

n

NORBA

revista de arte

Núm. XLIII, 2023

Servicio de Publicaciones



2023

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:

Florencio J. García Mogollón. Universidad de Extremadura (Cáceres. España).

COMITÉ DE REDACCIÓN

José M^º 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.^ª 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-Cortes, 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.^ª 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, Universidad 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

publicaux.unex.es

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

EVALUADORES DE *NORBA. REVISTA DE ARTE* (bienio 2022-2023)

Antonio Aguayo Cobo; José Manuel Almansa Moreno; Esther Almarcha Núñez-Herrador; Juan Carlos Aparicio Vega; María Begoña Arrúe Ugarte; Marina Bargón García; Aurelio Ángel Barrón García; Moisés Bazán de Huerta; Amparo Bernal López-Sanvicente; Antonio Campesino Fernández; José Javier Cano Ramos; Mariano Casas Hernández; José Manuel Cruz Valdovinos; María Cruz Villalón; Elena de Ortueta Hilberath; Alicia Díaz Mayordomo; María del Carmen Diez González; Sergi Doménech García; Miguel Fernández Campón; Manuel García Luque; Angélica García Manso; Florencio Javier García Mogollón; Miren Gardoqui Iturriarte; María del Valle Gómez de Terreros Guardiola; Antonio Gozalbo Nadal; Ascensión Hernández Martínez; María Victoria Herráez Ortega; Cristina Igual Castelló; Alejandro Jaquero Esparcia; María Concepción López González; María del Mar Lozano Bartolozzi; José Maldonado Escribano; Vicente Méndez Hernán; Pilar Mogollón Cano-Cortés; Francisco Javier Montalvo Martín; Juan Manuel Monterroso Montero; José Manuel Rodríguez Álvarez-Builla; María Teresa Rodríguez Prieto; Irene Ruiz Bazán; Jesús Miguel Palomero Páramo; María Antonia Pardo Fernández; Rosa María Perales Piqueres; Manuel Pérez Hernández; Francisco Javier Pizarro Gómez; Pedro Plasencia Lozano; Jesús Ángel Porres Benavides; Rafael Sánchez-Lafuente Gémar; Juan Antonio Sánchez López; José Luis Sánchez Noriega; Antonio Joaquín Santos Márquez; Sergio Sebastián Franco; María Teresa Terrón Reynolds; Mercedes Valiente López.

NORBA. REVISTA DE ARTE

ISSN: 0213-2214

Núm. XLIII, 2023

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

GARCÍA MOGOLLÓN, Florencio J. <i>La platería en España: nuevas aportaciones</i>	15-18
---	-------

ARTÍCULOS

ISECCIÓN: PLATERÍA EN ESPAÑA. NUEVAS APORTACIONES

BARRÓN GARCÍA, Antonio Á., <i>El marcaje de la plata en Castilla y Aragón. Primera parte: Castilla</i>	21-38
CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, <i>Algunas noticias sobre plateros y platería en Ávila</i>	39-52
GARCÍA MOGOLLÓN, Florencio Javier, <i>Platería de Talavera de la Reina (siglos XVI al XVIII) en la Alta Extremadura. Obras marcadas por Juan de Ledesma, Juan Vázquez, Blas Carrasco, Juan Domínguez, Pedro de Soto y Loaysa y José Sánchez Crespo</i>	53-70
MONTALVO MARTÍN, Francisco Javier, <i>Antón Samón Pinós, platero barcelonés del último cuarto del siglo XVIII y primer tercio del XIX</i>	71-87
SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio, <i>Sueño, utopía y desencanto. Cayetano González Gómez y la reconstrucción de la custodia procesional de la catedral de Málaga</i>	89-118
SANTOS MARQUEZ, Antonio Joaquín, <i>El platero Vicente Gargallo y Alexandre (1742-1808): novedades biográficas y su trabajo en la catedral de Sevilla</i>	119-138

II SECCIÓN: ARTE Y PATRIMONIO

AMARO MARTOS, Ismael, <i>Tejidos y bordados de la Virgen de la Antigua de la catedral de Jaén</i>	141-162
BARGÓN GARCÍA, Marina y MELÉNDEZ GALÁN, Enrique, <i>Una historia de amor estético: Adelardo Covarsí y la elaboración y realización de la memoria y presupuestos del decorado que se proyecta en el salón de sesiones y en el despacho presidencial del palacio municipal de Alburquerque (Badajoz)</i>	163-187
CABEZAS GARCÍA, Álvaro, <i>Vicente Alanís, un pintor sevillano en la Baja Extremadura. Revisión a su catálogo de obras</i>	189-212
CALVO, Eva, <i>La cerámica desaparecida de Carlos V e Isabel de Portugal. Un estudio de sus piezas a través de los inventarios reales</i>	213-231
DEL BARRIO LUNA, Alejandra, <i>El criterio de “correspondencia de policromías” como fuente primaria para la historia del arte. La Virgen del Rosario de Santibáñez de la Sierra, Salamanca</i>	233-259
ESPAÑA RODRÍGUEZ, Jesús, <i>El cine de José Luis Guerín: En construcción (2001) y Unas fotos en la ciudad de Sylvia (2007)</i>	261-283
FLORES SOTO, José Antonio, <i>Arquitectura y arte españoles en la segunda mitad del siglo XX: transferencias y colaboraciones disciplinares</i>	285-306
GUIJO PÉREZ, Salvador y MACÍAS GIRÁLDEZ, Raúl Antonio, <i>Entre el barroco y el clasicismo: Manuel García de Santiago, una nueva obra documentada para su repertorio</i>	307-322
IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia, <i>Un grupo escultórico recuperado de Antonio Susillo: El grito de Independencia (1884)</i>	323-346
JIMÉNEZ LÓPEZ, Jorge y SOLIVAN ROBLES, Jennifer, <i>Sobre las variaciones del color del sol y de la luna en la apertura del sexto sello (ap. 6, 12-17) en los Commentaria in Apocalypsin de Beato de Liébana</i>	347-370
MANCEBO ROCA, Juan Agustín, <i>Recepción y legado de Gustav Klimt en el norte de Italia</i>	371-387

VARIA

- BARGÓN GARCÍA, Marina, *La contribución arquitectónica de Ventura Vaca en Alburquerque a lo largo del tiempo: nuevas aportaciones y significaciones* 391-402
- PORRES BENAVIDES, Jesús, *Obras inéditas de Blas Molner: algunas reflexiones sobre su producción*..... 403-413

RESEÑAS

- ABERTH, Susan y ARCQ, Tere, *El tarot de Leonora Carrington*.
María Elena Giménez Reneses. Universidad de Castilla-La Mancha 417-418
- CUESTA GARCÍA DE LEONARDO, M^a José, *Las empresas de la eternidad. Juan de Santiago y la retórica verbo-visual jesuítica*.
Francisco José Cerceda Cañizares. Universidad de Castilla-La Mancha..... 419-421
- PAZOS-LÓPEZ, Ángel y CUESTA SÁNCHEZ, Ana María (eds.), *Las imágenes de los animales fantásticos en la Edad Media*.
José Julio García Arranz. Universidad de Extremadura 422-425
- RUIZ OSUNA, A. (Coord). *La Muerte en Córdoba: Creencias, ritos y cementerios (3). El arte de morir en época bajomedieval y moderna*.
Elena Morales Zafra. Universidad de Córdoba 426-428
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio y RAMÍREZ GONZÁLEZ, Sergio,
La impronta de una familia. Los Asensio de la Cerda, escultores en la Málaga del siglo XVIII.
Marta Bleda Soler. Universidad de Málaga..... 429-431
- TIELVE GARCÍA, Natalia y SUÁREZ ANTUÑA, Faustino (coords.),
Retrato de un legado. El patrimonio industrial en Asturias/ Portrait of a Legacy. Industrial Heritage in Asturias.
Patricia Fernández Pastor. Investigadora predoctoral/Archivera AMO 432-434

NORBA. REVISTA DE ARTE

ISSN: 0213-2214

Núm. XLIII, 2023

CONTENTS

PRESENTATION

- GARCÍA MOGOLLÓN, Florencio J. *Silversmithing in Spain: new contributions* 15-18

ARTICLES

I SECTION: SILVERSMITHING IN SPAIN. NEW CONTRIBUTIONS

- BARRÓN GARCÍA, Antonio Á., *The marking of silver in Castile and Aragon. First part: Castile* 21-38
- CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Some news about silversmiths and silversmithing in Ávila* 39-52
- GARCÍA MOGOLLÓN, Florencio Javier, *Silverware from Talavera de la Reina (16th to 18th centuries) in Upper Extremadura. Works by Juan de Ledesma, Juan Vázquez, Blas Carrasco, Juan Domínguez, Pedro de Soto y Loaysa and José Sánchez Crespo* 53-70
- MONTALVO MARTÍN, Francisco Javier, *Antón Samón Pinós, Barcelona silversmith from the last quarter of the 18th century and the first third of the 19th century* 71-87
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio, *Dream, utopia and disenchantment. Cayetano González Gómez and the reconstruction of the processional monstrance of Malaga Cathedral* 89-118
- SANTOS MARQUEZ, Antonio Joaquín, *The silversmith Vicente Gargallo y Alexandre (1742-1808): Biographical news and his work in Seville Cathedral* 119-138

II SECTION: ART AND HERITAGE

AMARO MARTOS, Ismael, <i>Textiles and embroidery of the Virgen de la Antigua of the cathedral of Jaén</i>	141-162
BARGÓN GARCÍA, Marina y MELÉNDEZ GALÁN, Enrique, <i>A story of aesthetic love: Adelardo Covarsí and the elaboration and realisation of the report and budgets of the set that is projected in the assembly hall and the presidential office of the municipal palace of Alburquerque (Badajoz)</i>	163-187
CABEZAS GARCÍA, Álvaro, <i>Vicente Alanís, a Sevillian painter in Lower Extremadura. A review of his catalogue of works</i>	189-212
CALVO, Eva, <i>The missing ceramics of Charles V and Isabella of Portugal. A study of their pieces through the royal inventories</i>	213-231
DEL BARRIO LUNA, Alejandra, <i>The criterion of "polychrome correspondence" as a primary source for art history. The Virgin of the Rosary from Santibáñez de la Sierra, Salamanca</i>	233-259
ESPAÑA RODRÍGUEZ, Jesús, <i>The Cinema of José Luis Guerín: En construcción (2001) and Unas fotos en la ciudad de Sylvia (2007)</i>	261-283
FLORES SOTO, José Antonio, <i>Spanish architecture and art in the second half of the 20th century: transfers and disciplinary collaborations</i>	285-306
GUIJO PÉREZ, Salvador y MACÍAS GIRÁLDEZ, Raúl Antonio, <i>Between baroque and classicism: Manuel García de Santiago, a new documented work for his repertoire</i>	307-322
IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia, <i>A recovered sculptural group by Antonio Susillo: El grito de Independencia (1884)</i>	323-346
JIMÉNEZ LÓPEZ, Jorge y SOLIVAN ROBLES, Jennifer, <i>On the variations of the colour of the sun and the moon at the opening of the sixth seal (ap. 6, 12-17) in the Commentaria in Apocalypsin of Beatus of Liébana</i>	347-370
MANCEBO ROCA, Juan Agustín, <i>Reception and legacy of Gustav Klimt in Northern Italy</i>	371-387

VARIATION NOTES

- BARGÓN GARCÍA, Marina, *Ventura Vaca's architectural contribution in Alburquerque over time: new contributions and meanings* 391-402
- PORRES BENAVIDES, Jesús, *Unpublished works by Blas Molner: some reflections on his production* 403-413

BOOK REVIEWS

- ABERTH, Susan y ARCQ, Tere, *El tarot de Leonora Carrington.*
María Elena Giménez Reneses. University of Castilla-La Mancha 417-418
- CUESTA GARCÍA DE LEONARDO, M^a José, *Las empresas de la eternidad. Juan de Santiago y la retórica verbo-visual jesuítica.*
Francisco José Cerceda Cañizares. University of Castilla-La Mancha 419-421
- PAZOS-LÓPEZ, Ángel y CUESTA SÁNCHEZ, Ana María (eds.), *Las imágenes de los animales fantásticos en la Edad Media.*
José Julio García Arranz. University of Extremadura 422-425
- RUIZ OSUNA, A. (coord.). *La Muerte en Córdoba: Creencias, ritos y cementerios (3). El arte de morir en época bajomedieval y moderna.*
Elena Morales Zafra. University of Córdoba 426-428
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio y RAMÍREZ GONZÁLEZ, Sergio, *La impronta de una familia. Los Asensio de la Cerda, escultores en la Málaga del siglo XVIII.*
Marta Bleda Soler. University of Málaga..... 429-431
- TIELVE GARCÍA, Natalia y SUÁREZ ANTUÑA, Faustino (coords.), *Retrato de un legado. El patrimonio industrial en Asturias / Portrait of a Legacy. Industrial Heritage in Asturias.*
Patricia Fernández Pastor. Pre-doctoral researcher/Archivera AMO 432-434

PLATERÍA EN ESPAÑA. NUEVAS APORTACIONES

SILVERSMITHING IN SPAIN. NEW CONTRIBUTIONS

FLORENCIO-JAVIER GARCÍA MOGOLLÓN
Universidad de Extremadura

En los últimos tiempos los estudios sobre la platería española han tenido un gran desarrollo, especialmente desde la década de 1970. Numerosas tesis doctorales, muchas de ellas publicadas, han aumentado el caudal de conocimientos sobre esta atractiva parcela de las artes, hasta entonces poco conocida salvo puntuales trabajos reunidos en los catálogos monumentales, inventarios artísticos, diccionarios, algunos libros, como los de Ramírez de Arellano sobre la orfebrería toledana y cordobesa, el de Angulo Iñíguez sobre la orfebrería sevillana, los de Igual Úbeda (Valencia), Andrés Llordén (Málaga), los generalistas de Marshall Jonhson, Camón Aznar y Alcolea Gil, entre otros, y artículos de diverso valor. Pero en esos trabajos más antiguos abundaban las imprecisiones a la hora de situar las piezas en su tiempo, estilo y autoría y los deslices sobre la interpretación de las marcas eran muchos. Citemos los meritorios estudios de los profesores García Chico, sobre plateros vallisoletanos, y Hernández Perera, pionero el segundo en la investigación integral de la platería con su clásico libro *Orfebrería de Canarias*, publicado por el CSIC en 1955. Años después se añadieron a la larga lista Ch. Oman, Cruz Valdovinos, Ortiz Juárez, Brasas Egido, Sanz Serrano, Heredia Moreno, Rivas Carmona, Orbe Sivatte, Esteban Lorente, Cristina Esteras, Ángel San Vicente, Esmeralda Arnáez, Arrúe Ugarte, López-Yarto Elizalde, Esteban López, Martín Vaquero, Pérez Hernández, Agustín Azofra, Mónica Seguí, Herráez Ortega, Sánchez-Lafuente Gemar, Wattenberg García, Carretero Rebes, Fernando A. Martín, Muñoz Santos, Capel Margarito, Sáez González, Barrón García, Nuria de Dalmases, Cots Morató, Maldonado Nieto, Pérez Grande, Palomero Páramo, Moreno Puppo, Barroso Vázquez, Yayoi Kawamura, Santos Márquez, Montalvo Martín, Tejada Vizueté, Domínguez Blanca, Crespo Cárdenas, García Zapata, Fernández, Munoa y Rabasco..., autores los tres últimos de la importante *Enciclopedia de la Plata Española y Virreinal Americana*. La lista es interminable, incluyendo en ella al autor de estas líneas. Y son muy meritorios los trabajos realizados por los citados investigadores y por otros muchos que se han incorporado con el paso del tiempo, por la circunstancia de tener que analizar, describir, fotografiar y tomar las marcas de miles de piezas, con la dificultad añadida de visitar

numerosas localidades y, fundamentalmente, instituciones religiosas, todo ello complementado con la imprescindible investigación en los museos y en los archivos parroquiales, catedralicios, diocesanos, gremiales y civiles, sobre todo de protocolos notariales. Así han salido a la luz numerosos nombres de plateros, de los que hoy conocemos sus biografías, listas de contrastes y estudios de marcaje, cuestión esta difícil e imprescindible para conocer a fondo el origen de las piezas, los maestros que las fabricaron y su cronología.

Con motivo de ese ingente caudal de publicaciones y de los muchos investigadores en activo son varias las universidades, como la de Extremadura, que han incorporado, especialmente en los estudios más especializados de máster, la docencia sobre platería y sus métodos de investigación. Por ello se han ido perfilando y perfeccionando cada vez más las cuestiones metodológicas, afinándose al mismo tiempo los sistemas de investigación, cada vez más rigurosos y precisos, así como el vocabulario técnico. Incluso se han celebrado importantes congresos específicos sobre platería española, como el Nacional de Priego de Córdoba (marzo de 1994), que han dado a conocer e impulsado entre los investigadores noveles tales estudios.

Norba. Revista de Arte se precia de haber acogido en su ya larga existencia diversos estudios sobre platería, acrecentados con los que se insertan en el presente monográfico, que inciden sobre aspectos poco o nada conocidos.

Aurelio A. Barrón García, Catedrático en la Universidad de Cantabria, desarrolla un interesante artículo sobre el control y marcaje de la plata en Castilla durante la Edad Moderna, territorio que adoptó el sistema de triple marcaje utilizado también en otras regiones: ciudad, marcador y autor. Distingue desde un punto de vista legal entre marcador, contraste y afinador de pesos y pesas, también llamado almotaén; oficios que no siempre se han comprendido bien (en poblaciones pequeñas solía desempeñarlos la misma persona) hasta que en 1752 se unificaron en un solo individuo los marcadores y contrastes. Estudia exhaustiva y detenidamente tales oficios en relación con Valladolid y Burgos: proporciona y clarifica datos muy útiles para los que se dedican a estos estudios, aportando al mismo tiempo importantes testimonios legislativos. El trabajo es continuador de otros desarrollados por el autor, como el referido al *Marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI* y al marcaje de la plata en Aragón que se publicará en el siguiente número de *Norba*. Barrón es autor de numerosos y notables estudios de platería, a la cabeza de los cuales figura el titulado *La época dorada de la platería burgalesa: 1400-1600* (1998), que fue su tesis doctoral.

Antonio Joaquín Santos Márquez, Profesor Titular de la Universidad de Sevilla, nos ofrece un interesante trabajo sobre el platero Vicente Gargallo y Alexandre (1742-1808), incidiendo sobre las obras que realizó para la Catedral de Sevilla; el artículo se complementa con noticias biográficas acerca de este notable platero, que era sobrino-yerno y continuador del taller del famoso José Alexandre Ezquerro, de origen aragonés y quizá uno de los mejores maestros del rococó sevillano y español;

de Ezquerro se conserva una notable obra en la Alta Extremadura, la excelente arqueta eucarística de Montánchez. El trabajo del profesor Santos Márquez es muy interesante, también porque establece precisamente la transición desde el rococó al neoclasicismo que poco a poco se imponía entre las élites dominantes en el cabildo catedralicio sevillano, cuyo estilo neoclásico no gustaba demasiado al platero, más apegado a las formas tardobarrocas del rococó como continuador del taller de su tío. Santos Márquez ha escrito obras de imprescindible consulta, como el libro, derivado de su tesis doctoral, *La platería religiosa en el sur de la provincia de Badajoz*, entre otros trabajos notables.

Valioso es el artículo que aporta José Manuel Cruz Valdovinos, Catedrático Emérito de Historia del Arte de la Universidad Complutense, en la que también es Profesor Honorífico, quien no necesita presentación porque es uno de los máximos especialistas en el campo de la platería española, avalado por muy numerosos estudios. Se titula su artículo *Algunas noticias sobre plateros y platería en Ávila*, precisamente un territorio muy necesitado de trabajos de esta clase; hasta la fecha se había investigado algo acerca de los plateros del siglo XVI, la etapa más floreciente, sobre todo por Domínguez Blanca y Blázquez Chamorro, pero existen muchas lagunas sobre otros períodos, como es el caso de los referidos a los siglos XVIII y XIX, tiempo en el que incide el documentado trabajo de Cruz Valdovinos, quien ofrece un amplio repertorio con numerosos plateros de diversas procedencias que trabajaron en los pueblos abulenses en esas centurias, aunque también se incluye alguno del siglo XVII. La documentación procede fundamentalmente de los libros parroquiales de cuentas de fábrica que, por experiencia personal, sabemos que contienen numerosas noticias al respecto. Pero no sólo se cita en el trabajo un abultado número de plateros abulenses, pues también se mencionan otros madrileños o aprobados en Madrid, salmantinos, talaveranos y napolitanos. En definitiva, consideramos que es un estudio muy útil para aquellos que quieran profundizar en la plata y plateros de la demarcación abulense.

Francisco Javier Montalvo Martín, Profesor Titular de la Universidad de Alcalá de Henares, ha compuesto un artículo sobre el platero barcelonés Antón Samón Pinós, que vivió a caballo entre los siglos XVIII y XIX. Montalvo Martín, autor de muy numerosos trabajos sobre platería española, hace una completa revisión de la actividad de dicho maestro, que usaba como marca personal una herradura identificada correctamente por primera vez por Cruz Valdovinos. En el trabajo se analizan exhaustivamente las 22 obras conocidas hasta la fecha del citado maestro, labradas entre 1772 y 1827. Obras que también tienen las improntas de los diversos marcadores, cuyos nombres enriquecen el trabajo. Es patente la calidad de la platería barcelonesa en las piezas estudiadas para un período no siempre bien conocido. El artículo se complementa con un buen repertorio gráfico y desde luego supone un avance en el conocimiento de esa importante parcela de la platería española, como es la catalana, que exportó sus bellos productos a otras regiones peninsulares, también a Extremadura.

Muy atractivo es el estudio que ha compuesto Juan Antonio Sánchez López, Cate-drático de Historia del Arte en la Universidad de Málaga. Versa sobre el intento de re-construcción de la notable custodia de la Catedral de Málaga (realizada en 1581 por el platero de Felipe II Juan Rodríguez de Babia e inspirada en la que Francisco Álvarez labró años antes para el Concejo de Madrid) y andas procesionales del Corpus, en realidad un tabernáculo decimonónico, piezas ambas destruidas en 1936. Se encargó la obra a Caye-tano González Gómez (1896-1975), con taller en Sevilla pero de origen malagueño y uno de los más notables plateros de mediados del siglo XX. Analiza Sánchez López los cuatro bellos diseños inéditos realizados en 1957 por dicho maestro y custodiados en la Delega-ción Diocesana de Patrimonio. En el trabajo, que está muy bien escrito, se examina el creativo proyecto de Cayetano González que, por cuestiones presupuestarias, no llegó a culminarse. Un proyecto que fluctúa entre el conservadurismo historicista y la renovación en la platería española de posguerra. Como dice el autor, la idea no pasó del papel a la realidad, quedando frustrada la ejecución de la que sin duda hubiera sido una de las obras más notables de la platería española de la segunda mitad del siglo XX. El Cabildo se decantó por reproducir con la mayor fidelidad posible el templete y ostensorio decimo-nónicos, obras de Rodrigo Pacheco y Bernardo Montiel. El atractivo artículo está en la línea de otros debidos Sánchez López: citemos uno en el que teoriza muy acertadamente sobre las custodias y tabernáculos, edificios de plata y oro como maquetas utópicas de edificios imposibles.

Finalmente, el artículo del que estas líneas escribe versa sobre aspectos poco conocidos e inéditos de plateros de Talavera de la Reina. Se analizan obras del siglo XVI de Juan de Ledesma y de Juan Vázquez, del que se aporta por vez primera su marca. Se estudia la bella custodia de Cabezuela del Valle (1674), la única obra conservada hasta la fecha de Blas Carrasco, que estampó su marca en ella. Asimismo se aportan datos sobre maestros del siglo XVIII, como Juan Domínguez y sus intervenciones en la parroquia y monasterio del Cristo de la Victoria de Serradilla y sobre los plateros Pedro de Soto y Loaysa y José Sánchez Crespo.

Es obligado manifestar mi agradecimiento a todos los autores que han colabo-rado generosamente, componiendo sus importantes trabajos para este monográfico de *Norba. Revista de Arte*, que he coordinado y que así se enriquece notablemente.

Florencio-Javier García Mogollón

Dpto. de Arte y Ciencias del Territorio
Universidad de Extremadura
<https://orcid.org/0000-0001-8625-0438>
flogaplt@unex.es

ARTÍCULOS

I SECCIÓN: PLATERÍA EN ESPAÑA. NUEVAS APORTACIONES



**EL MARCAJE DE LA PLATA EN CASTILLA Y ARAGÓN.
PRIMERA PARTE: CASTILLA**

**THE MARKING OF SILVER IN CASTILE AND ARAGON.
PART ONE: CASTILE**

AURELIO Á. BARRÓN GARCÍA
Universidad de Cantabria

Recibido: 13/09/2023 / Aceptado: 13/12/2023

RESUMEN

Estudiamos el marcaje de la plata en Castilla y lo comparamos con el que adoptaron las autoridades civiles de París y Brujas, ciudad esta última con la que Burgos estuvo relacionada tanto en lo mercantil como en lo artístico. Precisamos los cargos municipales que vigilaron la producción con metales preciosos y señalamos las diferentes funciones que tuvieron, afinadores, contrastes y marcadores. Estudiamos el triple sistema de marcar la plata que se adoptó en Burgos y Valladolid que fueron ciudades de referencia para el resto del territorio castellano. Sin embargo, las ciudades de la Corona de Aragón, que trabajaron plata de once dineros, adoptaron un sistema de marcaje de vigilancia por parte de las autoridades de la ciudad, pero sin apenas participación de los platero.

Palabras clave: Marcaje de la plata, punzones, Castilla, París, Brujas.

ABSTRACT

We study the marking of silver in Castile and compare it with that adopted by the civil authorities of Paris and Bruges, the latter city with which Burgos was related both

commercially and artistically. We specify the municipal charges that watched over the production with precious metals and we point out the different functions they had, weighters, contrasts and markers. We study the triple system of marking silver that was adopted in Burgos and Valladolid, which were reference cities for the rest of the Castilian territory. However, the cities of the Crown of Aragon, which worked silver of eleven dineros, adopted a system of surveillance marking by the city authorities, but with hardly any participation of the silversmiths.

Keywords: Silver marking, silver marks, Castile, Paris, Bruges.

Estudiamos de modo comparado el sistema de control de la plata en Castilla y Aragón. En esta primera parte comentamos el marcaje castellano y lo comparamos con el que desarrollaron las ciudades de París y Brujas.

1. EL CONTROL DE LA PLATA Y LA VIDA REGULADA DE LOS PLATEROS

Las ricas materias primas con las que trabajaban los plateros motivaron que las actividades de los orfebres estuvieran reguladas minuciosamente. Los miembros de los gremios de plateros tenían residencia fija y las autoridades municipales velaban por el cumplimiento de las ordenanzas. En los siglos medievales se alteró con frecuencia el valor intrínseco de las monedas –la liga o ley de los metales utilizados– y, como los plateros las utilizaban en sus trabajos, se hizo necesario un sistema que controlara el peso y la calidad de la plata y oro empleados por los artífices. A partir del siglo XIV, se fueron generalizando los punzones de garantía, primero de localidad y, poco después, de marcador y de autor. El proceso tuvo distintos tiempos y diversa profundidad en los territorios de Europa occidental. Por doquier se generalizaron las marcas de la localidad donde se ubicaba el obrador del artífice platero. En ocasiones se utilizaron punzones con los nombres o siglas de los jurados encargados temporalmente de velar por la calidad de la plata, por lo que, si se han descifrado las fechas del ejercicio de sus funciones, estas marcas nos indican la cronología precisa de las piezas. En cualquier caso, el marcaje nos permite datar las obras de plata con notable aproximación y cuando, como en Castilla, se adoptó el sistema de triple marcaje –ciudad, marcador y autor– podemos adjudicar las obras a sus autores, aunque no hayan sido documentadas. Todo ello, con una precisión que para sí quisieran los estudiosos de otras manifestaciones artísticas.

2. EL MARCAJE DE LA PLATA

Aunque no se han encontrado muestras, es posible que la plata en lingotes se marcara desde tiempos del Imperio romano, como sucede con las barras de plomo de las que se han conservado muchos ejemplos, así los lingotes marcados con letras alusivas a la ciudad de procedencia –Lutudarum (Britania)– o los lingotes del Museo Arqueológico de Cartagena y del Museo Nacional Arqueológico Subacuático que tienen estampadas hasta tres marcas que se han interpretado como el nombre de la sociedad industrial y como marcas de control. Los punzones más antiguos en objetos de plata se han localizado en el Imperio bizantino. Desde el siglo VI se punzonaba la plata con la marca del Secretario del Tesoro que certificaba con su sello la buena ley utilizada. Por otra parte, conviene recordar que el control de los pesos y de las pesas se confiaba en el territorio del Al-Andalus a un almotacén y este oficio sobrevivió en Castilla y en la Corona de Aragón con distintos nombres.

2.1 El marcaje de la plata en Francia y en los Países Bajos

Por la influencia que han tenido en España los modelos de marcaje y control de la plata de algunos territorios europeos conviene que nos acerquemos, al menos, a los sistemas establecidos en Francia y Países Bajos.

En Francia el preboste de *París*, Etienne Boileau, ordenó los primeros estatutos de los plateros de la villa en 1260 regulando la ley del oro –al toque de París– y de la plata –con ley igual a las esterlinas, monedas inglesas introducidas en 1158–. Además, Boileau estableció la elección de tres prohombres o jurados municipales con el encargo de vigilar el cumplimiento de las normas¹. Poco después, Luis IX reguló la ley de la moneda de plata –el gros tornés o gros de San Luis– mediante ordenanza de 1266 que acabó afectando a la calidad de la plata labrada por los plateros. Las ordenanzas del rey Felipe III dadas el 30 de diciembre de 1275 introdujeron la obligación de marcar la plata con un punzón propio de cada villa donde hubiera plateros. Las normas ordenadas por Felipe IV, en junio de 1313, extendieron el mandato a todas las obras hechas con oro y plata: “Voulons et ordonnons que en chacune ville ou il y aura orfevres ait un seing prope pour seigner les ouvrages qui y

¹ LESPINASSE, R. de y BONNARDOT, F., *Les métiers et corporations de la ville de Paris : XIIIe siècle. Le livre des métiers d'Étienne Boileau*, Paris, Imprimerie Nationale, 1879, pp. XXXVIII-XXXIX y 32-34.

seront faits”². En este mismo mes y año el preboste de París encargó un punzón con una flor de lis enmarcada en un losange para representar a la ciudad.

Más adelante, Juan II fue quien en 1355 añadió la obligación de marcar, además, con punzón de autor –“poinçon a contreseing”– y confió el cumplimiento de la norma en cinco o seis prohombres del oficio elegidos por las autoridades de los plateros³. Por último, Carlos V en marzo de 1379 confirmó las ordenanzas anteriores para la villa de París. Ordenó también que los maestros generales de la moneda hicieran punzones nuevos de mayor tamaño –a partir de entonces se empleó como punzón de la ciudad una flor de lis coronada– y que con estos sellos se marcara tanto la plata de vajilla como la obra menuda. Para su cumplimiento, comisionó a los mencionados maestros generales encargados de las monedas para que visitaran los talleres de platería y las tiendas donde se vendieran objetos hechos con metales preciosos⁴. Pronto pasó el control a los jurados del gremio, que debían ser presentados al preboste de París. Los plateros parisinos crecieron en número y poder y consiguieron que el control recayera en los miembros de su asociación. La elección de los jurados se reguló el 2 de abril de 1457 mediante un decreto del Parlamento: un colegio de electores formado por doce jurados de años pasados debía elegir seis jurados, renovables por mitad cada año⁵. La nueva instrucción originó un nuevo punzón: una letra del alfabeto a usar sucesivamente cada año, con lo que devino en marca cronológica que, muy prontamente, se comenzó a rematar con una corona real. Parece ser que en París se empleó desde 1461. Quedó así establecido el definitivo sistema de marcaje parisino: el platero marcaba con su punzón personal las obras en su taller y después los jurados electos marcaban las piezas en el municipio con una letra que se sustituía cada año, conforme al orden a b c del alfabeto⁶. En París el punzón personal o contraseña del platero

2 LESPINASSE, René de, *Les métiers et corporations de la ville de Paris. II. XIVe-XVIIIe siècles. Orfèvrerie, sculpture, mercerie, ouvriers en métaux, bâtiment et ameublement*, Paris, Imprimerie Nationale, 1892, T. II, p. 12; CARRÉ, Louis, *Les poinçons de l'orfèvrerie française du quatorzième siècle jusqu'au début du dix-neuvième siècle*, Paris, Louis Carré, 1928, p. 50; NOCQ, Henry, *Le poinçon de Paris. Répertoire des maîtres-orfèvres de la Juridiction de Paris depuis le Moyen-Âge jusqu'à la fin du XVIIIe siècle*, Paris, Librairie Floury, 1931, vol. 5, pp. 132-135; BIMBENET-PRIVAT, Michèle y FONTAINES, Gabriel de, *La datation de l'orfèvrerie parisienne sous l'Ancien Régime : Poinçons de jurande et poinçons de la Marque, 1507-1792*, Paris, Éditions des Musées de la Ville de Paris, 1995, p. 17.

3 LESPINASSE, René de, *Les métiers...*, T. II, pp. 9 y 11, art. 1 y 27; NOCQ, Henry, *Le poinçon...*, pp. 132-135; BIMBENET-PRIVAT, Michèle y FONTAINES, Gabriel de, *La datation...*, pp. 17-18.

4 LESPINASSE, René de, *Les métiers...*, T. II, pp. 13-14; NOCQ, Henry, *Le poinçon...*, pp. 132-135; BIMBENET-PRIVAT, Michèle y FONTAINES, Gabriel de, *La datation...*, p. 18.

5 LESPINASSE, René de, *Les métiers...*, T. II, p. 16; BIMBENET-PRIVAT, Michèle y FONTAINES, Gabriel de, *La datation...*, p. 19.

6 CARRÉ, Louis, *Les poinçons...*, p. 51; NOCQ, Henry, *Le poinçon...*, pp. 132-135; BIMBENET-PRIVAT, Michèle, *Les orfèvres parisiens de la Renaissance (1506-1620)*, Paris, Commission des travaux

eran sus iniciales o un símbolo a su elección, debajo de una flor de lis coronada, que era la divisa de la capital del Reino; de modo que en un punzón se muestran las siglas o emblema del platero y la heráldica de la villa. La ordenanza de Blois de 22 de noviembre de 1506 añadió, a los lados de la flor de lis, dos pequeños puntos alusivos a los dos granos de tolerancia en la ley de la plata que se permitían en París⁷.

En los Países Bajos el proceso para establecer el control de la plata fue semejante. En el siglo XIV se marcaba la plata en las ciudades de Mons, Tournay, Gante, Bruselas...

La ciudad de *Brujas* comenzó a marcar los metales preciosos entre 1298 y 1305. En 1309 las autoridades municipales ordenaron a los plateros que emplearan la buena ley usada en Gante. De modo general las ciudades flamencas pasaron a regirse, desde 1338, por la ley de la plata y del oro establecida para la ciudad de Gante⁸, lugar donde se ubicaba el castillo de los condes de Flandes, más tarde también duques de Brabante y de Borgoña.

En 1435, los plateros y autoridades de Brujas habían concebido un sistema de marcaje triple⁹ –sello de ciudad, letra alfabética y marca de autor. La fecha coincide con el comienzo del triple marcaje en Castilla, al menos en Burgos, y esta circunstancia no ha de ser casualidad, a la vista de las intensas relaciones mercantiles que mantenían ambas ciudades y de la presencia de un consulado burgalés en Brujas. En esta ciudad flamenca las letras decanales se punzonaban en placas de metal que se han perdido, aunque una copia manuscrita permite conocer las series de 1656 a 1750. En Burgos las marcas, incluso las personales de los plateros, se estampaban en planchas de plomo, pero tampoco se conserva ninguna.

