positivo se multiplica. La posibilidad que se abre con la adquisición de las parcelas ocupadas beneficiando a las partes implicadas a un precio razonable requiere tacto y paciencia, además de contar con los medios económicos pertinentes. Los beneficios de la apertura del pasaje para vecinos y visitantes resultan indudables, al acercar zonas habitadas con aparcamientos a una distancia razonable.

Si se mantuviera la edificación, en el diseño de la primera crujía a la calle del inmueble de Caleros 1 cabría permitir la construcción en primera planta dejando la planta baja libre, con el acceso a la planta superior reduciendo considerablemente el ancho de paso (ver Fig. 5 en lazado y Fig. 9 en planta), limitando las posibilidades de combinar una escalera con tramos horizontales con una rampa para sillas de rueda con ayuda, carros de mercancía, carritos de bebé y equipajes con ruedas.

El diseño del pasaje requiere compaginar el acceso y la accesibilidad en un sentido amplio, lo más universal posible, con la topografía del terreno natural. Resulta inviable trazar una rampa cumpliendo con todos los requisitos que señalan las exigencias de la normativa para los espacios públicos urbanizados, tanto estatal<sup>29</sup> como autonómica<sup>30</sup>. Sin embargo, asumimos que la orografía

---

29 GOBIERNO DE ESPAÑA, *Orden TMA/851/2021, de 23 de julio, por la que se desarrolla el documento técnico de condiciones básicas de accesibilidad y no discriminación para el acceso y la utilización de los espacios públicos urbanizados*, 2021.

30 JUNTA DE EXTREMADURA, *Decreto 135/2018, de 1 de agosto, por el que se aprueba el Reglamento que regula las normas de accesibilidad universal en la edificación, espacios públicos urbanizados, espacios públicos naturales y el transporte en la Comunidad Autónoma de Extremadura*, 2018.

montuosa permite matizar las exigencias concretas para escaleras y rampas<sup>31</sup>, y el marco legal que ampara la normativa reguladora<sup>32</sup> contempla una aplicación de exigencias susceptible de *ajustes razonables*<sup>33</sup>; En concreto, la Ley de Accesibilidad universal de Extremadura asume que, en los espacios públicos urbanizados existentes, “cuando no sea posible garantizar alguna de las condiciones de accesibilidad establecidas reglamentariamente, se aplicarán justificadamente soluciones alternativas que garanticen el mayor grado de cumplimiento de estas condiciones”, compatible con las condiciones preexistentes, orografía o cualquier otra condición que deba preservarse, realizando las adaptaciones precisas y realizando los “ajustes razonables necesarios”<sup>34</sup>, entendidos estos ajustes como las “medidas de adaptación necesarias y adecuadas del ambiente físico, social y actitudinal para facilitar la accesibilidad universal y la participación de todas las personas de forma eficaz, segura y práctica, y sin que supongan una carga desproporcionada o indebida”<sup>35</sup>. Cuando se trabaja con patrimonio cultural el objetivo va más allá de la conformidad normativa (que a veces resulta imposible de cumplir, cuando otras veces resulta desproporcionada su aplicación) porque buscamos mejorar el *grado de accesibilidad del lugar*. Nos encontramos en una exigencia de mediación, valor hoy al alza, entre la exigencia de una mayor inclusión social y la exigencia de salvaguardar y tutelar el patrimonio cultural<sup>36</sup>. En ese marco legal y normativo cabe compaginar un recorrido que facilite estabilidad, con tramos horizontales y tramos en escalera, junto con una rampa de pendiente pronunciada que facilite el tránsito con equipaje con ruedas y carros de bebé. Esta solución de combinación de pendientes (ver Fig. 13), experimentada en algunos puentes e iglesias de Venecia<sup>37</sup> permite a una persona en silla de ruedas o a un usuario con carrito de bebé superar un desnivel con ayuda de acompañante. Estudiar un sistema de pendientes combinadas, con mesetas horizontales o ligeramente inclinadas cada cierta distancia, puede ser una solución, teniendo en cuenta que ocupa menos espacio que la rampa que sigue la pendiente según normativa. Esa propuesta es compatible con contar con recorridos alternativos por la calle Tenerías hasta la ermita del Vaquero y continuar por la calle Caleros hasta la Cuesta del Mestre.

---

31 *Ibidem*, artículo 39.1.

32 JUNTA DE EXTREMADURA, *Ley 11/2014, de 9 de diciembre, de accesibilidad universal de Extremadura*, 2014.

33 *Ibidem*, Exposición de motivos.

34 *Ibidem*, pp. 5 y 6.

35 *Ibidem*, p. 19.

36 LAURIA, A., “La accesibilidad como un recurso para la valorización del patrimonio cultural. Experiencias en Italia”. En: SALCEDO, J.C. (ed.): *Cáceres-Florenca. Patrimonio vivo. Ensayos técnico-arquitectónicos*, Cáceres, 2017, pp. 17-30.

37 COMUNE DI VENEZIA, *Il gradino agevolato come soluzione tecnica alternativa*, Venezia, 2011.

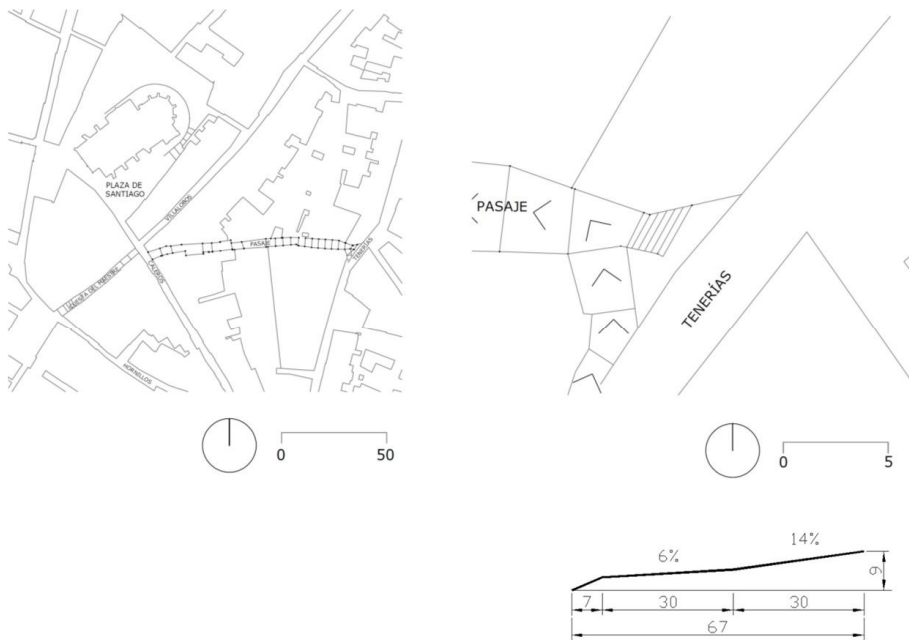


Fig. 13. Esquema básico de ordenación de la propuesta ganadora del concurso de la Plaza de Santiago a la izquierda; propuesta de arranque del pasaje en Tenerías y propuesta de rampa adaptada a una pendiente en conjunto del 8% con un tramo de descanso del 6%, combinando con otro del 14%, un escalón en pendiente y una reducción de la ocupación longitudinal de la rampa en planta. Fuente: SIG. Elaboración propia. Comune di Venezia: *Il gradino agevolato*, p. 19.

Esa solución alternativa a las escaleras o a rampas de acusada pendiente deberá venir acompañada de un estudio detallado del acceso en el nivel inferior desde la calle Tenerías (ver Fig. 2, imagen central), contando con unos metros de terreno de la parcela adyacente para diseñar y ejecutar un itinerario alternativo a los 6 escalones iniciales mediante una rampa adaptada, partiendo de una cota superior del terreno al del arranque del tramo de escalera, aprovechando la pendiente de la calle Tenerías (Fig. 13 derecha).

Por otra parte, en algún momento de la investigación se han planteado dudas sobre la colmatación de espacios libres públicos cercanos a lo largo del tiempo, atendiendo a la cartografía de 1931 (Fig. 8). Paralelamente a las huellas gráficas, contamos con los padrones municipales de Cáceres<sup>38</sup>: al referirse a la

38 AYUNTAMIENTO DE CÁCERES, *Padrones vecindarios y repartimientos*, Cáceres, 1536 a 1792, <https://archivo.ayto-caceres.es/publicaciones/>, (consulta 12/09/2022).

calle Caleros y alrededores, se utilizan diversas denominaciones que dan pie a una reorganización urbanística y administrativa en el transcurso de los siglos: encontramos Rincón del Maestre (en 1536, que englobaba la calle Hornillos y la Cuesta del Maestre), entre Caleros y Villalobos, con diversas variantes (Rincón del Maestre en 1536, Rincón en 1639, Rincón y Cuesta del Maestre en 1670, Rincón-Ornillo [sic] en 1691, Hornillo y Rincón en 1792). Si hubiera existido un vacío en ese encuentro de calles, se reforzaría la hipótesis de un paso directo a la Ribera del Marco por este lugar. En cualquier caso, eso sería objeto de otra investigación, que se abre a partir de este trabajo.

Deseamos resaltar el recurso que supone la apertura de este pasaje para la puesta en valor del centro histórico, acercando dos polos (entendidos como edificios o espacios de fácil reconocimiento, *landmark*): la ciudad monumental, por una parte, y los servicios previstos entre la calle Tenerías y la Ribera del Marco -el museo y el aparcamiento-, por otra. Por un lado, se garantiza un mejor acceso al museo, a través de la apertura de este pasaje; por otra, se mejora la accesibilidad al centro histórico. Esa operación de apertura del pasaje resulta estratégica tanto al dar al museo una posición relevante en la ciudad, como al apostar por una nueva entrada a la ciudad monumental.

Paralelamente, para llegar a los destinos deseados, se requiere una orientación para el usuario y para el visitante, en orden a facilitar el itinerario a recorrer para todas las personas, que se concretará en una señalización adecuada que facilite la accesibilidad física, sensorial y cognitiva, junto con un proyecto de comunicación cultural y urbano de mayor alcance (un auténtico *wayfinding* centrado en la persona con sus distintas capacidades y funcionalidades), facilitado por los polos de atracción del museo en El Madruelo, la remodelación de la plaza de Santiago y otras actuaciones puntuales como la prevista en el Palacio de Godoy.

## BIBLIOGRAFÍA

ALEXANDER, C: *Pattern Language: Towns, Buildings, Construction*, New York, 1977.

ÁLVAREZ CIENFUEGOS, A. y colaboradores, *Un barrio para vivir*, 2022. Inédito.

AYUNTAMIENTO DE CÁCERES, *Padrones vecindarios y repartimientos*, Cáceres, 1536 a 1792, <https://archivo.ayto-caceres.es/publicaciones/>, (consulta 12/09/2022).

AYUNTAMIENTO DE CÁCERES, *Plan General de Ordenación Urbana*, 1961.

AYUNTAMIENTO DE CÁCERES, *Plan Especial de Protección y*



- Revitalización de Patrimonio Arquitectónico*, 1990.
- AYUNTAMIENTO DE CÁCERES, *SIG Cáceres*. <https://sig.caceres.es/> (consulta 22/07/2022).
- AYUNTAMIENTO DE CÁCERES, *SIG Cáceres*. <https://sig.caceres.es/cartografia/historica/> (consulta 25/07/2022).
- CAMPESINO, A., *Estructura y paisaje urbano de Cáceres*, Cáceres, 1982, p. 211.
- CLÉMENT, G., *Manifeste du tiers paysage*. Paris, 2004.
- COADE, *Concurso de ideas con jurado para la reordenación de la plaza de Santiago de Cáceres*, 2022, <https://www.coade.org/plaza-de-santiago/> (consulta 25/07/2022)
- COMUNE DI VENEZIA, *Il gradino agevolato come soluzione técnica alternativa*, Venezia, 2011.
- FUSCO GIRARD, L., “Urban System and Strategy Planning: Towards a Wisdom Shaped Management”, In SHI, Y., OLSON, D.L., STAM, A., (eds), *Advances in Multiple Criteria Decision Making and Human System Management: Knowledge and Wisdom*, Amsterdam, 2007, pp. 316-40.
- GEHL, J.: *Life between buildings: using public space*. New York, 1987.
- GOBIERNO DE ESPAÑA, *Orden TMA/851/2021, de 23 de julio, por la que se desarrolla el documento técnico de condiciones básicas de accesibilidad y no discriminación para el acceso y la utilización de los espacios públicos urbanizados*, 2021.
- GOBIERNO DE ESPAÑA, *Sede Electrónica del Catastro*. <https://www.sedecatastro.gob.es/> (consulta 22/07/2022).
- GOBIERNO DE ESPAÑA, *Vuelo Americano (Serie B, 1956-1957/1956)*. Fototeca digital. Instituto Geográfico Nacional. (consulta 25/07/2022).
- GOOGLE: <https://www.google.es/maps/> (consulta 22/07/2022).
- ISIDORO DI SIVIGLIA: *Etimologie o origini*, XV, II, 1, VALASTRO CANALE, A. (a cargo de), vol. II, Torino, 2004, p. 253.
- JUNTA DE EXTREMADURA, *Ley 11/2014, de 9 de diciembre, de accesibilidad universal de Extremadura*, 2014.
- JUNTA DE EXTREMADURA, *Decreto 135/2018, de 1 de agosto, por el que se aprueba el Reglamento que regula las normas de accesibilidad universal en la edificación, espacios públicos urbanizados, espacios públicos naturales y el transporte en la Comunidad Autónoma de Extremadura*, 2018.
- LAURIA, A., “La accesibilidad como un recurso para la valorización del patrimonio cultural. Experiencias en Italia”. En: SALCEDO, J.C. (ed.): *Cáceres-Florenca. Patrimonio vivo. Ensayos técnico-arquitectónicos*, Cáceres, 2017, pp. 17-30.
- LAURÍA, A. Et al, *Piccoli Spazi Urbani. Valorizzazione degli spazi residuali e qualità sociale*, Napoli, 2017.
- LAURÍA, A., VESSELLA, L., *Small Forgotten Places in the Heart of Cities On the residuality of public spaces in historical contexts. Florence as a case*

- study*, Firenze, 2021.
- LOUKAITOU-SIDERIS, A., "Cracks in the City: Addressing the Constraints and Potentials of Urban Design." *Journal of Urban Design* 1 (1), 1996, pp. 91-103.
- LOZANO BARTOLOZZI, M. M., *El desarrollo urbanístico de Cáceres de los siglos XVI al XIX*, Cáceres, 1977, p. 208.
- MICHELUCCI, G., *Dove si incontrano gli angeli. Pensieri, fiabe e sogni*, Firenze, 2002.
- PIZARRO GÓMEZ, F.J., *Cáceres: paisajes urbanos de Extremadura*, Mérida, 2002, p. 93.
- RUDOLFSKY, B., *Streets for People. A Primer for Americans*. New York, 1969;
- SOLA-MORALES, I. de, *Territorios*, Barcelona, 2002, págs. 181-193.
- TORREJÓN, M.J., *Así será la nueva Plaza de Santiago de Cáceres tras la reforma*, <https://www.hoy.es/caceres/nueva-plaza-santiago-20220720205206-nt.html> (consulta: 26/07/2022).
- TORREJÓN, M.J., *El Madruelo, en Cáceres, se derriba este mes para construir el museo de la música*, <https://www.hoy.es/caceres/madruelo-caceres-derriba-20220619203629-nt.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F>, (19/06/2022, consulta: 26/07/2022)
- TREJO AIRES, N. M., *TFG. Toma de datos y montaje de fachadas del Plan Especial 2*, 2014, planos 6 y 59, en [https://sig.caceres.es/visores/Patrimonio\\_Arquitectonico/](https://sig.caceres.es/visores/Patrimonio_Arquitectonico/), (consulta 25/07/2022).
- ZAFFI, L., "Azioni e progetti per micro interventi sullo spazio pubblico della città." In Lauria (a cura di), *Piccoli Spazi Urbani. Valorizzazione degli spazi residuali in contesti storici e qualità sociale*, Napoli, 2017, pp. 141-174.

Juan Saumell Lladó

Dpto. de Expresión Gráfica  
 Universidad de Extremadura  
<https://orcid.org/0000-0002-8267-8274>  
 jsaulla@unex.es

Antonio Lauria

Dpto. de Arquitectura  
 Università degli Studi di Firenze  
<https://orcid.org/0000-0001-7624-6726>  
 antonio.lauria@unifi.it

VARIA





## **TRILLUCI ROMA 1915. LA REEVALUACIÓN VANGUARDISTA DE UMBERTO MAGANCINI**

### **TRILLUCI ROME 1915. UMBERTO MAGANZINI'S AVANT-GARDE RE-EVALUATION OF THE WORK**

JUAN AGUSTÍN MANCEBO ROCA  
Universidad de Castilla La Mancha

Recibido: 30/11/2021

Aceptado: 01/12/2022

#### RESUMEN

A partir de los años cincuenta del pasado siglo el pintor Umberto Magancini, «Trilluci», intentó que se reevaluara su corta pero intensa participación futurista. A partir de la exposición de la Casa d'Arte Futurista Depero y la consulta de fondos clásicos, se reevalúa la condición vanguardista de Maroni.

*Palabras clave:* Futurismo; Vanguardia; Pintura italiana.

#### ABSTRACT

From the 1950s onwards, the painter Umberto Magancini, «Trilluci», tried to have his short but intense Futurist involvement re-evaluated. Based on the exhibition at the Casa d'Arte Futurista Depero and the consultation of classic collections, Maroni's avant-garde status is re-evaluated.

*Keywords:* Futurism; Avant-garde; Italian painting.

Si hay algo que define a las exposiciones temporales de la Casa d'Arte Depero es el proyecto de reconstrucción de la memoria del arte del siglo XX a partir del legado de sus fondos artísticos y documentales. «Trilluci», exposición comisariada por Nicoletta Boschiero directora del espacio y Federico Zanoner conservador del Archivo del '900 del Museo de Arte Contemporanea di Trento e Rovereto, trae a colación la obra de uno de los artistas que participaron en la violenta irrupción futurista en los primeros años de la segunda década del *Novecentos* y la contrapone con la de su compañero Fortunato Depero (1892-1960) en el espacio futurista por antonomasia que componen las salas de su Casa d'Arte Futurista. La reparación de la obra futurista de Trilluci está asociada al trabajo de investigación de Federico Zanoner que ha recuperado a creadores futuristas no tan conocidos por el gran público como el propio Trilluci y Giannetto Malmerendi (1893-1968) al que dedicó el volumen *Malmerendi. Il futurismo e la guerra*<sup>1</sup>.

Trilluci, seudónimo de Umberto Maganzini (Riva del Garda, 1894-Florenia, 1965) coincidió con Depero en las primeras batallas romanas, pero mientras este apenas había llegado a la capital, Depero realizaba su segunda estancia plenamente vinculado al movimiento y al estudio de Giacomo Balla (1871-1958) con el que conformará parte del «nodo romano», cómo definiría Enrico Cripolti, el mayor centro de actividad futurista que condicionaría el movimiento hasta los años treinta<sup>2</sup>. De hecho, como señala el catálogo de la muestra, en el reverso de la carta sin fecha dirigida a Balla por el grupo futurista –probablemente en enero de 1915– en la que se aceptaba a Depero como miembro de la vanguardia, hay una nota manuscrita de Trilluci que demuestra el vínculo entre ambos: «admirando tus trabajos + vivos y + constructivos. Siento no haberte visto. Vendré pronto. ¿No nos podremos encontrar mañana a las 5 en la esquina de Tritone con Corso Umberto? Umberto Mag.»

Entre Maganzini y Depero hubo una intensa relación desde su infancia hasta la militancia futurista pasando por los años de formación de la Scuola Reale Elisabettina, la *Realschule* –un instituto de artes aplicadas en el entonces territorio del imperio austrohúngaro– y por la experiencia de la guerra en la que ambos participaron –Maganzini se diplomó el 28 de julio de 1914 el día que el Imperio austrohúngaro declaró la guerra a Serbia–, que concluiría cuando Maganzini abandonó las veleidades actualistas y se instaló en Florenia. No obstante, los años cincuenta del pasado siglo, marcan la reevaluación de su militancia futurista a partir de su voluntad de reconocimiento como parte de los inicios de la

---

1 ZANONER, F., *Malmerendi. Il futurismo e la guerra*. Brescia, 1989.

2 ZANONER, F., *Trilluci Roma 1915*. Rovereto, 2021, p. 7.

vanguardia una vez que la historiografía artística estableció lecturas menos tendenciosas sobre el futurismo italiano.

Será el propio Umberto Maganzini quien se reivindique ante el ingeniero y editor Riccardo Maroni (1896-1993), compañero en cuarto curso de la *Realschule* donde coincidieron entre 1910 y 1914<sup>3</sup>, a raíz de la biografía que le dedicó a Fortunato Depero en su colección de arte trentino en 1953: «Has sabido despertar los recuerdos de la lejana experiencia futurista» le escribe en una postal el 16 de enero de 1954. Un año después, el 15 de junio de 1955, Maganzini le comunica el hallazgo de sus trabajos vanguardistas: «He encontrado en una caja cerrada desde 1941 [...] algunos trabajos relevantes entre los cuales están unas pequeñas acuarelas de 1916-1917, que te comento con franqueza, las he considerado importantes». Insiste Maganzini desde Roma el 12 de abril de 1959, haciéndole constar los recuerdos «de un tiempo vivido como un sueño más vivo por lo que realizamos y por la intensidad de nuestros sentimientos» y, volviendo al tema de las acuarelas, le recuerda: «No se si te lo he dicho: tengo una pequeña caja con una decena de acuarelas de mi futurismo de formato 12 cm- 20 cm» que pone en valor citando la opinión al respecto de Umberto Boccioni (1882-1916) en el lejano 1916.

En el intercambio epistolar, Maganzini le comunicaba la intención de realizar una muestra de las acuarelas: «estoy decidido animado por los críticos, a montar una pequeña exposición de estas cosas». En otra carta el 30 de noviembre de 1960 insiste en la resurrección de sus trabajos de vanguardia a raíz de la muerte de Fortunato Depero, que se podrían incluir en su futura monografía que está componiendo el historiador del arte: «considerando que de mi futurismo no han visto nunca la luz los originales, ¿no sería pertinente darles espacio en mi monografía de tu Colección? Hay una profesora, Teresa Fiori, que viendo las pocas cosas que he salvado del naufragio ha quedado impresionada». En otra carta del 10 de agosto de 1962, el pintor se queja amargamente del desconocimiento de su participación futurista haciendo referencia a la fotografía en la que aparece con Depero en la exposición romana de 1916 y en la que Maganzini (Fig.1), al igual que otros jóvenes futuristas, expuso algunos cuadros: «Depero podría nombrarme –escribe haciendo hincapié en el egoísmo del artista de Fondo a partir de otros actores– Marinetti había notado la suprema ambición egocéntrica de Depero. La exposición de 1916 la ha considerado una muestra personal y en cambio estaba yo (y mi obra fue reseñada por Broglio y Recchi) y otros».

---

3 MARONI, R. y RIVOSECCHI, M., *Umberto Maganzini. Pittore e poeta*. Trento, 1966, p. 410.



Figura 1: Umberto Maganzini «Trilluci», Fortunato Depero y otros dos futuristas en la exposición de Depero en Corso Umberto, Roma 1916. Mart, Archivio del '900. Fondo Depero.

Maganzini dirigió sus últimos esfuerzos a través del profesor Mario Rivosecchi. Este le pidió a la viuda de Depero, Rosetta Amadori (1893-1976) presente en la muestra romana de 1916, para que certificara la participación de Maganzini en la exposición y se incluyera la información en el volumen 50 de la «Collana degli artisi Trentini» dirigida por Riccardo Maroni.

\*\*\*

Cuando Umberto Maganzini observó los dibujos de Fortunato Depero en su libro autoeditado *Sprezzature. Impressioni. Segni. Ritmi* (1913) su imaginario estaba influido por el estilo centroeuropeo. Depero se encontraba en ese momento



en Roma bajo influjo futurista de Umberto Boccioni que contempló fascinado en la Galería Futurista Permanente de Giuseppe Sprovieri<sup>4</sup>.

En cierto sentido, se puede afirmar que la *conversión* al futurismo de Fortunato Depero se había iniciado en Rovereto a partir de la distribución de la revista florentina «Lacerba» de Papini (1881-1956), Soffici (1879-1964) y Palazzeschi (1885-1974), en la que estaba inscrita el germen del debate sobre la renovación de las artes, a la que estaban suscritos Depero, Ennio Valentinelli –que también tendrá una breve estadía romana– y Giovanni Tonini que conformaban junto a Luciano Baldessari (1896-1982), Remo Costa (1899-1983) y otros «–entre los que podemos señalar a Umberto Maganzini– [...] el grupo futurista roveretano»<sup>5</sup>.