El sistema de marcaje de la ciudad de Brujas fue adoptado por los municipios de Amberes en el año 1445¹⁰ y lo mismo hicieron los de Bruselas y

historiques de la Ville de Paris, 1992, p. 71; BIMBENET-PRIVAT, Michèle y FONTAINES, Gabriel de, *La datation...*, pp. 19-20.

7 BIMBENET-PRIVAT, Michèle, *Les orfèvres...*, pp. 57, 65 y 617-620.

8 KOLDEWEIJ, A. M., "Goud- en zilversmeden te 's-Hertogenbosch en hun gilde", en KOLDEWEIJ, A. M. (ed.), *Zilver uit 's-Hertogenbosch van bourgondisch tot biedermeier*, 's-Hertogenbosch, Noordbrabantmuseum Denbosch, 1985, p. 11. Marechal señala que la ley de la plata que se marcaba en Gante era referencia para Brujas desde 1309; MARECHAL, Dominique, *Chefs-d'oeuvre de l'orfèvrerie brugeoise. Catalogue*, Brugge, Stichting Kunstboek, 1993, p. 45.

9 MARECHAL, Dominique, *Chefs-d'oeuvre...*, p. 46. El triple marcaje se recoge en las primeras ordenanzas conservadas que son de 1441 y consta que los jurados de ese año marcaban con la letra G lo que retrasa el uso de letras cronológicas hasta 1435; Idem, pp. 45-46.

10 STUYCK, R., *Belgische Zilvermerken / Poinçons d'argenterie belges*, Anvers / Bruxelles, Editions Erasme, 1984, p. 11.

las autoridades de otras ciudades, sin que sepamos exactamente cuando comenzaron las series alfabéticas. Las ordenanzas municipales, que frecuentemente no eran específicas para el gremio de plateros pues abarcaban medidas que afectaban a otras gildas, estipulaban un proceso en dos pasos como el que hemos comentado para París: los plateros debían estampar su marca y llevar las obras ante dos jueces averiguadores o decanos que, a su vez, debían sellar las piezas con las armas de la ciudad o multar a los artífices y destruir lo labrado si no estaba confeccionado con plata de ley¹¹. Felipe el Hermoso, conde de Flandes y duque de Brabante, extendió, el 2 de febrero de 1503, este sistema de control a todas las villas de sus dominios, salvo a Lieja, ciudad arzobispal, con lo que quedó establecido definitivamente el sistema de triple marcaje: marca de autor, punzón con las armas de la ciudad, y letra de supervisión de los decanos de la gilda de plateros, según el orden alfabético del a, b, c¹². La nueva regulación municipal fue más minuciosa que la de 1445. Regulaba la vida del gremio, el nombramiento de los marcadores –supervisores, denominados decanos– que debían elegirse en la gilda todos los años el día de San Andrés –30 de noviembre–, en la víspera de la celebración de San Eloy. Estas ordenanzas rigieron a los plateros belgas hasta 1775.

2.2 El marcaje castellano

2.2.1. Marcadores, contrastes y afinadores o almotacenes.

En la Castilla de la Edad Moderna existieron tres oficios que solían desempeñar plateros y que no siempre se han delimitado bien: marcador, contraste y afinador de pesos y pesas; conocido este último con varios nombres, generalmente como almotacén. Conviene comentar los tres oficios para comprender mejor la situación en Aragón.

En el siglo XVIII, después de que finalmente Fernando VI resumiera, en 1752, en un sólo cargo, a desempeñar obligadamente por una única persona, los oficios de marcador y contraste, Muñoz de Amador relacionó los distintos cargos municipales y estatales que desempeñaron los plateros y precisó las

11 KOLDEWEIJ, A. M., “De merken”, en KOLDEWEIJ, A. M., (ed.), *Zilver uit...*, p. 19.

12 KOLDEWEIJ, A. M., “De merken...”, p. 20. También, VOET, P. W., *Nederlandse goud- en zilvermerken*, ‘s-Gravenjage, Martinus Nijhoff, 1970, pp. VII-VIII; CITROEN, Karel, *Dutch goldsmiths` and silversmith` marks and names prior to 1812. A descriptive and critical repertory*, Leiden, Primavera Pers, 2008, pp. 11 y 215. Por su parte Stuyck señala que Felipe el Hermoso había decretado en 1501 que todas las ciudades bajo su administración, a excepción de Lieja, debían marcar las piezas de plata de más de una onza con el sello de la ciudad y una letra decanal según el alfabeto; STUYCK, R., *Belgische Zilvermerken...*, p. 11.

diferencias entre unos y otros¹³. Este autor escribió en la introducción de su libro *Arte de ensayar oro y plata* que “En la tercera Parte hablo del Oficio de Ensayador, y Marcador Mayor de los Reynos: de los Contrastes, y Fieles públicos: de los Marcadores de Oro, y Plata, y de los Contrastes Amotacenes [sic]. Explico en el Oficio de cada uno su ereccion, sus reglas, sus maniobras, su autoridad, sus derechos, y lo demas que les pertenece, y yo he podido averiguar. A unos, y a otros les servirá de mucha luz, porque les doy unidas aquí la Leyes Reales, y Ordenanzas de S. M. desde las mas antiguas, hasta las mas modernas, que se han publicado sobre dichos Oficios, y he añadido mis observaciones”¹⁴.

Al hablar del Ensayador y Marcador Mayor de Castilla dice que era nombrado por su Majestad, a consulta del Consejo de Castilla inicialmente y después –durante el siglo XVIII– a propuesta de la Real Junta de Comercio, Moneda y Minas. Al Ensayador y Marcador Mayor le correspondía examinar y aprobar a los fieles contrastes y a los marcadores de plata y oro de todas las ciudades, villas y lugares del Reino, aunque los oficios los nombraban los concejos y justicias de los lugares donde han de servir por gracia de los Reyes Católicos dada en la pragmática de 10 de agosto de 1488. Además, el Ensayador y Marcador Mayor era la única persona autorizada para dar marcos originales, para pesar el oro y la plata, así como las pesas dinerales de las monedas. En su poder se confiaba el marco original que se hizo en tiempos de los Reyes Católicos y, conforme a este marco, entregaba los marcos referenciales a los marcadores de las poblaciones del Reino. Con estos marcos, los marcadores de los lugares hacían otros marcos a usar en su partido, alfoz y jurisdicción¹⁵.

Comenta también que, con anterioridad al decreto señalado de 1752, “El oficio de Fiel Contraste de Oro, y de Plata ha estado siempre separado del oficio de Marcador; pero oy ha tenido su Magestad por conveniente, y la Real Junta General de Comercio, Moneda, y Minas en su nombre que estén unidos estos dos oficios en un mismo sugeto”. Recuerda que el oficio de contraste lo creó una pragmática real de 1499 “que esta Ley está oy viva, y se observa, y guarda con la misma fuerza, y vigor que quando se promulgó” a excepción de los sueldos y salarios, que pagaban los concejos de los propios de las ciudades, ya que, más tarde, se permitió llevar ciertas cantidades por las certificaciones del

13 MUÑOZ DE AMADOR, B., *Arte de ensayar oro, y plata, con breves reglas para la theorica, y la practica, en el qual se explica tambien el oficio de Ensayador, y Marcador mayor de los Reynos, el de los Fieles Contrastes de oro, y plata, el de los Marcadores de plata, y Tocadores de oro, y el de los Contrastes Amotacenes, segun las Leyes de estos Reynos*, Madrid, en la Imprenta de Antonio Marin, 1755.

14 MUÑOZ DE AMADOR, Bernardo, *Arte de ensayar...*, p. 14. Comenta las funciones y la legislación con la que se rigen y han regido los distintos oficios en las páginas 211 a 264.

15 MUÑOZ DE AMADOR, Bernardo, *Arte de ensayar...*, pp. 215-217.

contraste: en cada lugar una cantidad distinta hasta que se publicó una tarifa única para toda España en 1743, modificada definitivamente por otro arancel por acuerdo de 2 de mayo de 1744¹⁶.

Por último se refiere a los fieles contrastes almotacenes y dice que estos oficios las ciudades “los suelen arrendar en el sugeto, que a las Justicias, y Regidores les parece es hábil para exercer este oficio, *o en el que mas producto les da*”. Comenta que regularmente en muchas ciudades el oficio de almotacén está unido al de marcador de oro y plata. En otros lugares permanecen separados y los almotacenes tienen obligaciones distintas a las de los marcadores. Así es obligación de los almotacenes: “tener pesos, y pesas grandes, medianas, pequeñas, y romanas, uno, y otro bien corregido, y ajustado, y los pesos ciertos, y ligeros, para que por ellos ajusten, y afinen todas las pesas, que usaren los Mercaderes, y Tratantes, Joyeros, y todas las personas, que compraren, y vendieren por peso en la Ciudad, o Lugar, y Lugares de su Jurisdiccion, y Partido, con tal que las dichas pesas sean de hierro, sin entremeterse con los marcos de metal con que se pesa el oro, y la plata en pasta, y en vaxilla, ni tampoco con las pesas dinerales con que se pesan las monedas de oro y plata corriente” que corresponden al Ensayador y Marcador mayor y a los marcadores locales en sus partidos y jurisdicciones. También se encarga el almotacén de “ajustar, hacer, y corregir las medidas de aceyte, vino, las de leche, y las de miel; juntamente las medidas de trigo, cebada, semillas, y sal; y últimamente, es de su cargo hacer arreglar, y corregir las varas con que se miden todos los paños, lienzos, telas, cintas, encages, y todo genero que se mide por varas”¹⁷.

2.2.2 El marcaje de la plata en Burgos y Valladolid

Ciertamente, en Burgos, y en Valladolid, se distinguía de forma meridiana entre marcador, contraste y afinador o almotacén¹⁸. Los tres fueron cargos

16 MUÑOZ DE AMADOR, Bernardo, *Arte de ensayar...*, pp. 228, 233 y 253.

17 MUÑOZ DE AMADOR, Bernardo, *Arte de ensayar...*, pp. 247-248.

18 Estudiamos los tres oficios municipales desempeñados por plateros, la ley de la plata, la calidad de las monedas y el sistema de marcar en, BARRÓN GARCÍA, A. A., *La época dorada de la platería burgalesa, 1400-1600*, Salamanca, Diputación Provincial de Burgos, 1998, vol. 1, pp. 23-61; BARRÓN GARCÍA, A. A., “Plata de ley”, en CASASECA CASASECA, A. (com.), *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1999, pp. 73-89; BARRÓN GARCÍA, A. A., “El marcaje y la plata del Gótico al Tardogótico en Valladolid, 1476-1540”, en RIVAS CARMONA, J. (coord.), *Estudios de San Eloy 2015*, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2015, pp. 69-98; BARRÓN GARCÍA, Aurelio A., “La platería de Valladolid y su marcaje durante el Renacimiento, 1540-1606”, en RIVAS CARMONA, J. (coord.), *Estudios de San Eloy 2016*,

municipales y sus competencias estaban delimitadas con claridad.

El contraste certificaba el peso de la plata y el oro en las compras de metales preciosos y negocios con moneda. El oficio de contraste fue creado por los Reyes Católicos mediante una pragmática, dada en Granada el 8 de agosto de 1499. A su cargo estaba el pesaje público de monedas de plata y oro y su certificación. También certificaba, a petición del comprador o vendedor, el peso de las obras de plata que se comercializaban. Pero, en principio, para el estudio de la plata castellana no tiene otro interés que el conocimiento de los plateros que sirvieron en las oficinas de contraste. En algunas ciudades, como Burgos, el contraste tuvo exactamente las competencias y características descritas en la pragmática real, aunque, contra lo que los reyes ordenaron, pasados los primeros años, se cobraban las certificaciones expedidas. Lo mismo hubo de ocurrir en otros lugares. Lo hemos documentado en Valladolid; también sucedía en León: en 1571, Suero de Argüello, contraste y marcador de León, cobró dos reales por pesar una cruz que había realizado Antonio de Oviedo¹⁹.

El afinador se encargaba de afinar y marcar los pesos y pesas que regulaban el intercambio de mercancías en el conjunto de la población (pesos de la madera, vino, aceite, pan, pesos de carne...). En un principio, eran los fieles de la ciudad quienes se ocupaban del afinado y control de los pesos y pesas, incluidas las de la plata y el oro. Este oficio era muy antiguo y había existido en la España andalusí, como recuerda que en algunas ciudades permaneciera el oficio con la denominación de fiel almotacén²⁰. Seguramente todas las ciudades castellanas con un mercado importante contaban con un afinador o almotacén antes de que se publicara la pragmática de 1488 que originó el cargo de marcador. Así sucedía en Burgos, en Valladolid, en Sevilla, en Toledo, en León. Todavía en 1515 el Regimiento leonés nombraba a dos plateros distintos, uno para ocupar el contraste y otro para “referir e afinar e marcar” las pesas, pesos, marcos y balanzas²¹. El cargo era antiguo en la capital de León, pues sus funciones se designan con expresiones –como referir y potear los pesos y pesas– que no se recogen en la pragmática real. La pragmática de 1488 confió en los marcadores

Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2016, pp. 81-107. Aquí se encontrarán las referencias y entrecuillados del texto que sigue sobre el marcaje en Castilla.

19 HERRÁEZ ORTEGA, M^a V., *Arte del Renacimiento en León. Orfebrería*, León, 1997, p. 37.

20 En Burgos, donde el oficio se conocía como afinador, finalmente también adoptó el nombre de fiel almotacén, al menos desde mediados del siglo XVII. Así, en 1692, el platero Gaspar Martínez de Araújo fue elegido para desempeñar el oficio de almotacén; Archivo Municipal de Burgos, C2 -10-11 /7.

21 HERRÁEZ ORTEGA, M^a V., *Enrique de Arfe y la orfebrería gótica en León*, León, Universidad de León, 1988, p. 214. HERRÁEZ ORTEGA, M^a Victoria, *Arte del Renacimiento...*, p. 38.

el control de los pesos y pesas de la plata y el oro –sacándolo, por tanto, de las funciones de los fieles afinadores o almotacenes–, pero en los lugares pequeños no había lugar para tanto cargo y una misma persona marcaba la plata y realizaba las labores propias del afinador, habida cuenta que para la acción de afinar pesos metálicos de cualquier naturaleza no se podían encontrar personas prácticas más allá de los que ejercían el oficio de platero, o latonero en los lugares mayores. También en Valladolid y Burgos hemos comprobado que para el afinado se eligió muchas veces a quienes eran contrastes y/o marcadores de la plata.

Las ordenanzas de Burgos y Valladolid, y seguramente las de otras ciudades de Castilla, mandaban que anualmente, en el transcurso de los dos primeros meses del año, se afinaran todo tipo de pesos y pesas. Quienes comerciaban en Burgos y su alfoz estaban obligados a pasar por la cámara de los fieles –que eran cuatro elegidos anualmente– para la corrección y afinado de los pesos y medidas que utilizaban. Los fieles eran quienes organizaban y supervisaban el cumplimiento de lo ordenado, aunque contaran con la ayuda del afinador en la mayor parte de los casos y en otras del marcador para afinar los pesos y pesas de la plata y oro²². Ellos recibían el dinero que se debía pagar por el afinado de los pesos y era una fuente de ingresos para la ciudad. En la cámara de los fieles, guardaban el sello con las armas de la ciudad y los patrones de las medidas: “la hanega y media hanega, y celemin y medio celemin, y el açumbre y medio açumbre, y el quartillo de vino y el quartal de pan, y el arrelde y medio arrelde, y la quarta y media quarta de carne, y libra y media libra, y el quintal y medio quintal, y la arroba y media arroba, y la vara y el marco” [...] “otrosi el marco de Colonia, con que se ha de pesar el oro y la plata, y las balanças y medidas del azeyte y la forma y marco de la teja y ladrillo y tapiales y adobe y de madera y de las sullas y tratras, y carbon y paja” [...] “las quales tengan marcas del sello de la ciudad excepto el marco”²³ que por la pragmática

22 En las ordenanzas de 1747 se recuerda –artículos 75 y 76, pp. 44-45– que los cuatro fieles guarden “todas las medidas, pesos, pesas y marcos”, así como “el sello de las armas de la ciudad” en la “camarilla” de los fieles sita en el barrio de San Esteban “segun y como hasta aqui se ha hecho”. Con este sello debían sellar las pesas y medidas aunque se establece en su artículo 88 que los fieles pondrán el sello de la ciudad en los pesos y pesas una vez que hayan sido reconocidos y afinados por el fiel almotacén que la ciudad nombraba a voluntad; *Ordenanzas de la muy noble, y muy leal ciudad de Burgos... aprobadas por Su Magestad y señores de su Real, y Supremo Consejo de Castilla, en tres de febrero de mil setecientos quarenta y siete*, Madrid, por Manuel Fernandez, s/f, pp. 44-45 y 53. Desde antiguo también los plateros debían llevar a afinar sus pesos a la cámara de los fieles, conforme a sus propias ordenanzas; así lo recordó y ordenó el Regimiento burgalés a los plateros en mayo de 1519; aunque, conforme a la pragmática de 1488, el ajustador fuera el marcador de la plata; Archivo Municipal de Burgos, Actas 1519, f. 97r.

23 *Las ordenanças que se han hecho en esta ciudad de Burgos... 1557*, Burgos, por Phelipe de Junta, 1563, artículo 21, f 3v. Sigue un arancel de lo que los fieles podían cobrar por el afinado de los

de 1488 correspondía al marcador. En Valladolid sucedió otro tanto y fueron “marcadores e ajustadores de pesos y medidas”, tal como son denominados en las ordenanzas vallisoletanas los afinadores o almotacenes, quienes regulaban los pesos de las mercancías²⁴.

Por su parte, los oficiales del tercero de los oficios, los marcadores de las obras labradas con metales preciosos, confirmaban la pureza de la plata utilizada por los propios plateros. En Burgos se marcó la plata con sello de la ciudad desde fechas muy tempranas: entre 1350 y 1369 se data un plato, encontrado formando parte de un tesorillo escondido en la aljama de Briviesca, que muestra el punzón burgalés más antiguo. Las monedas halladas en el tesorillo incluyen ejemplares acuñados durante el reinado de Pedro I y por ello se deduce que se ocultó –con otras piezas de la aljama de Villena– durante alguna de las persecuciones de judíos ocurrida durante la guerra civil castellana entre Pedro I y Enrique II; es decir, con anterioridad a 1369.

Desde 1400 aproximadamente, o a lo sumo 1420, en Burgos se marcó la plata con triple marcaje, coincidiendo con las decisiones en la misma dirección de las más tempranas ciudades europeas. Las primeras obras marcadas son la cruz de Herrera de Soria, de tipología muy antigua, y la cruz de San Martín de Don (Burgos) del platero Rodrigo Alfonso documentado de 1416 a 1426.

Burgos organizó en fechas muy precoces el sistema de triple marcaje castellano: localidad, marcador y autor. Fue Juan II quien, en las Cortes de Madrid del año 1435, ordenó a los plateros marcar con su punzón debajo del sello de la ciudad, probablemente extendiendo a todo el reino castellano la situación que existía en Burgos y, posiblemente, en Sevilla. Desde el principio el nombramiento de marcadores fue prerrogativa del Regimiento de la ciudad y eran los regidores –o los fieles por su delegación– quienes guardaban bajo llave el punzón de la ciudad. En Burgos, al menos desde 1472, del marcaje se encargaban dos marcadores simultáneamente que eran elegidos por el regimiento a propuesta de los miembros o autoridades del oficio y cofradía de plateros. Este sistema de control, mediante dos plateros marcadores, lo adoptó

pesos, pesas y medidas que incluye los “pesos de plateros y cambiadores” a los que debían cobrar cuatro maravedís por ajustar “sus pesas de todo, peso y pesas”. Estas ordenanzas fueron reimprimadas en Burgos 1728, sin ninguna modificación, por Juan de Villar y Monroy

²⁴ *Ordenanzas, con que se rige, y gobierna la Republica de la Muy Noble, y Leal Ciudad de Valladolid*, Valladolid en la Imprenta de Alonso del Riego, 1737 (tercera edición de las ordenanzas de 1549). Ordenanza XXXI que trata de los derechos que ha de llevar el marcador por las medidas que ajustare y sellare. Se divide en seis capítulos referidos a labores propias de los fieles almotacenes: afinado de pesas y medidas como la fanega, el celemin, el cuartillo, las medidas del vino (cántara, azumbre, cuartillo), las pesas de carniceros (libra, arroba, quintal), etc.

Vitoria en 1480 y también Valladolid.

En Castilla, los plateros tuvieron obligación de labrar plata de once dineros y seis granos desde que lo ordenara Juan II en las citadas cortes celebradas en Madrid en 1435. Juan II lo recordó en el Ordenamiento sobre el valor de la moneda, otorgado en Valladolid el 6 de abril de 1442: “que el marco de la plata de marcar de once dineros e seis granos de ley que non vala mas de quinientos e sesenta maravedis”. Sin embargo, las monedas que circulaban entonces eran de menor ley: las mejores de once dineros y cuatro granos.

La obligación de marcar la plata no era lo suficientemente firme ya que faltaban los sistemas adecuados de control. Pensamos que Juan II ordenó en 1435 que los plateros pusieran su sello personal pero no en todas las obras de plata sino en la plata que labraran de once dineros y seis granos, que era “la plata para marcar” o “plata de marcar”. Con anterioridad, las leyes sólo obligaban a marcar con el punzón de la ciudad, como se sabe por las ordenanzas de Sevilla de 1376 y se deduce de las marcas encontradas en Burgos. Pero la legislación no prohibía labrar plata de menor ley, sino venderla como si fuera plata de la ley superior. Se trataba de evitar un fraude al comprador y conocer el nombre del responsable de las obras faltas de ley, independientemente de quién las vendiera. Así señaló “que, si alguna fuera de menor ley que la susodicha, sea sabido”. ¿Cómo? A simple vista, porque la plata de ley inferior a los 11 dineros y seis granos debía carecer de marca. En el mismo sentido interpretamos las expresiones que se utilizan en los primeros nombramientos conocidos de marcadores de la ciudad de Burgos: en 1461 los miembros del Regimiento dieron licencia a Juan de San Juan el Viejo para que pudiese “abrir la arca de la marca e sacar la marca e marcar la plata que se labrase en la çibdad de la marca della”. Pensamos que no se trataba tanto de fiscalizar y perseguir el oficio como de velar por el comprador; que los clientes supieran, por el simple hecho de estar marcada, que la plata era de buena ley, de la ley de la moneda con la que pagaban a peso.

Desconocemos si la ley que obligaba a los plateros a labrar plata de una ley tan elevada se podía llevar a la práctica o si se dictó para evitar la fundición de monedas o bien para impedir que los plateros obtuvieran beneficio del desarreglo del sistema monetario. Sin embargo, en la práctica, se labraba también plata de once dineros, como en Aragón²⁵.

Ciertamente la norma que obligaba a labrar plata de once dineros y seis

25 La plata pura, de mil milésimas en la equivalencia actual, contiene doce dineros y es tan blanda que debe alearse con otro metal, normalmente cobre, para endurecerla y poderla labrar. La plata de once dineros y cuatro granos contiene novecientas treinta milésimas de plata.

granos no se cumplía. En muchas ciudades de Castilla se labraba “comunmente la plata de marcar” con ley de once dineros, según dijeron los procuradores asistentes a las Cortes de Madrigal de 1476. Como los clientes pagaban en reales de once dineros y cuatro granos, los plateros se encontraban con una ganancia añadida a la hechura o trabajo de manos propiamente dicho. Para poner remedio a esta situación, el rey Enrique IV, en 1472, al año siguiente a la publicación del ordenamiento sobre las monedas dado en Segovia, envió carta a Burgos para que los plateros labrasen plata de once dineros y cuatro granos, conforme con la ley de los reales, y sólo esa plata pudieran marcar. Esta carta señala el momento en el que legalmente se pasó de la ley de once dineros y seis granos a la ley de once dineros y cuatro granos que rigió hasta en 1730, cuando se permitió labrar plata de once dineros. Los Reyes Católicos, en las Cortes de Madrigal celebradas en 1476, extendieron a todo el Reino lo ordenado a Burgos por Enrique IV en 1472. Mandaron que en todos los lugares se labrara la plata de marcar de once dineros y cuatro granos “e que esta sea plata de marcar e se marque e no otra alguna, e el que plata de menos ley marcare e el platero que la vendiere por buena plata, que caya e yncurra cada uno en pena de falsario”.

En Madrigal no se expresó prohibición concreta de labrar plata de menor ley pero, en la práctica, resultó suficiente pues los clientes exigían marcar la plata y las ordenanzas de plateros harían otro tanto. Ahora bien, fue con la pragmática de 1488 cuando se prohibió expresa y tajantemente no sólo marcar sino incluso labrar plata de menor ley que la de la moneda de plata: “ningund platero sea osado de aqui adelante de labrar ni labre plata de menos ley de la susodicha”, tanto las obras mayores como las piezas menudas y de filigrana: “que no se labre ni marque plata alguna de vaxilla, ni de maçoneria, ni brochas, ni sartales e cuentas e texillos e lavor de filigrana, de jaezes e manillas, ni otras pieças muyvles ni menudas de menos ley de los dichos honze dineros e quatro granos e los que tovieren ofiçio de marcar la dicha plata no la marquen de menos ley de los dichos honze dineros e quatro granos”²⁶.

Esta norma legal, que rigió durante gran parte de la Edad Moderna el marcaje de la plata, fue dada por los Reyes Católicos en Valencia el día 12 de abril de 1488 y tomó la forma de pragmática sanción. Según el preámbulo de la disposición, se pretendía remediar la disparidad en el peso de los metales y que se dejara de labrar plata de menor ley que la de la moneda, pues “ay grand deshorden e confusyon por la diferençia y diversidad que ay en las pesas con que se paga el oro e en el marco con que se pesa la plata, syendo las pesas en

26 BARRÓN GARCÍA, A. A., “Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI”, *Letras de Deusto*, 121/ 38 (2008), pp. 153-160 que reproduce el texto de la pragmática de 1488 presentada en el regimiento de Burgos.

una parte mayores y en otras partes menores de que muchos reçiben engaño e agravio. y somos ynformados que muchos de los plateros que labran plata en nuestras dichas çibdades y villas e lugares la labran de menos ley de los honze dineros e quatro granos que esta mandado y hordenado que se labre por la ley por nos fecha en las Cortes de Madrigal el año que paso de setenta e seys, con lo qual las personas que compran la dicha plata reçiben manifiesto agravio e daño”.

Mandaron que las ciudades y villas, que fueran cabezas de partido, nombraran un marcador “con acuerdo e consentimiento” del Marcador Mayor nombrado por los reyes que era Pedro Vigil. El marcador de las ciudades debía ser “abile e suficiete e de buena conçiencia e que sepa conosçer y ensayar la dicha plata”. El Marcador Mayor le debía entregar un marco referencial para que, a partir de él, afinara y marcara los marcos de pesar que se usaran en los lugares del partido. El nombramiento sería por dos años y el nuevo marcador que fuera elegido por el regimiento debía ser examinado por el Marcador Mayor.

Ordenaron, conforme a la ley de 1435, que los plateros tuvieran “señal conosçida para poner debaxo de la señal que fiziere el marcador que toviere el marco de la çibdad o villa o logar donde se labrase la dicha plata e quel dicho platero noteficase esta señal ante el escribano del conçejo porque se supiese qual platero labro la dicha plata”. Los plateros debían presentar en el Regimiento sus marcas ante el escribano mayor. En algunas ciudades como Burgos o Toledo se guardaban las marcas en planchas de plomo o estaño. Lamentablemente únicamente se han conservado unas planchas con punzones en el Archivo Municipal de Córdoba. En otras ciudades, como Palencia, los punzones se presentaban en el ayuntamiento y el escribano del concejo tomaba nota. En ocasiones las reprodujo dibujadas en las actas municipales²⁷.

La pragmática introducía muchas novedades y no se cumplieron todos sus extremos. Los plateros burgaleses, que estaban bien organizados, protestaron las tasas que la pragmática permitía cobrar por el marcaje. Discutieron también que sólo se nombrara a un marcador y no a dos. El Regimiento les dio la razón y acordó que se nombraran dos marcadores según la costumbre de la ciudad. A imitación de Burgos, en Valladolid se eligieron también dos marcadores durante mucho tiempo.

Otros aspectos de la pragmática tampoco se vieron cumplidos. La vigilancia de los plateros, que el Regimiento debía realizar todos los meses, se produjo en contadas ocasiones. El nombramiento bienal de los marcadores sólo

27 BARRÓN GARCÍA, A. A., “El marcaje de la plata en Palencia durante los siglos XVI y XVII”, en RIVAS CARMONA, J. (coord.), *Estudios de Platería, San Eloy 2009*, Murcia, 2009, pp. 172-174.

se cumplió en los grandes centros plateros: Burgos, Valladolid, Segovia... En algunos lugares existía un número tan limitado de plateros que hacía inviable la medida. Incluso en los grandes centros, pasados los primeros años, se acabó nombrando marcadores “por el tiempo que fuera la voluntad de la ciudad”, en la práctica a perpetuidad aunque la ciudad se reservaba poderlos destituir a voluntad “con razón o sin ella”. Aparte queda la dificultad práctica de realizar el ensaye de la plata que, en teoría y según la pragmática, todos los marcadores debían conocer. Uno de los más insignes plateros castellanos, Juan de Arfe, escribió un tratado dirigido a sus compañeros de oficio para instruirles en los métodos de pesar y ensayar la plata. Si damos crédito al prólogo de la primera edición del *Quilatador de la plata, oro y piedras*, no eran muy satisfactorios los conocimientos de sus colegas sobre aspectos que debían ser dominados por los marcadores.

En los centros plateros menores, las piezas de plata se marcaban esporádicamente y, con frecuencia solo se empleaba el punzón de localidad que estaba en manos de plateros. Estos podían acumular dos de los oficios del control de la plata e incluso los tres que hemos comentado. En otras ocasiones se sellaban las obras con las marcas de localidad y autor. El marcador no añadía la suya propia, pues debía de resultar superflua: si en una ciudad, pequeña o grande, se había confiado el marcaje en un platero a perpetuidad, podía parecer innecesario que añadiera su nombre pues poseía en exclusiva –sin alternancia con otros– el punzón de la localidad y la presencia de la marca de la ciudad en una obra presuponía el sellado del marcador, conocido de todos. La situación real del marcaje castellano y leonés del siglo XVI es variada, aunque se constata una creciente extensión de la norma del triple marcaje a medida que avanza el siglo XVI.

En muchas ciudades de Castilla fueron las pragmáticas de los Reyes Católicos de 1488 y 1499 las que pusieron en marcha los oficios de marcador y contraste pero, en otras ciudades, algunas de las competencias de estos cargos eran desempeñadas desde antiguo por oficiales de nombramiento municipal. Por ello, se produjeron variadas situaciones de acomodo entre los oficios antiguos y los nuevos. Los Reyes Católicos tuvieron que recurrir a regular la situación con la publicación de pragmáticas sanciones, pues en Corte hubiera sido muy difícil acordar un nuevo ordenamiento general dadas las diferentes situaciones que se daban en unas y otras ciudades castellano-leonesas. Las pragmáticas limitaban las competencias de las ciudades y hacían peligrar una de las fuentes de ingresos municipales. Por si fuera poco, la creación del contraste originó un gasto a las ciudades ya que debían pagar, de los propios y rentas de las ciudades, un salario anual al nuevo oficial, y prepararle, además,

una oficina o despacho y abastecerle del instrumental necesario. Parece que algunas ciudades estuvieron interesadas en unificar en una persona los oficios de marcador de la plata, pesos y pesas y el oficio de contraste, e incluso en juntar estos dos oficios con el de afinador o almotacén. Puesto que, por el oficio de marcador –o por el de almotacén–, el platero que desempeñaba el cargo cobraba unos honorarios, las ciudades podían ahorrarse el gasto del contraste al adjudicar el oficio al mismo platero y al consentir que cobrara por las labores de contrastía. A esta tendencia se sumó, en los centros menores, la imposibilidad de elegir con garantías a plateros que desempeñaran ambos cargos. Como, además, se renovaba a las personas que ejercían estos oficios – el contraste debía renovarse anualmente y el marcador cada dos años, si hacemos caso a las pragmáticas–, muchas veces un mismo platero desempeñaba, en la práctica, ambos oficios. En Valladolid en 1520, con Álvaro Romano, se produjo por primera vez la unificación de los oficios de contraste y marcador de pesos y pesas y desde 1565 se sumaron por muchos años los tres oficios cuando el contraste y marcador Alonso Gutiérrez Villoldo recibió, además, el encargo municipal de ajustar en adelante las pesas y medidas²⁸. Además, algunos plateros se ofrecían a servir los oficios con menor salario, como sucedió en Burgos, o incluso sin ninguno, si se les proveía para el desempeño de los dos o tres empleos. Por ello a quienes ocupaban uno u otro oficio se les denominaba marcador en unas partes y afinador o contraste en otras. Siempre hubo una cierta equivalencia en las denominaciones. Incluso en las Cortes de Castilla reunidas de 1592 a 1598 unas veces se refieren a Juan de Ayala como Marcador Mayor y otras como Contraste General.

BIBLIOGRAFÍA

- BARRÓN GARCÍA, A. A., “El marcaje de la plata en Palencia durante los siglos XVI y XVII”, en RIVAS CARMONA, J. (coord.), *Estudios de Platería, San Eloy 2009*, Murcia, 2009, pp. 172-174.
- BARRÓN GARCÍA, A. A., “La platería de Valladolid y su marcaje durante el Renacimiento, 1540-1606”, en RIVAS CARMONA, J. (coord.), *Estudios de San Eloy 2016*, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2016, pp. 81-107.
- BARRÓN GARCÍA, A. A., “Plata de ley”, en CASASECA CASASECA, A. (com.), *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1999, pp. 73-89.

28 BARRÓN GARCÍA, A. A., “La platería de Valladolid y su marcaje...”, pp. 86-87.

- BARRÓN GARCÍA, A. A., “Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI”, *Letras de Deusto*, 121/ 38 (2008), pp. 153-160.
- BARRÓN GARCÍA, A. A., *La época dorada de la platería burgalesa, 1400-1600*, Salamanca, Diputación Provincial de Burgos, 1998, 2 vols.
- BARRÓN GARCÍA, A.A., “El marcaje y la plata del Gótico al Tardogótico en Valladolid, 1476-1540”, en RIVAS CARMONA, J. (coord.), *Estudios de San Eloy 2015*, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2015, pp. 69-98.
- BIMBENET-PRIVAT, M. y FONTAINES, G. de, *La datation de l’orfèvrerie parisienne sous l’Ancien Régime: Poinçons de jurande et poinçons de la Marque, 1507-1792*, Paris, Éditions des Musées de la Ville de Paris, 1995.
- BIMBENET-PRIVAT, M., *Les orfèvres parisiens de la Renaissance (1506-1620)*, Paris, Commission des travaux historiques de la Ville de Paris, 1992.
- CARRÉ, L., *Les poinçons de l’orfèvrerie française du quatorzième siècle jusqu’au début du dix-neuvième siècle*, Paris, Louis Carré, 1928.
- CITROEN, Karel, *Dutch goldsmiths` and silversmith` marks and names prior to 1812. A descriptive and critical repertory*, Leiden, Primavera Pers, 2008.
- HERRÁEZ ORTEGA, M^a V., *Arte del Renacimiento en León. Orfebrería*, León, 1997.
- HERRÁEZ ORTEGA, M^a V., *Enrique de Arfe y la orfebrería gótica en León*, León, Universidad de León, 1988.
- KOLDEWEIJ, A. M., “Goud- en zilversmeden te `s-Hertogenbosch en hun gilde”, en KOLDEWEIJ, A. M. (ed.), *Zilver uit `s-Hertogenbosch van bourgondisch tot biedermeier, `s-Hertogenbosch*, Noordbrabantsmuseum Denbosch, 1985, p. 11. MARECHAL, D., *Chefs-d’oeuvre de l’orfèvrerie brgeoise. Catalogue*, Brugge, Stichting Kunstboek, 1993.
- LESPINASSE, R. de y BONNARDOT, F., *Les métiers et corporations de la ville de Paris : XIIIe siècle. Le livre des métiers d’Étienne Boileau*, Paris, Imprimerie Nationale, 1879.
- LESPINASSE, R. de, *Les métiers et corporations de la ville de Paris. II. XIVE-XVIIIe siècles. Orfèvrerie, sculpture, mercerie, ouvriers en métaux, bâtiment et ameublement*, Paris, Imprimerie Nationale, 1892.
- MUÑOZ DE AMADOR, B., *Arte de ensayar oro, y plata, con breves reglas para la theorica, y la practica, en el qual se explica tambien el oficio de Ensayador, y Marcador mayor de los Reynos, el de los Fieles Contrastes de oro, y plata, el de los Marcadores de plata, y Tocadores de oro, y el de los Contrastes Amotacenes, segun las Leyes de estos Reynos*, Madrid, en la Imprenta de Antonio Marín, 1755.