La llegada de Maganzini a Roma tras los pasos de Fortunato Depero coincidió con el tránsito del núcleo futurista de Milán a la capital italiana. Los futuristas milaneses encabezados por Marinetti se habían enrolado voluntariamente en el ejército italiano y la ausencia del pope futurista provocaría que la intendencia del grupo y sus actividades quedaran en manos de las hermanas Angelini, Marietta (1869-1942) y Nina (1882-1926), denominadas las *vestales* futuristas, descapitalizando a la metrópoli lombarda de la centralidad futurista. Por el contrario, los no movilizados y exonerados del ejército convertirían a Roma, muy alejada de la primera línea del frente y refugio de parte de la vanguardia artística internacional, en la nueva capital del futurismo, proceso que se concretaría en 1925 con el traslado de Marinetti y su mujer, la pintora Benedeta Cappa (1897-1977), al apartamento de Piazza Adriana 30, constituyendo su nueva capital hasta el final del movimiento.

Depero introdujo a Maganzini en los ambientes vanguardistas presentándolo a Balla, Marinetti y Boccioni. A raíz de estos encuentros, Maganzini decidió abandonar sus estudios para dedicarse exclusivamente al futurismo adquiriendo el seudónimo de Trilluci, en la que sería una breve pero intensa participación entre 1915 y 1918 mientras 1919 marcaría su salida del grupo, aunque todavía realizaría aportaciones ligadas al futurismo. Pese a la influencia plástica de la «Officina Trilluci», expresión con la que identificaba su producción vanguardista, estuviera determinada por las relecturas de la obra de Balla y Depero, será Boccioni– de quien se encuentra epistemológicamente más alejado– quien reseñaría su trabajo «Gli Avvenimenti» en enero de 1916: «este jovencísimo trentino afronta con entusiasmo y sinceridad absoluta los problemas más arduos de la plástica moderna. Su obra es considerada y promete

---

4 CRISPOLTI, E., *Casa Balla e il futurismo a Roma*. Roma, 1989, p. 178.

5 SCUDIERO, M., *Depero, l'uomo e l'artista*. Rovereto, p. 28.

mucho»<sup>6</sup>. Trilluci evoluciona a la literatura con sus composiciones *paroliberas* y las primeras referencias a su figura en los pasquines del grupo lo definen como «pintor *parolibero*».

En ese contexto Maganzini participó en primavera de 1916 en la muestra de Fortunato Depero en la Galleria Corso Umberto que este reseñaría como una individual, aunque participaron con un grueso de obras mucho menor otros jóvenes futuristas. Los trabajos que presentó Trilucci estaban determinados por la relectura de los ambientes industriales y la incorporación de luces y ruidos en la línea de los *complessi plastici* que habían investigado Balla y Depero desde 1914 y que el Riva de Garda observó en el estudio romano del pintor en via Germanico en el barrio de Prati<sup>7</sup>.

La instantánea en la que aparecen Trilluci y Depero con otros futuristas en las salas de exposición le serviría al primero para reivindicarse con rabia y nostalgia: «en aquella célebre fotografía que acompañaba al catálogo que me dio Rosetta, Depero podía nombrarme»<sup>8</sup>. Además, Maganzini recordaría las reseñas de los críticos Mario Broglio y Mario Rechi. Broglio en las «Cronache di attualità» de Anton Giulio Bragaglia (1890-1960) del 31 de mayo de 1916 escribió: «del resto de los artistas que exponen con Depero hay que hablar del joven Trilluci. Se distingue de Depero por la sustancialidad de la emoción que se puede definir verdaderamente plástica-colorista-ruidista. Más comprometido con la materia emocional que Depero, Trilluci tiene una obra caliente, viva, sensual...».

Vinculado con los ambientes de vanguardia de la capital, Trilluci correspondió a Depero presentándole a Mijaíl Lariónov (1881-1964) un encuentro determinante que lo introdujo en los círculos internacionales gracias a Serguéi Diághilev (1872-1929). Pese a que no se concretará su colaboración en los Ballets Rusos y que Lariónov copiará descaradamente su estilo promoviendo equívocos en la interpretación de Margherita Sarfatti (1880-1961), la experiencia teatral marcará un antes y un después en su producción plástica. Por su parte, entre 1916 y 1917, Trilluci compondrá líricas *paroliberas* por las que fue más reconocido que por su pintura en el grupo futurista, aunque el grueso de esa producción desapareció irremediamente. Una vez que terminó la guerra, Trilluci se vinculó con el grupo futurista florentino del que se alejó rápidamente más por su personalidad que por los condicionantes estéticos: «el suyo –escribe Teresa Fiori– era un carácter para trabajar en soledad y recogimiento, no para

---

6 SCUDIERO, M., “Maganzini, Umberto”, en GODOLI, E., *Il dizionario del futurismo*, Florencia, 2001, p. 674

7 MARONI, R. y RIVOCCHI, M., *Umberto Maganzini...*, op.cit., p. 437.

8 ZANONER, F., *Trilluci Roma 1915*, op. cit., p. 47.

emerger en discusiones brillantes»<sup>9</sup>

Trilluci reconvertido nuevamente en Umberto Maganzini emprende un camino ligado a la Toscana y a la enseñanza en el que hubo un progresivo y definitivo alejamiento del futurismo y de su opción política. Vinculado una literatura y pintura de carácter realista, se autoeditó una monografía en 1960 con textos de Leonardo Sciascia (1921-1989) entre otros. La monografía de Riccardo Maroni y Mario Rivosecchi *Umberto Maganzini Pittore e Poeta* publicada en por la CAT en Trento en julio de 1966 conmemoraba el primer aniversario de la muerte de Maganzini, con textos de los editores y de Valerio Mariani, Teresa Fiori y Mario La Cava. El libro se completaba con 47 tablas y 15 ilustraciones dentro de las exquisitas ediciones a al cuidado de Riccardo Maroni.

\*\*\*

La muestra «Trilluci» recoge un grupo de obras futuristas de pequeño formato en depósito en la colección del Museo de arte moderna e contemporanea de Trento e Rovereto, mostrando el contexto de lo que fueron y supusieron los primeros años de la revolución futurista. Las acuarelas de la «Officina Trilluci» denotan la recepción de los universos formales de Depero y Balla como señala Zanoner en el catálogo, incidiendo en los nexos e influencias entre ambos. De este modo, el *Vaso futurista* (1914-1915) de Depero tiene similitudes con el *Studio* de Trilluci. En cierto sentido, Trilluci elaboraba su propuesta estética a partir de la observación detallada de las obras futuristas en las que, aparte de la recepción de la obra de Depero, hay conexiones relevantes con Umberto Boccioni y, en menor medida, con Giannetto Malmerendi.

La muestra relata la aventura de Trilluci y Depero a partir de su encuentro en Rovereto, su proyección en el movimiento artístico más relevante de la Italia del siglo XX y el anhelo de reconocimiento de Maganzini. Por otra parte, constata la importancia de Rovereto como un foco de talento en el que coincidirán gran parte de los artistas y arquitectos que van a determinar la historia del arte del siglo XX en Italia. También estructura la constitución del núcleo futurista romano y, en el caso de Trilluci, la conexión con el nuevo polo del futurismo florentino surgido tras la escisión *lacerbiana*. La muestra de Nicoletta Boschiero y Federico Zanoner pone en valor el periodo futurista en Maganzini que con tanto empeño había reclamado el artista y que ha visto finalmente la luz en la Casa d'Arte Futurista Depero. (Fig. 2 y Fig. 3)

---

9 MARONI, R. y RIVOSECCHI, M., *Umberto Maganzini...*, op.cit., p. 439.



Figura 2: «Trilluci» Casa d'Arte Futurista Depero, Rovereto, 2020.



Figura 3: «Trilluci» Casa d'Arte Futurista Depero, Rovereto, 2020.

Juan Agustín Mancebo Roca

Dpto. de Historia del Arte  
Universidad de Castilla La Mancha  
<https://orcid.org/0000-0003-4942-8879>  
Juan.Mancebo@uclm.es



## **LUISA ROLDÁN: UN SAN JUAN DE DIOS PERDIDO REENCONTRADO**

### **LUISA ROLDÁN: A LOST SAINT JOHN OF GOD REDISCOVERED**

ANTONIO ROMERO DORADO  
JOSÉ MANUEL MORENO ARANA  
Universidad de Sevilla<sup>1</sup>

Recibido: 17/07/2022

Aceptado: 27/10/2022

#### RESUMEN

Este trabajo presenta una escultura inédita de San Juan de Dios, conservada en la Iglesia Mayor de Sanlúcar de Barrameda, en España. Usando argumentos iconográficos, formales y técnicos, se propone identificar la cabeza de dicha escultura con la que Luis Antonio de los Arcos, esposo de Luisa Roldán (1652-1706), contrató en Sevilla en 1680 con destino al hospital sanluqueño de San Juan de Dios.

*Palabras clave:* Barroco, escultura, Luisa Roldán, siglo XVII.

---

<sup>1</sup> Los autores quieren manifestar su agradecimiento a Óscar Franco por sus fotografías, a José Miguel Sánchez Peña por sus comentarios técnicos y a José Jiménez Jiménez y el Hospital Virgen del Camino de Sanlúcar de Barrameda por la documentación radiográfica.

## ABSTRACT

This paper deals with an unpublished sculpture of Saint John of God preserved in Sanlúcar de Barrameda, Spain. Through iconographic, formal and technical arguments, the authors propose to identify that sculpture's head with the one contracted in Seville in 1680 by Luis Antonio de los Arcos, who was Luisa Roldán's husband. That head was commissioned by the Prior of the hospital of Saint John of God in Sanlúcar.

*Keywords:* Baroque, sculpture, Luisa Roldán, 17th century.

El 1 de enero de 1680 Luis Antonio de los Arcos -esposo de Luisa Roldán<sup>2</sup>, contrató en Sevilla con el Padre Juan Martínez de Cáceres una cabeza de San Juan de Dios destinada al Hospital que su orden tenía en Sanlúcar de Barrameda<sup>3</sup>. En la escritura notarial se especificaba que la cabeza debía hacerse de madera policromada, “*en la misma forma y según que la que está en uno de los altares de la Iglesia del Convento Hospital de Nuestra Señora de la Paz de Sevilla*”. El trabajo debía de hacerse con cierta rapidez, ya que sería entregado a finales de ese mismo mes de enero. El precio fijado fue de 750 reales<sup>4</sup>. Aunque fuera contratada por su esposo, la historiografía ha juzgado que esta obra debió de ser realizada por La Roldana, lo cual era un procedimiento habitual en el taller del matrimonio<sup>5</sup>. Asimismo, se ha considerado que se trata de una obra perdida; sin embargo, en la Iglesia Mayor de Sanlúcar se conserva una escultura del santo portugués, que proponemos identificar como obra de Luisa Roldán.

Se trata una imagen de vestir policromada de 161 cm de altura. Posee busto tallado en madera de cedro y candelero construido en pino. Está dotada de brazos articulados y manos talladas de reciente factura. En las últimas décadas, además de sufrir una desafortunada intervención, se ha modificado varias veces su iconografía. De igual modo, sabemos por fuentes orales que procede de la iglesia de San Diego de la misma ciudad, templo donde queda un retablo con

---

2 Por no alargar la bibliografía, debido al reducido espacio que se cuenta, destacamos sólo los recientes estudios más completos sobre Luisa Roldán: TORREJÓN DÍAZ, A. y ROMERO TORRES, J. L., *Roldana*: catálogo de la exposición, Real Alcázar de Sevilla, 25 de julio-14 de octubre 2007, Madrid, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2007. HALL-VAN DEN ELSEN, C., *Fuerza e intimismo: Luisa Roldán, escultora (1652-1706)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2018. HALL-VAN DEN ELSEN, C., *Luisa Roldán*, Londres, Lund Humphries, 2021.

3 TORREJÓN DÍAZ, A., “El entorno familiar y artístico de La Roldana: el taller de Pedro Roldán”, en TORREJÓN DÍAZ, A. y ROMERO TORRES, J. L., *op. cit.*, p. 66.

4 Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Sección de Protocolos Notariales, 1680, legajo 11929, sin foliar (fol. 232, según el catálogo del archivo). Ver apéndice documental.

5 TORREJÓN DÍAZ, A., *op. cit.*, p. 66.

el escudo de la orden de San Juan de Dios, por lo que tal vez algunas piezas del antiguo hospital local pudieron trasladarse a ella tras la Desamortización, como es el caso que nos ocupa<sup>6</sup>.

Aunque la iconografía artística del santo hospitalario presenta cierta variedad de tipos humanos, la obra de Sanlúcar sigue, efectivamente, un modelo físico similar a la imagen que se localiza hoy en el altar mayor de la iglesia del hospital de Nuestra Señora de la Paz, obra anónima de la primera mitad del siglo XVII, de cabeza de pronunciada calva y ascético rostro, alargado y anguloso. Tampoco se aleja sustancialmente del *Retrato de San Juan de Dios* conservado en la Casa de los Pisa, de Granada, obra de Pedro de Raxis el Viejo. Nacido en Cagliari en 1506 y fallecido en Alcalá la Real en 1581, se considera que Raxis conoció en vida a San Juan de Dios, por lo que su pintura podría ser un verdadero retrato del santo, tomado del natural, posiblemente a partir de un dibujo previo. De este modo, el semblante de San Juan captado en esta *vera effigies* debió de alcanzar difusión, influyendo en el tipo iconográfico del santo. De hecho, en la Basílica de San Juan de Dios de Granada se conserva una copia del retrato de Raxis, atribuida a Alonso Sánchez Coello<sup>7</sup>.

---

6 Se habla de este hospital, aunque, por desgracia, sin hacer una pormenorizada descripción de su iglesia, en: VELÁZQUEZ GAZTELU, J. P., *Fundaciones de todas las iglesias, conventos y ermitas de [...] Sanlúcar de Barrameda [...] Año de 1758*, Sanlúcar de Barrameda, Asociación Sanluqueña de Encuentros con la Historia y el Arte, 1995, pp. 281-291.

7 CARRASCO DE JAIME, D. J., “San Juan de Dios, un tipo iconográfico peculiar. En torno a la evolución pictórica de la imagen devota”, *Archivo Hospitalario*, nº 2, 2004, pp. 195-210.



Fig. 1. *San Juan de Dios*, Iglesia Mayor de Sanlúcar, aquí atribuido a Luisa Roldán, 1680. Foto de Óscar Franco.



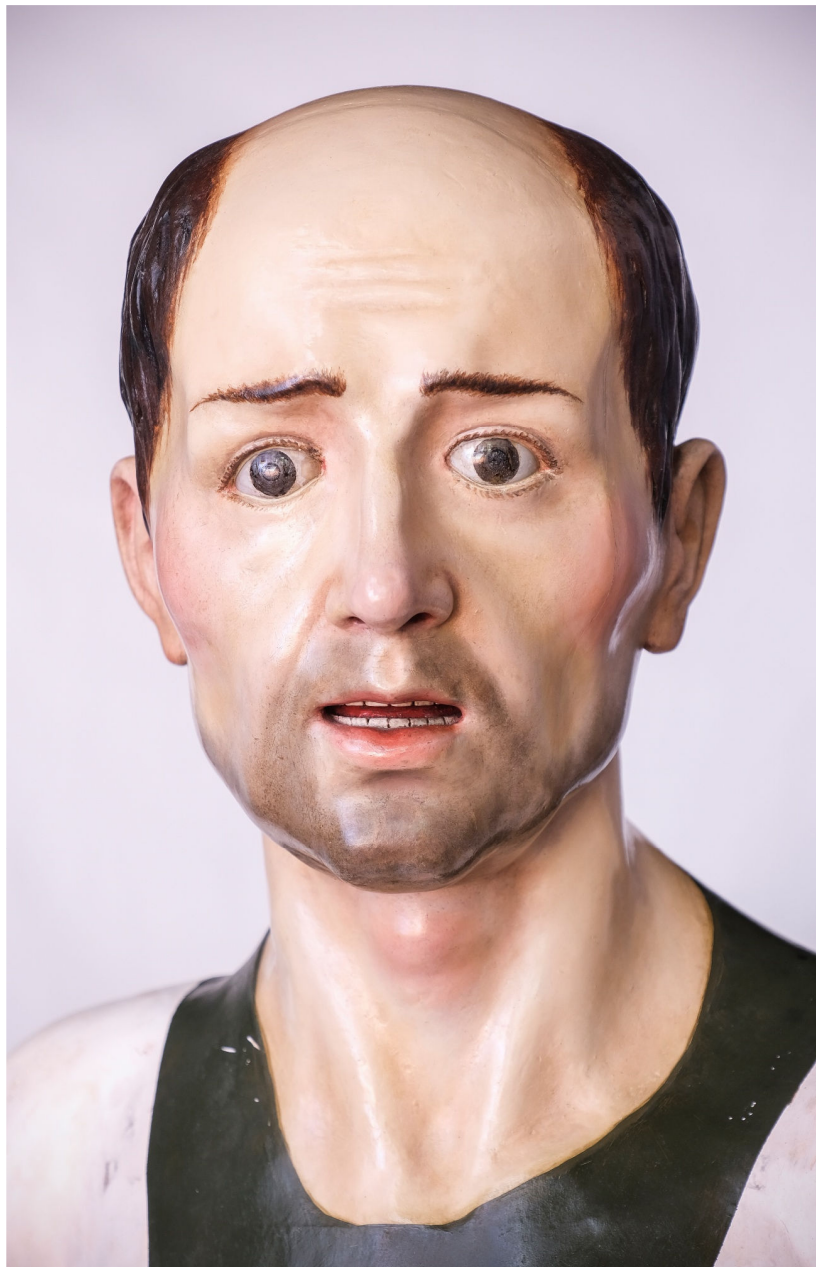


Fig. 2. *San Juan de Dios* (detalle), Iglesia Mayor de Sanlúcar, aquí atribuido a Luisa Roldán, 1680. Foto de Óscar Franco.



Fig. 3. *San Juan de Dios* (detalle), Iglesia Mayor de Sanlúcar, aquí atribuido a Luisa Roldán, 1680. Foto de Óscar Franco.

A pesar de presentar ligeras alteraciones<sup>8</sup>, este *San Juan de Dios* [figs. 1-3] nos muestra el estilo de la escultora, caracterizado por el virtuosismo técnico y la gran expresividad de sus rostros. Genuino del estilo de “La Roldana” es el carnoso labio inferior. La expresión gesticulante de la boca, que se abre dejando ver la lengua y los dientes superiores e inferiores, traen, en efecto, a la memoria obras cercanas cronológicamente, como el *Ecce Homo* de la catedral de Cádiz, firmado en 1684<sup>9</sup>, o el *San Francisco de Asís* del convento de Regina Coeli de la propia Sanlúcar<sup>10</sup>. El tratamiento anatómico de orejas, barbilla o cuello nos remiten a otras piezas conocidas de la artista, desde el citado santo franciscano o el *San Buenaventura* de Sanlúcar<sup>11</sup>, hasta esculturas posteriores como el *San Ginés de la Jara* del J. Paul Getty Museum de Los Ángeles, firmado en 1692. Con este último, sin llegar a su avanzada edad, la obra que presentamos comparte semejanzas en la talla de orejas, nariz y boca.

En este sentido, siguiendo el aludido modelo sevillano, Luisa Roldán se alejaría aquí de los rasgos juveniles que exhiben sus otros dos santos sanluqueños, de rostros más carnosos, cejas arqueadas y expresiones alejadas del dramatismo del San Juan de Dios. Se crea, asimismo, un busto más dinámico, con movimiento hacia su izquierda y hacia delante, con gran probabilidad por ser concebido para mirar al crucifijo que portaría originalmente en la mano de ese lado. La mirada anhelante y dolorida debe comprenderse de este modo. Con todo, hay que advertir de cierta alteración en torno a los ojos, de cristal, los cuales, en cualquier caso, parecen originales. En cuanto al cabello, ha sido tratado con el sentido abocetado habitual en el círculo roldanesco. Por último, el acabado policromo, aunque alterado por repintes, parece mostrar su aspecto primitivo en algunas zonas, como la incipiente barba del santo.

Por otro lado, si bien la escultura que presentamos tiene manos realizadas recientemente, se trata de una imagen que conserva un candelero antiguo. Las radiografías que se le han practicado [figs. 4-5] han revelado que el bloque correspondiente con la cabeza, el cuello, la horquilla esternal y parte de las clavículas, que pertenecería a la obra contratada por Luis Antonio de los Arcos, fue fijado en ese candelero con un buen número de clavos que parecen en su mayoría de origen. También se aprecian en la mascarilla de la imagen los

---

8 Nos referimos, sobre todo, a un repinte bastante generalizado y al relleno de los lagrimales, como se aprecia en las radiografías realizadas a la obra.

9 SÁNCHEZ PEÑA, J. M., “El Ecce-Homo de la Catedral de Cádiz, obra de Luisa Roldán”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº XVII, 1985-1986, pp. 329-338.

10 SÁNCHEZ PEÑA, J. M., “Una obra de La Roldana en Sanlúcar de Barrameda”, *El Periódico de la Bahía*, 26 de mayo de 1991, p. 33.

11 MORENO ARANA, J. M., “Una nueva atribución a Luisa Roldán: un inédito San Buenaventura”, *Philostrato*, nº 6, 2019, p. 111-120.

ahuecados habituales que se practicaron para colocar los ojos esféricos por el interior.

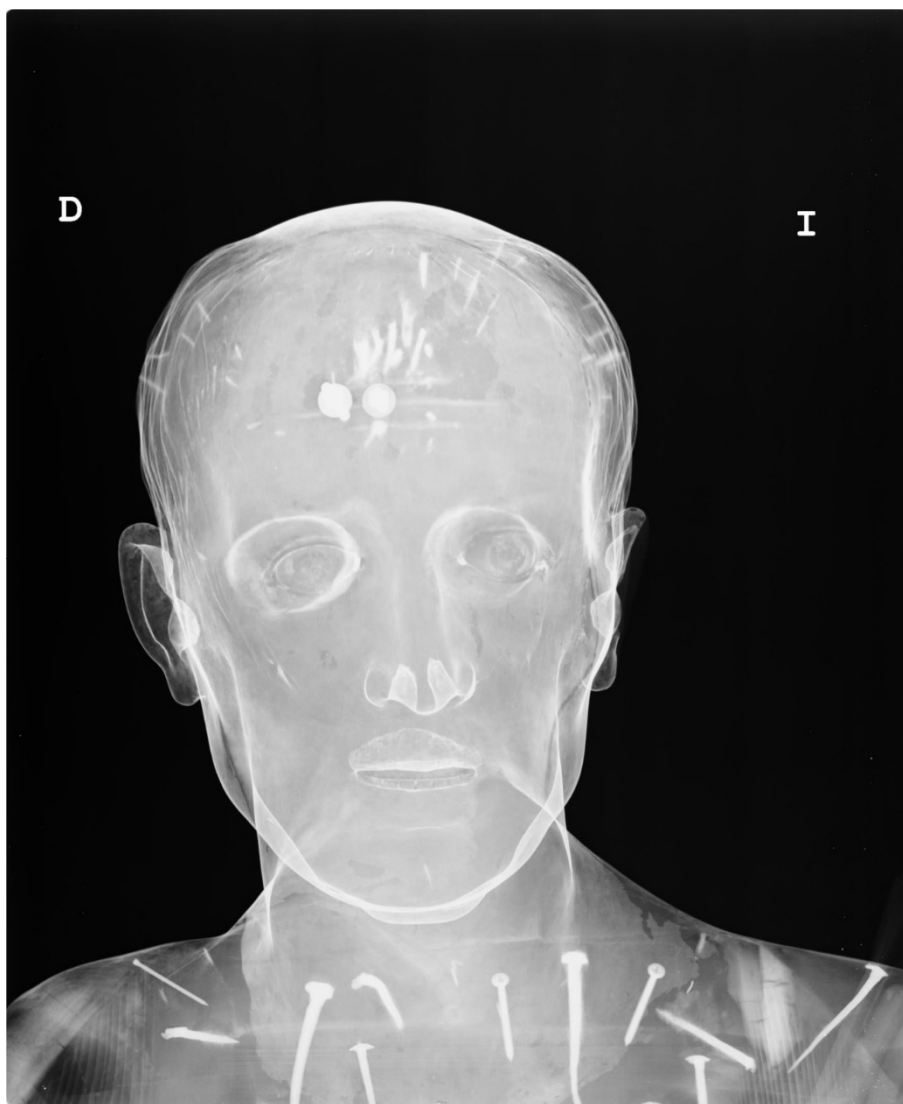


Fig. 4. Radiografía, *San Juan de Dios*, Iglesia Mayor de Sanlúcar, aquí atribuido a Luisa Roldán, 1680.