- NOCQ, H., *Le poinçon de Paris. Répertoire des maîtres-orfèvres de la Jurisdiction de Paris depuis le Moyen-Âge jusqu'à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Librairie Floury, 1931.
- STUYCK, R., *Belgische Zilvermerken / Poinçons d'argenterie belges*, Anvers / Bruxelles, Editions Erasme, 1984.
- VOET, P. W., *Nederlandse goud- en zilvermerken*, 's-Gravenjage, Martinus Nijhoff, 1970.

Aurelio Á. Barrón García

Área de Historia del Arte
Universidad de Cantabria
<https://orcid.org/0000-0002-7608-5923>
aurelio.barron@unican.es



ALGUNAS NOTICIAS SOBRE PLATEROS Y PLATERÍA EN ÁVILA

SOME NEWS ABOUT SILVERSMITHS AND SILVERSMITHING IN ÁVILA

JOSÉ MANUEL CRUZ VALDOVINOS
Universidad Complutense Madrid

Recibido: 27/06/2023 / Aceptado: 05/12/2023

RESUMEN

A través de la documentación de libros de fábrica de parroquias de localidades de Ávila referida a los siglos XVIII y XIX hemos podido conocer el nombre de docenas de plateros madrileños, abulenses, napolitanos y de otros orígenes, así como la labor que desarrollaron en aquellas iglesias en la hechura de obras de plata o en el arreglo de otras anteriores. Añadimos un platero del siglo XVII.

Palabras clave: Plateros. Ávila. Madrid. Nápoles. Siglos XVIII y XIX.

ABSTRACT

Through the Account Books of various parishes in towns of Avila dating back to the 18th and 19th centuries, we have been able to identify dozens of silversmiths from Madrid, Ávila, Naples and other places, as well as the works they carried out in those parishes creating new or repairing old works in Silver. A silversmith from the 17th century is mentioned.

Keywords: Silversmiths, Ávila, Madrid. Naples, 18th and 19th centuries.

1. PLATEROS DE ORO

Hasta la fecha parece que todos los plateros conocidos eran de la facultad de plata, si consideramos las obras que fabricaron, pero hemos documentado, al menos, a un artífice que era de oro y que realiza una obra de su especialidad. En 1618 Agustín Mozo -no sabemos si es el apellido o si indica que era hijo de un homónimo- vendió una cadena de oro por 500 reales a la cofradía de Nuestra Señora del Rosario del Tiemblo, que pesó 170'9 gr; aproximadamente cada castellano se valoró en 13 ½ reales, incluyendo metal, hechura y el valor de las 104 piedras. En el cargo de las cuentas se anota que doña María Sánchez de Pedraza dejó 500 reales en su testamento destinados a la Virgen del Rosario, por lo que parece que el precio debió de redondearse¹.

2. PLATEROS APROBADOS EN MADRID

A la Corte desde su asentamiento en Madrid en 1561 llegaron plateros de procedencia muy diversa, incluso de América y de varios países europeos. En numerosas ocasiones no consta su lugar de nacimiento y es probable que hubiera más artífices de origen abulense que los que conocemos, que son muy pocos en comparación con los de otras poblaciones, más o menos limítrofes. Pero el hecho se debe también a que la época dorada de la platería abulense fue el siglo XVI y parte del XVII, y la decadencia que siguió no facilitó que surgieran vocaciones a este arte. Indicamos los que conocemos.

Lucas Fernández, natural de Ventosa (obispado de Ávila) fue bautizado el 18 de mayo de 1690, hijo de Lucas y de María García Ramos. Aprendió en Valladolid con el muy conocido Pedro Garrido, con quien pasó seis años de aprendiz y cinco como mancebo, lo que certificó en 1719; luego pasó a Madrid, donde estuvo 15 meses con Pablo Serrano, lo que certifica él y otros plateros, como Juan López de Sopena. Estas certificaciones fueron presentadas cuando solicitó la aprobación para maestro el 15 de mayo de 1719 como residente en Madrid; en el examen hizo un jarro “a la francesa” y el 21 de junio recibió la aprobación². No conocemos otras noticias suyas, si no es que en las cuentas de

1 Archivo de la Cofradía del Rosario del Tiemblo. Cuentas de 24-4-1618: “Mas da por descargo y se pasan en quenta quinientos reales que costó la cadena de oro que ace mención en el cargo de esta quenta, que se compró de Agustín Mozo, platero de oro de la dicha ciudad de Ávila, de una buelta que tiene ciento y quatro piedras, las diez mayores de las demás, que pesó treinta y siete castellanos y un tomin y tres granos”.

2 Archivo del Colegio Congregación de San Eloy de Madrid (ACCM), legajo 64, y *Libro de aprobaciones (1625-1724)*, f. 373 v.

1723-1724 de su villa natal se anota 2.170 reales por un viril “de nueva moda”, que pesó 87 onzas (2.511 gr); en la cantidad entró una caja, vidrieras cristalinas y dorar el cerco además del transporte desde Madrid. El recibo lo firmó José Fernández como heredero del artífice, quizá su hijo³.

Ángel Ibáñez nació en Piedrahíta y murió en Madrid en 1839⁴. El 24 de marzo de 1787 Andrés Pérez de Camino -maestro de numerosos artífices y con obra conservada- solicitó al Colegio Congregación de San Eloy de Madrid su cédula de aprendizaje, pidiendo que se le abonara el tiempo que había estado a prueba; el 19 de octubre de 1791 fue reconocido como mancebo. Admitido a examen de maestro el 28 de julio de 1795, el 27 de agosto dibujó una vinajera y pasó a hacer una salsera, y recibió la aprobación el 25 de septiembre.

No solicitó la incorporación al Colegio hasta el 24 de julio de 1804 y se le concedió el 27 de agosto; era requisito para ejercer el arte con independencia, aunque existen excepciones; es posible que durante parte de los años anteriores trabajara a jornal, quizá con su maestro. El 6 de abril de 1805 se presentó al examen su aprendiz José Antonio Cid y el 2 de diciembre de 1807 hizo examen de tercer año; el 28 de septiembre de 1808 solicitó su maestro el título de mancebo para el expresado Cid que se había alistado voluntario “para la defensa de la patria” y le fue concedido. En la junta de 12 de junio de 1807 fue propuesto como mayordomo y salió elegido en la del día siguiente; como era costumbre, el año siguiente ocupó el oficio de diputado; el 13 de junio de 1814 fue elegido aprobador⁵. En la relación de plateros de 1 de enero de 1808 figura casado viviendo en Platería, 4. En la contribución exigida por José I le señalaron 2.934 reales⁶ y en el donativo de 1815 a Fernando VII figura con 120 reales; no aparece, en cambio, su nombre en las contribuciones de comercio de 1825 y 1827⁷. El 7 de junio de 1817 fue nombrado apoderado del Colegio y el 14 de junio de 1825 pidió que le exoneraran del encargo. El 25 de febrero de 1819 le dieron la llave de San Salvador, sede de propiedades del Colegio, no por apoderado, sino por tener tienda abierta y ser la más inmediata a la iglesia. En 1830 solicitó y obtuvo 120 reales del legado que dejó a favor de plateros y familiares Juan

3 BRASAS EGIDO, J. C., *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. X. Antiguo partido judicial de Olmedo*, Valladolid, Diputación, 1977, p. 222.

4 CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Plateros aprobados e incorporados al Colegio de San Eloy de Madrid (1 de enero de 1808)* en *Estudios de Platería* (coord. RIVAS CARMONA, J.), Murcia, Cajamurcia, 2012, pp. 161-176, nº 117.

5 ACCM, *Libro de acuerdos (1786-1797)*, fs. 54 v, 219 v, 314 y 317, y *Libro de acuerdos (1797-1827)*, fs. 110 v., 111, 119, 146, 157 v, 171, 245.

6 DIARIO DE MADRID, 3-3-1809.

7 ACCM, papeles sueltos.

Manuel Arán, por lo que no debía de gozar de una buena situación. Todavía consta su asistencia a la junta de 8 de abril de 1835⁸.

No es muy frecuente que un platero trabaje para la iglesia donde fue bautizado, si se estableció en otra villa distante, y menos aún que pueda documentarse esa labor y que se conserven las piezas que realizó. Pero la parroquia de Piedrahíta se guarda un atril (26x24 cm) y las guarniciones de un misal (31x25 cm) con la *Asunción de la Virgen* en las placas centrales de anverso y reverso que Ibáñez hizo en 1806; en el atril se observan las marcas de villa y corte de Madrid correspondientes al año citado, además de la del artífice, que también está en la otra obra: YBAÑEZ, unidas A y Ñ. Consta que se ocupó de limpiar y bruñir la lámpara mayor, 12 candeleros y otras piezas, quizá cuando fue a llevar sus obras desde Madrid en 1806. Fue su hermano Francisco quien se ocupó de cobrar el importe que se satisfizo en varios años; la cantidad fue elevada, pero no podemos señalar el precio total⁹.

Ibáñez trabajó también para la iglesia de San Juan de Arévalo. En 1810 hizo unas vinajeras con su platillo (23x15 cm) por 324 reales y un incensario (27 cm de altura, 9 cm de diámetro de pie y 7 cm de diámetro del manípulo) por 831 reales; además de las marcas de villa y corte de Madrid sobre 10, llevan la del artífice citada en el anverso de la salvilla y en el borde vertical del pie del incensario. No se conservan las vinajeras¹⁰. En 1811 hizo una custodia de sol para Casavieja, que se conserva, por la que cobró 1.800 reales el 11 de julio de 1811¹¹.

Otras piezas conservadas que conocemos son: marco de 1803 (colección privada, Madrid), naveta e incensario de 1815 (Pajares, Guadalajara), cáliz de

8 ACCM, *Libro de acuerdos (1797-1827)*, fs. 273 v, 307, 333, 356 v., y *Libro de acuerdos (1827-1872)*, f. 172.

9 Archivo de la iglesia parroquial de Piedrahita, *Libro de Fábrica 1795-1820*. Cuentas de 1803-1806: "Item dos mil y sesenta reales pagados a Antonio Martín Granados y Francisco Ibáñez por su hermano Ángel por limpiar y bruñir la lámpara maior, doce candeleros y otras piezas de la iglesia y por la obra ejecutada por dicho Ángel Ibáñez, platero en Madrid para la propia iglesia; consta de dos recibos". Cuentas de 1807-1809: "Item son data dos mil reales de vellón que por recibo consta haber pagado a Francisco Ibáñez, vecino de esta villa, hermano de Ángel Ibáñez, que lo es de la de Madrid, platero, en cuenta de mayor cantidad que le debe esta iglesia.". Cuentas de 1810-1814: "Son data doscientos y veinte reales satisfechos a don Francisco Ybáñez a cuenta del importe que se resta a su hermano don Ángel por el atril y misal."

10 Archivo de la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Arévalo, *Libro de Fábrica 1739-1822*, 20-12-1810: "324 reales valor de un platillo y vinajeras de plata hechas en ese año para servicio de la iglesia. Consta del recibo de D. Ángel Ibáñez que lo hizo.". 1813: "831 reales de un incensario nuevo de plata hecho para el uso de la iglesia".

11 Archivo de la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Casavieja, *Libro de Fábrica 1720-1835*: "una custodia que se ha hecho nueva por la mucha falta que hacía pues aunque su total coste fueron 2.2141, incluida la conducción, el exceso se pagó con un trozo de la cabeza de la lámpara pequeña, en Nuestra Señora de la Soledad y otros pequeños desperdicios que dejaron los franceses."

1820, es dudosa la cifra última (Villarrubia, Ciudad Real) y pectoral de 1830 (monasterio de San Lorenzo del Escorial). Además de la marca citada, empleó esta otra: A/YBAÑEZ.

Leonardo Ximénez nació en Ávila en 1768 y murió en Madrid en 1821¹². Aprendió en la corte con Pedro Bográn, que solicitó la cédula de aprendiz el 27 de febrero de 1789 y se le concedió el 15 de marzo; el 17 de abril de 1793 fue admitido a examen de maestro, el 14 de mayo dibujó un salero que luego hubo de hacer, y el 3 de julio consta su aprobación. Tardó en solicitar la incorporación al Colegio, lo que se realizó el 24 de julio de 1806¹³. En la relación de plateros del 1 de enero de 1808 aparece casado viviendo en la plazuela del Ángel, 25. No figura en la contribución exigida por José I en 1809, aunque asistió a la junta general, en que se trató del reparto de los 38.000 reales; contribuyó con 60 reales al donativo de 1815 a Fernando VII. Asistió a la junta del 4 de marzo de 1817, y en la del 7 de junio fue elegido secretario de las memorias instituidas a favor de la corporación de plateros; en junio de 1820 fue nombrado otro artífice.

Las piezas que conocemos de Ximénez son cálices limosneros regios, costeados por el Rey en la fiesta de los Reyes Magos de cada año. Son los siguientes: 1815 (monasterio de San Lorenzo del Escorial), 1816 (basílica de Covadonga), 1817 (convento de Santa Isabel, Madrid), 1818 (Benamejí, Córdoba), 1821 (Navas del Madroño, Cáceres, con marca de villa de 1820 y Mandayona, Guadalajara)¹⁴. La marca empleada es L^{DO}/XIMENEZ.

Todavía hay que mencionar a Antonio Pérez García, natural de Piedrahíta, que el 30 de junio de 1785 obtuvo licencia para trabajar como mancebo hasta que llegaran los papeles, o sea los documentos requeridos. Estas licencias se otorgaban en ocasiones a quienes aseguraban haber cumplido años de aprendizaje, e incluso de oficial y maestro fuera de la Corte, hasta que pudieran certificarlo. A este aspirante se le concedió dos meses, aunque por la poca edad decidieron enterarse de las circunstancias. Nunca más se trató del asunto¹⁵. En la relación de oficiales que se formó el 1 de enero de 1808 figuran dos abulenses. José Ximénez, nacido en Ávila en 1779, que vivía en la Platería y que, sin embargo de su apellido, no consta su parentesco con Leonardo, y Manuel de la

12 CRUZ VALDOVINOS, J. M., *op.cit.*, nº 255 y “Cálices limosneros de los Reyes españoles (siglo XIX)”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XVI (1979), pp. 393-407.

13 ACCM, *Libro de acuerdos (1779-1785)*, fs. 279, 280. *Libro de acuerdos (1786-1797)*, fs. 130, 266, 267 v., 273. *Libro de acuerdos (1797-1827)*, fs. 157, 193, 269 v., 273 v.

14 GARCÍA MOGOLLÓN, F. J., *La orfebrería religiosa de la diócesis de Coria (siglos XIII-XIX)*, Cáceres, 1987, I p. 744 y II p. 560.

15 ACCM, *Libro de acuerdos (1779-1785)*, f. 324 v.

Peña, nacido en Arenas de San Pedro en 1775, que vivía en la calle de Bonetillo; ninguno de los dos llegó a recibir la aprobación como maestro.

3. PLATEROS DE VILLAS ABULENSES

En este apartado mencionaremos a plateros de varias villas abulenses, pero no de la ciudad de Ávila. Por motivos de utilidad los relacionaremos por orden alfabético. Advertimos que la documentación que poseemos se refiere a los siglos XVIII y XIX; no conocemos nombres de artífices de los siglos anteriores, pues son maestros plateros de Ávila los que trabajan en otras poblaciones del obispado. Por no cargar el trabajo con muchas notas, las indicaciones documentales las haremos entre paréntesis en el texto; hay que entender que los libros citados se encuentran en los archivos de las iglesias correspondientes.

Arranz Baquero, Felipe. *Piedrahíta*. 7-2-1783: 650 reales por varias piezas y limpiar el incensario, vinajera y purificador, y nueve onzas y cuarta de plata añadidas para componer la cruz portátil y la de procesiones y el hisopo y calderilla de plata (con Pedro de Bayo). 4-3-1789: 12 reales por la hechura de la cuchara del incienso y peso de plata, que pesó más que la vieja (*Libros de 1782 y 1789*). En 1781-1784 en La Horcajada cobró 90 reales por limpiar y componer algunas piezas y 345 reales por lo mismo y plata que faltaba en la lámpara del altar mayor¹⁶.

Jorge, José. *El Barraco*. 5-7-1837; 40 reales por componer un cáliz de esta iglesia (*Libro de Fábrica IV, 1812-1884*). Un cáliz de Guijo de Galisteo (Cáceres), marcado quizá en Ávila por Jerónimo de Urquiza y por M/JORGE podría ser obra suya, con inicial mal leída o de su padre o pariente¹⁷.

Martín, Isidro. *Arévalo*. Madrigal. 12-9-1794: 329 reales por hostiario (*Libro de Fábrica III, 1751-1788*). San Juan de Arévalo. 24-6-1776: 516 reales por un coponcito de plata para llevar el viático y otros arreglos. Junio 1785: 125 reales por unos cañones de cobre y asegurar el cañón de plata de la cruz parroquial. 20-8-1794: 516 reales de la hechura del viril en virtud de licencia del Tribunal y 400 reales en virtud de libramiento y recibo para hacer el pie del viril nuevo (*Libro de Fábrica 1719-1813*).

Medina, Juan de *Arévalo*. 1595: 120 reales por aderezo de una custodia;

16 DOMÍNGUEZ BLANCA, R., *Orfebrería en el museo parroquial de Arte sacro del Barco de Ávila en Estudios de Platería* (coord. RIVAS CARMONA, J.), Murcia, Universidad, 2011, p.223.

17 Lo cita en 1821 como platero de Salamanca PÉREZ HERNÁNDEZ, M., *La congregación de plateros de Salamanca*, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, 1990, p. 62

1600: 100 reales por aderezo de un incensario; 1602-1603: se le pagó por un cáliz (Muriel de Zapardiel¹⁸, BRASAS, *op. cit.*, p.139).

Pérez Collar, Domingo. *Arévalo*. San Nicolás 19-10-1794: 684 reales por dorado de un cáliz y otros arreglos (*Libro de Fábrica 1739-1822*).

Pérez Collar, José. *Arévalo*. Las Navas de San Antonio (Segovia). 2-3-1769: 130 reales “por una concha de plata para bautizar en su yglesia, los ochenta de ellos de quatro onzas que pesó y los cinquenta restantes de la hechura”, es decir, 12 1/2 reales la onza (*Libro de Fábrica 1727-1781*). San Juan de Arévalo. 24-6-1766: 8 reales por limpiar la bandeja que mandó don Luis Dávila. Junio 1799: 190 reales por compostura del viril, 735 reales por la obra que ha hecho y consta del libramiento, 1126 reales por la cantonera de plata para el misal grande (*Libro de Fábrica 1719-1813*). Se conservan vinajeras con salvilla y remates de andas con la marca JE/PEREZ, unidas JE. Trabajó para iglesias de localidades próximas a Arévalo de la diócesis de Ávila, aunque ahora pertenecen a la provincia de Segovia¹⁹. Montejo de Arévalo. 1761: 114 reales por una patena; 1762: 451 reales y 8 maravedís por 14 1/4 onzas de plata y resto de hechura a 7 reales la onza por unas crismeras. Rapariegos. 1763: 2756 reales por hechura y dorado de la cruz. 1803-1807: 80 reales por aderezar el incienso Aldeanueva del Codonal. 1768-1772: 980 reales por la cruz, que pesó 127 onzas; la antigua pesaba 93, por lo que cobró 680 reales por la plata y 300 reales por la hechura. En 1771 doró dos vinajeras y el Crucificado, la Virgen y las ráfagas del cuadrón de la cruz, e hizo dos vinajeras que quizá eran las mismas que doró. Hubo discrepancias entre la estimación de hechura y dorado por parte del artífice y de Nájera, contraste de Segovia. El 1 de febrero de 1773 el obispo zanjó la disputa, permitiendo que el artífice se quedara con la demasía que consideraba el contraste. 1803: 286 reales por cambiar una patena por la vieja y componer el incensario. Martín Muñoz de la Dehesa. 1771-1773: 30 reales por componer la cruz manual. 1796-1797: 613 reales por adornar las reliquias de san Juan y san Zenón. Moraleja de Coca. 1790: cinco reales por componer la cruz.

SÁNCHEZ, Manuel. *Arévalo*. San Juan. 3-12-1732: 1.436 reales por una custodia que pesó 52 onzas y 1 real, 976 reales y 16 maravedís de plata y 365 1/2 reales de la hechura, lo que resulta a 7 reales la onza. Pentecostés de 1739: 681 reales y 8 maravedís por tres pares de vinajeras, un plato grande, un platillo

18 BRASAS EGIDO, J.C., *op. cit.*, p.139.

19 ARNÁEZ, E., *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, 1985, pp. 591-594. Pensamos que no son de José Pérez Collar las dos obras que se le atribuye, sino de Manuel, platero de Peñaranda de Bracamonte. Recoge con exactitud las referencias de los libros de fábrica que cita.

y otras cosas; 15 reales por componer el incensario, 52 ½ reales por cuatro cucharas de plata sobredorada para los cálices; 13 reales por componer la cruz procesional y una vinajera (*Libro de Fábrica 1719-1813*). Se conserva la custodia con la marca MANUEL/SANCHEZ. San Nicolás. 1-6-1757: 90 reales por el pie que puso a la custodia. En 1772, ya fallecido, su hijo Manuel Sánchez Bragado ingresó como aprendiz en Salamanca con Manuel Cardeñoso y, al morir éste, con Plácido Suárez²⁰. Será quien hizo composturas en Martín Muñoz de la Dehesa (1726), Rapariegos (1741-1742), Montejo de Arévalo (1749-1760) y Codorniz (1753)²¹

TROT, José María. *San Esteban del Valle*. Mombeltrán. 1778: 224 reales por una cruz portátil de plata con la efigie de Nuestro Señor Jesucristo, de peso de 11 onzas hecha por “Josef María Trot, maestro platero residente que fue en la villa de San Esteban”, que incluye material y manos (*Libro de Fábrica 1778-1852*). Puede ser que el apellido esté mal transcrito.

VIDAL, Manuel. *El Barco*. Piedrahíta. 13-5-1714: 1606 reales para dorar cálices y copones. 15-2-1716: 161 reales por varios aderezos y pies de naveta; 2.477 reales por cuatro vinajeras llanas, cuatro letras de la capa, componer la cruz grande de plata y algunas piezas de ocho candeleros (*Libro de Fábrica 1712-1713*), 8-1-1724: 20 reales por composición de un cáliz y 85 reales por componer en incensario (*Libro de Fábrica 1722-1723*). En 1718-1720 cobró 58 reales por dos pares de vinajeras en Villafranca de la Sierra y en 1728-1730 hizo una naveta que se conserva el Navamorales (Salamanca)²².

ZURDO, Pedro. *Madrigal*. 21-10-1738: 24 reales por limpiar y componer la lámpara del altar mayor; 9-12-1742: 7 reales por soldar el pie de la nave (*Libro de Fábrica II 1713-1750*).

No hemos encontrado noticias de Juan Luis Parra, vecino de Arévalo, que trabajó en Chatún, Fuente de Coca, Martín Muñoz de la Dehesa (1758), Fuentes de Cuéllar (1761) y Gómez Serracín (1770), poblaciones segovianas²³.

20 PÉREZ HERNÁNDEZ, M., *Orfebrería religiosa en la diócesis de Salamanca*, Salamanca (Diputación Provincial), 1990, p. 235.

21 ARNÁEZ, E., *op. cit.*, pp. 668-669.

22 DOMÍNGUEZ BLANCA, R., *op. cit.*, p. 224.

23 ARNÁEZ, E., *op. cit.*, p. 660.

4. PLATEROS NAPOLITANOS

Hace muchos años pusimos de manifiesto que desde el reinado de Carlos III aparecen en numerosos territorios peninsulares plateros itinerantes, que se dedicaban, sobre todo, a aderezar piezas en iglesias de poblaciones donde no existían corporaciones de plateros. Sucesivamente se ha documentado a los mismos y a otros artífices, en especial en villas castellanas, extendiéndose en el tiempo a lo largo del siglo XIX. Muy recientemente se ha descubierto que muchos de los conocidos procedían de Rivello, perteneciente al reino de Nápoles²⁴. Si bien solo uno de los que hemos hallado en villas de la diócesis de Ávila - Blas Florenciano- aparece entre los conocidos de Rivello, los demás tienen apellidos italianos y suelen ser mencionados como napolitanos. Hay que advertir que los nombres transcritos de oído pueden ser solo aproximados.

Alberto, José. Casavieja. 31-12-1854: Platear sobre bronce dorado la lámpara mayor (*Libro de Fábrica IV, 1857-1893*).

Esquelino, Blas. El Tiemblo. 1860. 80 reales por dorar el cáliz que se usa diariamente, el interior de la copa y la patena (*Libro de Fábrica IV, 1848-1886*).

Florenciano, Blas. En 1772 trabajó para San Miguel de Turégano (Segovia)²⁵. El Tiemblo. 16-7-1773: 180 reales por limpiar la plata y poner una cruz (*Libro de Fábrica II, 1727-1786*). Piedrahíta 8-2-1777: 130 reales por limpiar y reponer algunas piezas de los cetros, cálices, una fuente y la cruz grande (*Libro de Fábrica, 1775-1778*). El Barraco. 13-7-1778: 200 reales por componer la cruz de plata, incensario y naveta por estar quebrados, tres onzas de plata que necesitaba otra cruz (*Libro de Fábrica II, 1741-1783*). Entre 1779 y 1812 ha sido documentado en iglesias de Soria y Guadalajara.

Polo, Juan. El Tiemblo. 1860: 4 reales por comprar la cruz parroquial (*Libro de Fábrica IV, 1846-1886*).

Primoli, Manuel. El Tiemblo. 31-1-1780: 300 reales por limpiar plata (*Libro de Fábrica III, 1786-1835*).

24 VILA PASTOR, B., *Plateros procedentes de un pequeño pueblo napolitano (siglos XVII y XIX): Rivello* en Estudios de Platería (coords. RIVAS CARMONA, J. y GARCÍA ZAPATA, I.J.), Murcia, Universidad, 2020, pp. 401-417.

25 ARNÁEZ, E., *op. cit.*, p. 636

5. PLATEROS DE OTRAS PROCEDENCIAS

Sin embargo del título, no vamos a incluir aquí las noticias pormenorizadas de plateros salmantinos. Tanto su número como el de las piezas conservadas en iglesias abulenses, incluso sin contar lo ya publicado de la catedral, harían demasiado extenso este trabajo. Citaremos tan solo sus nombres y fecha, así como población en la que aparecen.

Salamanca: Francisco Aillón (Piedrahíta, 1747); Melchor Fernández Clemente (El Barraco, 1784) figura como vecino de Ávila, lo que puede ser una errata; Francisco Hernández (Piedrahíta, 1862); Juan Manuel Sanz (Mombeltrán, 1745); Manuel de Silva (Piedrahíta, 1760); *Peñaranda de Bracamonte*: Manuel Pérez de Espinosa (Madrigal, 1744 y 1745).

Señalaremos a cuatro plateros vecinos de poblaciones toledanas. Bernardo Guerrero, vecino de Talavera (San Esteban del Valle, 20-1-1766: 834 reales y 18 maravedís por composturas de la cruz de manga, navecilla, jarro, lámpara, cáliz, copón y caja del viático. Mombeltrán 15-2-1766: 125 reales y 8 maravedís por componer dos coronas, rostrillo, medialuna y lámpara de Nuestra Señora). Por la cercanía de las fechas debió de hacer una breve incursión por tierras abulenses. José de la Serna (Piedralaves 1799: 189 reales por la compostura de la lámpara de la capilla mayor y el coste de llevarla y traerla a Talavera) Nicolás Rodríguez, vecino de Torrijos (Casavieja, 15-7-1801: 46 reales por componer la cruz grande). José Ruiz López, vecino de Talavera (Mombeltrán, ermita de Nuestra Señora de la Puebla, 4-3-1750: 26 reales por la corona del niño Jesús y ramos de azucenas de las andas. Piedralaves, 1765. 515 reales por la plata que puso para componer el cañón de la cruz, el incensario, lámpara mayor, dorar el cáliz, patena y copón y hacer dos cucharitas. 1774: 40 reales por componer un cáliz. Casavieja. 28-1-1767. Por la compostura del cañón de la cruz de plata y lámpara y limpiar la lámpara. 13-10-1774: un cáliz de plata). Pérez Grande le ha documentado ampliamente (1743-1795/1797) y recoge las noticias precedentes²⁶.

Hay varios maestros plateros de los que no se recoge la vecindad e ignoramos su origen, si bien es posible que fueran abulenses. José Baltierra (San Nicolás de Arévalo. 13-2-1777. 90 reales por el dorado del cerco del viril grande y componer el pequeño. Manuel Antonio Rebollo (El Barraco, 6-6-1787: 487 reales por dorar unas piezas y componer otras); el doble nombre, e incluso la posibilidad de que el apellido fuera Rivello, permite la sospecha de que fuera

²⁶ PÉREZ GRANDE, M., *La platería en la Colegiata de Talavera de la Reina*, Toledo, Diputación, 1985, pp. 67-68

napolitano. Alfonso Ruiz (San Juan de Arévalo. 20-8-1794: 148 reales por el adorno que puso a la caja para llevar los viáticos).

En último lugar mencionaremos a Nicolás Martín, maestro en Fuente de Cantos (Badajoz), que cobró en El Barroco, el 9-10-1805, 135 reales por las composturas que hizo de dos pares de vinajeras, una cruz, incensario y naveta, además de una lámpara de alquimia.

6. PLATEROS ABULENSES (SIGLOS XVIII-XIX)

Es comprensible que no se haya prestado atención a los plateros de Ávila que trabajaron en los siglos XVIII y XIX, considerando que el siglo XVI y gran parte del siguiente fueron época de gran esplendor, de la que todavía se ha conservado un amplio número de piezas.

Es conocida, al contrario, la relación de plateros de la Catedral y el periodo en que ocuparon su oficio: Francisco Rodríguez Mauricio (1700-1728), Lorenzo Vázquez de Mercado (1728-1753), Simón de la Torre (1753-1758), José Palomares (1758-1771), Simón de la Torre (1771-1777), Carlos Villalobos (1777-1781), Simón de la Torre (1781-1785) y Gerónimo Urquiza (1785-1805)²⁷. No se ha publicado nombre alguno de marcador, y es probable que, a la vista del escaso número de artífices, no se llegara a nombrar, a diferencia de lo sucedido durante el siglo XVI y en los inicios del siguiente. Solo conocemos una pieza -el cáliz de Guijo de Galisteo (Cáceres), ya citado-, que lleva la marca de Urquiza con otra, sea la de José Jorge o la de un desconocido M. Jorge. No se menciona marca de localidad de Ávila; así cabe la excepcional posibilidad de que marcaran juntos los dos artífices o que Urquiza fuera marcador y no pusiera o no se haya observado la marca de Ávila.

Mencionaremos, por orden cronológico, los plateros que hemos documentado. Su labor es de compostura y dorado en casi todos los casos.

Alonso de Fontecha, Antonio. 1700. San Esteban del Valle. 24-4-1700: 23.110 maravedís por lo que costó hacer un copón, cuchara del incensario y dos pequeñas para los cálices y dorar dos patenas por mandato del visitador (*Libro de Fábrica, 1645-1725*). El Tiemblo. 16-10-1700: 1.770 reales. El Barraco: 16-3-1705: 300 reales por el aderezo de la cruz de manga; 21-6-1712: 120 reales

27 MARTÍN SÁNCHEZ, L. y GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, F. *Luces y sombras en la platería de la catedral de Ávila (1700-1880)* en Estudios de platería San Eloy (coord. RIVAS CARMONA, J.), Murcia, Universidad, 2007, pp. 159-160; SÁNCHEZ SÁNCHEZ, David, *Arte eclesiástico y celebraciones sacramentales en Ávila durante la Edad Moderna*, Ávila, 2020, pp. 169-164

de la compostura de la cruz de manga (*Libro de Fábrica 1701-1741*).

García Paniagua, Esteban. San Esteban del Valle. 10-7-1736: 28 reales y 8 maravedís de onza y media de plata que se gastó en la composición de alhajas de la iglesia (*Libro de Fábrica III, 1725-1760*). En 1738 Pérez Hernández le documenta en Alba de Tormes.

González, Leoncio. Casavieja. 31-12-1864: 20 reales por componer el cáliz nuevo (*Libro de Fábrica IV, 1851-1893*)

González de Santa Marta, Juan. El Tiemblo. 5-12-1748: 350 reales por componer la cruz de la manga (*Libro de Fábrica II 1727-1786*).

Hernández, Francisco. Piedrahíta. 1862: 22 reales por componer un cáliz, dos cucharillas y una crismera.

Jiménez, Francisco. El Barraco. 6-9-1737: 80 reales por dorar un cáliz con su patena y limpiar otro, y soldarle y limpiar la cruz portátil y labrarle los remates (*Libro de Fábrica 1701-1741*).

Palomares, José. El Tiemblo. 21-10-1770: 260 reales por la composición del incensario (*Libro de Fábrica 1727-1786*).

Pavón, Francisco. El Barraco. 11-6-1714: 52 $\frac{1}{4}$ reales por componer y plater la plata. 14-12-1723. 120 $\frac{1}{2}$ reales por dorar la copa del cáliz bueno y componer las vinajeras en que entra onza y media de plata que puso. Arnáez documentó composiciones en Rapariegos y Montejo de Arévalo (1716-1718) y San Cristóbal de la Vega (1717-1719)²⁸.

Torre, Simón de la. El Barraco. 4-7-1754: 200 reales por componer la cruz en que puso dos onzas y media y refrescar el oro. 29-9-1759: 10 reales por la compostura del incensario (*Libro de Fábrica II, 1741-1783*). El Tiemblo. 20-12-1774: 40 reales por hacer el cuadrado del cañón de la cruz de la manga (*Libro de Fábrica 1727-1786*). Casavieja. 13-7-1784: 60 reales por la composición de la cruz (*Libro de Fábrica 1720-1835*). Es probable que la naveta de San Juan de Arévalo le corresponda: lleva las marcas AVILA, unidas AV y TORE.