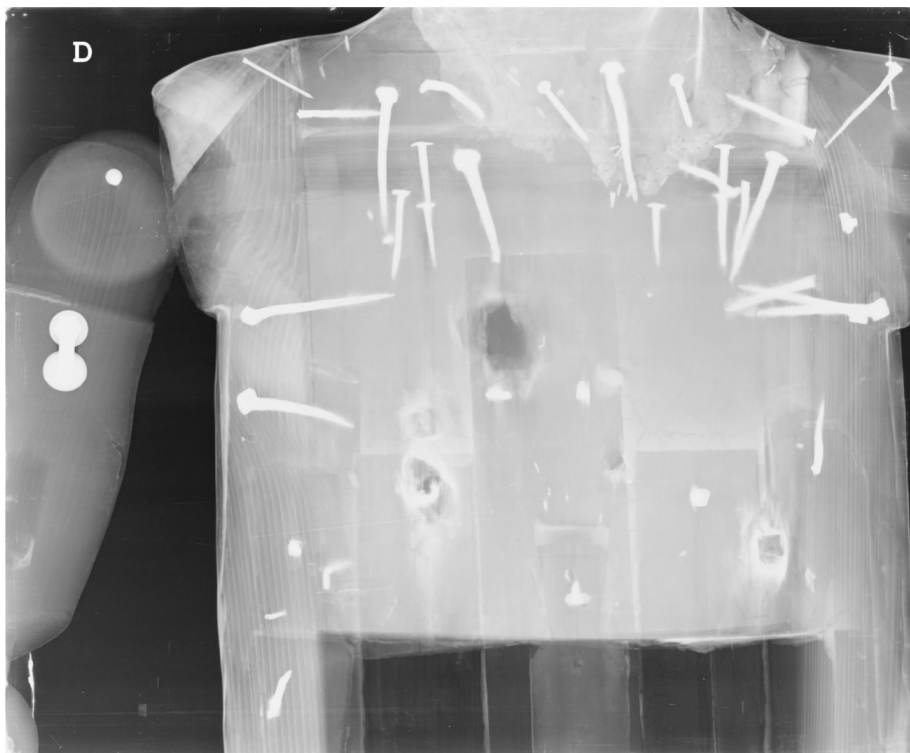


Fig. 5. Radiografía, *San Juan de Dios*, Iglesia Mayor de Sanlúcar, aquí atribuido a Luisa Roldán, 1680.

Por todo lo anterior, proponemos que este *San Juan de Dios* fue el contratado en Sevilla en 1680 por el marido de La Roldana. Con ello, esta sería su tercera obra conservada en Sanlúcar. Así, como sucesivos estudios han ido demostrando, la sevillana realizó para la ciudad el *San Francisco* del convento de Regina Coeli y el *San Buenaventura* de la iglesia de San Francisco (en la actualidad también en la Iglesia Mayor de Sanlúcar), dos imágenes cuyo peculiar estilo ha permitido adscribirlas con decisión al catálogo de la escultura. Junto a ellas, esta nueva obra *-perdida y reencontrada-*, nos permite conocer un poco mejor la etapa andaluza de la insigne artista.

## ANEXO DOCUMENTAL

Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Sección de Protocolos Notariales, Sevilla, Escribano Diego Ramón de Rivera, año 1680, Legajo 11929, fol. roto.

“...del convento del orden de San Juan de Di(os) de la (ciudad de Sanlúcar) de Barrameda y del Padre Juan Martínez de Cáceres P(r)ior (del convento en su nombre y Digo que yo estoy ajustado y convenido con el dicho Padre Prior en que he de ser obligado y por la presente me obligo a que h(aré) una cabeza de madera para una imagen de San Juan de Dios para la iglesia del dicho convento de la dicha ciudad de Sanlúcar la cual ha de ser encarnada y en la misma forma y según que la que está en uno de los altares de la iglesia del convento hospital de Nuestra Señora de la Paz de esta dicha ciudad y en la misma perfección y a contento y satisfacción del dicho Padre Prior y se la daré y entregaré acabada en esta ciudad para el día fin de este presente mes de febrero y año de mil y seiscientos y ochenta y por ello estoy ajustado en precio de setecientos y cincuenta reales de vellón a cuya cuenta confieso y declaro haber recibido del dicho Padre Fray Juan Martínez de Cáceres trescientos reales en contado de que me doy por entregado y satisfecho a mi voluntad y renuncio las leyes de la pecunia y entrego como en ellas se contiene. Y los cuatrocientos y cincuenta reales restantes que se me han de dar y pagar al tiempo del entrego de la dicha cabeza. Y si para el dicho plazo no la diere y entregare en toda perfección como dicho es y no estuviere a satisfacción del dicho Padre prior consiento que por su parte se me pueda apremiar por prisión y todo rigor de derecho a que se la entregue como estoy obligado y la volveré a hacer a mi costa hasta que salga en la misma conformidad que la que está en el convento de Nuestra Señora de la Paz. Y demás de ello y sin perjuicio del dicho apremio pueda el dicho Padre Prior o quien en poder tuviere del dicho convento buscar otro maestro que la haga en esta ciudad o fuera de ella por el precio que se pudiere ajustar y todo lo demás que les costare de los dichos setecientos y cincuenta reales ha de ser por mi cuenta y me obligo que se lo pagaré y satisfaré en esta ciudad sin pleito alguno cumplido que sea el dicho plazo juntamente con los dichos trescientos reales que ahora he recibido [...] e yo el dicho Fray Juan Martínez de Cáceres que presente soy como tal prior del dicho convento y en su nombre acepto esta escritura y declaro que en su conformidad estoy ajustado y convenido con el dicho Luis Antonio y obligo al dicho convento y yo como tal prior a que luego que me entregue la dicha cabeza acabada de toda perfección y a mi satisfacción le daré y pagaré los dichos cuatrocientos y cincuenta reales del resto de los setecientos y cincuenta reales de este dicho concierto [...] fecha

la carta en Sevilla en primer día del mes febrero de mil y seiscientos y ochenta años y los otorgantes que yo el escribano público doy fe que conozco lo firmaron en este registro. Testigos Ignacio de Landa y Mauricio del Castillo escribanos de Sevilla.

Fray Juan Martínez de Cáceres (rubricado) / Luis Antonio de los Arcos (rubricado) / Diego Ramón escribano público (rubricado) / Ignacio de Landa (rubricado) / Mauricio del Castillo escribano de Sevilla (rubricado).

## BIBLIOGRAFÍA

CARRASCO DE JAIME, Daniel José, “San Juan de Dios, un tipo iconográfico peculiar. En torno a la evolución pictórica de la imagen devota”, *Archivo Hospitalario*, nº 2, 2004, pp. 195-210.

HALL-VAN DEN ELSEN, Catherine, *Fuerza e intimismo: Luisa Roldán, esculptora (1652-1706)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2018.

HALL-VAN DEN ELSEN, Catherine, *Luisa Roldán*, Londres, Lund Humphries, 2021.

MORENO ARANA, José Manuel, “Una nueva atribución a Luisa Roldán: un inédito San Buenaventura”, *Philostrato*, nº 6, 2019, p. 111-120.

SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel, “El Ecce-Homo de la Catedral de Cádiz, obra de Luisa Roldán”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº XVII, 1985-1986, pp. 329-338.

SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel, “Una obra de La Roldana en Sanlúcar de Barrameda”, *El Periódico de la Bahía*, 26 de mayo de 1991, p. 33.

TORREJÓN DÍAZ, Antonio y ROMERO TORRES, José Luis, *Roldana*: catálogo de la exposición, Real Alcázar de Sevilla, 25 de julio-14 de octubre 2007, Madrid, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2007.

TORREJÓN DÍAZ, Antonio, “El entorno familiar y artístico de La Roldana: el taller de Pedro Roldán”, en TORREJÓN DÍAZ, Antonio y ROMERO TORRES, José Luis, *Roldana*: catálogo de la exposición, Real Alcázar de Sevilla, 25 de julio-14 de octubre 2007, Madrid, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2007, pp. 53-78.

VELÁZQUEZ GAZTELU, Juan Pedro, *Fundaciones de todas las iglesias, conventos y ermitas de [...] Sanlúcar de Barrameda [...] Año de 1758*,

Sanlúcar de Barrameda, Asociación Sanluqueña de Encuentros con la Historia y el Arte, 1995.

Antonio Romero Dorado

Grupo de Investigación HUM-171  
Universidad de Sevilla  
<https://orcid.org/0000-0002-4979-0491>  
antonio.romero.dorado@gmail.com

José Manuel Moreno Arana

Grupo de Investigación HUM-171  
Universidad de Sevilla  
<https://orcid.org/0000-0002-6087-6130>  
morenoarana@gmail.com



## RESEÑAS

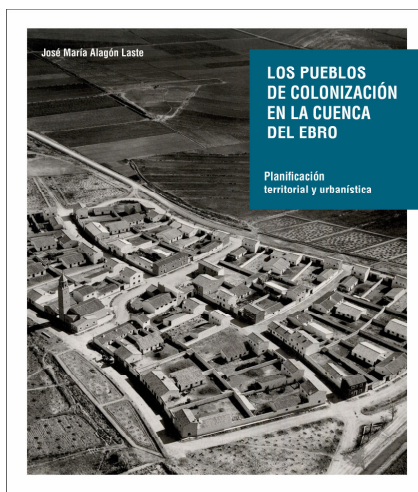


ALAGÓN LASTE, José María, *Los pueblos de colonización en la Cuenca del Ebro: planificación territorial y urbanística*. Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 2021, 492 páginas. ISBN: 978-84-92749-91-1.

Los pueblos de colonización creados por el INC (Instituto Nacional de Colonización), han sido poco valorados hasta hace unos años, pero en la actualidad, felizmente y bajo una mirada multidisciplinar, se está procediendo a su inclusión en catálogos e inventarios como elementos del patrimonio cultural, tal cual el del Do.Co.Mo.Mo. Ibérico, y en los planeamientos urbanos con normativas para garantizar la conservación de sus valores, al haber sido campo de trabajo de magníficos arquitectos, ingenieros y artistas. Se añaden los homenajes alusivos y

merecidos a los propios colonos que protagonizaron una historia de integración humana con el medioambiente. En España, entre 1945 y 1970, se construyeron más de 300 pueblos de colonización, dentro de la política hidráulica y agraria del régimen franquista. Su estudio se ha clarificado en los últimos veinte años gracias a las investigaciones realizadas por historiadores del arte como el autor de este libro, Moisés Bazán de Huerta, María Esther Almarcha-Núñez, la que suscribe este comentario bibliográfico y otros, y por arquitectos como Carlos Sambricio, Miguel Centellas, Francisco Javier Monclús, Rubén Cabecera, José Antonio Flores Soto, a los que se sumarán nuevas tesis doctorales en curso.

José María Alagón Laste, el autor de este extenso y fecundo libro, es doctor y profesor asociado del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Es nieto e hijo de colonos, a los que dedica este libro, e incluso vive en un pueblo de colonización: San Jorge, por eso conoce muy bien las



experiencias de los protagonistas de la colonización agraria, no solamente interesante por el urbanismo, la arquitectura y las artes plásticas que se llevaron a cabo en interacción con el territorio, sino también por los aspectos sociales y económicos de lo que fue un estilo de vida y organización de los recursos de los nuevos sistemas de regadíos.

El libro es un profundo estudio sobre todos los pueblos realizados por el INC de la Cuenca del Ebro, en conjunto y de cada uno de ellos, cuya construcción se extiende a todas las etapas y modelos acometidos desde la posguerra hasta los años setenta (1939-1971). Pero se ha inclinado por analizar en particular la planificación territorial y urbanística, un tema de por sí tan relevante y amplio, que ha priorizado respecto a otros aspectos como la arquitectura o las artes plásticas que hemos visto en algunos trabajos monográficos suyos, caso de su libro sobre el pueblo de El Temple, o en sus numerosos artículos monográficos. Y que presumiblemente darán pie a otros libros posteriores de gran calado como este.

El libro se estructura en tres capítulos que su vez tienen numerosos apartados. Empieza por un estudio sobre el propio Instituto Nacional de Colonización, su política, funcionamiento y actividad, y su historia. Estudio necesario para entender la política agraria y colonizadora que dio origen a este fenómeno tan importante en nuestro país y que conoce abundantemente. Después en el segundo capítulo entra en la planificación territorial de los pueblos analizados con sus normativas y redacción de los proyectos, con mención a los antecedentes extranjeros, como la actuación en el Agro Pontino (Italia) o los modelos de Israel y otros países; y en el tercer capítulo, el más amplio de todos, estudia las ordenaciones urbanísticas y el desarrollo de las distintas zonas regables (Monegros I y acequia de la Violada, Monegros II y III, Flumen, Cinca, Bardenas, Valmuel y Delta del Ebro, además de otras áreas donde se trabajó en núcleos existentes) que constituyen el conjunto de la Cuenca del Ebro, con la mirada en cada pueblo o fincas con poblaciones existentes.

Analiza el contexto histórico para que no se entienda el nacimiento del INC como algo aislado sino dentro de toda una política de desarrollo urbanístico después de la guerra civil, como la de Regiones Devastadas. También el marco legislativo para el plan de ordenación de esta Cuenca, como las primeras instrucciones para la redacción de proyectos publicadas el año 1947. Es muy interesante el análisis del planteamiento teórico urbano con la mención a las ideas falangistas de Víctor D'Ors, a su discípulo César Cort, a Pedro Bigador y Gabriel Alomar, y sobre todo las de José Tamés, Jefe del Servicio de Arquitectura del Instituto entre 1943 y 1975.

Los pueblos fueron contruidos por 13 arquitectos que experimentaron con una gran creatividad, al día de las corrientes internacionales, como José Borobio Ojeda (arquitecto a cargo de la Delegación del Ebro del INC que proyectó el mayor número de los pueblos y supervisó todos), Alejandro de la Sota, Manuel Jiménez Barea, Antonio Barbany, Santiago Lagunas y otros, con la colaboración de los ingenieros agrónomos. Es fundamental constatar la importancia que tuvo la propia arquitectura vernácula y la síntesis inteligente que se hizo de ella gracias a estos buenos arquitectos que intervienen en los pueblos de colonización. Pero también hay citas cultistas de interés como el ayuntamiento de El Temple de José Borobio recordando el pasado renacentista.

Hay que resaltar así mismo como, José María Alagón, tiende a contextualizar los pueblos que estudia con los de las otras zonas, comparando los trazados urbanos que clasifica en geométricos regulares, rectangulares, poligonales, curvilíneos o mixtos y sus elementos integrantes como la plaza Mayor, las calles, las manzanas, las plantaciones de árboles en el interior y los bosquetes en los bordes, y la edificación, sus semejanzas y diferencias y hasta edificios concretos. Así como los modelos extranjeros con una mirada panorámica y cosmopolita.

El trabajo, con un enfoque metodológico que facilita la lectura, va de lo general a lo particular sin olvidar la mirada transversal. Además, denota una exhaustiva labor de investigación en archivos nacionales como el del Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, provinciales y locales, tanto públicos como privados, caso del archivo familiar del arquitecto José Borobio Ojeda. Recurriendo así mismo a la prensa periódica de manera profunda, y a las revistas especializadas de Arquitectura. Así como a un gran número de libros y artículos sobre los distintos temas que aborda. Igualmente, ha contado con entrevistas personales a los protagonistas de estos pueblos que son sus habitantes, unidas al trabajo de campo. Las páginas están magníficamente y generosamente, por el número, ilustradas al ser una edición muy cuidada a todo color, por la definición de los planos, o de las fotos antiguas en blanco y negro y actuales, llenas de contrastes y riqueza de matices sociales, a lo que se añaden dibujos contemporáneos a la construcción, de sus propios arquitectos y primeros años de existencia.

El libro ha sido publicado por la Diputación Provincial de Huesca siendo su Presidente autor del Prólogo el cual empieza por afirmar la importancia de preservar esta memoria sociourbana. Y presentado por la profesora Mónica Vázquez de la Universidad de Zaragoza, experta en arquitectura.

Las conclusiones nos conducen a la necesaria información y reflexión de la situación actual de estos pueblos, tras la trayectoria vital y la valoración por los

propios vecinos. José María conoce bien lo que ha ocurrido desde que se fundaron hasta los problemas actuales para sobrevivir en ellos, siendo el conocimiento que aporta con su trabajo una de los caminos para conservarlos y saber las herramientas a utilizar para revalorizarlos. La bibliografía es, por último, un compendio muy amplio de registros de los estudios relacionados sobre los pueblos de colonización de nuestro país, los antecedentes, más aspectos colaterales que testimonian el amplio trabajo intelectual y documental que ha realizado José María Alagón en este ya imprescindible libro para todos aquéllos que quieran conocer los pueblos de colonización realizados durante el franquismo en España con una total puesta al día de las investigaciones en curso.

María del Mar Lozano Bartolozzi  
Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes  
Trujillo, Cáceres  
<https://orcid.org/0000-0001-5457-7890>  
[marlbart@unex.es](mailto:marlbart@unex.es)

CORTÉS ARRESE, Miguel, *Paisajes del románico en tierras de Castilla*, Murcia, Nausicáa, Colección Imago, 2022, 200 pags. ISBN.:978-84-948772-8-5.

Miguel Cortés Arrese nos deleita de nuevo con su pluma llena de sabiduría y sensibilidad en este volumen con el que continúa su fructífera vocación de escritor de libros de viaje, género del que es avezado autor. Trasladándonos ahora a tierras castellanas, sigue un recorrido ligado al héroe medieval Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid Campeador, cuando tuvo que marchar forzado al exilio. El trayecto que el legendario guerrero iniciara desde Castilla hacia tierras levantinas fue recreado en el épico *Cantar de Mio Cid*, primer poema y tesoro de nuestra lengua española, cuyo anónimo creador fue señalando las poblaciones y lugares por los que iba pasando el valiente caudillo acompañado por sus huestes, y los hechos que suceden al afamado personaje.



Miguel Cortés Arrese  
Paisajes del románico  
en tierras de Castilla



Esas tierras transitadas por el caudillo expulsado han configurado un camino basado en el relato de su paso, que ya desde el XIX despertó el interés de intelectuales españoles y extranjeros. Y es ahora Miguel Cortés quien lo emplea para acercarnos a un paisaje lleno de emoción e historia, de memoria colectiva y recreación literaria, que es también solar donde prendieron las manifestaciones del arte románico. De su mano vamos visitando, en el tramo de aquel itinerario cidiario que cruza las actuales provincias de Burgos, Soria y Guadalajara, las construcciones románicas que han pervivido hasta hoy, algunas transformadas con el paso de los siglos, o evocamos otras de las que apenas queda la ruina. El vasto saber del catedrático de historia del arte traspasa este libro, manifestándose en el verbo preciso y ajustado utilizado al describir ermitas, iglesias, monasterios, torres, atalayas, puentes... con la terminología rigurosa que evoca, en la memoria del lector, las formas y características de este robusto estilo que dominó Europa en los albores del I milenio cristiano. Y es pródigo su léxico, regalándonos la riqueza de un vocabulario que maneja con ritmo pausado, favoreciendo el deleite en la lectura.

El libro se estructura con una presentación y cuatro epígrafes, a su vez subdivididos en varios apartados, todos ellos con sugerentes encabezamientos. En la presentación el autor nos recuerda los viajes que por aquellos parajes realizara el filósofo José Ortega y Gasset en los años 1910 y 1913, recorriendo “Las tierras que el Cid cabalgó”, título del primero de los epígrafes de este libro. Siguen después “Conciencia del Duero”, “Fronteras del Henares” y “Caminos de Sigüenza”; a Cortés le mueve ahora el interés “por la pluralidad de elementos que intervienen en la formación del paisaje que acompañó al Cid en su camino a Levante, el pasado y el de nuestros días”, señalando que es imprescindible también releer las visiones que sobre ello reflejaran Azorín, Antonio Machado y Unamuno. Pero no solo estos escritores: a lo largo del relato se cita una larga lista de próceres de las letras y la cultura españolas que han incidido en los temas que se tratan en este libro. Y también a pintores como Regoyos, Beruete y Sorolla, que compartieron la dimensión simbólica del paisaje castellano, al que se atribuyeron cualidades como la austeridad, la fuerza interior, la gravedad, asimilándolas con las propias de sus habitantes.

Este paisaje donde prevalece el arte románico, unido en nuestro país a tiempos de Reconquista, de poblaciones que se iban asentando tras el paso victorioso de los ejércitos cristianos, se ve afectado ahora por la escasez o ausencia incluso de moradores, ya que desde la segunda mitad del siglo XX muchos tuvieron que dejar, como el Cid, esta tierra sobria y recia. Con la consiguiente ruina de construcciones, que dejan en el paisaje una huella de desolación. Y en quien las describe el sentimiento que esto genera, expresándolo en contenido sentir. Sentir que se explaya también en las alusiones a los elementos de la naturaleza, ríos, vados, arboledas, bosques, peñas, montes... que se van describiendo con un aura poética gracias a la percepción sensible de quien las capta.

Se suman al texto treinta y seis imágenes. La primera, sin numerar, un mapa del autor que nos acerca al territorio por el que discurre este viaje al arte románico sobre los paisajes por los que anduvo el Cid. Después 35 ilustraciones, de las cuales treinta y una son fotografías de dominio público y cuatro, dibujos. De ellos los que corresponden a los números 1 y 3 se datan en 1884, y se deben al polifacético creador y personaje público Pedro Gil Gabilondo. Reproducen una *Vista general de Vivar del Cid* y el exterior de la *Capilla de los héroes y la torre de la iglesia de San Pedro en Cardena*. La n° 27, de Genaro Pérez Villaamil, representa la *Iglesia de San Miguel de Guadalajara* en 1844, y la n° 32 muestra una vista de la *Catedral de Sigüenza*, siendo su autor el catalán Josep Pascó y Mensa, que la realizó en 1886.

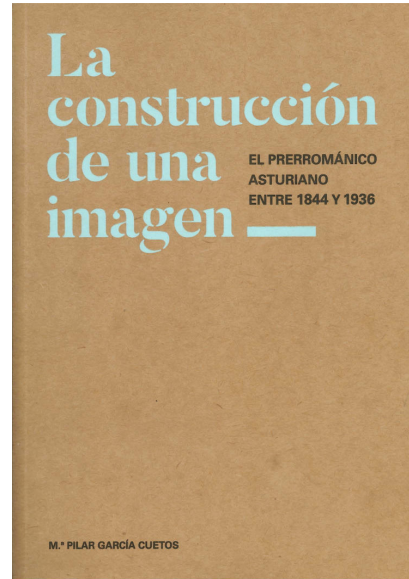


Gracias a esta nueva publicación de Cortés Arrese compartimos un camino que desde Vivar a Medinaceli nos suma a la rica experiencia emocional vivida ya por tantos que quisieron visitar el paisaje, la historia, el arte y la literatura de esta tierra buscando nuestras esencias.

M<sup>a</sup> Teresa Terrón Reynolds  
Departamento de Arte y Ciencias del Territorio  
Universidad de Extremadura  
<https://orcid.org/0000-0002-7992-4665>  
[mtterron@unex.es](mailto:mtterron@unex.es)

GARCÍA CUETOS, María Pilar: *La construcción de una imagen. El prerrománico asturiano entre 1844 y 1936*. Llanera, Fundación José Cardín Fernández, 2021. 368 páginas, 339 ils. b/n y color. ISBN: 978-84-09-34671-4.

La fundación José Cardín Fernández, como institución cultural que tiene por objetivo potenciar la divulgación del Patrimonio Histórico Artístico de Asturias, ha editado un cuidado volumen con los resultados de la investigación realizada por la profesora García Cuetos sobre el prerrománico asturiano entre los años 1844 y 1936. No es la primera vez que la catedrática de la Universidad de Oviedo aborda el estudio y la conservación del prerrománico asturiano puesto que en 1999 publicó la monografía *El Prerrománico Asturiano (1844-1976). Historia de la Arquitectura y Restauración*, pero en esta ocasión aborda su estudio desde



una nueva perspectiva al realizar un recorrido secuencial de la imagen de estos monumentos a través de los dibujos, de los grabados y de las planimetrías arquitectónicas que formaron parte de los estudios, de las ilustraciones de las publicaciones, periódicos y coleccionables, de gran difusión en el siglo XIX, y de la mirada de los fotógrafos nacionales y extranjeros que se acercaron a Asturias animados por el interés que despertó en ellos esta arquitectura. Tampoco abandona García Cuetos en este estudio una línea de investigación en la que se ha especializado al dirigir diversos proyectos, que han tenido importantes resultados en el campo de la teoría y de la historia de la restauración monumental, y contar con numerosas publicaciones sobre la conservación de la autenticidad del patrimonio cultural, obras de obligada referencia en los estudios de la restauración monumental, especialmente en la etapa del franquismo. En esta línea hay que incluir este nuevo trabajo de García Cuetos en el que se pone de relieve la importancia que tiene documentar esos procesos de restauración que han ido transformando los monumentos del prerrománico asturiano durante un siglo (1844-1936) para llegar a conocer la evolución de su imagen a través de la historia de la construcción de esta arquitectura singular.

En esta publicación se realiza un estudio del prerrománico asturiano a través de ocho de sus principales monumentos con documentados testimonios sobre la creación, la recepción y la transformación de estas construcciones emblemáticas que se convirtieron en un elemento identitario de Asturias y que han sido reconocidas como Patrimonio Mundial por la Unesco en 1985.