Urquiza, Gerónimo. Aprendió en Salamanca y en 1784 se le declaró eximido de servir la mayordomía de la Congregación. El Barraco. 1784: 14 reales por componer las pajuelas de las crismeras y 10 reales por la composición de la manzana de la cruz (*Libro de Fábrica III, 1784-1812*). En 1801 y 1802 cobró 200 reales por dorar un cáliz y dos patenas, y 1.480 reales por 80 onzas de plata viaje en Montejo de Arévalo (*Libro de Fábrica 1768-1850*). El 2-7-1810 cobró

28 ARNÁEZ, E., *op. cit.*, p. 656.

285 reales por la caja que hizo para los viáticos en El Tiemblo. En agosto de 1810 estuvo encargado de fundir la plata requisada por las tropas francesas en la catedral de Ávila. El 25 de agosto de 1813 cobró 180 reales por una ampolla, especie de crismera para la unción, y 80 reales por hacer un viril (*Libro de Fábrica III, 1726-1835*). El Barraco. 27-6-1816: 50 reales por haber compuesto un cáliz (*Libro de Fábrica III, 1784-1812*) y el 3-7-1816, 492 reales por componer la copa de un cáliz en El Tiemblo. Casavieja. 22-2-1822: 754 reales y 10 maravedís por unas crismeras y bombilla para bautizar (*Libro de Fábrica 1720-1835*). Utilizó la marca: G/UR9ZA. Sus obras conocidas son juego de vinajeras (capilla de la Universidad de Salamanca, incensario (Rágama, Salamanca)²⁹, cáliz (Cebreros), custodia y copón (Labajos, Segovia), custodia (Codorniz, Segovia), corona (Villacastín, Segovia) crismeras de 1822 (Casavieja).

Vázquez, Isidro. El Barraco. 29-9-1735: por limpiar y componer el incensario en que entran 24 reales de la plata que puso (*Libro de Fábrica 1701-1741*).

Vázquez de Mercado, Lorenzo. El Barraco. 22-4-1727: 35 reales por el trabajo que tuvo de limpiar la plata. 26-3-1729: 115 reales por la plata que puso en componer la cruz grande de plata y un cáliz y limpiar las dos; 3 reales y 26 maravedís por una cucharita para los cálices. 29-9-1735: 120 reales por la compostura que hizo en la cruz de la manga en que entra la plata que puso (*Libro de Fábrica 1701-1741*).

BIBLIOGRAFÍA

- ARNÁEZ, E., *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, 1985, pp. 591-594
- BRASAS EGIDO, J. C., *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. X. Antiguo partido judicial de Olmedo*, Valladolid, Diputación, 1977, p. 222.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M. “Cálices limosneros de los Reyes españoles (siglo XIX)”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XVI (1979), pp. 393-407.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Plateros aprobados e incorporados al Colegio de San Eloy de Madrid (1 de enero de 1808) en Estudios de Platería* (coord. RIVAS CARMONA, J.), Murcia, Cajamurcia, 2012, pp. 161-176, nº 117.

²⁹ PÉREZ HERNÁNDEZ, M., *La Congregación de plateros*, cit. p.78, fig. 61. Lo cita como platero salmantino.

- DOMÍNGUEZ BLANCA, R., *Orfebrería en el museo parroquial de Arte sacro del Barco de Ávila en Estudios de Platería* (coord. RIVAS CARMONA, J.), Murcia, Universidad, 2011, p.223.
- GARCÍA MOGOLLÓN, F. J., *La orfebrería religiosa de la diócesis de Coria (siglos XIII-XIX)*, Cáceres, 1987, I p. 744 y II p. 560.
- MARTÍN SÁNCHEZ, L. y GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, F. *Luces y sombras en la platería de la catedral de Ávila (1700-1880)* en Estudios de platería San Eloy (coord. RIVAS CARMONA, J.), Murcia, Universidad, 2007, pp. 159-160.
- PÉREZ GRANDE, M., *La platería en la Colegiata de Talavera de la Reina*, Toledo, Diputación, 1985, pp. 67-68.
- PÉREZ HERNÁNDEZ, M., *La congregación de plateros de Salamanca*, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, 1990, p. 62
- PÉREZ HERNÁNDEZ, M., *Orfebrería religiosa en la diócesis de Salamanca*, Salamanca (Diputación Provincial), 1990, p. 235.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, David, *Arte eclesiástico y celebraciones sacramentales en Ávila durante la Edad Moderna*, Ávila, 2020, pp. 169-164.
- VILA PASTOR, B., *Plateros procedentes de un pequeño pueblo napolitano (siglos XVII y XIX): Ravello* en Estudios de Platería (coords. RIVAS CARMONA, J. y GARCÍA ZAPATA, I.J.), Murcia, Universidad, 2020, pp. 401-417.

José Manuel Cruz Valdovinos

Universidad Complutense Madrid
josemanuelcruzvaldovinos@ghis.ucm.es



**PLATERÍA DE TALAVERA DE LA REINA (SIGLOS XVI AL XVIII)
EN LA ALTA EXTREMADURA. OBRAS MARCADAS POR JUAN
DE LEDESMA, JUAN VÁEZ, BLAS CARRASCO, JUAN
DOMÍNGUEZ, PEDRO DE SOTO Y LOAYSA Y
JOSÉ SÁNCHEZ CRESPO**

**TALAVERA DE LA REINA SILVERWARE (16TH TO 18TH
CENTURIES) IN UPPER EXTREMADURA. WORKS BY JUAN
DE LEDESMA, JUAN VÁEZ, BLAS CARRASCO, JUAN
DOMÍNGUEZ, PEDRO DE SOTO Y LOAYSA AND
JOSÉ SÁNCHEZ CRESPO**

FLORENCIO J. GARCÍA MOGOLLÓN
Universidad de Extremadura

Recibido: 14/09/2023 / Aceptado: 05/12/2023

RESUMEN

Se estudian varias piezas marcadas por plateros de Talavera de la Reina. Destacan la gran cruz procesional y el cáliz de Castañar de Ibor, obras gótico-renacentistas inéditas del notable platero *Juan de Ledesma*. Es importante el cáliz manierista de Villar del Pedroso, con marca de *Juan Vázquez* hasta ahora inédita. *Blas Carrasco* labró en 1674 la custodia purista de Cabezuela del Valle: tiene su marca, inédita. Complementan el trabajo otras obras de los siglos XVII XVIII: destacan las fabricadas por *Juan Domínguez* para Losar de la Vera y Serradilla y la de *José Sánchez Crespo* para Peraleda de la Mata.

Palabras clave: Platería, Gótico, Renacimiento, Manierismo, Barroco.

ABSTRACT

Several pieces marked by silversmiths from Talavera de la Reina are studied. The great processional cross and the chalice of Castañar de Ibor stand out, unpublished Gothic-Renaissance works by the notable silversmith *Juan de Ledesma*. The Mannerist chalice from Villar del Pedroso is important, with a hitherto unpublished mark by *Juan Vázquez*. *Blas Carrasco* carved out the purist custody of Cabezuela del Valle in 1674: it has his mark, unpublished. The work is complemented by other works from the 17th and 18th centuries: those made by *Juan Domínguez* for Losar de la Vera y Serradilla and that by *José Sánchez Crespo* for Peraleda de la Mata stand out.

Keywords: Silverware, Gothic, Renaissance, Mannerism, Baroque

Mucho se ignora sobre marcas y plateros talaveranos de los siglos XVI al XVIII. La intención de este artículo es dar a conocer varias obras y plateros de esa procedencia, con sus marcas. En el caso de *Juan Vázquez* y *Blas Carrasco* creemos que son las primeras piezas conservadas que se publican.

Juan de Ledesma labró un cáliz de plata en su color de la parroquia de San Benito Abad de Castañar de Ibor¹ (22,5 x 8,8 x 14,5 cm). Por su estilo, aún muy gótico, se data en la década de 1530. El pie, circular y más avanzado, se decora con lóbulos goticistas que contienen los monogramas XPO, IHS (abreviaturas del nombre de Cristo) y, junto a detalles florales, varios símbolos pasionistas: escaleras, cruz, martillo y clavos. El astil, cilíndrico, es típicamente gótico, como también son góticas la macolla esferoide achatada, ornada con líneas verticales incisas, y la



Fig. 2. Cáliz de Castañar de Ibor

¹ Castañar de Ibor (Cáceres) se incluye en el arzobispado de Toledo y perteneció a la antigua Tierra de Talavera.

amplia y acampanada copa, ésta aderezada en su base con chapas recortadas (Fig. 2). La marca visible en el borde de la peana (Le/desma), impresa en letras góticas (Fig. 1,A), corresponde al citado platero talaverano, que en 1529 labró la gran cruz procesional de la colegiata de Santa María de Talavera de la Reina, que tiene idéntica impronta; para cuya colegiata hizo en 1524 un perdido incensario y otro en 1539 tasado por *Francisco de Talavera*. Aporta noticias documentales sobre *Ledesma* (1519-1556) Margarita Pérez Grande, que también publicó la mencionada cruz con su marca².



2 PÉREZ GRANDE, M., *La platería en la colegiata de Talavera de la Reina* (Toledo, Diputación, 1985), proporciona datos sobre *Juan de Ledesma* que ordenamos cronológicamente:

- 1519: reparó dos vinajeras y un portapaz (p.238).
- 1524: hizo un incensario para la colegiata con la plata de uno viejo (pp. 36 y 238).
- 1527: reparó un incensario viejo y la custodia (p. 239).
- 1528: hizo unas vinajeras para la colegiata (p. 37 y 41).
- 1529: labró la cruz procesional de la colegiata (p. 24), por cuya hechura le pagaron 321 reales y 20 maravedís, a razón de 32 reales el marco (pp. 33 y 45-46); en total fueron 10.934 maravedís abonados por la cruz, que pesó 8 marcos, 5 onzas y 2 reales. También en 1529 hizo otras dos vinajeras pequeñas (pp. 29 y 239).
- 1533: realizó diversos trabajos para la colegiata de Talavera (p. 46). Se incluyen seis vinajeras (p.239).
- 1536: reparó los cetros de la colegiata y un cáliz (p. 240).
- 1538: realizó reparaciones en la plata de la colegiata y labró una corona (p.240).
- 1539: hizo otro incensario para la colegiata, que tasó *Francisco de Talavera* (pp. 36 y 240-241). También en 1539 labró una corona para la Virgen (p. 45).
- 1545: aderezó el pie de la cruz de plata sobredorada (p. 241).
- 1546: reparación y limpieza de las vinajeras y dos hostiarios (pp. 241-242).
- 1547: restauró el pie de la cruz, que estaba quebrado (p. 242).
- 1548: compuso la custodia (p. 242).
- 1551: reparó una naveta de la colegiata (p. 36) y también la custodia, unas vinajeras, los candeleros y una lámpara (pp. 242-243).
- 1552: arregló unas vinajeras (p. 243).
- 1553: hizo tres pares de vinajeras para la colegiata (p. 37) y otras diversas reparaciones para la misma (p. 245).
- 1555: arregló un incensario, cuatro vinajeras y un portapaz (p. 244).
- 1556: reparó un cáliz de la colegiata (p. 245).

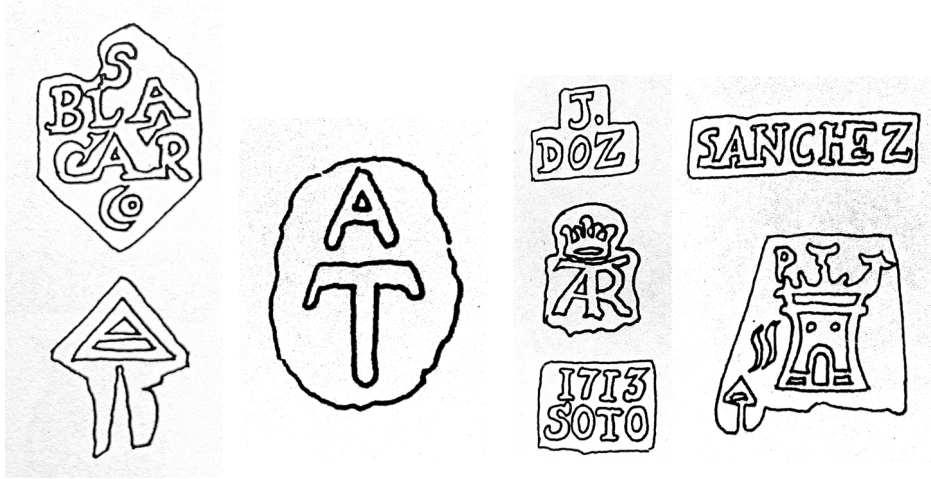


Fig. 1. A) Marca de Juan de Ledesma en el cáliz de Castañar de Ibor; B) Marca de Juan Vázquez en el cáliz de Villar del Pedroso; C) Marca de Blas Carrasco en la custodia de Cabezuela del Valle; D) Marca de la lámpara de Losar de la Vera; E) Marcas del cáliz de Losar de la Vera y custodia de Serradilla; F) Marcas de la bandeja de Peraleda de la Mata

En la misma *iglesia parroquial de Castañar de Ibor* también se conserva una excelente *cruz procesional* (Figs. 3,4,5), que atribuimos al citado *Juan de Ledesma*. Es de plata en su color con chapas montadas sobre alma de madera (74 x 34 cm); sospechosamente sus dimensiones son idénticas a las de la cruz indicada de la *colegiata talaverana* (74 x 33,5 cm). Cuando la vimos por vez primera, en agosto de 1985, se encontraba algo deteriorada, faltándole, por rotura, un trozo de plata del brazo superior, en el reverso. Por un lado tiene un Crucificado de tipología bastante avanzada, casi manierista, acompañado de los simbólicos Luna y Sol, significativos de la luz que Cristo trajo al mundo; en el cuadrón del reverso un gracioso San Miguel Arcángel alancea al demonio alado que tiene a sus pies, mientras sostiene la balanza para el peso de las almas (psicostasis) en la mano izquierda. El árbol de la cruz tiene gótico perfil flordelizado y se decora con motivos elegantemente repujados y cincelados: renacientes fuentes gallonadas, elementos vegetales y florales y unas cintas lisas y pulidas, cruzadas formando *equis* y dispuestas en los ensanches de los brazos del árbol: son muy peculiares e idénticas a las de la cruz de la *colegiata de Talavera de la Reina*, obra labrada por Ledesma en 1529³ como dijimos. A la macolla,

3 PÉREZ GRANDE, M., *op. cit.*, pp. 89-90 y 175-176.

más evolucionada, le faltan, por pérdida, las columnas exentas y la imaginería, quizá un apostolado, que se disponía en hornacinas aveneradas, con charnela abajo, flanqueadas por columnas en relieve de orden compuesto. Dicha macolla tiene estructura cilíndrica y adorna su bulbosa peana y la cúpula del remate con cinceladas cabezas de carnero, guirnaldas, frutos y fantásticos animales en forma de *eses* que ya apuntan al Manierismo. Sencillas líneas incisas en zigzag decoran el astil. Opinamos que esta excelente pieza inédita, carente de marcas, la fabricó *Ledesma* al final de su vida (la última referencia documental es de 1556) cuando ya habían calado en él los nuevos aires del Manierismo decorativo.



Fig. 3. Cruz procesional de Castañar de Ibor



Fig. 4. Cruz procesional de Castañar de Ibor: San Miguel Arcángel



Fig. 5. Cruz procesional de Castañar de Ibor. Detalle

Un *Juan de Ledesma Merino* fue platero de la catedral de Sevilla los años 1600 y 1602⁴. En 1602 el notable platero *Gaspar de Ledesma* realizó un guión, un acetre y un hisopo para el colegio madrileño de doña María de Aragón⁵; ignoramos la relación que pudieran tener estos dos plateros con el autor de la cruz y cáliz de Castañar de Ibor.

En la *parroquia de San Pedro de Villar del Pedroso* (provincia de Cáceres, arzobispado de Toledo) permanece un precioso *cáliz* (Fig. 6) de plata

4 SANTOS MÁRQUEZ, A. J., “Juan de Ledesma Merino (h. 1572-1632), platero de la Catedral de Sevilla”, *Estudios de platería San Eloy 2005*, Murcia, Universidad, 2005, pp. 505-523.

5 ANDUEZA UNANUA, P., “Nuevos datos documentales sobre el Colegio de Doña María de Aragón de Madrid”, *Anuario del Arte*, t. 22, 2010, p. 94. Otras obras hizo *Gaspar de Ledesma* que no podemos traer a nuestro trabajo.

sobredorada (22 x 15 x 8,5 cm). El pie, circular, se decora con prominentes y bellos relieves inscritos en tondos circulares, en los que se representa a los Evangelistas Marcos, Lucas, Mateo y Juan. En los espacios intermedios alternan testas aladas de angelitos, de las que cuelgan guirnaldas de tela, y cartelas manieristas de cueros vueltos, todo ello delicadamente grabado a buril. En la parte superior del arranque del astil se observan otras tres cabezas de apóstoles insertas en tondos similares a los del pie: San Pedro, San Pablo y un tercero con escuadra que ha de ser Santo Tomás. El astil, con abultada macolla esferoide, y la subcopa muestran serafines y guirnaldas de telas y frutas peculiares del manierismo avanzado. En el interior del pie se observan dos marcas iguales (una de ellas algo frustra) y la burilada de la extracción del metal necesario para el ensaye. La marca personal del platero, en monograma, se lee IV°VA/EZ (Fig. 1, B), y corresponde al artífice de Talavera de la Reina *Juan Váez*, citado en los documentos indistintamente como Váez o Báez, quien labró el cáliz de Villar del Pedroso en los años finales de la década de 1560. Algunas noticias documentales sobre Váez proporciona Margarita Pérez Grande, investigadora que afirma que no se conoce ninguna obra suya⁶. Por lo tanto, parece que este cáliz inédito de Villar del Pedroso es la primera pieza salida de su taller que se publica.



Fig. 6. Cáliz de Villar del Pedroso

La custodia de Cabezuela del Valle (Diócesis de Plasencia) es un hermoso ejemplar purista del tipo de sol y plata sobredorada enriquecida con esmaltes policromos (89,5 cm de altura; 33,5 x 24,2 cm diámetros de la peana). Su estado

⁶ PÉREZ GRANDE, M., *op. cit.*, p. 41. Proporciona las siguientes noticias sobre *Juan Váez* y sus intervenciones en la colegiata de Talavera:

1556: reparó un cáliz (p. 245).

1557: realizó un vaso para el óleo de los enfermos (pp. 38, 46 y 247) y unas vinajeras (p. 245).

1558: fabricó ocho cañones de plata para unos ciriales y unas crismas (pp. 36, 46 y 246). También reparó dos incensarios, los portapaces y otras piezas (p. 247).

1559: arregló un incensario (p. 247).

1560: otras varias piezas adobó y reparó Váez (pp. 247-248).

1561: constan varias reparaciones realizadas por Váez, (p. 248) y lo mismo en los años 1562, 1563, 1564 (hizo unas vinajeras) y 1568 (pp. 248-249).

de conservación es bueno (Figs. 7, 8), aunque le faltan dos placas de esmalte en la peana. Dicho pie, ovalado, se decora con esmaltes florales de colores blanco, rojo, azul, verde y negro, los dos extremos muestran el rosario y el central la inscripción “ABE MARÍA”: todos ellos tienen perfiles trapezoidales y romboidales alternantes y con lados curvos; falta una placa trapezoidal y otra romboidal por pérdida, como dijimos. Se embellece también la referida peana con finos grabados y arabescos realizados a buril sobre la gruesa chapa y tiene cuatro cogollos vegetales muy salientes en el borde. El astil es peculiar del clasicismo purista; se hermosea igualmente con esmaltes ovalados a los que se añaden ganchillos barroquizantes y perillones a modo de pináculos: ostenta un bello templete clasicista central con dos edículos rematados en frontones triangulares, uno de ellos con la figura de Cristo tratada a la grisalla. Se aprecia en el astil la misma clase de ornamentación ya citada, finamente grabada a buril.



Fig. 7. Custodia de Cabezuela del Valle

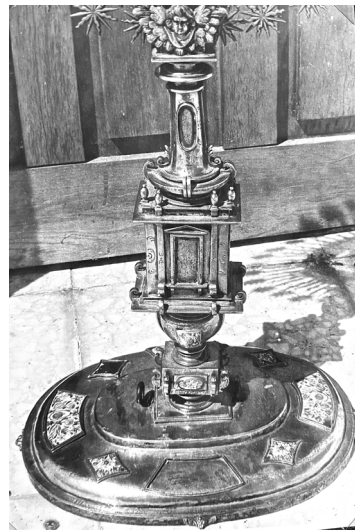


Fig. 8. Custodia de Cabezuela del Valle. Detalle

El sol es doble, incluyendo el viril, con rayos alternantes rectos y ondulados, rematados en estrellas los exteriores rectos. Apoya el mencionado sol en cuatro testas aladas de serafines —superpuestas dos a dos—, tiene veneras y enriquecen sus aros esmaltes —de la misma clase que los de la peana y astil— y vidrios coloreados. Remata el conjunto en una cruz, con los brazos de sección

romboidal y dispuesta sobre un jarrón con asas a modo de ganchillos, todo ello característico del seiscientos.

En el borde de la peana se lee una inscripción que data esta excelente custodia en el año 1674 y nos revela que la regaló a la parroquia el Barrio de la Puente de Cabezuela del Valle. También cita el epígrafe a los regidores de la Cofradía del Santísimo Sacramento que, como era habitual en la época, ostentan grados militares : “DIO . ESTA . CVST.A EL Bo. DE LA PE. (*puente*) SIENDO CAP.N SEB.N G.A ALF.Z CRIST.L MVÑOZ . SARGENTOS . FERN.DO M^o * GRAB.L GONZ JV.o GARA FERN.o SAN.Z AL.o MAR.N CABO . JV.o RAM.os . AN.o 1674”⁷.

Se aprecian dos marcas en la parte interna del pie, una en forma de árbol con copa triangular, quizá marca de localidad de Talavera, y otra que se lee S/BLA/CAR/CO (Fig. 1, C) y alude al autor de la obra, el platero talaverano *Blas Carrasco*⁸, quien, a juzgar por el trabajo que nos dejó en Cabezuela, era un consumado artista. Se añade la burilada de la extracción del metal necesario para el ensaye. Es la única obra conocida, que sepamos, del referido artífice. La custodia se fabricó en Talavera de la Reina con la aportación económica de los vecinos del barrio del Puente, como se dice en la inscripción de la peana y según confirma una anotación del concejo del 20 de marzo de 1674:

“al presente, por no tener custodia dicha yglesia se an animado los vecinos de la calle de la Puente de dicho lugar a darla y al presente se está fabricando en la villa de Talauera”⁹.

7 La transcripción es la siguiente: “DIO. ESTA. CVSTODIA. EL BARRIO. DE LA PUENTE SIENDO CAPITAN. SEBASTIAN. GARCIA. ALFEREZ. CRISTOBAL. MVÑOZ. SARGENTOS. FERNANDO. M^o. (¿Moreno?) GRABIEL. GONZALEZ JVAN. GARCIA FERNANDO. SANZ. ALONSO. MARTIN. CABO. JVAN. RAMOS. AÑO. 1674”.

8 La última fecha documentada de *Blas Carrasco* data de 1645. Entre los años 1632 y 1640 trabajaba en diversos arreglos de la plata de la colegiata de Talavera de la Reina, labrando al mismo tiempo (1642-1643) un relicario para la parroquia de San Miguel de dicha ciudad: véase PÉREZ GRANDE, M., *op. cit.*, pp. 51, 259 y 330. En 1635-1637 reparaba la cruz parroquial de plata de Navamorcuende (Toledo): véase GUTIÉRREZ PULIDO, D., “Artistas, artesanos y comerciantes talaveranos en las iglesias de la Sierra de San Vicente (s. XVI-XVIII)”, *Cuaderna*, t. XIV-XV, 2006-2007, p. 160. En 1645 hizo un incensario para la parroquia de Alcaudete de la Jara y en ese tiempo era también contraste: véase JIMÉNEZ DE GREGORIO, F., “Anales alcaudetanos”, *Anales Toledanos*, t. XLIII, 2007, p.328: “1645: Se encarga al platero *Blas Carrasco*, vecino de Talavera, un incensario de plata. El tal artesano es fiel contraste”; dicho incensario era para la parroquia de Alcaudete de la Jara (Toledo).

9 Archivo Histórico Provincial de Cáceres, Sección de Protocolos, leg. 2.805, escribano de Cabezuela del Valle Luis Bajo, 27 de marzo de 1674. Ya se citaba la custodia con su inscripción y marcas, aunque sin la precisión y datos proporcionados en este trabajo, en GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., “Viaje por los pueblos del Valle del Jerte. Cabezuela del Valle (XIV)”, *Diario Extremadura*, 2 de marzo de 1987, p. 26. Véase también GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., “La platería en la Diócesis de Plasencia”, en VV.AA., *VIII Centenario de la Diócesis de Plasencia (1189-1989)*. *Jornadas de Estudios Históricos*, Plasencia,

Es rara la que suponemos marca de localidad de Talavera, hasta ahora desconocida. Similar es la que figura junto al escudo de la ciudad toledana (una torre) en la bandeja de Peraleda de la Mata que citamos más abajo.

Pocos años después, en 1681, se fabricó en Talavera de la Reina una notable y bien conservada *lámpara barroca* (Fig. 9), que cuelga de la bóveda de la capilla del Cristo en el Sepulcro en la iglesia *parroquial de Santiago Apóstol de Losar de la Vera* (Diócesis de Plasencia). Es de plata en su color y el brasero mide 62,5 cm de diámetro. Se adorna dicho brasero con abundantes motivos vegetales y con carnosas *ces*, todo ello muy bien repujado y grabado a buril. Destacan las cuatro cartelas ovaladas que se distinguen en el brasero, en las que se representan, dos a dos, cruces de Santiago —símbolo parroquial— y sendos ángeles grabados e incensando en torno a un ostensorio radiado. El umbo exhibe *ces* laterales de fundición y caladas, y las cadenas, constituidas por bellos eslabones, arrancan también de tornapuntas de carácter vegetal. Parecida ornamentación manifiesta el copete superior.



Fig. 9. Lámpara de Losar de la Vera

La impronta que porta esta pieza, una T surmontada por A (Fig. 1,D), dispuesta por la parte superior del brasero y de tamaño muy pequeño, es la marca de Talavera de la Reina a finales del siglo XVII, ya que la lámpara está fechada

Caja de Ahorros, 1990, p.174. Se incluye la custodia en GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *Viaje artístico por los pueblos del Valle del Jerte (Cáceres). Catálogo Monumental* (Madrid, Sindéresis, 2023), pp. 246-247.

por una inscripción que tiene en el brasero: “AÑO DE 1681”¹⁰. Pérez Grande asegura que es marca de localidad de Talavera de la Reina usada por los contrastes hacia 1700¹¹. De acuerdo con la fecha y el estilo de la lámpara de Losar se puede retrotraer la cronología de la impronta veinte o más años.

Obra del maestro talaverano *Juan Domínguez* es un bien conservado y sencillo *cáliz* liso de comienzos del siglo XVIII (Fig. 10); es de plata en su color (23,8 x 8,7 x 15,1 cm) y mantiene bastantes características estilísticas de la centuria anterior. No obstante se observa una mayor esbeltez, aunque el astil es aún típicamente seiscientista. La peana es circular y se estructura en tres escalones: se adorna con molduras, con círculos concéntricos incisos y con una cruz en altorrelieve de Santiago, patrono de la parroquia de Losar de la Vera en la que se guarda este vaso. La copa es lisa y tan sólo exhibe un listel a su mitad.



Fig.10. Cáliz de Losar de la Vera

Las marcas que porta el descrito cáliz se disponen en la parte superior de la peana (Fig. 1,E): ATR formando un monograma coronado es la de localidad de Talavera de la Reina; 1713/SOTO corresponde al contraste de la obra *Pedro de Soto y Loaysa*, marcador oficial de la ciudad desde el 11 de noviembre de 1712, aunque se le expidió el título el 23 de septiembre de 1713 según indica Eugenio Larruga:

“Tiene esta villa (*Talavera de la Reina*) facultad de nombrar marcador de oro y plata. Este nombramiento le hacía antes el ensayador mayor de estos reynos. En el título que se expidió por el Consejo en 23 de Septiembre de 1713

10 Brevemente se citó esta lámpara, sin la precisión y extensión del presente trabajo, en GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., (Director), *Inventario Artístico de Cáceres y su provincia. Tomo I. Partidos Judiciales de Alcántara y Cáceres y Comarca de la Vera de Cáceres*, Madrid, Ministerio de Cultura, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1990, p. 364. Con más detalle se mencionó en GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *Viaje Artístico por los Pueblos de la Vera (Cáceres). Catálogo Monumental*, Madrid, Pedro Cid, 1988, p. 253. Véase, asimismo, GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., “La Platería en la Diócesis de Plasencia”, *op. cit.*, p. 182.

11 PÉREZ GRANDE, M., *op. cit.*, p. 21.

para servir este oficio Don Pedro de Soto y Locaysa (*sic*), consta que Don Josef Caballero hizo el nombramiento en 11 de Noviembre anterior. En el año de 1730 había en esta villa 9 plateros. Por real cédula de 7 de Mayo de 1733 se aprobaron las ordenanzas siguientes para esta platería...”¹².



Fig. 11. Peana del Cristo de la Victoria de Serradilla. Detalle

Soto fue contraste hasta los años 1729-32. Se conserva un cáliz en una colección particular con las marcas de Talavera de la Reina (ATR coronadas y unidas en monograma) y 1700/SOTO¹³: quizá sea un error de interpretación de la impronta, pues lo normal es que hiciera referencia al año 1713. El 2 de julio de 2007 ingresó en el *Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico* una corona de plata fundida y cincelada con la marca de *Pedro de Soto* referida al año 1713: tiene el número de inventario 10438¹⁴. El sucesor de Soto en la contrastía fue *Juan Alonso Apolinario*, que aún era marcador en 1743¹⁵.

Pedro de Soto, además de sus labores como contraste, también realizó algunas obras: entre 1706 y 1716 hizo unas vinajeras para la parroquia de San Andrés de Talavera: costaron 484 reales y 24 maravedís pero se fundieron para realizar otras mejores en 1718, en cuyo año Soto aderezó un incensario de la Colegiata de dicha ciudad¹⁶.

12 LARRUGA Y BONETA, E., *Memorias políticas y económicas sobre los frutos, comercio, fábricas y minas de España, con inclusión de los Reales Decretos...*, Madrid, Antonio Espinosa, 1791, vol X, memoria LI, p. 87.

13 FÉRNANDEZ, A., MUNOA, R., y RABASCO, J., *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*, Madrid, 1984, p. 221.

14 <https://ceres.mcu.es/pages/Main>, (Consulta: 12/07/2023).

15 PÉREZ GRANDE, M., *op. cit.*, p. 68.

16 PÉREZ GRANDE, M., *op. cit.*, pp. 68 y 263. Sobre *Pedro de Soto*, véanse también las pp. 21 y 331.

La tercera marca que porta el cáliz de Losar de la Vera que estudiamos (J./DOZ) pertenece al autor de la pieza, el platero talaverano *Juan Domínguez*, documentado entre los años 1687 y 1713, que labró, como veremos, la peana en la que asienta la imagen del Cristo de la Victoria (1635), obra de *Domingo de Rioja*, venerada en el convento de Agustinas Recoletas de Serradilla (Diócesis de Plasencia). Juan Domínguez quizá fue padre de *Eugenio Domínguez* (1720-1743) y es posible que ambos estuvieran relacionados con *Vicente Domínguez de León*¹⁷. *Juan Antonio Domínguez*, notable platero toledano cuya relación con el autor del cáliz de Losar desconocemos, realizó la excelente custodia parroquial de Siruela (Badajoz)¹⁸.

La *peana* citada del Cristo de la Victoria¹⁹ de Serradilla es una obra exquisita, muy barroca, de plata en su color fuertemente repujada (Fig. 11). Su estructura es prismática de planta cuadrada organizada en dos cuerpos, más ancho el inferior, separados por un listel; cada uno de sus frentes se adorna con símbolos pasionistas incluidos en cartelas vegetales doradas, enlazadas con roleos y *ces* muy carnosos y vigorosamente repujados; en los ángulos hay cuatro candeleros pequeños, de buena ejecución, sustentados por airosas *ces* soldadas a las aristas y volados de la peana, todo ello de plata dorada. Remata la peana en una sencilla y saliente moldura corrida. Fue autor de esta obra el precitado *Juan Domínguez*, a quien se la encargó el convento hacia el año 1705,

“remitiéndole alguna plata escusada de la que este combento tenía y juntamente zinquenta escudos de plata que para ella ofrezio y dio de limosna el Excelentísimo Señor don Manuel de Coloma, marqués de Canales, y otras que dieron algunas personas deuotas”²⁰.

17 *Ibidem*, p. 67.

18 GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., “Piezas de platería toledana en Extremadura. Obras de los plateros Antonio Pérez de Montalto y Juan Antonio Domínguez en Siruela (Badajoz)”, *Norba-Arte*, t. XXVI, 2006, pp. 89-103.

19 Resguarda al Cristo de la Victoria el camarín del monumental retablo mayor, labrado entre los años 1699 y 1701 por el notable arquitecto y ensamblador madrileño *Francisco de la Torre*. Véase GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., “Francisco de la Torre y el retablo mayor del convento del Cristo de la Victoria, de Serradilla”, en *Actas del Primer Congreso Nacional de Historia del Arte*, Madrid, CEHA, 1977, pp. 45-48.

20 Archivo del Monasterio del Santísimo Cristo de la Victoria de Serradilla (Cáceres), *Libro de Quentas*, período 1704-1710: “Hauiéndose discurrido por preziso el que se fabricase una peana de plata en que poner al Santísimo Cristo que fuese correspondiente al retablo y tabernáculo en que se hauía colocado se dio horden a *Juan Domínguez*, vecino de Talauera, maestro platero, para que la pusiera por execución, remitiéndole alguna plata escusada de la que este combento tenía y juntamente zinquenta escudos de plata que para ella ofrezio y dio de limosna el Excelentísimo Señor don Manuel de Coloma, Marqués de Canales, y otras que dieron algunas personas deuotas. Y estando en perfección y acabada importó todo el valor y coste de ella con hechura por mayor seis mil y seiscientos reales de vellón y los tres mil ziento y nouenta y seis reales de ellos pagó en dinero este combento a dicho maestro de platero



Fig. 12. Custodia de Serradilla

Según el *Libro de Quantas* del monasterio importó todo con su hechura la importante cantidad de 6.600 reales de vellón, de los que pagó el convento 3.196 a *Juan Domínguez*. Entre los donantes de plata y dinero para hacer la peana mencionemos al citado Marqués de Canales quién, además, dio otros 150 reales en 1705 en acción de gracias por la salud y victorias de Felipe V, y su esposa doña Ana de Tapia, que regaló 36 onzas de plata en diciembre de 1704; la marquesa de Baides entregó una salvilla de plata que pesó 24 onzas en el

como parece del reciuo que exiue dicha Madre Priora. Los cuales se abonan en esta cuenta”. Véase también GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., “Catálogo de la Plata del Convento del Cristo de la Victoria de Serradilla (Cáceres)”, *Norba. Revista de Arte, Geografía e Historia*, t. II, 1981, pp. 43-44.

mismo mes y año; doña Mariana de Chirinos dio 14 onzas de plata para igual fin en dicha fecha, etc²¹.

Juan Domínguez realizó otras obras para el monasterio serradillano —seis candeleros para el altar mayor²², una sacra con las palabras de la consagración²³, corona, vinajeras y plato²⁴— que no hemos identificado y que suponemos perdidas²⁵. La plata vieja utilizada en la fabricación de estas piezas fue la que llevó al convento como dote, cuando profesó en él, la Madre María de Cristo, es decir, doña María de la Fuente Arratia, viuda de don Pedro de Jáuregui, secretario que fue de Felipe IV.