El libro se articula en dos grandes bloques. En el primero se suceden cuatro capítulos en los que se realiza un pormenorizado estudio de la recepción y restauración del prerrománico asturiano. El primer capítulo está dedicado al siglo XIX, momento en el que se inicia el proceso de patrimonialización de prerrománico asturiano y se analizan las primeras restauraciones en Santa Cristina de Lena, los monumentos del Naranco, San Salvador de Valdediós, San Julián de los Prados y la Cámara Santa de Oviedo. En los otros tres capítulos de este primer bloque se suceden cronológicamente las intervenciones, estudios y propuestas llevados a cabo durante la primera mitad del siglo XX para conservar esas realizaciones; así se analiza las que tuvieron lugar en las dos primeras décadas del siglo a través de las restauraciones de Fortunato de Selgas en San Julián de los Prados, las prospecciones de Aurelio de Llano en San Miguel de Lillo y las intervenciones de la Cámara Santa y de San Salvador de Priesca y la segunda campaña restauradora en San Salvador de Valdediós. En el tercer capítulo se estudia la llegada a España de los nuevos principios metodológicos de la restauración científica y el análisis de la labor realizada por los arquitectos Alejandro Ferrant y Luis Menéndez-Pidal en la, entonces, recién organizada primera zona con intervenciones de emblemáticas obras como fue la de San Pedro de Nora realizada por el arquitecto de la zona y, especialmente, la de Santa María del Naranco encomendada a Luis Menéndez-Pidal bajo las pautas de Manuel Gómez-Moreno. El último apartado se cierra con las actuaciones de Ferrant con el fin de recuperar los monumentos asturianos afectados en octubre de 1934, se propuso la recomposición de la destruida Cámara Santa de Oviedo y la reconstrucción parcial de Santa Cristina de Lena en 1935.

En el segundo bloque de la monografía se realiza un recorrido fotográfico de cada una de las ocho obras estudiadas del prerrománico asturiano, presentándose en el libro un impresionante corpus que han permitido a la autora comparar y analizar el estado de los edificios antes y después de las diferentes intervenciones restauradoras. Estas imágenes están acompañadas de interesantes comentarios que las explican indicándose asimismo la procedencia de la fotografía.

Además de estas imágenes históricas la autora ha utilizado con rigor y especificidad las publicaciones de los estudiosos, viajeros y arquitectos, así como los proyectos, informes, propuestas y planes de conservación realizados por los

especialistas preocupados por la identificación y la conservación de este interesante legado histórico. La publicación se completa con una importante revisión bibliográfica de los autores que han investigado y aportado novedades sobre estos monumentos.

Conocimiento, reflexión y apropiada metodología basada en la crítica de autenticidad hace que la lectura de este libro sea una referencia obligada para el estudio de la arquitectura y de su imagen como identidad cultural y para la conservación de la arquitectura patrimonial.

Pilar Mogollón Cano-Cortés  
Departamento de Arte y Ciencias del Territorio  
Universidad de Extremadura  
<https://orcid.org/0000-0001-6527-0894>  
mogollon@unex.es

LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar (dir.) *El patrimonio de las obras públicas. Del puente romano de Alcántara al diálogo con la actualidad*. Madrid, Sial Pigmalión S.L. Junta de Extremadura. Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 2022. 559 pág. ISBN: 978-84-18888-56-4.

Cuando hablamos de patrimonio, generalmente, podemos encontrar un buen número de obras vinculadas a nuestro pasado que responden a esta definición. Algunas de ellas han sido claramente puestas en valor en los últimos siglos. Sin embargo, el caso que nos ocupa, el de las obras públicas, sigue siendo un tema pendiente de abordar en profundidad, siendo posible considerarlo dentro de los elementos patrimoniales que han quedado “al margen”.

Para ello, María del Mar Lozano Bartolozzi, directora de esta publicación, nos propone un interesante recorrido, a través de diferentes especialistas de diversas disciplinas, por el patrimonio de las obras públicas, contando además con el rigor que caracteriza a sus publicaciones.

Es una obra que podemos situar en la línea de otros trabajos previos de la citada investigadora, que desde hace tiempo trabaja en la puesta en valor de este tipo de patrimonio y, especialmente, el vinculado con los paisajes culturales en torno al agua. Muestra de ello son otros trabajos coordinados previamente, como “Paisajes Culturales del Agua”, de 2017 o “Paisajes culturales entre el Tajo y el Guadiana”, de 2018, ambos coordinados y editados junto a Vicente Méndez.

Se trata de un estudio interdisciplinar sobre obras públicas articulado en torno al puente romano de Alcántara: uno de los monumentos más importantes y emblemáticos de la Hispania romana, que constituye una destacada seña de identidad histórica, y que fue proyectado entre 104 y 106 de la era por Cayo Julio Lacer.

De este modo, se abordan en este libro estudios de otros puentes importantes, de vías históricas, de carreteras, del ferrocarril, de las presas, de los miradores, así como de los paisajes culturales, abarcando un periodo cronológico que parte



desde la citada fecha de proyección de este hito de la arquitectura romana y que llega hasta el momento presente.

Así, y con la colaboración de expertos de diferentes disciplinas (como la arqueología, la historia, la historia del arte, la ingeniería, la arquitectura, la filología o la gestión del patrimonio), algo fundamental cuando se pretenden acometer estudios de esta índole, se abordan cuestiones que atañen al territorio y a los paisajes culturales.

El libro, que tiene su punto de partida en las Jornadas homónimas celebradas en Cáceres los días 11 y 12 de noviembre de 2021, se divide en tres grandes bloques: “El puente de Alcántara del pasado al futuro”; “Patrimonio cultural de las obras públicas en Extremadura”; y “Obras públicas y patrimonio cultural”.

Introducen la obra el prólogo de José Luis Andrade Piñana, director general de Movilidad e Infraestructuras Viarias de la Junta de Extremadura, y el texto de María del Mar Lozano Bartolozzi, catedrática de Historia del Arte, profesora emérita de la Universidad de Extremadura y directora de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, que lleva por título “El patrimonio de las obras públicas. Reflexiones sobre su valoración”. En este texto recoge unas reflexiones sobre concepto, metodología y puesta en valor del patrimonio de las obras públicas, haciendo hincapié en la falta de protección que se constata. Incide igualmente en la necesidad de potenciar los inventarios y catálogos, esto es, su conocimiento y protección desde una perspectiva interdisciplinar, así como su inserción como parte de los espacios paisajísticos en los que se enmarcan y que, a su vez, les dan sentido a las obras y las contextualizan. De hecho, se trata de un patrimonio pendiente de definición y protección -sobre todo cuando se trata de obras contemporáneas-, algo en lo que se está trabajando desde hace muy poco tiempo, destacando como pionero al ingeniero José Antonio Fernández Ordoñez, y donde este libro se ha convertido en una referencia de obligada consulta. María del Mar Lozano, de hecho, es otro referente en lo que a la puesta en valor del patrimonio de las obras públicas se refiere, desde el estudio del paisaje y de las obras hasta la imagen reflejada en las artes plásticas contemporáneas. A este respecto destaca su texto “La caracterización y protección del patrimonio de las obras públicas”, publicado en 2019.

El primer bloque da comienzo con el artículo “El puente de Alcántara, vigía de la romanidad”, de José María Álvarez Martínez, doctor en Filología Clásica, director del Museo Nacional de Arte Romano (1985-2017) y cronista oficial de la ciudad de Mérida. Destaca en este trabajo la importancia de esta infraestructura, que podría ser considerada como una obra perfecta -siguiendo los dictados de

Vitrubio-, aunque las vicisitudes históricas hayan hecho mella en la construcción original, dando lugar a sucesivas intervenciones.

En esta misma línea le sigue el texto de Joan Carbonell Manils -doctor en Filología Clásica, docente de la Universidad Autónoma de Barcelona- y Helena Gimeno Pascual, directora del Centro CILL II de la Universidad de Alcalá de Henares, con el título “Caivs Ivliivs Lacer. ¿Qué queda realmente de Lacer y de su época en el conjunto de Alcántara?”. Los dos autores aludidos llevan a cabo una revisión rigurosa, en base a la documentación localizada recientemente, de los restos del citado puente que subsisten de la época inicial, tomando como referencia, fundamentalmente, textos cercanos a su construcción -desde la época árabe hasta el siglo XVI-.

Cierran este capítulo Ramón Alfonso Sánchez de León -ingeniero de Caminos, Canales y Puertos- y Francisco Sánchez de León -arquitecto-, quienes nos presentan el “Proyecto del nuevo puente de Alcántara”. Y es que, pese a la importancia del puente antes descrito, éste todavía sigue siendo manteniendo su uso como vía de comunicación. Es por ello que se ha puesto de relieve la necesidad de proceder al diseño de otro puente que discurra de forma paralela, que lo libere del tráfico y frene su deterioro, pero que, a su vez, permita dialogar con el antiguo y realzar su valor patrimonial y paisajístico, a modo de mirador.

Inicia el segundo apartado el texto de Fernando Arana Gutiérrez, ingeniero de Caminos, Canales y Puertos, director técnico de la Confederación Hidrográfica del Guadiana, titulado “El patrimonio de las presas históricas en Extremadura”. Es precisamente el condicionante de la región extremeña el que hizo necesario, para disponer de agua en sus múltiples usos, regular el cauce de sus ríos mediante presas, incluyendo entre ellos el río Tajo, sobre el que se erige el puente de Alcántara. Por este motivo, Arana se ocupa del estudio de las presas históricas extremeñas, que son las más desconocidas, abarcando un periodo comprendido entre la época romana -la presa de Proserpina- y el siglo XIX -siendo ejemplo de ello la presa de la Peña del Águila-.

Seguidamente, Emilio Manuel Arévalo Hernández, ingeniero de Caminos, Canales y Puertos, vinculado a la Junta de Extremadura (primero en el servicio de obras de carreteras y actualmente en el de infraestructuras hidráulicas) aborda el “Patrimonio viario de Extremadura”. Este profesional nos propone un recorrido histórico por las carreteras y vías ferroviarias de Extremadura, haciendo especial hincapié en sus componentes patrimoniales, pero sin olvidar la problemática que presentan en la actualidad en lo que se refiere a su conservación y mantenimiento. Para ello toma como base, entre otras fuentes, los testimonios

de los viajeros a lo largo de la historia y los “repertorios de caminos” que vieron la luz en el siglo XVI.

Por su parte, Javier Cano Ramos, doctor en Historia del Arte, director del Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Extremadura, nos habla de “Los paisajes olvidados en la cuenca del Tajo”. Cano incide con sus palabras en la conformación de la identidad paisajística de la mano del hombre, analizando los cambios que éste realiza para transformarlo, tomando como referencia la cuenca del río Tajo y entiendo que el paisaje es algo más que la naturaleza, que es lo que habitualmente nos viene al pensamiento cuando usamos esta palabra, olvidando los paisajes agrario, cultural, industrial, urbano o del agua.

Concluye este apartado María Cruz Villalón, catedrática de Historia del Arte, con su texto “Ingeniería militar e ingeniería civil. Obras públicas en Extremadura (siglo XVIII)”. En él aborda las labores de caminos y puentes que se desarrollaron en la región extremeña en el siglo XVIII -con algunas pinceladas del XIX- desde la perspectiva de la ingeniería militar, dado que fue la que tuvo un mayor impacto en el desarrollo de las obras públicas en España en la citada centuria. Para ello se centra fundamentalmente en Pedro Rodríguez de Campomanes, consejero de Estado y Miguel Sánchez Taramas, ingeniero militar, con un importante aparato gráfico que ilustra distintas obras extremeñas de gran interés.

El último bloque lo inicia Manuel Durán Fuentes, doctor ingeniero de Caminos, Canales y Puertos, profesor asociado de la E.T.S. de la Universidad de A Coruña, con sus “Reflexiones sobre las obras de intervención en el Patrimonio Cultural de los puentes de fábrica de piedra”. Busca con ellas plasmar el estado de la cuestión sobre las intervenciones sobre los puentes de fábrica de piedra en España, muchos de ellos en condiciones realmente alarmantes. En este sentido, pone de relieve la falta de estudios sobre este tipo de obras desde diversas perspectivas, hecho que lleva, sumado a otros factores, al olvido y abandono de estas obras.