En la *parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Serradilla* se guarda una hermosa y bien conservada *custodia barroca* (Fig. 12) de plata sobredorada (59 cm de altura; 34 cm diámetro mayor de la peana). Presenta un ancho pie ovalado y lobulado, con cuatro testas aladas de serafines en las esquinas, alojadas en casquetes semiesféricos o nichos, y motivos vegetales fuertemente resaltados. El astil, a pesar de la avanzada fecha de fabricación de esta pieza, tiene una estructura con reminiscencias puristas: su decoración consiste asimismo en motivos vegetales, que caen como lágrimas, y rosarios de perlas. El sol apoya sobre dos cabecitas aladas de ángeles y es doble, ambas coronas con rayos

21 Dichas anotaciones constan en el citado Archivo del Monasterio de Serradilla, en el llamado *Libro de Devotos*, que lleva en la portada el siguiente título: “En este libro solo se asientan todos los deuotos de el Santísimo Cristo de la Victoria y las alhajas, dineros y otras cosas que dan para su culto”. El libro debió de iniciarse hacia 1696 y conserva asientos hasta 1756.

22 Archivo del Monasterio del Santísimo Cristo de la Victoria de Serradilla (Cáceres), *Libro de Quentas*, período 1704-1710: “Candeleros de plata para el plano del altar mayor. De la plata vieja y escusada para el servicio de el combento que traxo a él la madre María de Christo quando vino a entrar relixiosa se mandaron fabricar seis candeleros de plata para el plano del altar mayor, y haiéndose executado por el dicho *Juan Domingo* (sic), platero vecino de Talavera, se le pagaron por la hechura de ellos mil y zien reales de vellón, como asimismo parece del reciuo que dio de ello que exiue dicha Madre Priora, los quales se abonan en esta quenta”.

23 Archivo del Monasterio del Santísimo Cristo de la Victoria de Serradilla (Cáceres), *Libro de Quentas*, período 1704-1710: “Tarxeta para las palabras de la consagrazión. De la plata vieja y escusada que asimismo traxo a este combento dicha madre María de Christo se hizo y fabricó una tarxeta de plata en que se pusieron las palabras de la consagrazión y que estubiere en el altar mayor. Y tubo de coste su hechura ziento y ochenta y seis reales de vellón que pagaron al dicho *Juan Domínguez* platero como parece de su reciuo. Y se pasan en data en esta quenta”.

24 Archivo del Monasterio del Santísimo Cristo de la Victoria de Serradilla (Cáceres), *Libro de Quentas*, período 1704-1710: “Corona a Nuestra Señora, vinageras y plato de plata. Item es data seiscientos reales de vellón que se pagaron al dicho *Juan Domínguez* platero como parece de su reciuo, por la hechura de una corona de plata, unas vinageras y un plato de plata que hizo para este convento, y se preuiene que la plata que fue necesario para todo ello se dio de la escusada y vieja que tenía el combento por lo qual no fue más su coste ni se da más data”.

25 Quizá la corona es la que porta en la actualidad la Virgen del Carmen del retablo del lado de la Epístola de la iglesia conventual: por sus motivos ornamentales puede datarse, junto a la del Niño que sostiene en sus brazos, a comienzos del siglo XVIII.

alternantes (rectos y ondulados), rematados los rectos de la exterior en estrellas de once puntas. Culmina el conjunto en una pequeña cruz prismática con los brazos de sección romboidal, disposición que procede del siglo XVII, asentada sobre un broche con barrocas tornapuntas. En la peana se lee una inscripción que fecha la pieza: “HIZOSE ESTA CVSTODIA A C^{TA} DE D^A INES DE CASTRO HIJA DE D^N DIEGO DE CASTRO I DE OTROS DEVOTOS DESTA VILLA DE LA SSERRADILLA AÑO DE 1729”.

Las marcas que porta la descrita custodia se identifican bien y ya se han citado: letras ATR unidas en monograma coronado y 1713/SOTO (Fig. 1, E). La primera corresponde a la de la localidad de Talavera de la Reina, en donde se fabricó, y la segunda es la personal del contraste oficial de dicha ciudad *Pedro de Soto y Loaysa*, que fue marcador desde el año 1713 (fecha impresa en su impronta) hasta 1729-32, como dijimos: hay un desfase entre la fecha de la marca (1713) y la de fabricación del ostensorio (1729). Para la ejecución de la custodia los parroquianos acudieron al taller que tenía en Talavera de la Reina el platero *Juan Domínguez*, quizá por recomendación de las monjas del monasterio. Sin embargo, no se observa la marca de Domínguez en la pieza. El contrato de la custodia se protocolizó el 2 de julio de 1728, “con la condición de que había de ser de peso de veinte marcos de plata, y para el dorado della novecientos y setenta reales, y hechura mil y doscientos reales, que en todo componía zínco mil veinte y un reales y seis maravedís”.

La obra se entregó en 1729 y el 20 de febrero de 1730 el mayordomo de la parroquia asentó las cuentas, en las que se mencionan las limosnas de los vecinos para el pago de la pieza; importante fue el donativo de doña Inés de Castro, hija de don Diego de Castro Paniagua y Suárez (ambos mencionados en la inscripción), al que se refieren sus mandas testamentarias²⁶.

En la *parroquia de Santiago de Peraleda de la Mata* (Diócesis de Plasencia) se conserva una *bandeja* (Fig.13) con perfil octogonal alargado (25,8 x 19,7 cm), que se decora por la parte superior con una prolija ornamentación marcadamente barroca, en la que se entrelazan *ces* y roleos con motivos extraídos del mundo vegetal, fundamentalmente hojas y flores; todo ello está finamente burilado y resalta sobre fondo rayado. El reborde interior de la bandeja lleva un ornato escamado. Es de plata en su color y la chapa está rajada en algunas partes.

26 Archivo Parroquial de Serradilla, *Libro de Cuentas de Fábrica y Visitas de 1715 a 1730*, cuentas de 1728, 1729 y 1730. Ya se mencionó la custodia, aunque no con la precisión del presente trabajo: GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., “Catálogo de la plata...”, *op. cit.*, p. 36

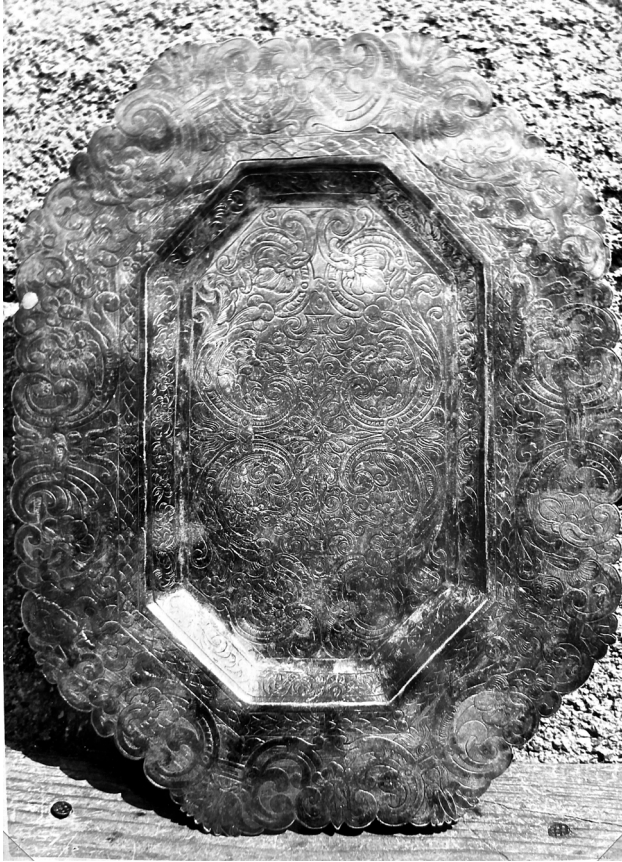


Fig. 13. Bandeja de Peraleda de la Mata.

Opinamos que las marcas que porta esta pieza son de Talavera de la Reina (Fig. 1, F), quizá estampadas por el contraste de la ciudad *José Sánchez Crespo* (1786-1812) a finales del siglo XVIII. Consisten en un castillo con puerta y tres torretas (el que figura en el escudo de la localidad) al que se añaden una especie de árbol con copa triangular, como en el caso de la custodia de Cabezuela del Valle, y SANCHEZ. Se disponen en el fondo de la bandeja, por el anverso. En el reverso se aprecia la burilada de la extracción del metal necesario para el ensaye²⁷.

²⁷ Algunos datos sobre *José Sánchez Crespo* aporta PÉREZ GRANDE, M., *op. cit.*, pp. 21,75,78, 273,318-19 y 332: fue marcador de Talavera de la Reina hasta el año 1812 y en el mismo año reparó la

BIBLIOGRAFÍA

- ANDUEZA UNANUA, P., “Nuevos datos documentales sobre el Colegio de Doña María de Aragón de Madrid”, *Anuario del Arte*, t. 22, 2010, p. 94.
- FÉRNANDEZ, A., MUNOA, R., y RABASCO, J., *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*, Madrid, 1984, p. 221.
- GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., “Francisco de la Torre y el retablo mayor del convento del Cristo de la Victoria, de Serradilla”, en *Actas del Primer Congreso Nacional de Historia del Arte*, Madrid, CEHA, 1977, pp. 45-48.
- GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., “Catálogo de la plata del convento del Cristo de la Victoria de Serradilla (Cáceres)”, *Norba. Revista de Arte, Geografía e Historia*, t. II, 1981, pp. 36, 37, 43 y 44.
- GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., “Viaje por los pueblos del Valle del Jerte. Cabezuela del Valle (XIV)”, *Diario Extremadura*, 2 de marzo de 1987, p. 2.
- GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *Viaje Artístico por los Pueblos de la Vera (Cáceres). Catálogo Monumental*, Madrid, Pedro Cid, 1988, p. 253.
- GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., (director), *Inventario Artístico de Cáceres y su provincia. Tomo I. Partidos Judiciales de Alcántara y Cáceres y Comarca de la Vera de Cáceres*, Madrid, Ministerio de Cultura, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1990, p. 364.
- GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., “La platería de la Diócesis de Plasencia”, en VV.AA., *VIII Centenario de la Diócesis de Plasencia (1189-1989). Jornadas de Estudios Históricos*, Plasencia, Caja de Ahorros, 1990, p.174.
- GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., “Piezas de platería toledana en Extremadura. Obras de los plateros Antonio Pérez de Montalto y Juan Antonio Domínguez en Siruela (Badajoz)”, *Norba-Arte*, t. XXVI, 2006, pp. 89-103.
- GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *Viaje artístico por los pueblos del Valle del Jerte (Cáceres). Catálogo Monumental*, Madrid, Sínderesis, 2023, pp. 246-247.
- GUTIÉRREZ PULIDO, D., “Artistas, artesanos y comerciantes talaveranos en las iglesias de la Sierra de San Vicente (s. XVI-XVIII)”, *Cuaderna*, t. XIV-XV, 2006-2007, p. 160.
- JIMÉNEZ DE GREGORIO, F., “Anales alcaudetanos”, *Anales Toledanos*, t. XLIII, 2007, p. 32.
- LARRUGA Y BONETA, E., *Memorias políticas y económicas sobre los frutos, comercio, fábricas y minas de España, con inclusión de los Reales*

cruz de la Colegiata. En 1786 realizó diversos trabajos para la iglesia de San Pedro de dicha ciudad. Una breve referencia sobre esta bandeja en GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., “La platería en la Diócesis de Plasencia”, *op. cit.*, p. 177.

- Decretos...*, Madrid, Antonio Espinosa, 1791, vol X, memoria LI, p. 87.
- PÉREZ GRANDE, M., *La Platería en la Colegiata de Talavera de la Reina*, Talavera de la Reina, Diputación de Toledo, 1985, p. 75.
- SANTOS MÁRQUEZ, A. J., “Juan de Ledesma Merino (h. 1572-1632), platero de la Catedral de Sevilla”, *Estudios de platería San Eloy 2005*, Murcia, Universidad, 2005, pp. 505-523.

Florencio J. García Mogollón

Dpto. de Arte y Ciencias del Territorio
Universidad de Extremadura
<https://orcid.org/0000-0001-8625-0438>
flogaplt@unex.es



ANTÓN SAMÓN PINÓS, PLATERO BARCELONÉS DEL ÚLTIMO CUARTO DEL SIGLO XVIII Y PRIMER TERCIO DEL XIX

ANTÓN SAMÓN PINÓS, SILVERSMITH OF BARCELONA FROM THE LAST QUARTER OF THE 18TH CENTURY AND THE FIRST THIRD OF THE 19TH CENTURY

FRANCISCO JAVIER MONTALVO MARTÍN
Universidad de Alcalá

Recibido: 27/06/2023 / Aceptado: 05/12/2023

RESUMEN

Este trabajo se centra en el estudio de uno de los plateros más prestigiosos de Barcelona que usó como marca personal el símbolo de una herradura. Entre las veintidós obras que se conservan con su marca, muchas estaban mal atribuidas a otros artífices, y una decena se da a conocer ahora por primera vez. Su larga trayectoria profesional de cincuenta y cinco años de actividad le permitieron hacer una gran variedad de obras tanto de carácter religioso, como de uso doméstico, las del siglo XVIII de lenguaje rococó y las del XIX de estilo neoclásico.

Palabras clave: Platería; Barcelona; siglos XVIII-XIX; Antón Samón; rococó; neoclasicismo; herradura.

ABSTRACT

This paper focuses on the study of one of Barcelona's most prestigious silversmiths, who used the symbol of a horseshoe as his personal mark. Among the twenty-two works that are preserved with his mark, many were wrongly attributed to other

artists and ten of them are now made known for the first time. His long professional career of fifty-five years of activity enabled him to produce a wide range of works of both religious and domestic use, those of the 18th century in the Rococo style and those of the 19th century in the Neoclassical style.

Keywords: Silverware; Barcelona; 18th-19th centuries; Antón Samón; rococo; neoclassicism; horseshoe.

En la platería barcelonesa de los siglos XVIII y XIX fue muy frecuente el uso de algún símbolo como marca personal de algunos artífices plateros, aunque son muy pocos los que se han podido identificar¹. Uno de ellos fue Antón Samón Pinós, que se dio a conocer por primera vez en 1920, pero entonces no se dijo cómo es la marca que lo identifica².

La siguiente noticia nueva sobre este platero se produjo setenta años después, cuando se le menciona como autor en 1806 de un incensario de la iglesia de San Martín de Tours de La Cortinada (Andorra), según lo confirman las cuentas de fábrica de dicho templo, aunque la interpretación de las marcas fue errónea³.

Fue en 2006 cuando Cruz Valdovinos identificó correctamente la marca personal de Antón Samón, que consiste en el símbolo de una herradura⁴.

1 Este trabajo se ha realizado al amparo del Grupo de Investigación de la UCM núm. 970866. *Patrimonio cultural y sociología artística, artífices, obras y clientes en los territorios de la Monarquía hispánica (1516-1833)*.

2 GUDIOL I CUNILL, J., “Les creus d’argenteria a Catalunya” en *Anuari de l’Institut d’Estudis Catalans*. Barcelona, 1920, p. 419. Entre las obras que mencionó este autor se encontraba un relicario de la Vera Cruz de la iglesia parroquial de San Martín de Tours de Viladrau (Gerona) realizado en 1780 por Antón Samón, según reza su firma: *Antonius Samon Me fecit Barcinone. Anno 1780 ad usum Parroquie de Viladrau*. También señaló que tiene tres marcas, la primera la de localidad de Barcelona, la segunda la del platero Samón y la tercera (DX-LA), que corresponde a la del cónsul marcador, aunque este historiador no pudo identificarla, siendo probablemente la de Jerónimo Pascual, pues era el que ocupaba este cargo en dicho año. Por otra parte, no dijo cómo era la marca personal de Antón.

3 VVAA, “Incensario” *Argenteria d’Andorra*. Barcelona, 1990, p. 119, núm. 48. En el libro de la Sacristanía de San Martín de La Cortinada, p. 82 consta que se pagaron 177 libras, 12 sueldos y 6 dineros por un incensario de plata, cadenas y plato de plata, hecho para la iglesia de San Martín de La Cortinada, a Antón Samón, platero de Barcelona, en el año 1806. Por error se dice que el autor es Joan Angeli, pero no cabe duda de que el artífice es Samón; mientras que Angeli solamente actuó como cónsul marcador.

4 CRUZ VALDOVINOS, J. M., *El arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*. Murcia, 2006, pp. 34-35.

Una vez identificada su marca personal podemos clasificar como suyas al menos veintidós piezas, algunas fueron publicadas, pero sin conceder la autoría a Samón; y otras se encuentran en colecciones privadas, la mayoría inéditas hasta ahora.

En este catálogo de obras que muestran la marca simbólica de la herradura hay piezas que fueron realizadas desde 1772 hasta 1827, lo que resulta un período de 55 años, quizás muy amplio para que estén hechas todas por Antón Samón Pinós. Sin embargo, conviene recordar que hubo otros plateros asimismo de actividad longeva, como es el caso del cordobés Damián de Castro (1716-1793), con 57 años de profesión, o el de Domingo de Urquiza (1729/30-1806) en Madrid, con 56, entre otros. De tal manera que, no debemos descartar la posibilidad de que estén hechas todas por él.

Antón Samón Pinós se aprobó como maestro platero en Barcelona el 20 de septiembre de 1773, dibujando y realizando una salsera⁵; mientras que su hermano José hizo lo propio el 13 de noviembre de 1780, dibujando y realizando una sortija, aunque de este no conocemos pieza alguna⁶. Sin embargo, en los libros de exámenes de plateros de Barcelona que abarcan desde 1500 hasta 1852, no figuran más plateros con el apellido Samón, por lo que descartamos la posibilidad de que ni Antón ni José tuvieran hijo alguno que se dedicara al arte de la platería.

La obra más temprana que presenta la marca de la herradura es una **palan-gana** ovalada de contornos (**fig. 1**) que ha pasado por el comercio de antigüedades español en varias ocasiones durante los últimos años, aunque en ningún caso identificaron correctamente las marcas⁷. Se da la circunstancia de que fue contrastada por el cónsul marcador Francisco Pons y Arenas que desempeñó tal cargo en dos ocasiones, la primera en 1768, y la segunda desde el 20 de febrero de 1772 hasta tal día de 1773, por lo que Samón debió de hacerla en este último período, cuando todavía no estaba aprobado como maestro, lo que resultaba excepcional, pero no imposible⁸.

5 Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona. *Libro de Passanties*. 1753-1814, fol. 143.

6 *Ibidem*, fol. 182.

7 Alcalá Subastas. Madrid. 11-5-2011; lote núm. 201. Plata torneada y cincelada. 7,5 x 30 x 38,5 cm. Pesa 1080 gramos. Marcas en el reverso de la orilla: cruz tipo Malta sobre BAR, P-S/ARS y una herradura. Abalarte Subastas. Madrid. 8-10-2014; lote núm. 486. En las fichas de catalogación de ambas subastas se dice que es de Barcelona del siglo XVIII, pero no identifican ni al artífice ni al cónsul marcador, [consulta 26 de junio de 2023], disponible: https://abalartesubastas.com/detalle_lote.php?subasta=5&categoria=&seccion=&orden=numero_lote&sentido=&offset=&limite=60&numero_lote=486&autor=&vendido=&activo=&idioma=&tabla=.

8 CRUZ VALDOVINOS, J. M., "Plateros de Barcelona según las relaciones de 1729 y 1732" en J. RIVAS y J. I. GARCÍA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2021*. Murcia, 2021, p. 132, núm. 84.



Figura 1. Palangana. Barcelona. 1772-1773. Antón Samón Pinós. Comercio madrileño.

También ha aparecido en el comercio de antigüedades hispano una pequeña **corona** que presenta las marcas correspondientes a los mismos intervinientes que en la anterior palangana, pero, en esta ocasión, la personal del cónsul marcador Francisco Pons y Arenas es otra variante diferente. De cualquier modo, debió de realizarla asimismo Samón en 1772 o principios de 1773⁹. Está formada por aro entre molduras sogueadas, decorado con seis adornos de rocalla relevados; cuerpo calado de perfil sinuoso, adornado con cartones en ce y abundante rocalla; remate de bola con cruz griega de brazos abalaustrados y ráfagas en su cuadrón; y espigón puntiagudo que sale del interior del cuerpo para clavarla en la cabeza de una imagen escultórica.

El **pistero** de la Colección M. M. de Madrid (**fig. 2**) lo realizó en 1773/74 o en 1779/80 porque está contrastado por el cónsul marcador Francisco Carruxo, quien actuó como tal en estos años¹⁰. Está compuesto por cuerpo de planta circular y perfil curvilíneo, asa de cartón vegetal en ese con perlado en el canto, extenso pico troncocónico y sinuoso adosado a la parte baja del cuenco, y tapador de cupulilla que remata en boliche. Aunque la documentación de la época

9 Balclis. Barcelona. 18-5-2022, lote núm. 299. Plata fundida, cincelada, punteada y recortada. 13 cm de altura y 7,5 cm de diámetro de la base. Marcas en la base del aro: cruz de tipo Malta sobre BAR, F.P./ARS y herradura. Burilada larga y estrecha en el espigón. Pesa 78 gr. La ficha de catalogación tan sólo dice que se trata de una corona de plata del siglo XVIII con punzones no identificados, pero obviamente es obra de Antón Samón Pinós, como lo demuestran sus marcas, [consulta 26 de junio de 2023], disponible: <https://auctionet.com/es/events/384-subasta-mayo-2022/299-corona-de-imagen-en-plata-del-siglo-xviii>.

10 Plata torneada, fundida y recortada. 8 cm de altura, 19 cm de anchura, 6 cm de diámetro de la base. Marcas en el reverso: cruz de tipo Malta sobre BAR, CAR/XO y herradura. Burilada mediana y estrecha junto a las marcas. Inscripción en letras capitales en la base, también junto a las marcas: L C. Pesa 153 gramos.

menciona entre los bienes de la nobleza española algunos pisteros de plata para dar de beber agua a los niños y a los enfermos, hasta ahora solamente se ha dado a conocer el dibujo publicado por la doctora Pilar Nieva Soto de uno de 1789 que se encuentra en el Archivo del Palacio Real de Madrid, el cual fue entregado al platero Fermín de Olivares para que hiciera dos ejemplares de diferente tamaño, siguiendo este modelo¹¹. Tan sólo conocemos otros tres ejemplares, uno de Gerona de la segunda mitad del siglo XVIII que se encuentra en colección privada; y dos de Barcelona que han pasado por el comercio de antigüedades español en los últimos años, uno realizado por un maestro que todavía no se ha podido identificar, pero que emplea como marca una corona de tres picos sobre P.V, que fue contrastado por el cónsul marcador Joan Angeli entre 1788 y 1805¹²; y el otro labrado por el Maestro del Pavo Real en el segundo cuarto del siglo XIX, que es un poco diferente, pues no tiene tapador y el cuerpo es más acampanado¹³. Por tanto, estamos ante una obra extraordinaria que demuestra el refinamiento alcanzado por la platería barcelonesa del último tercio del siglo XVIII, cuya técnica es muy depurada, donde el artífice pone de manifiesto su habilidad en la combinación de las superficies lisas y dinámicas de su estructura con la decoración del asa y el remate de la tapa, al tiempo que equilibra las proporciones de todos sus elementos, en función del destino de la obra.

11 NIEVA SOTO, P., "Un dibujo, nuevas obras y documentos inéditos en relación con el platero real Fermín de Olivares (1751/52-1810)" en J. RIVAS CARMONA (coord.) *Estudios de Platería San Eloy 2005*. Murcia, 2005, pp. 369-370.

12 Todocolección. Subastas. 4-2-22, lote núm. 314716898. Plata torneada, fundida y recortada. 11,5 cm de altura, 25 cm de anchura y 10 cm de diámetro de la base. Marcas en el reverso: cruz de tipo Malta sobre BAR, ANGELI y corona/P.V. Burilada mediana, ancha y en dientes de sierra junto a las marcas. La ficha del catálogo dice que es una tetera de plata para enfermos o infantiles del siglo XVIII, pero nada indica de las marcas, [consulta 26 de junio de 2023], disponible: https://www.todocoleccion.net/lot-es/show?Id_Lote=314716898.

13 Todocolección. Venta directa 25-6-23, lote núm. 350145994. Plata torneada, fundida, grabada y estampada. 13 cm de altura, 25,5 cm de anchura y 9 cm de diámetro del pie. Marcas en el zócalo del pie: ./ BAR, ./ ARRERA. y pavo real con todo el plumaje desplegado dentro de un círculo. Inscripción también en el zócalo del pie: A. V. La ficha del catálogo dice que es un recipiente de plata para bautizar del siglo XVIII que tiene los contrastes de Barcelona y del orfebre Francesc d'Assis Carreras i Matas (Mataró 1750-Barcelona 1821), pero obviamente fue realizado por el Maestro del Pavo Real, como demuestran las marcas, [consulta 26 de junio de 2023], disponible: https://www.todocoleccion.net/lot-es/show?Id_Lote=350145994.



Figura 2. Pistero. Barcelona. 1773 o 1779. Antón Samón Pinós. Col. M. M. Madrid.

A 1778 pertenece el **cáliz** rococó de la colección Hernández-Mora Zapata de Madrid que destaca por su rica decoración relevada de rocalla, símbolos de la Pasión de Cristo y parejas de querubines de elevado bulto, que fue ampliamente estudiado por Cruz Valdovinos¹⁴.

La iglesia de San Martín de Tours de la localidad gerundense de Villadrau conserva un **relicario de la Vera Cruz** realizado por Samón en 1780, tal y como se deduce de la inscripción en la que aparece la firma y la fecha, y lo corroboran las marcas. En este caso la pieza fue contrastada por el cónsul marcador Francisco Carrutxo, en su segunda actuación entre 1779 y 1780¹⁵.

En 1783 hizo un **cáliz** de la iglesia parroquial de San Mateo de Tarifa (Cádiz), mencionado por Cruz Valdovinos, pero ignoramos qué aspecto tiene¹⁶.

14 CRUZ VALDOVINOS, J. M. (2006), *El arte de la plata...*, pp. 34-35. Plata, dorada la copa, fundida, moldeada, relevada y cincelada. 27,8, 15,3 y 7,8 cm. Marcas en el borde exterior del pie: cruz tipo Malta sobre BAR, LO/PAL y herradura. Burilada en el interior del pie. Inscripción en el mismo lugar: ANO 1778 Rre Dre Franco Culla Pbro.

15 GUDIOL I CUNILL, J., ob. cit., p. 419. Plata fundida, relevada y cincelada. 47,5 cm de altura. Marcas en el zócalo del pie: cruz tipo Malta sobre BAR, CAR/XO (frustra) y herradura. Este autor indicó que es de estilo barroco fuertemente influido por el arte francés, pero no supo identificar correctamente las marcas.

16 CRUZ VALDOVINOS, J. M. (2006), *El arte de la plata...*, pp. 34-35. Por el año de realización suponemos que fue contrastado por el cónsul marcador Antón Tramullas, en su primera actuación como tal.

Entre 1788 y 1805 hizo una **benditera** que pasó por el comercio de antigüedades madrileño en 2018. Está formada por placa de tipo ovalado y fondo reticulado, con dos grandes cartones vegetales en ce en los flancos, medallón central enmarcado por una laurea ovalada que encierra la imagen de la Inmaculada Concepción, resplandor de ráfagas asimétricas doradas con la paloma del Espíritu Santo en la zona alta, rematado por una cruz griega de brazos abalaustrados y dos tornapuntas en ese que se unen a la pililla de tipo acampanado invertido y superficie estriada. Su marcado completo permite afirmar que fue realizada en Barcelona por Antón Samón Pinós en dicho periodo, pues fue contrastada por el cónsul marcador Joan Angeli, quien actuó como tal en los años 1788, 1791, 1794, 1795, 1798, 1802 y 1805, pero por razones estéticas es probable que esté más cerca de la primera fecha¹⁷. Las benditeras o pequeñas pilas de agua bendita españolas son piezas de devoción para el uso doméstico que suelen estar compuestas por un recipiente de tipo semiesférico para contener el agua bendecida y una placa con representación figurada de asunto religioso, por lo común relevada. Se colocan en las entradas de las casas y en algunas habitaciones para santiguarse, tanto al llegar o salir de la vivienda, como al acostarse y levantarse. Su origen se sitúa en el siglo XV, la mayoría se hicieron de cerámica, pero también las hay de piedra, mármol, vidrio, azabache, bronce, cobre, oro y plata, aunque las más antiguas de este metal precioso se remontan al siglo XVII, como lo demuestran los dibujos de los libros de exámenes que han llegado hasta hoy, donde figuran varias piletas de agua bendita desde dicha centuria hasta el XIX, con especial abundancia en el XVIII.

Por estas mismas fechas hizo el **relicario de la Vera Cruz** de Campcentelles (Barcelona). Fue descrito como una obra barroca, maciza, pero sin entrar en más detalles. No obstante, presenta, como la pieza anterior, el sistema de marcado completo, pero se interpretó erróneamente, atribuyendo el relicario a Joan Angeli, quien solamente actuó como cónsul marcador, comprobando la ley de la plata, pues el artífice, sin duda alguna, fue Antón Samón, como se deduce de su marca personal¹⁸.

También con las marcas de localidad de Barcelona, la del cónsul marcador Joan Angeli y la de la herradura, correspondiente al artífice Antón Samón Pinós, se conserva un **portavinagreras** neoclásico en la colección C. Y. de Madrid

17 Subastas Segre. Madrid. 23-5-2018, lote núm. 698. Plata fundida, torneada, cincelada, troquelada y grabada. 33,5 cm de altura y 19 cm de anchura. Marcas en el reverso: cruz tipo Malta sobre BAR, ANGEL. (mal impresa) y herradura. Pesa 348,5 gramos. La ficha del catálogo dice que es barcelonesa del siglo XVIII, punzonada por Joan Angeli, pero no indicaba el nombre del artífice.

18 GUDIOL I CUNILL, J., ob. cit., pp. 420-421. Plata fundida, relevada y cincelada. 39,5 x 19 cm. Marcas en el zócalo del pie: cruz tipo Malta sobre BAR, AN/GELI y herradura.

(fig. 3). Está compuesto por dos pocillos cilíndricos con decoración calada de óvalos arriba y de doble fila de rectángulos de lados curvos, abajo, entre aros perlados, y dos patas de garra con bola, como apoyo. Una pieza prismática, con sendos escudos en sus dos frentes, y decoración de contario en las aristas de sus caras, une los pocillos; de su lado superior salen sendos anillos para los tapadores; el vástago es de columna toscana sobre la que se levanta jarrón con asas quebradas, contario en la boca y remate troncocónico con bola. Al estar contrastado asimismo por Joan Angeli, el período de realización de esta obra de nuevo oscila entre 1788 y 1805. La inscripción que muestra en el frente de la pieza prismática debe de hacer referencia a un antiguo propietario que no hemos podido identificar, por ahora¹⁹.



Figura 3. Portavinagreras. Barcelona. 1788-1805. Antón Samón Pinós. Col. C. Y. Madrid.

¹⁹ Plata fundida, torneada, cincelada, troquelada y grabada. 34 cm de altura, 19 cm de anchura y 7 cm de diámetro de boca de los pocillos. Pesa 527 gramos. Marcas en la base de los pocillos: cruz tipo Malta sobre BAR, AN/GELI (A y N unidas) y herradura. Buriladas medianas, anchas y en dientes de sierra por toda la pieza. Inscripción en el frente del pedestal del asa: JFP.

De lenguaje neoclásico, pero algo más estilizado y con menos adorno que el anterior de la colección Hernández-Zapata, es el **cáliz** de la iglesia de San Clemente de Pal en La Massana (Andorra) que lo ejecutó Samón en 1790 o 1796, pues está contrastado por Pablo Rodés Juyol, cónsul marcador en Barcelona en dichos años. Está formado por copa ligeramente acampanada; rosa sobrepuesta separada por una moldura perlada; el astil comienza con una pieza troncocónica entre contarios; nudo troncocónico invertido, decorado con hojas estilizadas; y pie circular de perfil sinuoso que termina en peana cilíndrica saliente. En la rosa y en el pie presenta medallones circulares con motivos relevados de la Pasión de Cristo alternando con otros eucarísticos²⁰. Por ahora ignoramos a qué puede hacer referencia la inscripción que aparece en el zócalo, quizás a la de su antiguo donante al templo en el que se encuentra.

La **palmatoria** que se halla en la colección M. M. de Madrid (**fig. 4**) muestra las mismas marcas que el anterior cáliz, por lo que también fue realizada en 1790 o 1796 durante la contrastía del cónsul marcador Pablo Rodés Juyol, quien ocupó tal cargo en dichos años. Está compuesta por platillo circular de contornos con elevación central estriada, donde se levanta el mechero en forma de jarrón; mango rectangular con moldura sobreelevada en los laterales y remate en hoja y venera²¹. Este modelo fue muy exitoso en la platería barcelonesa desde mediados del siglo XVIII hasta principios del XIX, como lo demuestran los libros de exámenes de los plateros de la ciudad condal. Se trata de una pieza de iluminación que se usó igualmente en el ámbito doméstico y en el religioso, e incluso en algunos documentos eclesiásticos se denominan paletillas. Suelen ir acompañadas por pequeñas pinzas para despabilar la vela, pero en este caso, no se conservan. De cualquier modo, es una pieza de gran calidad, muy proporcionada en sus partes y refinada en el dibujo, especialmente en la hoja y venera del extremo del mango.

20 VVAA, "Cáliz" *Argenteria d'Andorra*. Barcelona, 1990, p. 139, núm. 63. Plata fundida, torneada, relevada, cincelada y grabada. 24 cm de altura, 13 cm de diámetro de la base y 8 cm de diámetro de boca. Marcas en el zócalo del pie: cruz tipo Malta sobre BAR, RODES (con casetón sobre la E) y herradura. Inscripción en el mismo lugar: HR unidas.

21 Plata moldeada, torneada, fundida y cincelada. 30,5 cm de longitud, 5,5 cm de altura y 9,4 cm de diámetro del platillo. Pesa 199 gramos. Marcas en el mango, por el anverso: cruz tipo Malta sobre BAR, RODES (con casetón sobre la E) y herradura. Burilada mediana, ancha y en dientes de sierra en el reverso del mango.



Figura 4. Palmatoria. Barcelona. 1790 o 1796. Antón Samón Pinós. Col. M. M. Madrid.

Ignoramos el aspecto de la **taza con asas** de colección privada que se menciona en el libro de las *Marcas de la plata española y virreinal americana*, pero es obvio que, como corroboran sus marcas, fue realizada en Barcelona en 1792 por Antón Samón Pinós, siendo cónsul marcador José Costa, quien actuó como tal solamente en dicho año²².

El juego de **jarro y palangana** de la colección Hernández-Mora Zapata de Madrid realizado entre junio de 1799 y junio de 1800 por Samón, mientras fue cónsul marcador de la ciudad de Barcelona el platero Pedro Sors ha sido ampliamente estudiado por Cruz Valdovinos, por lo que obviamos su descripción²³.

En 1801 hizo una **lámpara** que ha pasado recientemente por el comercio de antigüedades de Barcelona²⁴. Está formada por vaso con aro superior en el

22 FERNÁNDEZ, A., MUNOYA, R. y RABASCO, J., *Marcas de la plata española y virreinal*. Madrid, 1992, pp. 184-185, núm. 6.

23 CRUZ VALDOVINOS, J. M. (2006), *El arte de la plata ...*, pp. 122-123. Plata moldeada, torneada, fundida, cincelada y troquelada. Jarro: 30 cm de altura, 13,5 cm de anchura, 9,8 x 7 cm de la boca y 8,4 cm de diámetro de pie; palangana: 6 x 37,5 x 25,5 cm. Marcas junto a la boca del jarro y en el reverso de la palangana: cruz de tipo Malta sobre BAR, P./SORS y herradura. Burilada en el interior de la tapa y boca y en el reverso de la palangana.

24 Balclis. Barcelona. 25-5-2023, lote núm. 302. Plata fundida, moldeada, torneada, relevada, cincelada y recortada. 80 cm de altura. Marcas por toda la pieza: cruz tipo Malta sobre BAR, LLOPAR (unidas A y R) y herradura. La ficha del catálogo indica que es barcelonesa del siglo XVIII con punzón de LLOpart, pero no identifica ni al cónsul marcador ni al artífice, [consulta 26 de junio de 2023], disponible: <https://auctionet.com/es/2876168-lampara-de-altar-en-plata-barcelonesa-del-siglo-xviii>

que apoyan las cadenas, cuerpo de perfil cóncavo estriado; gran friso decorado con cadenas que encierran rosetas de ocho pétalos; escocia; toro adornado con hojas de acanto; cuerpo acampanado invertido, con estrías; y remate de cupulilla con hojas de acanto estilizadas bajo bocel sogueado. Tres grandes volutas vegetales dispuestas en vertical recorren el vaso, que alternan con sendos que-rubines sobrepuestos de pequeño tamaño. Manípulo de tipo acampanado con copete decorado por hojas de acanto; toro con decoración de cadenas que inscriben círculos; falda estriada; bocel de hojas de acanto; escocia; y pestaña saliente con tres adornos vegetales de los que cuelgan sendas cadenas de eslabones ovalados, circulares y cuadrilobulados, en alternancia. El marcado completo permite afirmar que fue realizada en Barcelona en 1801 por Antón Samón Pinós, cuando era cónsul marcador Anastasio Lleopart. Samón se muestra aquí como un artífice neoclásico, con un gran dominio de las proporciones, tanto en la estructura como en el adorno, pues dota de equilibrio a todos los elementos, partiendo del manípulo, pasando por las cadenas, hasta llegar al remate final del vaso; a la vez que juega con la decoración geométrica y vegetal, donde combina estrías con hojas de acanto.

Poco antes de 1806 labró el **incensario** de la iglesia de San Martín de La Cortinada, Ordino (Andorra). El cuerpo del humo es de perfil cóncavo que presenta sendos frisos de círculos con botón central en la zona alta y en la intermedia y, entre ambos, estrechas ventanas formadas por un óvalo entre dos rectángulos; y remate de cupulilla de hojas de acanto. La casca comienza con una moldura perlada y tres grandes hojas de acanto donde apoyan las cadenas, cuerpo de perfil cóncavo con gallones abajo. Pie circular compuesto por cuerpo troncocónico, seguido de otro convexo decorado con motivos vegetales relevados, moldura perlada y peana cilíndrica. Manípulo de cupulilla aplastada decorado con hojas de acanto y moldura perlada. Las marcas que porta son las mismas que aparecen en algunas de las piezas anteriores, es decir, la de localidad de Barcelona, la del cónsul marcador Joan Angeli, quien actuó como tal en 1788, 1791, 1794, 1795, 1796, 1798, 1802 y 1805, y la de la herradura correspondiente al artífice Antón Samón Pinós. Además, en las cuentas de fábrica de 1806 de la Sacristanía de San Martín de La Cortinada se dice que se pagaron 177 libras, 12 sueldos y 6 dineros por un incensario de plata, cadenas y plato de plata, para dicho templo a Antón Samón, platero de Barcelona, que debe de ser este ejemplar, labrado probablemente en 1805, antes de que finalizara el plazo de actuación de Angeli como contraste de Barcelona. La inscripción del pie viene a confirmar la pertenencia de la pieza a la iglesia en la que aún se conserva

desde que lo hiciera Samón²⁵.

Desconocemos cómo son las dos **mancerinas** de colección privada que fueron labradas en 1807, como se deduce de sus marcas. La primera corresponde a la de localidad de Barcelona, la segunda a la del cónsul marcador Rafael Solá, quien actuó como tal solo en 1807, y la tercera a la del artífice Antón Samón Pinós. Aunque únicamente se han dado a conocer las marcas, por la fecha de realización, suponemos que serán de estilo neoclásico, pues, por entonces, Samón ya dominaba ampliamente este lenguaje artístico²⁶.

La siguiente obra conservada es una **palmatoria** de la iglesia de San Julián y San Germán de San Julián de Loria (Andorra) que presenta la marca de la herradura, junto a la de localidad de Barcelona, y a la personal de Pedro Arquer Rosés, quien ocupó el cargo de segundo cónsul marcador en 1822, cuando el primero era Buenaventura Pi de Gerona. Más tarde, en 1832, Pedro Arquer llegó a ser primer cónsul marcador de Barcelona. En este orden de cosas, nos consta que el cónsul segundo también podía marcar, por lo que probablemente esta pieza esté labrada en 1822 por Antón Samón Pinós²⁷.

El **relicario del *Lignum Crucis*** que pasó por el comercio de antigüedades barcelonés en abril de 2021 está compuesto por viril oval con una cruz latina, casi griega, en su zona central, que encierra la reliquia enmarcada por cartones, rocalla, ráfagas asimétricas y vidrios de color azul, verde, granate y ámbar; y remate de cruz latina de brazos rectos que terminan en adorno trilobulado; astil troncocónico; nudo de jarrón bajo grueso toro; gollete cilíndrico; y pie de tipo oval que comienza con un elevado cuerpo decorado con hojas de acanto estilizadas, sigue otro de perfil convexo adornado con rombos, y termina en peana saliente²⁸. Las marcas que presenta en la base corresponden a las de localidad

25 VVAA, "Incensario" *Argentaria d'Andorra*. Barcelona, 1990, p. 119, núm. 48. Incensario de la iglesia de San Martín de La Cortinada, Ordino (Andorra). Plata fundida, moldeada, torneada, relevada, cincelada y calada. 24,5 cm de altura, 12 cm de diámetro mayor. Marcas en el manípulo: cruz tipo Malta sobre BAR, ANGE/LI (A y N unidas) y herradura. Inscripción en el zócalo del pie: DE LA CORTINADA. Conviene aclarar que, aunque en esta publicación se dice que el autor del incensario es Joan Angeli, no cabe duda de que el artífice es Antón Samón, como confirma la documentación del templo; además, Samón nunca fue cónsul marcador.

26 FERNÁNDEZ, A., MUNOIA, R. y RABASCO, J., ob. cit., pp. 184-185, núm. 8.

27 VVAA, "Palmatoria y apuntador" *Argentaria d'Andorra*. Barcelona, 1990, p. 190, núm. 104. Plata moldeada, torneada, fundida, cincelada y estampada. Palmatoria: 29 cm de longitud, 5,4 cm de altura y 10 cm de diámetro del platillo. Marcas en el mango, por el anverso: cruz tipo Malta sobre BAR, P/ARQUER y herradura. Butilada en el reverso del mango. Aunque aparece junto a un apuntador, por razones formales y porque no tiene marcas, pensamos que no forman pareja.

28 La Suite Subastas. Barcelona. 22-4-21, lote núm. 67. Plata fundida, relevada, cincelada y en parte dorada, y vidrios de colores: 2 verdes, 2 azules, 3 granates y 1 ámbar. 38 cm de altura, x 19 cm de anchura máxima y 11,5 cm de profundidad. Marcas en el zócalo del pie: cruz tipo Malta sobre BAR, V./SORS y herradura. La ficha del catálogo dice que es un ostensorio de finales del siglo XVIII con

de Barcelona; la del cónsul marcador Vicente Sors Cañadó, quien actuó como tal en 1825; y la del artífice Antón Samón Pinós. Es probable que éste solo hiciera el pie, de aspecto neoclásico, como corresponde a la época; en cambio, el viril y el vástago son anteriores, de estética claramente rococó.

También es obra de Samón el árbol de la **cruz procesional** de la iglesia de Subirats (Barcelona) porque muestra las mismas marcas que el anterior relicario. Por tanto, fue realizado en Barcelona en 1825, contrastado por Vicente Sors. Sin embargo, la macolla es obra del gótico tardío. Se trata de una cruz latina de brazos rectos terminados en ensanchamientos cuadrilobulados y con abundante crestería vegetal que dotan a la obra de gran dinamismo. En el cuadrón del anverso aparece Cristo Crucificado de bulto redondo, con tres clavos, paño de pureza corto y ladeando la cabeza hacia su derecha; mientras que en el reverso se halla la Virgen de pie con el Niño en su brazo derecho²⁹. En esta ocasión, Samón debió de recibir instrucciones precisas a la hora de hacer el árbol de esta cruz, pues los brazos tienen abundante crestería vegetal y rematan en formas cuadrilobuladas, como se solía hacer en la Baja Edad Media, quizás para que no desentonara demasiado con la macolla de mazonería gótica.

Otra pieza realizada este mismo año de 1825 es la **salvilla de vinajeras** que se encuentra en el comercio madrileño (**fig. 5**)³⁰. Está compuesta por un plato ovalado de orilla elevada y borde perlado; del asiento se elevan dos pocillos cilíndricos con sendas molduras perladas en boca y base; superficie calada con friso de rosetas cuadrilobuladas, arriba, y rectángulos, abajo. El marcado completo permite afirmar que fue realizada en Barcelona en 1825 por Antón Samón, mientras era cónsul marcador Vicente Sors. Es una obra sencilla, de lenguaje neoclásico, bien proporcionada en sus partes, pero, por su forma, es obvio que sirve para sostener sendas vinajeras, por lo que no puede ser un portavinagreras, ni tampoco una escribanía, como se ha publicado³¹.

punzones, pero no los identifica, [consulta 26 de junio de 2023], disponible: <https://es.bidspirit.com/ui/lotPage/suitesubastas/source/catalog/auction/14886/lot/18635/Ostensorio-en-plata-plata-dorada-y?lang=es>.

29 GUDIOL I CUNILL, J., ob. cit., pp. 415-416, figs. 135-136. Plata fundida, relevada, cincelada y recortada. 106 x 45 cm. Marcas en el árbol: cruz tipo Malta sobre BAR, V./SORS y herradura. El autor confundió al cónsul marcador con el artífice, adjudicando la obra erróneamente a Vicente Sors, pero no cabe duda de que el artífice fue Antón Samón Pinós.

30 Antigüedades Escudero S. A. Madrid. Plata moldeada, estampada y calada. 5,5 x 22 x 13,5 cm; y 5,7 cm de diámetro de los pocillos. Marcas en el reverso: cruz tipo Malta sobre BAR; V./SORS y una herradura. Burilada corta y ancha en el reverso. Inscripción en el reverso de la orilla: D: J: Y: Pesa 325 gramos.

31 FERNÁNDEZ, A., MUNOYA, R. y RABASCO, J., ob. cit., pp. 186, núm.1. Un análisis en profundidad de las marcas de ambas piezas nos permite afirmar que se trata de la misma obra, aunque obviamente es una salvilla de vinajeras y no una escribanía.



Figura 5. Salvilla de vinajeras. Barcelona. 1825. Antón Samón Pinós. Antigüedades Escudero, S. A. Madrid.

En 1826 hizo la **cruz procesional** de la iglesia parroquial de San Félix en Alella (Barcelona). Se trata de una cruz latina de brazos rectos con crestería de guirnaldas y terminados en ensanchamientos rectangulares; la superficie presenta decoración relevada de cadenetas; y del cuadrón salen cuatro ráfagas asimétricas. Crucificado de bulto redondo, con tres clavos, cabeza erguida y paño de pureza corto. Macolla compuesta por templete de planta circular con cuatro medallones ovales dispuestos en vertical que inscriben motivos decorativos relevados de la Pasión de Cristo sobre jarrón formado por cestillo de hojas de acanto que sostiene un friso de cadenetas; cañón cilíndrico de estrías acanaladas entre sendas molduras circulares³². Por sus marcas deducimos que fue realizada en Barcelona por Antón Samón Pinós en 1826, mientras era cónsul marcador Francisco Arquer³³.

32 Plata fundida, relevada, cincelada y recortada. 93 x 40 cm. Marcas en el árbol: cruz tipo Malta sobre BAR, ARQUER y herradura.

33 GUDIOL I CUNILL, J., ob. cit., pp. 418-419, fig. 141. El autor no describió la obra, se limitó a decir que es de líneas finas, que nos introduce en el siglo XIX, y de estilo imperio. Además, confundió al artifice con el cónsul marcador, pues atribuyó la cruz a Francisco Arquer,

El **enjuague con vaso** que se encuentra en el comercio de antigüedades madrileño está formado por escupidera de cuenco semiesférico y pie circular, y vaso de tipo cilíndrico con el borde ligeramente alabeado. La primera marca que presenta corresponde a la localidad de Barcelona; la segunda a la del cónsul marcador Francisco Turquet, que desempeñó el cargo en dos ocasiones, 1827 y 1830, respectivamente; y la tercera al artífice Antón Samón Pinós³⁴. Es una obra funcional del servicio de tocador que carece de adorno, pero que fue diseñada específicamente para que el vaso encajara en el interior de la escupidera. Estamos ante una muestra evidente del desarrollo de ciertos usos higiénicos entre la burguesía catalana del momento. Se conocen muy pocos ejemplares de este tipo realizados en plata, tan sólo se han publicado otros dos madrileños, más tardíos, labrados ambos por Juan Sellán en 1864 y 1874, respectivamente, que se encuentran en la colección Hernández-Mora Zapata de Madrid³⁵. Por tanto, este enjuague de Samón, ejecutado probablemente en 1827, es por ahora, el más antiguo conocido, realizado en plata, que destaca por su cuidada técnica y predominio de la línea curva sobre la recta.

Por ahora, descartamos la posibilidad de que la bandeja de colección privada que aparece mencionada en el libro de las *Marcas de la plata española y virreinal americana* sea obra de Antón Samón Pinós, pues solamente se reproducen los dibujos de las marcas y la que debiera de ser la del contraste no se corresponde con ninguno de los plateros apellidados Carreras que fueron cónsules marcadores en esta época³⁶.

CONCLUSIONES

De las veintidós obras que se estudian, trece son claramente de carácter religioso, siete de tipo exclusivamente doméstico, y dos palmatorias de paletilla, que tanto pueden ser de uso doméstico, como religioso. Entre las religiosas hay tres cálices, tres relicarios del *Lignum Crucis*, dos cruces procesionales, una lámpara, un incensario, una salvilla de vinajeras, una benditera y una corona. Entre las de uso civil hay un jarro con su palangana, una pareja de mancerinas, un pistero, un portavinagreras, una palangana, una taza con asas, un enjuague

34 Z. SIERRA. Madrid. Ref. Z 6871. Plata torneada. 9 cm de altura y 18 cm de diámetro de boca. Marcas en el reverso de ambas piezas: cruz de tipo Malta sobre BAR, F./TUR· y herradura. Burilada larga, ancha y en dientes de sierra junto a las marcas. Pesa 582 gramos. Inscripción en letras góticas en ambas piezas: E G., [consulta 26 de junio de 2023], disponible: <https://www.zsierra.com/detalle.aspx?id=Z6871>.

35 CRUZ VALDOVINOS, J. M., *El esplendor del arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*. Murcia, 2007, pp. 140-141.

36 FERNÁNDEZ, A., MUNOA, R. y RABASCO, J., ob. cit., pp. 184.

y las mencionadas palmatorias. Salvo ocho, que se hallan en centros religiosos, el resto se encuentra en colecciones privadas.

La mayor parte se dan a conocer ahora como obras de Antón Samón Pinós y no de otros artífices, tal y como se había dicho en varias ocasiones. También es nuevo el hallazgo de su segundo apellido.

Conviene resaltar el descubrimiento de diez obras completamente nuevas, como la palangana, la corona, la benditera, la lámpara, uno de los relicarios del Lignum Crucis, la salvilla de vinajeras, una palmatoria, el pistero, el portavinagreras y el enjuague.

Desde el punto de vista estilístico, las realizadas entre 1772 y 1799 son de lenguaje rococó, mientras que las hechas entre 1800 y 1827 son de gusto claramente neoclásico.

También queremos resaltar su larga carrera profesional de 55 años de actividad, que le permitió hacer numerosas obras, de gran variedad tipológica, como se puede ver entre las estudiadas en este trabajo.

Por último, pensamos que resulta imprescindible el seguimiento del mercado artístico para el pleno conocimiento de la historia del arte, como se puede comprobar en las numerosas obras que aparecen en este trabajo.

BIBLIOGRAFÍA

- CRUZ VALDOVINOS, J. M., *El arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*. Murcia, 2006.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M., *El esplendor del arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*. Murcia, 2007.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M., “Plateros de Barcelona según las relaciones de 1729 y 1732” en J. RIVAS y J. I. GARCÍA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2021*. Murcia, 2021, pp. 125-134.
- FERNÁNDEZ, A., MUNO, R. y RABASCO, J., *Marcas de la plata española y virreinal*. Madrid, 1992.
- GUDIOL I CUNILL, J., “Les creus d’argenteria a Catalunya” en *Anuari de l’Institut d’Estudis Catalans*. Barcelona, 1920, pp. 34-422.
- NIEVA SOTO, P., “Un dibujo, nuevas obras y documentos inéditos en relación con el platero real Fermín de Olivares (1751/52-1810)” en J. RIVAS CARMONA (coord.) *Estudios de Platería San Eloy 2005*. Murcia, 2005, pp. 361-387.

VVAA, *Argenteria d'Andorra*. Barcelona, 1990.

Francisco Javier Montalvo Martín

Departamento de Historia y Filosofía
Universidad de Alcalá
<https://orcid.org/0000-0003-3337-4976>
francisco.montalvo@uah.es



**SUEÑO, UTOPIA Y DESENCANTO. CAYETANO GONZÁLEZ
GÓMEZ Y LA RECONSTRUCCIÓN DE LA CUSTODIA
PROCESIONAL DE LA CATEDRAL DE MÁLAGA**

**DREAM, UTOPIA AND DISENCHANTMENT. CAYETANO
GONZÁLEZ GÓMEZ AND THE RECONSTRUCTION OF THE
PROCESSIONAL MONSTRANCE OF THE CATHEDRAL OF
MÁLAGA**

JUAN ANTONIO SÁNCHEZ LÓPEZ
Universidad de Málaga

Recibido: 26/09/2023 / Aceptado: 05/12/2023

RESUMEN

En 1957 la diócesis de Málaga decidió reconstruir la custodia y andas procesionales del Corpus desaparecidas en 1936. Al efecto se constituyó una comisión y se convocó un concurso nacional, adjudicándose a dos afamados talleres la reproducción exacta de las piezas. En los fondos de la Delegación Diocesana de Patrimonio se conservan cuatro espléndidos diseños inéditos realizados con este propósito por Cayetano González Gómez, máximo representante de la platería sevillana del siglo XX, de origen malagueño. Aunque no llegaron a realizarse, su extraordinaria calidad plástica intrínseca permite entenderlos como una interesante reflexión creativa sobre la versatilidad del ornamento y el papel parlante de la iconografía, aplicados a una tipología secular de tanta fortuna en la platería española.

Palabras clave: Diseño, Platería, Eclecticismo, Regionalismo, Málaga.

ABSTRACT

In 1957, the diocese of Malaga decided to rebuild the monstrance and processional litters of the Corpus Christi, which had disappeared in 1936. For this purpose, a commission was set up and called a national contest, awarding two famous workshops the exact reproduction of the pieces. Four splendid unpublished designs made for this purpose by Cayetano González Gómez, the greatest representative of 20th-century Sevillian silverware, born in Malaga, are preserved in the funds of the Diocesan Heritage Delegation. Although they were never materialized, their extraordinary intrinsic plastic quality makes it possible to understand them as an interesting creative reflection on the versatility of ornament and the speaking role of iconography, applied to a secular typology of such success in Spanish silverware.

Keywords: Design, Silverware, Eclecticism, Regionalism, Malaga.

Aún sonando a paradoja, las adversidades activan la génesis patrimonial o cuanto menos estimulan la creación artística en situaciones excepcionales. Sobre todo, cuando las intenciones promotoras o las propuestas no pasan del papel por variopintos ‘accidentes’, ya sea de índole estética, política, personal o económica. El diseño, el modelo y el proyecto adquieren entonces protagonismo máximo como ejercicio aislado de ideación o desiderátum, en calidad de vestigio y testimonio material casi único de lo que pudo haber sido y no fue. Las masivas destrucciones de bienes muebles e inmuebles eclesiásticos sufridas por el Patrimonio Histórico español entre 1931-1939 y la imperiosa necesidad de restituirlos brindaron un caldo de cultivo propicio a tales iniciativas.

En este contexto coexistieron en igualdad de condiciones el conservadurismo y la renovación, la reproducción y la originalidad, la improvisación y la planificación, la vulgaridad y la nobleza, la tradición y la vanguardia; eso sí con disparidad de resultados, vista la inanición cultural, la mediocridad artística reinante (salvo excepciones) y la precariedad de medios de la posguerra. El presente estudio reflexiona sobre ello, desde el estudio de caso de los proyectos inéditos del escultor y orfebre con vocación de arquitecto Cayetano González Gómez (1896-1975) para la reconstrucción de la custodia de la Catedral de Málaga

que, desgraciada y finalmente, no traspasaron el plano de la utopía¹. Su realización hubiera supuesto uno de los grandes hitos de la platería religiosa del siglo XX.

1. LA CATEDRAL DE MÁLAGA Y SUS CUSTODIAS HISTÓRICAS

Hasta 1936, la Catedral de Málaga poseyó dos custodias procesionales que fueron testigo y evidencia material de la magnificencia de un patrimonio mueble sensiblemente maltrecho desde esas aciagas fechas². Ambas piezas fueron cons-truidas junto a sus correspondientes andas de plata en sendos momentos: el último tercio del XVI y el primero del XIX, en connivencia con el auge y esplendor adquiridos antaño por las celebraciones del Corpus, hasta cotas ciertamente apo-teósicas³.

Así las cosas, el obispo Francisco Pacheco y Córdoba aparece como principal promotor de la custodia de asiento realizada en 1581 por el platero de Felipe II, Juan Rodríguez de Babia⁴. Por expreso deseo suyo, debía estar inspirada en la que Francisco Álvarez labraba para el Ayuntamiento de Madrid⁵ escasos años antes, entre 1573-1574⁶. Algo después el obispo requería del pintor italiano Cesare Arbassia la traza de las andas procesionales, cuya hechura acometía el platero malagueño Gregorio de Frías entre 1582-1583⁷.

La confianza del prelado en la capacidad artística del pintor de Saluzzo (embarcado por entonces en la primera fase de la pintura y dorado de la Capilla Mayor) debía ser tal, que en el memorial de condiciones impuestas al platero al contratar la obra de las “andas de plata para la custodia del santísimo sacramento de

1 Con nuestro profundo y sincero agradecimiento a Florencio Javier García Mogollón, Julia María Manteca Rey, José María de las Peñas Alabarce, Miguel Ángel Gamero Pérez, Susana Elena Rodríguez de Tembleque García y Alberto Jesús Palomo Cruz.

2 LLORDÉN SIMÓN, A., “Las dos grandes custodias de la Catedral malagueña. Notas y documentos para un estudio histórico-artístico”, *La Ciudad de Dios*, nº 165, 1953, pp. 539-569.

3 PÉREZ DEL CAMPO, L. y QUINTANA TORET, F.J., *Fiestas barrocas en Málaga. Arte efímero e ideología en el siglo XVII*, Málaga, Diputación Provincial, 1985, pp. 50-69; RODRÍGUEZ MARÍN, F.J., “La festividad del Corpus Christi malagueño a través de su historia”, *Isla de Arriarán. Revista cultural y científica*, nº 9, 1997, pp. 117-137.

4 LLORDÉN SIMÓN, A., *art. cit.*, pp. 544-545.

5 MARTÍN GARCÍA, F.A., “La custodia del Corpus madrileño”, *Iberjoya. Revista de la Asociación Española de Joyeros, Plateros y Relojeros*, nº 4, 1982, pp. 47-53; CRUZ VALDOVINOS, J.M., “Francisco Álvarez. Andas (1565-1568). Custodia de Asiento (1573-1574)”, en *Valor y Lucimiento. Platería en la Comunidad de Madrid* (cát. exp.), Madrid, Comunidad de Madrid, 2005, pp. 72-77.

6 VARELA HERVIAS, E., *La custodia procesional de la Muy Noble Villa de Madrid*, Madrid, Ayuntamiento, 1952, pp. 14, 19-20.

7 SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., *El Arte de la Platería en Málaga 1550-1800*, Málaga, Universidad, 1997, p. 228.

la santa yglesia Catedral desta ciudad” no duda en conminarle a un estricto seguimiento de lo marcado “por la traça y debuxo que hizo Cessar Arbassia. Por orden de su s^a. Ilma., sin açeder en cosa alguna de la dha. traça y debuxo y si en algo eçediere y aunque diga que está muy bueno y conforme a buena obra, de lo tal en que eçediere no se le pague hechura alguna la qual dicha trassa y dibuxo está firmada de Diego Fernández Romero mayordomo de la Fábrica y del dho. Gregorio de Frías”⁸. Aunque las andas desaparecieron durante la ocupación francesa de Málaga entre 1810-1812 sin dejar rastro de su aspecto, no es difícil imaginar su correlación estilística con la “custodia en forma de andas” tipo tabernáculo de dos cuerpos de Juan Rodríguez de Babia⁹, cuya impronta en cambio sí que es perfectamente conocida gracias a la documentación fotográfica [fig. 1].

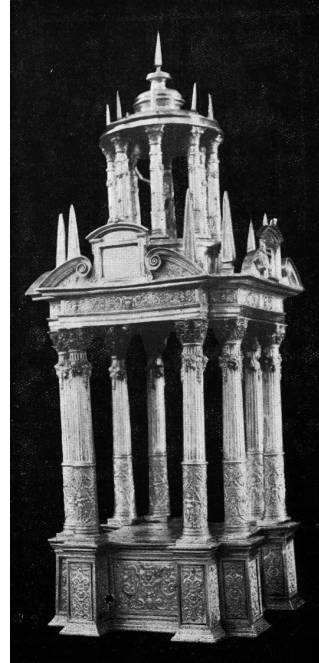


Fig. 1. Juan Rodríguez de Babia. *Custodia de asiento* (1581). Catedral (Málaga). Desaparecida en 1936. Fotografía: Legado Temboursy”. Diputación Provincial de Málaga.

Sobre un elevado basamento de planta cuadrada con paneles ornamentales cincelados se alzaba un primer cuerpo integrado por cuatro grandes fachadas o pórticos monumentales, flanqueados por columnas compuestas retalladas en el primer tercio de la caña y resto del fuste estriado con menuda decoración de guirnaldas. El entablamento con decoración de roleos y la cornisa descansaban sobre la estructura arquitectónica inferior, formando un solo cuerpo. Frontones curvos partidos con recuadros o cartelas centrales y volutas de cerramiento en los laterales verificaban la transición hacia el cuerpo superior, concebido en forma de ronda, tholos o templete circular, rematado por cupulín campaniforme que albergaba una delicada escultura de Cristo Resucitado en el interior. Chapiteles piramidales de inspiración herreriana jalonaban el perímetro superior de ambos

⁸ Archivo Histórico Provincial de Málaga (AHPM), Escribanía de Alonso de Valencia, leg. 592 (1582-1583), s/f. Vid. LLORDÉN SIMÓN, A., *Ensayo histórico-documental de los maestros plateros malagueños en los siglos XVI y XVII. Datos inéditos del Archivo de Protocolos para la Historia del Arte de la platería en la ciudad de Málaga*, Málaga, Ayuntamiento, 1947, p. 50.

⁹ PALOMERO PÁRAMO, J.M., *El platero Juan de Alfaro y Cuesta y las “Andas del Corpus” de la Catedral de las Palmas de Gran Canaria*, Sevilla: Moreno Artes Gráficas, 2015, pp. 29-30.

cuerpos, acentuando la declarada tendencia manierista del conjunto.

La custodia de Juan Rodríguez de Babia causó una interesante polémica sobre la interpretación ‘moralizada’ del grutesco que, en última instancia, remite a la discusión centrada en torno a la licitud, propiedad y decoro de dicho elemento vivida en el contexto cultural hispano durante la segunda mitad del Quinientos¹⁰. No en balde al encomendar al platero la ejecución de la obra, el obispo Pacheco le prevenía de los previsibles ‘riesgos’ de un repertorio decorativo e iconográfico que, a todas luces, no dejaba de ser pagano. Por eso mismo, le ordenaba salvaguardar la ‘moralidad’ y la función sacra de la pieza labrando “en el pedestal y friso y otras partes que convenga un brutesco cincelado galano sin rostros feos”¹¹, por lo demás fruto de las fantasías, bizarrías y extravagancias del “gusto romano”. Felipe de Guevara se había pronunciado negativamente sobre la cuestión en sus *Comentarios de la Pintura* escritos en 1560. En sintonía plena con la opinión de Vitruvio, el autor no duda en arremeter contra el capricho manierista al denunciar cómo en “nuestros tiempos han resucitado este género de Pintura las reliquias de las grutas de Roma antiguas, habiéndose en ellas hallado algunos exemplos, los quales la novedad ha extrañamente acariciado y acreditado, de suerte, que topáis con muchos que tienen por mayor felicidad hacer bien una máscara y un monstruo que una buena figura”¹².

Aun cuando la custodia de asiento sobrevivió a los franceses, la enajenación y expolio de las andas de Gregorio de Frías y la escasez de recursos por parte del Cabildo para reemplazarlas retrasaron hasta 1825 la construcción de unas nuevas para servir en la solemnidad del Corpus. El mecenazgo del racionero Francisco Monsalve y Monsalve y su hermana Josefa hizo posible el encargo a Rodrigo Pacheco. Su construcción se remataba en 1831 después de numerosas vicisitudes, siguiendo las pautas de un modelo de madera realizado conforme al diseño “que se halló más perfecto a el orden corintio para uniformarlo a la Arquitectura con que está edificada la misma Iglesia” Catedral¹³. En lugar de la custodia quinientista, el flamante conjunto sirvió de acomodo al ostensorio de plata dorada, perlas y piedras preciosas que el platero Bernardo Montiel García estaba labrando para

10 BLÁZQUEZ MATEOS, E. y SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., *Cesare Arbassia y la literatura artística del Renacimiento*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002, p. 122.

11 Archivo Histórico Provincial de Madrid (AHPM), Escribanía de Juan de la Torre, leg. 760 (1581), fol. 181. *Vid.* VARELA HERVIAS, E., *op. cit.*, p. 14 y LLORDÉN SIMÓN, A., *art. cit.*, p. 545.

12 GUEVARA, F. de, *Comentarios de la Pintura que escribió Don Felipe de Guevara, Gentil-hombre de boca del Señor Emperador Carlos Quinto, Rey de España. Se publican por la primera vez con un discurso preliminar y algunas notas de Don Antonio Ponz*, Madrid, por Don Gerónimo Ortega, Hijos de Ibarra y Compañía, 1788, p. 73. El manuscrito fue escrito en 1560 y no llegó a imprenta. Durante mucho tiempo se consideró perdido, hasta la publicación por Antonio Ponz de una copia de época encontrada en Plasencia.

13 LLORDÉN SIMÓN, A., *art. cit.*, p. 556.

la seo malagueña al otorgar su testamento en 1809, concluido por su sobrino Diego Rubio Montiel¹⁴ [fig. 2].



Fig. 2. Rodrigo Pacheco. *Andas procesionales del Corpus* (1825-1831); Bernardo Montiel. *Ostensorio* (1809). Catedral (Málaga). Desaparecidos en 1936. Fotografías: Legado Temboury”. Diputación Provincial de Málaga.

Las andas de Rodrigo Pacheco eran en realidad un tabernáculo argénteo, algo anodino en su resultado final, que verificaba una fría relectura historicista, en clave neoclásica, de los módulos y elementos ornamentales más significativos de la Catedral de Málaga, a la que se empeñaba a toda costa en recrear en un

14 SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., *op. cit.*, p. 348.

pretendido ejercicio de unificación visual, analogía formal y correlación estilística entre la arquitectura en piedra y la arquitectura en plata. En sus proporciones y alzado general, el templete seguía la traza del “pórtico corintio con pedestal” de Giacomo Vignola, estriando los fustes de las columnas, reduciendo la altura de los basamentos y prescindiendo de las ménsulas de acanto en la clave de los arcos, aunque reproducía fielmente el cornisamento y la cornisa conforme a las directrices del arquitecto y tratadista italiano, plasmadas en la *Regola delle cinque ordini dell'architettura* (1562). Sobre los cuatro frontis se elevaba un cuerpo de coronación dominado por una cúpula semiesférica lisa sobre tambor, surcada por nervios exteriores y casetones en el interior¹⁵. En los ángulos de la cornisa alineados con los ejes de las columnas, sobre un pequeño antepecho, despuntaban esbeltas jarras con vistosos ramos de flores y espigas de plata. Una gran estatua de la Fe alzada sobre pedestal cilíndrico rebajado remataba la composición.

El ostensorio reflejaba una fidedigna asimilación de las propuestas neoclásicas. No obstante, también secundaba presupuestos compositivos de hondo predicamento en la platería cordobesa de la segunda mitad del XVIII, al mostrar un espectacular vástago corpóreo con un arcángel aupado sobre escabel de nubes y serafines en acción de sujetar el sol incandescente con el viril, proclamando así el triunfo de Cristo Sacramentado. El pie circular con salientes servía de apoyo a un cuerpo de alzado troncopiramidal, escoltado por las esculturas de los cuatro Evangelistas en la base.

2. RESTITUIR LA CUSTODIA. INTENCIÓN, INICIATIVA, PROMOCIÓN.

A principios de febrero de 1937 las tropas franquistas tomaron Málaga. De inmediato, se dieron los primeros pasos para ‘normalizar’ la vida religiosa dentro del nuevo orden que, al terminar la Guerra Civil, estuvo marcado por la sombra del Nacional-Catolicismo y la consolidación de la dictadura. El 17 de marzo, a primera hora de la mañana, se abrían las puertas de la Catedral para dejar paso al ritual de reconciliación con el templo tras las saqueos, destrozos y profanaciones sufridas por la seo durante los llamados “siete meses rojos”. En la homilía de la ceremonia, el obispo Balbino Santos Olivera se lamentaba de “las crueles consecuencias de la revolución en las personas y cosas consagradas a Dios e inmoladas por el poder del infierno y el odio iconoclasta de sus seguidores”, congratulándose “del despertar del pueblo católico malagueño que, libre ya de la tiranía

15 TEMBOURY ÁLVAREZ, J., *La orfebrería religiosa en Málaga. Ensayo de catalogación*, Málaga, Ayuntamiento, 1954, pp. 368-369.

anticristiana, vuelve a la vida espiritual”¹⁶.

Aunque la reconstrucción de la custodia del Corpus estaba en mente desde su desaparición, otros objetivos prioritarios demandaban la atención inexorable de la cúpula diocesana malagueña ante el desolador panorama reinante. Con todo, a principios de los años cuarenta se puso en marcha una campaña de recogida de donativos y joyas para esta finalidad con nutrida participación de los fieles, según recoge el *Boletín Oficial del Obispado de Málaga*¹⁷.

Sin embargo, el feliz ‘imprevisto’ que supuso en agosto de 1941 la concesión de la coronación canónica a la imagen de la Patrona de Málaga y su diócesis, Santa María de la Victoria, por parte de la Santa Sede hubo de repercutir negativa y ‘necesariamente’ en la cuestación para la custodia, por cuanto se abría otro frente de hondo calado popular que requería de la generosidad de la ciudad. Así lo hacía notar el obispo al anunciar el acontecimiento, apostillando que “La nueva corona que ha de ceñir las sienes de la Señora, tiene que ser riquísima por su materia, artística por su estructura, y expresiva por su místico simbolismo. Todo lo cual requiere tiempo y trabajos de preparación, recursos económicos, elementos varios que decididamente colaboren. [...] Desprendeos, una vez más y con generoso sacrificio, de alguna de vuestras alhajas o de algunas de vuestras monedas para tejer y fabricar una corona digna de tal Soberana y del pueblo vasallo que se la ofrenda”¹⁸.