Un ejemplo práctico de lo señalado lo encontramos en el texto que le sigue, suscrito por Francisco Javier León González, doctor ingeniero de Caminos, Canales y Puertos, con el título “Divulgar la restauración del puente de Deba”. En él narra la historia de la restauración del puente de Deba, en Guipúzcoa; una obra de gran importancia que colapsó parcialmente en 2018, arrastrando con ello parte de sus bóvedas, y quedando en un estado cercano a la ruina. Sin embargo, el hecho de que este puente gozase de la catalogación como Bien Cultural Calificado del Camino de Santiago hizo necesaria su restauración, devolviendo la vida a esta importante obra de ingeniería. Fueron precisamente las técnicas



empleadas en su construcción, prácticamente olvidadas, las que constituyeron el reto más difícil de afrontar. Pero si algo debemos aprender de este texto es la importancia de la divulgación social de los valores patrimoniales de estas obras, dado que es la única forma que nos permitirá conseguir que la sociedad reclame el cuidado y la puesta en valor de estos importantes puentes.

Seguidamente, Isaac Moreno Gallo, graduado en Geografía e Historia e ingeniero técnico de Obras Públicas del Ministerio de Fomento, se ocupa de las “Afecciones al patrimonio viario histórico por las infraestructuras modernas”. No debemos olvidar que nos estamos refiriendo constantemente a un patrimonio que sigue, en muchas ocasiones, en uso, y esto implica un necesario mantenimiento y modernización. Sin embargo, como pone de manifiesto Moreno, generalmente se ha obviado el valor de las vías previas, privándonos con ello de un importante patrimonio que parte de época romana -siendo quizá las vías más conocidas en el imaginario colectivo-, o de épocas modernas (fundamentalmente siglos XVII y XVIII), que muchas veces es destruido en intervenciones contemporáneas.

Carlos Nárdíz Ortiz, doctor ingeniero de Caminos, Canales y Puertos, profesor en la Escuela de Ingenieros de Caminos de A Coruña, se ocupa de “El discurso patrimonial de los ingenieros de caminos, canales y puertos. La memoria del pasado reciente”. Este texto, en la línea de otras publicaciones del mismo autor, pone de relieve su defensa del reconocimiento tan necesario al patrimonio cultural de la obra pública. Y es que la puesta en valor de este tipo de patrimonio se está desarrollando con retraso respecto a otros tipos antes aludidos, como el patrimonio industrial. No debemos perder de vista, como advierte Nardíz, que desde las últimas décadas del siglo XX el concepto de patrimonio se ha ido ampliando, quedando todavía mucho por hacer, especialmente en lo que se refiere a lo más contemporáneo.

Por su parte, Pedro Plasencia Lozano, ingeniero de Caminos, Canales y Puertos, doctor por la Universidad de Extremadura y docente en la Universidad de Oviedo, aborda el interesante tema que lleva por título “Miradores a la obra pública y la obra pública como mirador”. En él nos adentra en una novedosa propuesta de contemplación del territorio: los miradores. Por ello nos indica cómo la necesidad de observar un determinado paisaje ha llevado a proyectar espacios desde el que vislumbrarlo, siendo uno de esos importantes miradores la propia obra pública. Esta importante reflexión aporta un valor adicional a la obra pública como elemento patrimonial, entiendo ésta como una parte fundamental de los paisajes culturales, que, además, nos permite disfrutarlo desde diferentes perspectivas. No obstante, se trata de miradas dirigidas, dado que estos miradores -de los que nos muestra abundantes ejemplos nacionales e internacionales- suelen

poner el foco en elementos singulares del entorno. Incluso el mirador propiamente dicho, por sus cualidades, puede ser digno de ser mirado, estableciendo con ello un nuevo diálogo.

Seguidamente, Rita Ruiz Fernández -doctora e ingeniera de Caminos, Canales y Puertos-, Francisco Javier Rodríguez Lázaro -doctor en Geografía e Historia y José María Coronado, doctor ingeniero de Caminos, Canales y Puertos; todos docentes de la Universidad de Castilla-La Mancha, firman el texto “Identificación, gestión y protección de las infraestructuras históricas de transporte. El caso de las carreteras”. En estas líneas inciden en la importancia patrimonial de infraestructuras de transporte, poniendo de relieve, no obstante, su vulnerabilidad y su escasa proyección, mucho menor que las de los canales o ferrocarriles. Para solucionar este problema proponen definir actuaciones de puesta en valor de este patrimonio que permitan caracterizarlo y rehabilitarlo, haciendo hincapié en la dimensión patrimonial de las carreteras históricas.

Después, António Ventura, catedrático de Historia de la Facultad de Letras de Lisboa, se ocupa de “Los ferrocarriles en Portugal: un breve recorrido sobre sus orígenes y desarrollo”. Toma como punto de partida el año 1851, momento en que Portugal comenzó a tener en cuenta como una de sus principales prioridades la construcción de una red de ferrocarriles, cuyo inicio se materializó en 1856. Este complejo proceso, que hizo posible una mejor conexión entre el citado país con España y Europa, se completó a principios del siglo XX. Asimismo, en la actualidad, como advierte el autor, se asiste a una nueva puesta en valor del ferrocarril en el país luso.

Concluye esta obra con el texto suscrito por José María Álvarez Martínez, Javier Cano Ramos, Nuria María Franco Polo -doctora en Historia del Arte- y María del Mar Lozano Bartolozzi, “«El legado de Roma: el puente de Alcántara ante el tercer milenio». Una exposición homenaje”. En este último texto relatan los contenidos de la exposición dedicada al puente de Alcántara en el Museo de Cáceres y en el Palacio Barrantes-Cervantes de Trujillo de la Fundación Obra Pía de los Pizarro, que tuvo lugar entre los meses de noviembre y diciembre de 2021 y los de enero y febrero de 2022. El discurso expositivo relatado mostraba obras vinculadas con el citado puente partiendo de la antigüedad y llegando hasta las obras contemporáneas del artista cacereño Luis Canelo.

En definitiva, al contemplar la obra objeto de análisis, no debemos perder de vista, tal como se señala por la propia profesora Lozano Bartolozzi, la importancia y la necesidad de sumar a las investigaciones su divulgación y su pedagogía, labor ésta donde ocupa un papel fundamental este libro, con importantes aportaciones vertidas desde diferentes disciplinas y con diferentes

metodologías, pero con un fin común: contribuir con ello a la necesaria puesta en valor del rico patrimonio de las obras públicas. Un patrimonio con el que convivimos día a día, que forma parte de nuestros paisajes culturales y que, en definitiva, es una parte de lo que nos define como pueblo.

En conclusión, tal como se ha puesto de relieve a lo largo de estas líneas, el libro coordinado por María del Mar Lozano Bartolozzi es una referencia indispensable para todo el que quiera acercarse al patrimonio de las obras públicas.

José María Alagón Laste  
Departamento de Historia del Arte  
Universidad de Zaragoza  
<https://orcid.org/0000-0001-8288-3262>  
[jmalagon@unizar.es](mailto:jmalagon@unizar.es)

QUINTANA TRIAS, Lluís, *El instante recuperado. La memoria involuntaria en la literatura y las artes*, Barcelona, Fragmenta, colección Fragmentos, n. 73, 2021.

En *El instante recuperado* (o *Caminar por la vida vella* en catalán), Quintana realiza un ensayo de y sobre literatura en torno a la presencia de la *memoria involuntaria* en el arte del siglo XX. Los lectores de este profesor de la UAB reconocerán en el volumen, amén de lo audaz de la empresa, la retórica ligera y fluida a la que los tiene acostumbrados en sus publicaciones. Es este un trabajo extenso en el que renuncia a la exhaustividad de los ejemplos tratados, circunstancia acorte a lo complejo de una temática poliédrica. Una presentado y representado a la perfección por sus dos discursos iniciales, dos medios: la imagen y el relato, de la cubierta la primera y del prólogo el segundo.



Para la cubierta elige un cuadro del simbolista Joan Brull titulado *Somni*, una de las incontables representaciones de personajes que viven momentos de ensueño y melancolía. Inmediatamente después, en el prólogo, Quintana introduce al lector en el encuentro mantenido entre Goethe y Napoleón a través de la crónica escrita por el primero una década después de reunirse. En esta narración el dramaturgo transcribe los recuerdos de juventud que vívidamente le asaltaron al recorrer las estancias de la ciudad alemana, memorias espontáneas con las que el profesor inaugura y presenta su ensayo.

Comienza retro trayéndose a la mnemotécnica de época de Quintiliano para fascinarse por “el poder admirable que tiene la memoria de recuperar hechos antiguos”, de forma que “no solo actúa cuando lo buscamos, sino que a veces lo hace espontáneamente”. La fuerza evocadora de esta *memoria involuntaria* se corresponde, para el autor, con una de las razones de ser de la literatura, y en su Historia buscará “de dónde proviene la percepción de la memoria que tenemos actualmente”.

La memoria, dice, está estrechamente ligada al paso del tiempo, y por su condición de construcción cultural su definición varía. Consecuentemente, para este estudio elige Quintana una ordenación cronológica con la historia literaria de los siglos XIX y XX como punto de inflexión; de modo que el *antes* y el

*después* le permiten definir la memoria involuntaria a partir de lo que *no es* y de lo que realmente la conforma. Se ordena así el volumen en una introducción, unas consideraciones iniciales con matiz historiográfico, un epílogo final y diez capítulos de desigual extensión. En las páginas iniciales resulta de interés el apunte que realiza sobre terminología y lo no unificado de esta incluso en la psicológica o los textos freudianos, en los que cabría hablar de *memoria sin recuerdos*, de la represión consciente del *trauma* y de las *distorsiones defectivas* entre las muchas cosas que se conservan en la memoria y “cuya existencia les había pasado desapercibida” a los estudiosos de esta.

Comienza con la historia de la literatura anterior a la contemporaneidad para adentrarse en la rica tradición narrativa del *objeto reencontrado* como uno de los tópicos de la memoria fortuita. Rastrea su presencia –apegada al detalle y a la experiencia de la sensación que desencadena la visión– en algunos episodios de la *Eneida* o del *Quijote*. También encuentra materialidades reencontradas en Virgilio o de Boccaccio, una asociación de ideas a la que escritores como Galdós redescubrirán siglos más tarde. Relata Quintana cómo este tópico convive a partir del siglo XVII con el cambio de paradigma que, respecto de la memoria, construyen Goethe o Rousseau: el gesto, el ruido, el ambiente escenográfico de una situación recordada a través del gusto o el oído.

Por otro lado, y para la contemporaneidad, en las restantes páginas se exploran los fenómenos del *déjà vu*, epifanías y experiencias místicas como expresiones ligadas a la percepción de realidades desconocidas. También del ensueño o *rêverie* como tópico en estrecha relación con la melancolía en el siglo XIX. Para una definición de la *memoria involuntaria* cuenta con los textos de Goethe con los que inició este ensayo, pero también con Unamuno y con el Machado de los limoneros de la fuente. Con Joyce y su *Ulises*, Proust y su magdalena como referentes, al autor desentraña la fortuna de la *memoria involuntaria* decimonónica. Para idéntica empresa en el siglo XX cuenta con Zweig, García Márquez o Fellini.

Se atreve asimismo a bosquejar el paradigma de la memoria en la segunda mitad del siglo XX, como uno de esos *giros* historiográficos, condicionados por la desaparición de la cultura rural o las guerras mundiales, que exige de una *memoria histórica* y una *memoria colectiva*. En el siglo XXI la *memoria involuntaria* ya estaría “tan incorporada en el repertorio psicológico de los individuos” que se presenta en el arte de masas.

Son muchos los matices que alberga este volumen sobre la representación de la memoria y muchas las lecturas que permite conforme al bagaje cultural de cada lector. Los tonos divulgativos y eruditos que se dan la mano en estas páginas

corresponden a la tensión que caracteriza el recorrido literario del autor y que es un rasgo, no siempre encontrado o apreciado en publicaciones de este cariz. Esta dualidad se completa con una *bibliografía comentada* final con “disquisiciones más bien eruditas” –las tan al uso *notas al pie* de la literatura científica–, en un índice Onomástico y otro de Obras Citadas, imprescindibles en este tipo de publicaciones de inclinación compiladora que tanto se prestan a la consulta de aspectos particulares. Subyace un alegato a la traducción y a la inmediatez del discurso visual pues, “en un mundo devoto de la imagen”, su bibliografía no incluye las obras plásticas comentadas en el texto, ya que “no requieren de mayores intervenciones filológicas”.

Es por ello, se concluye, que en este instante que Quintana recupera para sus lectores, y junto a apreciaciones que acercan a audiencias noveles los contextos que desgrana en estas páginas, el autor desarrolla pesquisas de notable interés académico para aquellos versados en diálogos intermediales y literatura comparada.

Lara Arribas Ramos  
Dpto. Historia del Arte-Bellas Artes  
Universidad de Salamanca  
<https://orcid.org/0000-0002-9504-1360>  
[lara.ar@usa.es](mailto:lara.ar@usa.es)