Lo cierto es que, entre unos factores y otros, la recaudación para la custodia no alcanzaba ni por asomo el montante necesario para que una empresa de tamaño envergadura pudiera cristalizar con la dignidad requerida. Durante casi dos décadas la celebración del Corpus discurrió bajo mínimos, valiéndose la procesión de un ostensorio portátil en manos del obispo o recurriendo a ‘artefactos’ un tanto controvertidos y de dudoso gusto. Es más, la improvisación e, incluso, la cutrez manifiesta por la carencia de medios de la Catedral fueron una constante en estas fechas, hasta el punto de llegar a una situación insostenible en junio de 1957. Las *Actas Capitulares* no ocultan la indignación de los capitulares por la solución chapucera con la que las andas procesionales se presentaban montadas en el interior del templo la misma víspera de la solemnidad: “El cabildo ha sido provocado por la carroza del Santísimo que ha de procesionar mañana, fiesta del Corpus. Tan antiestético es el dosel que se ha colocado que el Señor Prefecto de

16 *Boinas Rojas. Diario tradicionalista*, año I, nº 33, Málaga, 18-03-1937, p. 6.

17 *Boletín Oficial del Obispado de Málaga*, año LXXIV, nº 2, febrero 1941, p. 177; *Ibidem*, nº 5, mayo 1941, p. 367.

18 SANTOS OLIVERA, B., “Alocución pastoral anunciando la Coronación Canónica de la Sagrada Imagen de Ntra. Sra. de la Victoria”, *Boletín Oficial del Obispado de Málaga*, año LXXIV, nº 12, noviembre 1941, pp. 735-737.

Ceremonias pregunta al Cabildo si no sería preferible, haciendo una epikeya, prescindir del dosel, aunque objetivamente se quebrante una norma litúrgica. El Cabildo opinó que no hay lugar a la epikeya y aprobó que la carroza del Corpus fuera sin templete ni dosel alguno”¹⁹.

El asunto había tocado fondo y los responsables eclesiásticos supieron reaccionar ante el dislate, convirtiéndolo en la inflexión que revertiría tan traumática situación. Ese mismo año se constituyó la “Comisión de Propaganda, Arte y Ejecución de una Custodia del Corpus de Málaga” presidida por el obispo, Ángel Herrera Oria; el canónigo magistral de la Catedral de Málaga, Francisco Carrillo Rubio; el Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, José Luis Estrada Segalerva; el escultor Adrián Risueño Gallardo, el arquitecto diocesano Enrique Atencia Molina y el Delegado de Bellas Artes, investigador y académico Juan Temboury Álvarez. En esta ocasión la suscripción abierta sí que logró alcanzar un éxito extraordinario, gracias al empeño y habilidad de Francisco Carrillo para liderar las gestiones de propaganda y publicitar la iniciativa mediante notas de prensa y octavillas informativas [fig. 3]. Tras una fase de captación de fondos y joyas junto a otros preparativos, en agosto de 1959 se convocaba el oportuno concurso nacional para materializar la nueva custodia y andas que, por fin, se estrenaban el 3 de junio de 1963²⁰.

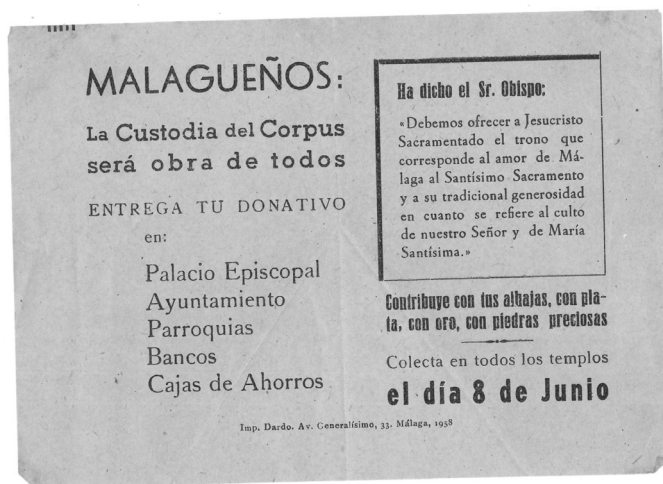


Fig. 3. Imprenta Dardo. Octavilla de la cuestación pro Custodia del Corpus (1958). Colección particular (Málaga). Fotografía: Archivo autor.

19 Archivo Catedral de Málaga (ACM), *Actas Capitulares*, lib. 83 (1955-1960), fol. 43 v. Cabildo 19-06-1957.

20 LLORDÉN SIMÓN, A., *Historia de Málaga. Anales del Cabildo eclesiástico malagueño*, Málaga, Colegio “Los Olivos”, 1988, pp. 1019-1020.

Como veremos, la primera decisión condicionó de modo irreversible la fortuna artística del proyecto. Lejos de apostar por otras posibilidades, la comisión cerró filas a favor del prurito arqueológico más radical, al convenirse en reproducir, lo más exactamente posible, el conjunto decimonónico integrado por las andas de Rodrigo Pacheco y el ostensorio de Bernardo Montiel. Para tal propósito, fueron claves las fotografías del archivo de Juan Temboury Álvarez²¹.

A instancias del arquitecto Enrique Atencia Molina se determinó hacer un proyecto de la nueva custodia. La intención era que sirviera de base para elegir el modelo a realizar. En este sentido, los obradores de platería religiosa o artistas interesados presentarían unos diseños a escala que permitiesen calibrar previamente su grado de aproximación a las piezas que debían replicarse fielmente. Asimismo, se exigiría al taller responsable la ejecución de una maqueta en madera a escala real, con el fin de poder apreciar todos los detalles que escapasen a la contemplación del dibujo y corregir aquellos que en el volumen general se estimase modificar²². Eso sí, el acendrado conservadurismo de los promotores supeditaba (por no decir condenaba) el resultado del certamen al más puro servilismo, donde la originalidad y la creatividad brillarían por su ausencia.

Al llamamiento respondieron seis establecimientos especializados en arte sacro. Haciendo gala de un criterio salomónico a todas luces, la comisión resolvió encargar la construcción del templete a los madrileños Talleres de Arte Granda y al obrador sevillano de Manuel Seco Velasco la del ostensorio, cuyo modelo para su fundición a cera perdida en plata acometió el escultor, pintor, escritor y catedrático de Bellas Artes Antonio Cano Correa (1909-2009). Un análisis del contexto histórico de la época permite advertir que la elección estuvo claramente condicionada por el inmenso prestigio que Granda y Seco habían cosechado en la ciudad desde hacía años. No en balde, de sus dependencias habían salido las preseas para la coronación canónica de la Virgen de la Victoria en 1943²³, por no hablar de algunas de las piezas más emblemáticas, carismáticas y sobresalientes de la Semana Santa de Málaga que, igualmente, estaba reconstruyéndose por

21 Hoy forma parte del “Legado Temboury”, perteneciente a la Diputación Provincial de Málaga. Vid. SARRIA FERNÁNDEZ, C., “Vivir el patrimonio: Juan Temboury Álvarez (1899-1965). Entre la ciencia teórica y la erudición”, *Norba. Revista de Arte*, nº 40, 2020, pp. 243-262.

22 ATENCIA MOLINA, E., “Datos históricos sobre las andas y custodia de la Catedral”, *Jábega*, nº 12, 1975, pp. 71-73.

23 En concreto, las coronas de oro de la Virgen y el Niño Jesús y el cetro de la imagen mariana, diseñadas por Félix Granda Buylla, fundador y director de los Talleres de Arte, bajo la supervisión y asesoramiento de Juan Temboury Álvarez. Vid. SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., *Santa María de la Victoria. La construcción de la imagen icónica de la Patrona de Málaga*, Málaga, Ayuntamiento-Real Hermandad de Santa María de la Victoria, 2021, pp. 75-80.

entonces²⁴.

Parece evidente que este factor debió pesar (y mucho) a la hora de no tener en cuenta a otros artífices, por muy acreditada que fuese su labor. Sin embargo, tampoco debe olvidarse que no todos los participantes estaban dispuestos a aceptar el verse anulados en sus capacidades y aptitudes artísticas para actuar de meros copistas. En este punto de la historia entra en escena la que, quizás, sea la gran figura de la platería religiosa contemporánea en Andalucía: Cayetano González Gómez.

3. CAYETANO GONZÁLEZ GÓMEZ, ESCULTOR Y ARQUITECTO DE LA PLATA

Desde 2020 el Archivo Histórico Diocesano de Málaga viene impulsando la catalogación, inventario y puesta en valor de numerosos fondos documentales y gráficos pertenecientes a la Delegación Diocesana de Patrimonio y la Comisión Diocesana de Arte Sacro que permanecían dispersos o clasificados indiscriminadamente desde hacía décadas²⁵. El hallazgo de cuatro dibujos autógrafos e inéditos de Cayetano González Gómez para la custodia procesional del Corpus de Málaga ha sido una de las grandes ‘sorpresas’ (de las muchas) que habrá de deparar todavía este proceso²⁶.

Es más, la participación del artista en el concurso era totalmente desconocida hasta descubrirse los diseños, por cuanto la única información sobre el certamen era la ofrecida por el arquitecto Enrique Atencia Molina en un lacónico artículo publicado en los años setenta. Consecuentemente, estarían identificados hasta el momento cuatro de los seis talleres concurrentes, a la espera de nuevos datos que completen la terna. A los Talleres de Arte fundados y dirigidos por el sacerdote Félix Granda Buylla (1868-1954) y los de Manuel Seco Velasco (1903-1991) que reprodujeron el conjunto decimonónico, se sumarían Cayetano González Gómez y Ramón Sunyer Clará (1889-1963), cuyo dibujo para el ostensorio fue ofertado

24 Entre ellas, los tronos procesionales del Santo Sepulcro (1926-1927) y del Cristo de la Expiración (1939-1942), obras de Félix Granda y los tronos procesionales de Jesús de la Pasión (1946), Soledad del Sepulcro (1950) y Virgen de los Dolores de la Archicofradía de la Expiración (1946-1955), labrados por Manuel Seco Velasco.

25 Su catalogación está siendo realizada por José María de las Peñas Alabarce y Julia María Manteca Rey.

26 Archivo Histórico Diocesano de Málaga (AHDm). Sección: “Planero”, C-16, nº 428. Una copia enmarcada de los mismos se expone en las propias dependencias del Archivo. Los cuatro planos están firmados por el autor.

y vendido en 2015 en el comercio virtual de Arte²⁷.



Fig. 4. Cayetano González Gómez con su esposa e hijos. Colección particular (Sevilla).

Nacido en Málaga el 9 de diciembre de 1896, Cayetano González Gómez era hijo de padres sevillanos establecidos en la ciudad mediterránea por imperativo de las obligaciones profesionales del cabeza de familia como “vista de aduana”; esto es, el funcionario técnico aduanero responsable de permitir el embarque de las mercancías sujetas al pago de impuestos y aranceles en la aduana de importación. El matrimonio tuvo su residencia malagueña en las “Casas de Campos” situadas en la Plaza de la Merced. Allí vino al mundo el futuro artista; algo que él mismo recordaba con gracejo, pese a la obsesión de la historiografía hispalense por olvidarlo²⁸. En su ciudad natal cursaría los primeros

²⁷ Vid. <https://www.todocoleccion.net/arte-dibujos/proyecto-para-custodia-procesional-corpus-malaga-por-ramon-sunyer-x40618836>. El dibujo coloreado y realizado a lápiz, aguada y clarión fue adquirido el 10/02/2015 por 400 euros [Consulta: 16/07/2023].

²⁸ “Nací en Málaga, en la Plaza de la Merced, pisos llamados de Campos. Allí también nació Picasso, unos años antes que yo. Vine al mundo el 9 de diciembre de 1896. Tengo setenta y cinco años. Mi padre, Cayetano González Álvarez-Ossorio, era vista de aduanas, por lo cual, y estando destinado en Málaga, tuvo a bien escribir a la cigüeña (con letra cursiva bastante bonita, por cierto) y el pájaro me mandó a mí, para que mi papá escarmentara. Pero no lo conseguí, porque detrás de mí vinieron diez críos más. Mi madre, Rosa Gómez Pérez. Mis progenitores, de origen sevillano”. Vid. AMORES, F., “Don Cayetano González, otro meteco”, *ABC*, Sevilla, 31-03-1972, p. 8.

estudios, hasta que en 1906 contando ya diez años vino a vivir con su familia a la capital andaluza, donde contraerá matrimonio, nacerán sus hijos y permaneció hasta su fallecimiento el 2 de septiembre de 1975 [fig. 4]. Pero los lazos con Málaga no quedaron rotos, pues los períodos estivales retornaba a ella para pasarlos en un chalet del barrio de “Las Acacias”, propiedad de Carmen Risueño, tía del escultor Adrián Risueño Gallardo²⁹.

Su educación y pertenencia a una familia culta, acomodada, bien posicionada en la rígida sociedad sevillana y no menos bien relacionada con el entorno artístico y literario, facilitó y fomentó la profunda formación intelectual y aguilantada sensibilidad estética de Cayetano González. Tales cualidades personales se acrecentaron al trabajar con su tío y principal referente de la corriente regionalista, el arquitecto Aníbal González Álvarez-Ossorio (1876-1929), quien logró estimular las ya probadas dotes de dibujante del joven al contar con él como proyectista para sus empresas constructivas.

En 1913 Cayetano marchaba a Madrid para ingresar en la Escuela de Arquitectura, si bien cuatro años después decide abandonarla para regresar a Sevilla y trabajar intensamente como diseñador ornamentista a las órdenes de su tío, arquitecto director entre 1911-1926 de las obras de la Exposición Iberoamericana de 1929. La dimisión de Aníbal González de dicho cargo, le obliga a reinventarse a partir de 1927. Es entonces cuando orienta su faceta profesional hacia el campo de la platería religiosa tentado por el mercado potencial y emergente de las Hermandades, si bien alternando dicha actividad con la escultura y el proyecto arquitectónico³⁰.

Desde ese momento, el artista acometió una ingente producción marcada por una fuerte personalidad y versatilidad conceptual, destinada a las cofradías sevillanas y de otros lugares, así como a particulares, instituciones y estamentos eclesiásticos o civiles, sin olvidar incursiones en la proyectiva urbanística y la problemática del monumento público. El diseño y dirección artística del paso neogótico del Cristo de las Misericordias de la Hermandad de Santa Cruz (1922) y de los respiraderos neorrenacentistas del paso de la Virgen del Valle (1926) marcan punto de inflexión, al tiempo que de partida, en esta nueva etapa que lo consagran de inmediato con piezas de diseño y realización propia, como el paso de corte neobizantino o neopersa de la Virgen de la Concepción de la Hermandad del Silencio (1929-1930).

29 GARCÍA OLLOQUI, M^a.V., *Orfebrería sevillana: Cayetano González*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1992, pp. 63 y 73.

30 *Ibidem*, pp. 61-71.



Fig. 5. Cayetano González Gómez. *Paso procesional de Jesús de la Pasión* (1940-1949). Colegiata del Divino Salvador (Sevilla). Fotografía: Archivo Hermandad.

Con todo, su obra maestra, sin parangón dentro y fuera de la ciudad de Sevilla, será el paso procesional (1940-1949) labrado en plata blanca y dorada con pormenores en oro y aplicaciones corpóreas de marfil para el hermoso Jesús Nazareno de la Pasión, obra de Juan Martínez Montañés³¹, “escultura recia y viril” que “goza sin embargo de las mayores delicadezas de línea y plástica” y “no admite comparación con nada porque nada hay que se le parezca”, en palabras del propio Cayetano González³². De ahí que las andas fuesen ideadas y definidas por el artista como “la peana que [...] servirá de pedestal a su grandeza”. El concepto de este conjunto responde en este caso al léxico barroco más puro, con concesiones al repertorio renacentista y, en menor medida, a otros estilos. Las sinuosas

31 SANZ SERRANO, M^a.J., “El ajuar de plata”, en *Sevilla penitente*, Sevilla, Editorial Gever, 1995, vol. 3, pp. 173-242, *vid.* p. 187 y RODA PEÑA, J., “De pedestal a su grandeza”. El paso procesional de Nuestro Padre Jesús de la Pasión”, en *Pasión. Historia y patrimonio artístico*, Sevilla, Archicofradía Sacramental de Pasión-Fundación Cajasol, 2019, pp. 219-235.

32 GONZÁLEZ GÓMEZ, C., “Descripción del paso de Ntro. Padre Jesús de la Pasión”, en *Florilegio dedicado a las nuevas andas procesionales de N. P. Jesús de la Pasión*, Sevilla, Tipografía Rodríguez, Giménez y Compañía, 1943, pp. 7-10. *Vid.* <https://archicofradiadepasionarchivofrancisco.navarro.wordpress.com/2013/12/02/156-descripcion-del-paso-de-nuestro-padre-jesus-de-la-pasion-por-su-autor-el-orfebre-cayetano-gonzalez-1943/>. [Consulta: 14/07/2023].

superficies cubiertas de follajes y molduras se combinan con capillas monumentales, articuladas en trípticos coronados con poderosos frontones partidos y cornisamentos mixtilíneos, que alojan figuras exentas y grupos escultóricos compuestos a modo de auténticos *tableaux vivants* o cuadros escénicos, mientras que en las esquinas despuntan figuras de bulto redondo de mayor tamaño. La iconografía verifica un notable despliegue temático, oportunamente descrito y justificado por su creador, donde los asuntos de la Pasión y Glorificación de Cristo coexisten con los repertorios hagiográficos, marianos y eucarísticos, sin desdeñar los ‘imprescindibles’ vínculos con la Historia civil y religiosa de la ciudad.

4. ROMPER LAS REGLAS. CAYETANO GONZÁLEZ GÓMEZ Y LAS ALTERNATIVAS PROYECTUALES

Desde el primer instante de su andadura como orfebre, Cayetano González hizo gala de cualidades ‘carismáticas’ que devolvieron a la platería, en pleno siglo XX, la legítima y absoluta consideración de “arte” o, mejor dicho, de “escultura y arquitectura en oro y plata”, ya reivindicada por Juan de Arfe. Desde el punto de vista puramente técnico, Cayetano revolucionó la forma de abultar los metales nobles, extrayendo de ellos impactantes texturas, claroscuros y volumetrías olvidadas desde hacía mucho tiempo, para imprimirles riqueza, fuerza visual y osado relieve gracias a su impecable dibujo y la colaboración de oficiales procedentes de la forja en los comienzos del taller. Por otro lado, su estética innovadora trajo consigo la revisión, redefinición y nueva creación de modelos y tipos en la morfología y en la decoración de las piezas, sentando cátedra para la reformulación del lenguaje, función y significado de la platería religiosa contemporánea en el contexto hispalense y andaluz en general.

Pero, sin duda, el secreto de su éxito radica en el exhaustivo conocimiento y fluido dominio de los estilos históricos (tan presentes en la enseñanza de la arquitectura por entonces), a los que somete primeramente a una recuperación y, acto seguido, a un permanente y original eclecticismo con inteligencia, cohesión formal y sello propio. Así, lejos de hibridaciones no resueltas, vacuos historicismos o impostados pastiches el vocabulario formal de Cayetano González Gómez oscila desde el medievalismo neogótico a los orientalismos neobizantinos, islámicos, persas o mudéjares, sin prescindir obviamente del protorrenacimiento y, por supuesto, de lo barroco. La estrecha colaboración del artista con su tío Aníbal González al servicio del Regionalismo y la exaltada revalorización operada por este movimiento sobre los invariantes y referentes castizos de la arquitectura que

nutrirían el controvertido “estilo sevillano”³³, qué duda cabe, fueron capitales en la configuración de su poética aplicada a las artes suntuarias³⁴.

Pese a su impecable trayectoria de reconocidísimo orfebre, Cayetano González era un perfecto desconocido en Málaga al convocarse en 1959 el concurso para la ejecución de la custodia del Corpus. Sin embargo, ese mismo año había concluido una importante obra (a la postre, la única) en su ciudad natal de la mano de la Archicofradía Sacramental de Pasión³⁵.

En efecto, en abril de 1957 la corporación penitencial aprobó la adquisición de un busto de la Virgen Dolorosa datado en 1771, atribuido al escultor Antonio Asensio de la Cerda³⁶, al que se acopló un candelero para adaptarlo a la función procesional. La escultura procedía del oratorio privado de la familia de Joaquín Díaz Serrano, Cronista Oficial de Málaga, quien la había heredado de su tío, el conocido rapsoda y erudito Narciso Díaz de Escovar³⁷. Con esta iniciativa la Archicofradía no solamente enriquecía y prestigiaba el patrimonio escultórico de la ciudad con una talla histórica de probada antigüedad y belleza, sino también hacía lo propio al encomendar a Cayetano González el diseño y realización entre 1958-1959 del singular trono de plata, metal plateado y cobre plateado que, hasta 1988, sirvió de escabel argénteo a la Virgen del Amor Doloroso³⁸. Al dictado de su filosofía plástica, González procuró enriquecer conceptual y simbólicamente su obra incorporando un ciclo de apología mariana cuyo indiscutible referente era la propia imagen, en consonancia con la idiosincrasia estética que se quería alcanzar en íntima comunión con el carisma austero de la Hermandad.

El resultado fue una pieza originalísima. González planteaba una transposición de los tronos dieciochescos “de carrete” o “de garganta” que sirven de expositor de las imágenes en los retablos o camarines de las iglesias, adaptados y utilizados en épocas pretéritas por las Cofradías y Hermandades de Pasión de Málaga como andas procesionales³⁹. En su forma prístina, el conjunto respondía

33 VILLAR MOVELLÁN, A., *Arquitectura del Regionalismo en Sevilla (1900-1935)*, Sevilla, Diputación Provincial, 1979, pp. 204-207.

34 GARCÍA OLLOQUI, M^a.V., *op. cit.*, pp. 79-80; 83-85.

35 *Ibidem*, pp. 178-179 y 283.

36 SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A. y RAMÍREZ GONZÁLEZ, S., *La impronta de una familia. Los Asensio de la Cerda, escultores en la Málaga del siglo XVIII*, Málaga, Fundación Málaga, 2023, pp. 231-238.

37 Archivo Archicofradía Sacramental de Pasión de Málaga (AASPM), *Libro de Actas* n^o 2 (1950-1969), fols. 63v.-64r., Junta de Gobierno 26-04-1957.

38 En esas fechas se emprendió la realización de un nuevo trono que permitiese el acople de un palio. Entre 2005-2007 el conjunto de Cayetano González fue sometido a un proceso de restauración y adaptación a nuevos usos. Sus piezas sirven actualmente de doble peana procesional reconvertible en andas eucarísticas, manifestador, peana de camarín y frontal de altar.

39 SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., *El trono procesional en Málaga. Arquitectura y simbolismo*, Málaga, Ayuntamiento, 1996, p. 9.

a unos perfiles ondulantes de signo manierista en su traza arquitectónica y opulencia barroca en su ornamentación. Concebido como una estructura piramidal escalonada, el trono se articulaba en tres cuerpos decrecientes de planta octogonal que culminaban en la peana. El primero, a modo de moldurón perimetral de perfiles rectos, hacía las veces de plinto sobre el que gravita el resto de la estructura. El núcleo del cajillo contemplaba un cuerpo convexo, moldurado con resaltes y exornos piriformes que sirve de soporte a un alzado poligonal construido a base de entrantes y salientes y vertebrado por capillas.



Fig. 6. Cayetano González Gómez. *Diseño del trono de la Virgen del Amor Doloroso* (c. 1957). Colección Guillermo Domínguez Clavería (Sevilla). Perspectiva del trono (1958-1959) en los años sesenta por la Alameda de Málaga. Fotografías: Archivo Hermandad.

En este nivel de altura despuntaba el diseño arquitectónico propiamente dicho, utilizando un orden singular integrado por un robusto estípite bulboso, de canon achatado, rematado en una cabeza de querubín. Este detalle evidencia no sólo el llamado “orden seráfico” de inspiración en los tratados del Templo de Salomón, sino su conjugación y experimentación con aquellas caprichosas soluciones ornamentales llamadas “monstruosas”, tan difundidas por la literatura artística y especialmente por la obra de Philibert de l’Orme, entre otros. Voluminosos frontones partidos y curvos enlazan con un remate mixtilíneo que actúa de nexo entre ambos, sin dejar de evocar claramente motivos de tan honda raigambre en el Barroco andaluz como las “cabezas de tornillo” y las “orejas de cerdo” de Francisco Hurtado Izquierdo (1669-1725) en entornos tan señeros como el *Sancta Sanctorum* de la Cartuja de Granada. En cambio, los frisos y moldurones se ven invadidos por una frondosa ornamentación vegetal (granadas, piñas y otras

especies frutales y florales) de inspiración islámica, persa y bizantina esparcida como un tapiz con cualidad ‘orgánica’, decorativa y emblemática al mismo tiempo [fig. 7]. Los motivos decorativos encuentran réplica en las cartelas de plata con la Vida de la Virgen, cuyas escenas delimita la particular silueta curvilínea del moldurón vegetal superior⁴⁰.



Fig. 7. Cayetano González Gómez. *Peana procesional* acondicionada a partir de un fragmento original del trono de la Virgen del Amor Doloroso (1958-1959). Archicofradía Sacramental de Pasión (Málaga). Fotografía: Archivo autor.

Una vez introducido en Málaga con esta gran obra, el interés del artista por hacerse con la ejecución de la custodia tuvo que ser inmenso, vistas las cuatro propuestas (cinco en realidad según veremos) elaboradas con este fin. Para tener suficientes garantías y evaluar la cualificación profesional de los candidatos, la comisión solamente requería unos dibujos que reprodujesen las piezas desaparecidas a partir de las fotografías. Sin embargo, el afán por ‘extralimitarse’ (superando la mera prueba de habilidad establecida en las bases del concurso y, en última instancia, cuestionando los criterios de los promotores) delata las intensas motivaciones que fluctuaban por sus pensamientos.

No se trataba solamente de ampliar fronteras comerciales en el escenario de la otra gran Semana Santa de Andalucía. También Málaga era su ciudad natal,

40 SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A. y GONZÁLEZ TORRES, J. “1958-1982. Desarrollo cultural”, en *Amor Doloroso 1957-2007. Exposición conmemorativa*, Málaga, Archicofradía Sacramental de Pasión, 2007, pp. 9-11.

con la que se reencontraba los veranos y, por si fuera poco, ahora le brindaba la oportunidad de trazar y construir enteramente una gran custodia catedralicia. Es cierto que él mismo había ejecutado numerosas piezas importantes para la liturgia y el culto, desde lámparas a frontales de altar, sagrarios, ostensorios y algún que otro altar o retablo, pero no una custodia. Su única incursión en esta tipología había sido tan aislada como puntual, al limitarse a la definición de los detalles ornamentales de la monumental pieza diseñada por el arquitecto sevillano Aurelio Gómez Millán (1898-1991) para la Catedral de Jerez de la Frontera, cuya ejecución llevó a cabo Manuel Gabella Baeza entre 1951-1952⁴¹.

Para un artista consumado como Cayetano González, el reto de la custodia del Corpus de Málaga suponía hacer realidad la pieza, con mayúsculas, del arte de la platería: el “Templo rico, fabricado para gloria de Christo verdadero [...] del gran *Sancta Sanctorum* figurado” en palabras de Arfe; el sueño de todo “escultor y arquitecto de oro y plata”, en definitiva. Era demasiado, por eso mismo tenía que intentarlo sin reparar en medios ni esfuerzos. La solución era rebelarse unilateralmente contra las normas del concurso, con la esperanza de doblegar el inmovilismo arqueológico de la comisión, deslumbrándola con la excelencia de sus propuestas.

En virtud de esta premisa, los dibujos para la reconstrucción de la custodia de la Catedral de Málaga demuestran la solvencia de Cayetano González a la hora de realizar una imagen proyectual capaz de ofrecer a los promotores una impronta atractiva de la futura obra, sin dejar de ser una herramienta de trabajo especializada del ejercicio artístico efectuada exprofeso para su ejecución. Al proceder así, el artista rehabilitaba la consideración en clave humanista del *disegno* como instrumento característico de la cultura renacentista, cuya dimensión técnica



Fig. 8. Cayetano González Gómez. *Proyecto de ostensorio para el Corpus de Málaga* (c. 1959-1960). Archivo Histórico Diocesano (Málaga). Fotografía: Archivo autor.

41 VELO GARCÍA, E. “La Custodia de la Iglesia”. *Vid.* <http://jerezintramuros.blogspot.com/2012/06/la-fiesta-delcorpus-es-una-solemnidad.html>. [Consulta: 08/09/2023].

permite separar el hecho creador expresado de forma gráfica de su materialización⁴². Salta a la vista, pues, la importancia dada al dibujo por Cayetano González como base para la captura de una idea y la definición de un proyecto, con el auxilio de un amplio y diverso léxico de variopinta procedencia, pero también con aportes de cosecha particular.

De entrada, el diseño del ostensorio [fig. 8] apunta maneras en cuanto supone una versión sensiblemente mejorada de la obra de Bernardo Montiel. Sin alterar la impronta Cayetano abandona la simplicidad de líneas y el minimalismo decorativo, proponiendo mayor plasticidad y detallismo en el tratamiento técnico de los elementos escultóricos. Igual sucede con el tupido y ecléctico repertorio ornamental que recubre las superficies, combinando las cabezas de querubín con los roleos e incluso frisos de cardina, redundando en un mayor impacto visual y de riqueza del conjunto. El cerco de nubes y los rayos planos y lisos del sol ceden el testigo a un anillo de serafines del que nace la ráfaga incandescente, con alternancia de haces flamígeros biselados y elegantes floraciones lanceoladas. Del mismo modo corrige, estilizándolas, las proporciones del basamento a la par que secuencia la cadencia del pie con el recurso a su característico molduraje barroco a base de potentes ingletes curvos con volutas, ces y tornapuntas.

Los otros tres planos reflejan cuatro posibilidades diversas para reconstruir las andas del Corpus en una escala de menor a mayor enjundia. El primero ostenta la solución ‘elemental’ o primaria [fig. 9]. Cayetano resuelve con ingenio dos aspectos claves: cumplir escrupulosamente con el requerimiento de la comisión y cuestionarlo, acto seguido, dándole una respuesta alternativa con sello propio. En la mitad derecha, conforme al deseo de los promotores, reproduce con máxima fidelidad y rigor arquitectónico el



Fig. 9. Cayetano González Gómez. *Proyecto de templo para el Corpus de Málaga* (c. 1959-1960). Archivo Histórico Diocesano (Málaga). Fotografía: Archivo autor.

42 CABEZAS GELABERT, L., *El dibujo como invención: idear, construir, dibujar (en torno al pensamiento gráfico de los tracistas españoles del siglo XVI)*, Madrid, Cátedra, 2008, pp. 120-122.

templete de Rodrigo Pacheco en su insípida desnudez formal. En cambio, al lado izquierdo ofrece la visión (y su versión) de esa misma arquitectura totalmente ‘transfigurada’, por mor del exquisito derroche ornamental que la recubre. Son significativas al respecto las variaciones introducidas en el orden mayor (columnas corintias por columnas de fuste retallado) y el orden menor (pilastras toscanas por pilastras “figuradas” con capitel jónico), al igual que la ubicación de grandes medios puntos con relieves historiados en el arranque de los plementos de la cúpula.

La progresión en la complejidad estructural, ornamental, iconográfica y escultórica salta a la palestra en el segundo dibujo datado en 1960⁴³, ya con un proyecto unificado y completamente personal de la custodia y el templete [fig. 10]. Supone un ejercicio de conciliación (hasta cierto punto ‘diplomático’) entre las piezas destruidas y las de nueva hechura, en esa crítica a la copia servil con la que el artista había entrado en conflicto desde el primer instante. El conjunto no oculta su afinidad y aparente continuismo con el que se pretendía replicar si bien, superada la primera impresión, se advierte un inequívoco e irreversible distanciamiento del mismo.

Las proporciones del templete se hacen mucho más esbeltas; en la parte inferior tanto por el módulo de las columnas como por la incorporación de un potente basamento con relieves y figuras en hornacinas, mientras que el peralte de la cúpula y la adición de una linterna con cúpula calada en forma de edículo o tabernáculo hace lo propio en la zona superior. Es particularmente sugestivo el grado de

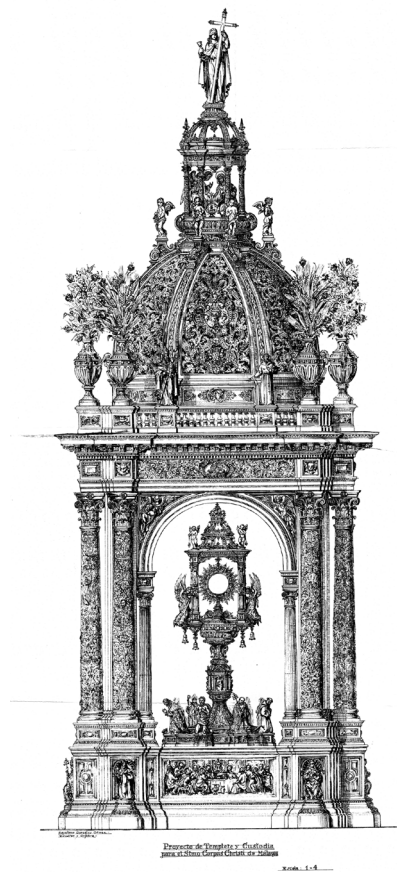


Fig. 10. Cayetano González Gómez. *Proyecto de templete y custodia para el Corpus de Málaga* (1960). Archivo Histórico Diocesano (Málaga). Fotografía: Archivo autor.

43 La fecha aparece al lado izquierdo del dibujo, inscrita en una cartela del fuste de la segunda columna.

perfeccionamiento de esta segunda propuesta sobre la primera. En el orden mayor retoma las columnas retalladas con estilizados capiteles corintios y la turgente ornamentación propia de ese característico y “rico barroco ecléctico” de impulso regionalista, tan suyo⁴⁴, sin dejar de trazar un puente con el experimentalismo de Leonardo de Figueroa (1654-1730) y otros arquitectos del barroco hispalense. En el orden menor emplea columnas corintias estriadas y aboceladas.

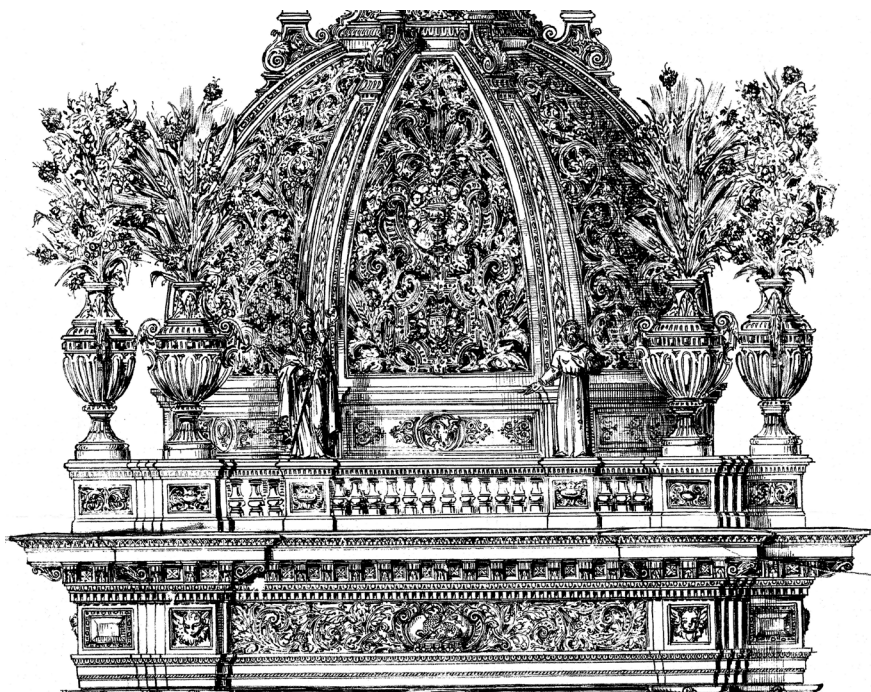


Fig. 11. Cayetano González Gómez. Detalle cuerpo superior proyecto de templete y custodia para el Corpus de Málaga (1960). Archivo Histórico Diocesano (Málaga). Fotografía: Archivo autor.

El dibujo transmite a la perfección el tratamiento técnico previsto para el repertorio ornamental de las andas, especialmente en los plementos de la cúpula y los frisos [fig. 11]. En la línea del paso de Jesús de la Pasión interactúan superficies cinceladas con delicadeza frente a grandes paños que imitan el efecto de una tupida malla, bordada profusamente a base de abultados motivos fitomorfos, antropomorfos y figurativos (animales y símbolos eucarísticos) esparcidos sobre fondos calados de intenso claroscuro y emotiva plasticidad.

44 GARCÍA OLLOQUI, M^a.V., *op. cit.*, pp. 143 y 186.

La custodia viene a ser una sugestiva y ecléctica relectura de los ostensorios y relicarios arquitectónicos tan prodigados en la platería española de la segunda mitad del Quinientos, aunque con especial recuerdo a las antológicas piezas de Francisco de Alfaro en el contexto hispalense. Una poderosa manzana, en forma de templete de planta cuadrada con columnas pareadas de orden toscano en las esquinas, alza el elegante edículo con el viril, adornado con campanillas y escoltado por dos querubines adorantes, en clara rememoración subjetiva del propiciatorio del Arca de la Alianza, enclave de la *Shekinah* o teofanía divina. En este punto conviene recordar la inclinación de Cayetano González a crear y dotar a sus obras de verdaderos conjuntos escultóricos puestos al servicio de la didáctica religiosa y convenientemente jerarquizados en función del papel que desempeñan en la lectura de la pieza, merced a su conocimiento de la hagiografía e iconografía sacra [fig. 12].

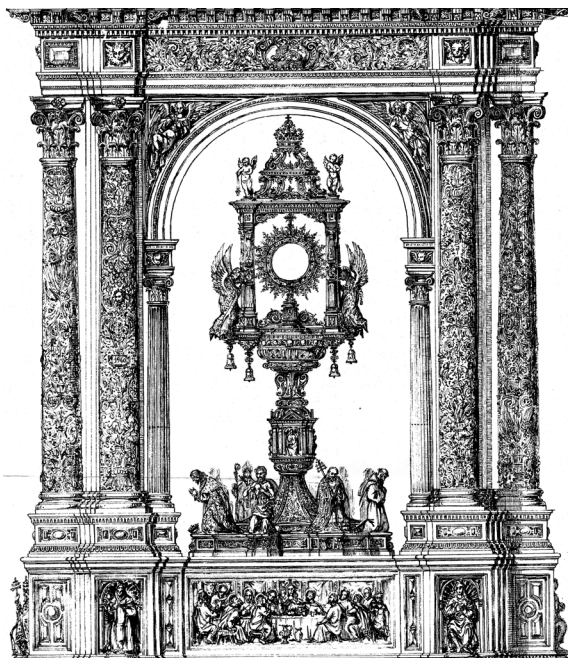


Fig. 12. Cayetano González Gómez. Detalle cuerpo inferior proyecto de templete y custodia para el Corpus de Málaga (1960). Archivo Histórico Diocesano (Málaga). Fotografía: Archivo autor.

De esta manera, el pie octogonal de la custodia se enriquece en sentido plástico y discursivo, al ubicar en los ángulos esculturas corpóreas en plata de potente presencia y considerable canon, dedicadas a personajes hincados de rodillas que

se vuelven hacia el espectador invitándolo a participar de la adoración del Sacramento. Entre ellos San Jerónimo, cuya figura rinde tributo admirativo a Juan Martínez Montañés al recrear la antológica versión del alcalaíno para el Monasterio de San Isidoro del Campo, en Santiponce. Otras esculturas exentas se reparten por la balaustrada de las andas (son reconocibles San Agustín y San Francisco de Asís) y la linterna, rodeada de ángeles con espigas y racimos de uvas, coronada por la Fe (a imagen y semejanza de la obra decimonónica) y el grupo de la Encarnación (advocación titular de la Catedral de Málaga) en el interior del tabernáculo.

Pero Cayetano González fue a más todavía. Aunque la opción más cuidada a nivel de dibujo es la descrita (por cuanto representa su versión personal del conjunto destruido), es cierto que su afán por alcanzar la excelencia suma le indujo a presentar a la comisión su propuesta más arriesgada, en cuanto a ambiciosa y radicalmente diferente a lo que se pretendía. Se trataba de una custodia turriforme de tres cuerpos apeada sobre pronunciado basamento, que venía a homenajear a los grandes hitos históricos de la tipología desde el XVI, marcando una línea secuencial hacia una relectura llevada a cabo en el presente. Aún cuando el artista la define como “anteproyecto” por estar abocetada a grandes rasgos, es cierto que la calidad del trazo transmite a la perfección la impresión global y las particularidades del conjunto que, de haberse realizado, seguramente nos situaría frente a su otra gran obra maestra junto al referido paso de Jesús de la Pasión [Fig. 13].

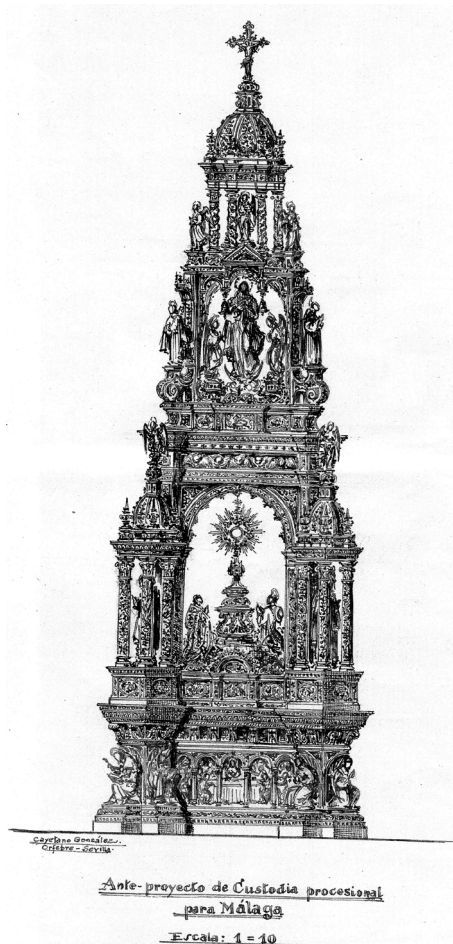


Fig. 13. Cayetano González Gómez. *Anteproyecto de custodia procesional para el Corpus de Málaga* (c. 1959-1960). Archivo Histórico Diocesano (Málaga). Fotografía: Archivo autor.

La impronta general de esta utópica custodia para la Catedral de Málaga es claramente deudora de las realizadas por Juan de Arfe para las seos de Ávila (1571) y Sevilla (1580-1587) y, por supuesto, de la más próxima en el tiempo diseñada en clave regionalista por Aurelio Gómez Millán para el primer templo de Jerez de la Frontera (1951-1952)⁴⁵. Desde esta configuración genérica van sucediéndose otras citas, relecturas y reinterpretaciones propias en los sucesivos cuerpos. En su diseño prevalecen además otras dos constantes tradicionales: el protagonismo polivalente de la escultura⁴⁶ y el componente experimental inherente a la custodia como microarquitectura maravillosa e ilusoria que representa el triunfo de la imaginación, la utopía y la especulación proyectual⁴⁷.

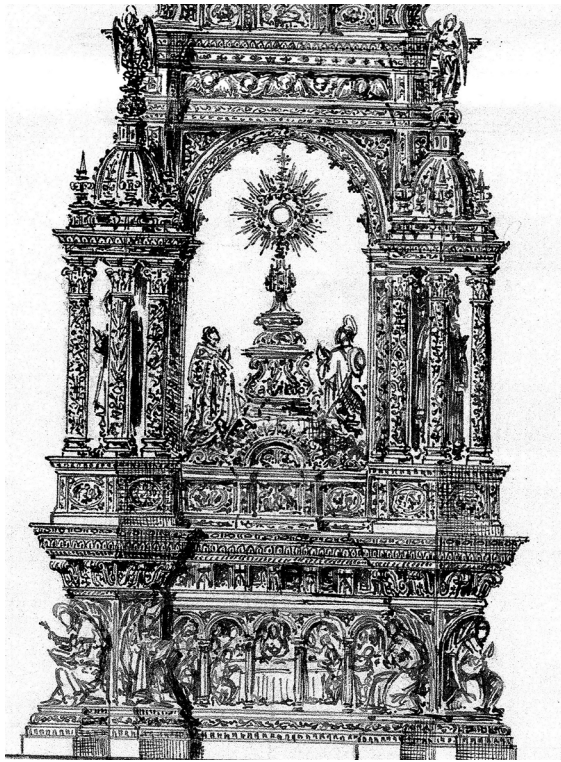


Fig. 14. Cayetano González Gómez. Detalle cuerpo inferior anteproyecto de custodia procesional para el Corpus de Málaga (c. 1959-1960). Archivo Histórico Diocesano (Málaga). Fotografía: Archivo autor.

45 Como se recordará, en ella intervino Cayetano González como dibujante ornamentista.

46 HERNMARCK, K., *Custodias procesionales en España*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 47-56.

47 SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., "Edificios de oro y plata. Las maquetas de una arquitectura imposible", *Boletín de Arte*, nº 16, 1995, pp. 139-158.

Así las cosas, el elevado zócalo presenta un pronunciado juego de entrantes y salientes que evoca y atempera el arranque de las custodias de Enrique de Arfe para las catedrales de Córdoba (1514-1518) y Toledo (1512-1524), incorporando arquerías y relieves entre la trama arquitectónica en contraste con las hornacinas para figuras en los contrafuertes angulares. El primer cuerpo remite a soluciones presentes en las custodias del museo de Cuenca procedente de Villaescusa de Haro (c. 1537) obra de Francisco Becerril y la Seo de Zaragoza (1537-1541) de Pedro Lamaison y Damián Forment; especialmente en las torres formadas en las esquinas sobre los contrafuertes inferiores y el arco central ornado con crestería y de gran apertura [fig. 14].

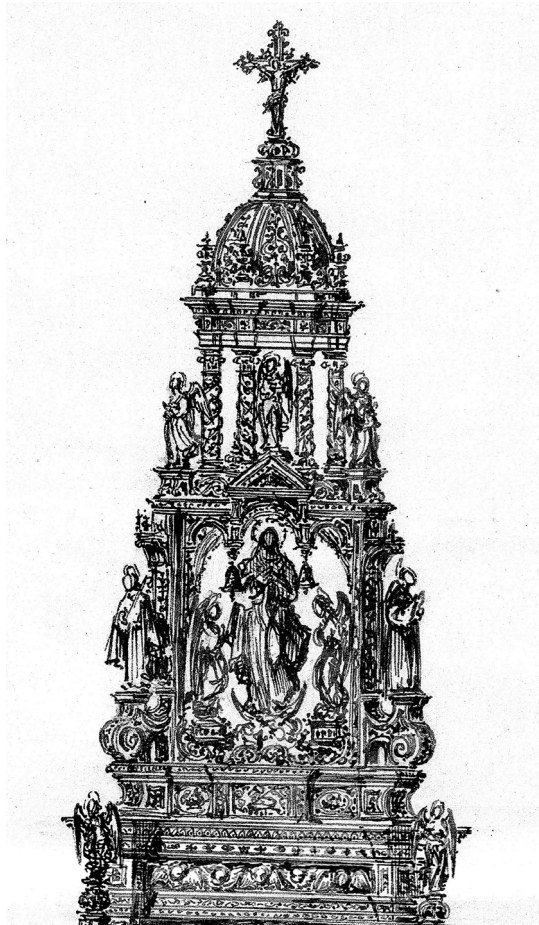


Fig. 15. Cayetano González Gómez. Detalle cuerpo superior anteproyecto de custodia procesional para el Corpus de Málaga (c. 1959-1960). Archivo Histórico Diocesano (Málaga). Fotografía: Archivo autor.

En el espacio interno de este primer cuerpo, Cayetano despliega un grupo escultórico donde reaparece un coro de personajes en torno a la custodia, similar a la exaltación o apoteosis del Sacramento dispuesta en la capilla frontal del paso de Jesús de la Pasión. Desde ahí, se acentúa el influjo de la producción propia en este proyecto [Fig. 15]. El segundo cuerpo configura un sinuoso edículo que recuerda los resaltes esquinales y los faroles de esta última obra, entroncando asimismo con los perfiles mixtilíneos del trono de la Virgen del Amor Doloroso. A un tema mariano está reservado precisamente el correspondiente edículo, con la Inmaculada venerada por los ángeles. El exhaustivo conocimiento de los estilos históricos y su innata capacidad como constructor de eclecticismos permite a Cayetano sugerir efectos ‘góticos’ con elementos plenamente renacentistas, cual sucede en las ‘agujas’ de las torretas angulares y también en el dosel o guardapolvo sobre la Inmaculada, al combinar arcos de medio punto con pinjantes y frontones triangulares recordando soluciones ya presentes en la mazonería de los retablos. Por su parte, el templete cimera es el elemento arquitectónico más marcadamente regionalista, recordando la colaboración de Cayetano González en proyectos de su tío Aníbal (Plaza de España) y de otros arquitectos como Juan Talavera y Heredia (1880-1960) que derivaron hacia esa corriente (edificio de Telefónica en Plaza Nueva)⁴⁸. La profusión de figuras esquineras de santos y ángeles en los tres cuerpos unifica visualmente el conjunto, al tiempo de refrendar la relevancia plástica y retórica de la escultura en la producción de un artista multidisciplinar como él.

5. CONCLUSIÓN

Por desgracia, Cayetano González no cumplió el sueño de hacer realidad la custodia procesional de la Catedral de Málaga. Visto lo visto, la comisión no estaba por la labor de salirse ni un milímetro del guión establecido. De ahí que la ilusión diese paso al desencanto y la decepción que, desde entonces y para siempre, distanciaron profesionalmente al artista de su ciudad natal. En cualquier caso la recuperación de sus diseños, tras décadas de ostracismo, ha vuelto a hacer brillar la labor de quien supo transmitir a sus obras un poso estético de excepcional variedad, en complicidad con unas propiedades discursivas nada frecuentes, redundando ambos componentes en una excepcional individualidad conceptual y formal. Las arduas y largas horas que el artista dedicó a la lectura de las fuentes iconográficas y al estudio de los repertorios decorativos le hicieron posible generar ese peculiar eclecticismo que, a pesar de decantarse abiertamente hacia

48 GARCÍA OLLOQUI, M^a.V., *op. cit.*, pp. 272, 314-315.

relecturas de la estética oriental y medieval cristianas, no renunció a otros lenguajes artísticos tradicionalmente cercanos a la cultura andaluza: el protorenacimiento y el barroco vernáculo.

Hay un dicho popular que reconoce en el Corpus Christi una de las jornadas más radiantes del año, pero el tránsito de una custodia anodina y otras circunstancias provocan que el cielo permanezca nublado *sine die* en Málaga.

BIBLIOGRAFÍA

- AMORES, F., “Don Cayetano González, otro meteco”, *ABC*, Sevilla, 31-03-1972, p. 8.
- ATENCIÓN MOLINA, E., “Datos históricos sobre las andas y custodia de la Catedral”, *Jábega*, nº 12, 1975, pp. 71-73.
- BLÁZQUEZ MATEOS, E. y SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., *Cesare Arbassia y la literatura artística del Renacimiento*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.
- CABEZAS GELABERT, L., *El dibujo como invención: idear, construir, dibujar (en torno al pensamiento gráfico de los tracistas españoles del siglo XVI)*, Madrid, Cátedra, 2008.
- CRUZ VALDOVINOS, J.M., “Francisco Álvarez. Andas (1565-1568). Custodia de Asiento (1573-1574)”, en *Valor y Lucimiento. Platería en la Comunidad de Madrid* (cát. exp.), Madrid, Comunidad de Madrid, 2005, pp. 72-77.
- GARCÍA OLLOQUI, M^a. V., *Orfebrería sevillana: Cayetano González*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1992, pp. 63 y 73.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, C., “Descripción del paso de Ntro. Padre Jesús de la Pasión”, en *Florilegio dedicado a las nuevas andas procesionales de N. P. Jesús de la Pasión*, Sevilla, Tipografía Rodríguez, Giménez y Compañía, 1943, pp. 7-10.
- GUEVARA, F. de, *Comentarios de la Pintura que escribió Don Felipe de Guevara, Gentil-hombre de boca del Señor Emperador Carlos Quinto, Rey de España. Se publican por la primera vez con un discurso preliminar y algunas notas de Don Antonio Ponz*, Madrid, por Don Gerónimo Ortega, Hijos de Ibarra y Compañía, 1788.
- HERNMARCK, K., *Custodias procesionales en España*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.
- LLORDÉN SIMÓN, A., *Ensayo histórico-documental de los maestros plateros malagueños en los siglos XVI y XVII. Datos inéditos del Archivo de*

- Protocolos para la Historia del Arte de la platería en la ciudad de Málaga*, Málaga, Ayuntamiento, 1947.
- LLORDÉN SIMÓN, A., “Las dos grandes custodias de la Catedral malagueña. Notas y documentos para un estudio histórico-artístico”, *La Ciudad de Dios*, nº 165, 1953, pp. 539-569.
- LLORDÉN SIMÓN, A., *Historia de Málaga. Anales del Cabildo eclesiástico malagueño*, Málaga, Colegio “Los Olivos”, 1988.
- MARTÍN GARCÍA, F.A., “La custodia del Corpus madrileño”, *Iberjoya. Revista de la Asociación Española de Joyeros, Plateros y Relojeros*, nº 4, 1982, pp. 47-53.
- PALOMERO PÁRAMO, J.M., *El platero Juan de Alfaro y Cuesta y las “Andas del Corpus” de la Catedral de las Palmas de Gran Canaria*, Sevilla: Moreno Artes Gráficas, 2015
- PÉREZ DEL CAMPO, L. y QUINTANA TORET, F.J., *Fiestas barrocas en Málaga. Arte efímero e ideología en el siglo XVII*, Málaga, Diputación Provincial, 1985.
- RODA PEÑA, J., “‘De pedestal a su grandeza’. El paso procesional de Nuestro Padre Jesús de la Pasión”, en *Pasión. Historia y patrimonio artístico*, Sevilla, Archicofradía Sacramental de Pasión-Fundación Cajasol, 2019, pp. 219-235.
- RODRÍGUEZ MARÍN, F.J., “La festividad del Corpus Christi malagueño a través de su historia”, *Isla de Arriarán. Revista cultural y científica*, nº 9, 1997, pp. 117-137.
- SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., *El Arte de la Platería en Málaga 1550-1800*, Málaga, Universidad, 1997.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., “Edificios de oro y plata. Las maquetas de una arquitectura imposible”, *Boletín de Arte*, nº 16, 1995, pp. 139-158.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., *El trono procesional en Málaga. Arquitectura y simbolismo*, Málaga, Ayuntamiento, 1996.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., *Santa María de la Victoria. La construcción de la imagen icónica de la Patrona de Málaga*, Málaga, Ayuntamiento-Real Hermandad de Santa María de la Victoria, 2021.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A. y GONZÁLEZ TORRES, J. “1958-1982. Desarrollo cultural”, en *Amor Doloroso 1957-2007. Exposición conmemorativa*, Málaga, Archicofradía Sacramental de Pasión, 2007, pp. 9-11.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A. y RAMÍREZ GONZÁLEZ, S., *La impronta de una familia. Los Asensio de la Cerda, escultores en la Málaga del siglo XVIII*, Málaga, Fundación Málaga, 2023.
- SANZ SERRANO, M^a.J., “El ajuar de plata”, en *Sevilla penitente*, Sevilla,

- Editorial Gever, 1995, vol. 3, pp. 173-242.
- SARRIA FERNÁNDEZ, C., “Vivir el patrimonio: Juan Temboury Álvarez (1899-1965). Entre la ciencia teórica y la erudición”, *Norba. Revista de Arte*, nº 40, 2020, pp. 243-262.
- TEMBOURY ÁLVAREZ, J., *La orfebrería religiosa en Málaga. Ensayo de catalogación*, Málaga, Ayuntamiento, 1954.
- VARELA HERVIAS, E., *La custodia procesional de la Muy Noble Villa de Madrid*, Madrid, Ayuntamiento, 1952.
- VELO GARCÍA, E. “La Custodia de la Iglesia”. *Vid.* <http://jerezintramuros.blogspot.com/2012/06/la-fiesta-delcorpus-es-una-solemnidad.html>. [Consulta: 08/09/2023]
- VILLAR MOVELLÁN, A., *Arquitectura del Regionalismo en Sevilla (1900-1935)*, Sevilla, Diputación Provincial, 1979.

Juan Antonio Sánchez López

Departamento de Historia del Arte
Universidad de Málaga
<https://orcid.org/0000-0002-3917-0766>
jasanchez@uma.es



**EL PLATERO VICENTE GARGALLO Y ALEXANDRE
(1742-1808): NOVEDADES BIOGRÁFICAS Y SU TRABAJO
EN LA CATEDRAL DE SEVILLA**

**THE SILVERSMITH VICENTE GARGALLO Y ALEXANDRE
(1742-1808): BIOGRAPHICAL NEWS AND HIS
WORK IN SEVILLE CATHEDRAL**

ANTONIO JOAQUÍN SANTOS MÁRQUEZ
Universidad de Sevilla

Recibido: 17/05/2023 / Aceptado: 11/12/2023

RESUMEN

En este trabajo se dan a conocer novedades tanto biográficas como artísticas del platero Vicente Gargallo y Alexandre. En primer lugar, se hace un recorrido por su trayectoria vital, que hasta el momento era totalmente desconocida. Y, seguidamente, se atiende a su faceta como platero catedralicio y a sus trabajos más relevantes, en los que comprobamos el debate existente en este periodo de transición, entre la tradición rococó practicada por el orfebre y su forzada adecuación a las novedades del Neoclasicismo impuestas por la élite del cabildo catedralicio.

Palabras clave: platería, catedral de Sevilla, Vicente Gargallo y Alexandre, biografía, platero catedralicio.

ABSTRACT

In this paper, both biographical and artistic news of the silversmith Vicente Gargallo Alexandre are disclosed. In the first place, there is a tour of his vital trajectory

which until now was totally unknown. And then, attention is paid to his facet as a cathedral silversmith and his most relevant works, in which we verify the existing debate in this period of transition, between the Rococo tradition practiced by the goldsmith and his forced adaptation to the Neoclassicism imposed by the elite of the cathedral.

Keywords: silverwork, cathedral of Seville, Vicente Gargallo y Alexandre, biography, cathedral silversmith.

La platería en Sevilla durante el siglo XVIII vivirá un periodo de verdadero esplendor. Conocidas son las glorias logradas durante el Barroco por el jerezano Juan Laureano de Pina y sus seguidores Manuel Guerrero de Alcántara y Tomás Sánchez Reciente durante la primera mitad, a los cuales les seguirán durante la segunda parte de la centuria “la generación de la rocalla”, compuesta por Blas Amat, Juan Bautista Zuloaga y José Alexandre y Ezquerro, sin olvidar los maestros de transición al Neoclasicismo que vivieron durante las últimas décadas del siglo y cuyos protagonistas fueron Vicente Gargallo y Alexandre, Antonio Méndez y Juan Ruiz¹. Y a pesar de poder establecer sin dificultad esta evolución histórica a través de sus figuras más relevantes, el estado de la cuestión sobre el conocimiento de muchos de estos maestros está aún falto de una verdadera profundización. Si exceptuamos los referidos Pina, Sánchez Reciente y José Alexandre, del resto aún tenemos grandes lagunas acerca de sus trayectorias vitales y artísticas.

Por esta causa, reivindicamos el estudio de estas figuras para poder entender con claridad y mayor profundidad el devenir histórico de la platería sevillana, pues revela esta necesidad el ingente número de obras conservadas y su calidad. Ello es lo que vamos a hacer con Vicente Gargallo y Alexandre, el cual, al igual que el resto de los mencionados, tuvo una posición preponderante en el panorama artístico de la ciudad². Sin embargo, a pesar de la numerosa producción conocida

1 Los estudios sobre platería sevillana que en gran medida dieron a conocer la importante actividad artística de estos maestros fueron los de SANZ SERRANO, M. J., *La orfebrería sevillana del Barroco*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1976; *Juan Laureano de Pina*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1981; CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Cinco siglos de platería sevillana*, Sevilla, Tabapress, 1992; SANTOS MÁRQUEZ, A. J., “Los Sánchez Reciente, una familia de plateros del Setecientos sevillano”, en RIVAS, J. (coord.), *Estudios de Platería, San Eloy 2007*, Murcia, Universidad de Murcia, 2007, pp. 331-346; *José Alexandre y Ezquerro y el triunfo de la rocalla en la platería sevillana*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2018.

2 La única reseña biográfica realizada sobre este orfebre hasta la fecha es la que se incluye en el trabajo de CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Cinco siglos... op. cit.*, pp. 363-364.

a nivel regional, pues su obra está repartida por todo el antiguo territorio arzobispal hispalense, pocos datos han trascendido sobre su vida, su personalidad y su consideración. De ahí que en este artículo nos centremos en dos puntos esenciales para poder solventar dichas lagunas: por un lado, dar a conocer sus datos vitales esenciales, para luego adentrarnos en sus actuaciones como platero catedralicio, donde podremos reconocer particularmente cómo se enfrentará a los cambios de gusto estético que coinciden con su periodo de actividad.

1. NUEVAS NOTICIAS SOBRE LA VIDA DE VICENTE GARGALLO Y ALEXANDRE

Si bien hasta el momento solo se conocía de su biografía su relación de parentesco con José Alexandre y Ezquerro, gracias a la investigación documental podemos hoy establecer los aspectos esenciales de su vida que nos permitirán entender ciertamente su importancia y proyección en la capital hispalense.

En primer lugar, hay que aclarar que verdaderamente se trata de un sobrino del referido platero, que también era de origen aragonés. De hecho, lo sabemos por su expediente matrimonial fechado en 1782, ya que tuvo que solicitar dispensa papal para poder desposarse con su prima hermana Vicenta Alexandre Rendón, la única hija de José Alexandre y Ezquerro³. En este expediente, resuelto favorablemente por el breve de Pío VI del 4 de enero de 1782, como era habitual, se aportaban las partidas de bautismo de los contrayentes, por lo que sabemos con exactitud dónde y cuándo nació nuestro protagonista. Su bautizo se celebró el 9 de noviembre de 1742 en la basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, siendo sus padres Juan Gargallo y Andrea Alexandre y su padrino el hermano Martín Olaguer de San Francisco. Pero, además de su origen aragonés, en dicho expediente los testigos de la unión (su suegra Beatriz Rendón, Catalina Rodríguez y Ramón González, contador provincial de artillería) coincidieron en afirmar que había llegado a Sevilla hacía nueve años, esto es, en 1773. Precisamente cuando se establece en la ciudad, su esposa tenía solo 13 años, ya que por su partida bautismal sabemos que nació en 1760, por lo que había entre ellos una amplia diferencia de edad. Además, Vicente no llegó solo: le acompañaba su hermano Andrés, quien en ese mismo año realizó su examen de maestría⁴. De ello deducimos que ambos se habían formado en Zaragoza, ya que pertenecían a una familia de plateros, aunque las posibilidades que ofrecía el taller sevillano de su tío, el

3 Archivo General del Arzobispado de Sevilla (AGAS). Expedientes matrimoniales apostólicos, legajo 9144, 1782, expediente matrimonial de Vicente Gargallo y Vicenta Alexandre.

4 AGAS. Archivo Gremio de Plateros (AGP), legajo 3, libro segundo de exámenes (1756-1867), ff. 77 v-78.

platero episcopal que trabajaba para lo más granado de la época, condicionó sin duda dicho traslado⁵. Más cuando, como hemos comentado, José Alexandre no tenía sucesor en su familia que pudiera continuar con su labor, por lo que probablemente llamó a los hijos de su hermana Andrea para que hicieran carrera en la capital andaluza bajo su autoridad. No obstante, será Vicente quien restará como oficial en la casa de su tío hasta su muerte el 21 de mayo de 1781, momento en que su tía Beatriz Rendón, atendiendo los deseos de su difunto marido y con la necesidad de continuar con el taller abierto, concertó su matrimonio con su hija, para lo cual pidieron la referida dispensa, y de ahí que también Vicente acudiera al gremio para obtener el título de maestro de platero de mazonería, superando su examen el 23 de enero de 1782⁶. Además, para mantener en las mismas condiciones el obrador de platería, en la dote recibida por su esposa, según escritura pública fechada el 11 de mayo y valorada en 240.878 reales y medio de vellón correspondiente a su herencia paterna, además de los múltiples bienes muebles, joyas y plata, recibió las herramientas de platero⁷. La ceremonia se celebró al día siguiente en la parroquia del Sagrario, tal y como Vicenta Alexandre declarará en el testamento de su marido.

Por lo tanto, si fue un matrimonio de conveniencia o por amor lo desconocemos, pero lo cierto es que existía un claro interés por parte de Beatriz Rendón y el propio Vicente Gargallo de mantener el taller y su posición pues, ciertamente, no solo heredó las herramientas e instalaciones, ubicadas en los soporales de la plaza de San Francisco, sino también la posición de su tío. Hay que recordar que José Alexandre y Ezquerria se convirtió en el platero episcopal durante las prelaturas de los cardenales Solís (1755-1775) y Delgado y Venegas (1776-1781), por lo que, siguiendo esta deriva, Vicente se convirtió en su digno sucesor⁸. Una ocupación que le permitirá mantener su privilegiado lugar entre los talleres de la ciudad, al ser el encargado de establecer diseños y ejecutar los encargos más relevantes que se desarrollaron durante toda su vida en el amplio territorio episcopal y de ahí la multiplicación de su obra prácticamente en toda

5 Creemos que pudieron hacerlo con su padre Juan Gargallo, aunque este había muerto para 1758. SANTOS MÁRQUEZ, A. J., *José Alexandre...*, *op. cit.*, p. 23. No obstante, en los estudios de platería zaragozana no hallamos ningún Juan Gargallo, y sí a Juan Dargallo, que fue un reputado platero, también el oficial de la seo de la capital aragonesa y cuyo hijo Antonio Dargallo le sucedió a su muerte en 1756. Unos datos que creemos que pueden corresponderse con la misma persona, y cuyo apellido familiar al pasar a Sevilla los escribanos pudieron adaptar a Gargallo. ESTEBAN LORENTE, J. F., *La platería de Zaragoza en los siglos XVII y XVIII*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, t. I, pp. 111-112.

6 AGAS. AGP., legajo 3, libro segundo de exámenes (1756-1867), ff. 125-v.

7 Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPSe). Protocolos Notariales de Sevilla (PNS), legajo 13169, oficio 19, libro 1º 1782, ff. 705-715v Dicho legado aparece totalmente desarrollado en SANTOS MÁRQUEZ, A. J., *José Alexandre...*, *op. cit.*, pp.28-32.

8 SANTOS MÁRQUEZ, A. J., *José Alexandre...*, *op. cit.*, pp. 33-58.

Andalucía occidental⁹. Esta circunstancia condicionó también su acceso a la platería catedralicia, ya que, cuando murió su oficial Juan Bautista Zuloaga en 1786, inmediatamente fue el elegido para sustituirlo.

Coincidiendo con este nombramiento, registró ante notario junto a su esposa un poder para testar el 4 de agosto de 1786¹⁰. Un documento en el que advierte que, por estar enfermo, no pudo redactarlo y por esta causa apoderaba a su esposa para hacerlo si le llegara su muerte, algo que no sucederá hasta pasados veinte años. El poder está plagado de generalidades, de modo que lo único que nos concreta es que el matrimonio para esta fecha tenía dos hijas, María Jacinta y Manuela María, ambas de corta edad y que morirán en poco tiempo. Lo sabemos por el definitivo testamento redactado tras la muerte del platero en 1808, ya que, finalmente su esposa tuvo que recurrir al referido poder para escriturararlo el 15 de noviembre de dicho año, informando que Vicente Gargallo y Alexandre había fallecido el 29 de agosto anterior¹¹. Según se expresa en la primera manda, su entierro aconteció el día 30 y fue sepultado en la iglesia de la Casa Grande de San Francisco, celebrándose una misa de réquiem cantada con treinta sacerdotes y el rezado de un novenario posterior. Y, haciendo uso de las disposiciones del referido poder, Vicenta determinó las misas que por su alma se debían de decir en la ciudad. Concretó que serían cien repartidas en: veinticinco en la parroquia del Sagrario, diez en el convento de San Antonio, otras diez en el de San Diego y las últimas cinco serían celebradas por el presbítero Luis Montero en este último cenobio, pagando por todas ellas seis reales. Igualmente, acogiéndose a la libertad dada por su marido, establecía que daría las limosnas acostumbradas en los testamentos, especialmente al Santo Sepulcro de Jerusalén.

No obstante, lo más interesante son las referencias que ofrece sobre la familia. Vicenta indica la dote que entregó a su marido y cómo este no aportó nada al matrimonio, por lo que se ratifica lo beneficiosa que fue esta unión para el platero. Igualmente apunta que sus hijas María Jacinta y María Manuela habían fallecido, pero que luego llegó un varón, Juan María Gargallo, nacido en 1797, ya que tenía en este momento diez años y medio. Por esta razón, el menor era nombrado su único heredero, quedando bajo la tutela materna, sin que ello perjudicara a la hacienda de Vicenta, convirtiéndose además en su única albacea, ya que en el poder también había señalado que fuera su suegra Beatriz Rendón, la cual ya había fallecido.

⁹ Cruz Valdovinos recoge la mayor parte de esta creatividad. CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Cinco siglos...*, *op. cit.*, pp. 363-364.

¹⁰ AHPS. PNS., legajo 13178, oficio 19, libro 2º 1786, ff. 575-576v.

¹¹ AHPS. PNS., legajo 13229, oficio 19, libro 1º 1808, ff. 959-962v.

Desafortunadamente poco más se puede extraer de estas últimas voluntades, donde las cuestiones económicas y laborales quedaron al arbitrio de Vicente Alexandre, la cual también escrituró la tutela de su hijo. Lo hizo el 22 de diciembre de 1810, presentando un auto del segundo asistente de la ciudad, don José González de Andía, por el cual se la nombraba tutora y curadora de la persona y bienes de Juan María Gargallo¹². Además, quiso que su hijo continuase con la tradición laboral de la familia, por lo que el 21 de septiembre de 1809 lo puso a aprender el oficio en el taller de José Juan Guzmán, quien se había formado con su abuelo¹³. Y, tras pasar los duros años de la invasión francesa, con diecinueve años, Juan María Gargallo realizó su examen de maestría como platero de oro el 29 de enero de 1816¹⁴.

2. DE LA CONSIDERACIÓN A SU CREATIVIDAD EN LA CATEDRAL HISPALENSE, A SU MAL ACOMODO A LOS NUEVOS GUSTOS DE SUS CAPITULARES

Como dijimos en un principio, la producción de Vicente Gargallo y Alexandre se encuentra repartida en muchas iglesias del antiguo arzobispado hispalense debido a su posición privilegiada como platero episcopal. Ciertamente, plantear un estudio exhaustivo de toda esta producción nos llevaría mucho tiempo y espacio, por lo que, nos ceñiremos a su trabajo como platero catedralicio, el cual es representativo para conocer la consideración que tuvo en tanto la élite cultural de la Iglesia hispalense se localizaba en su cabildo, siendo por ello la avanzadilla de todos los cambios estéticos que se produjeron en la platería de la ciudad. De hecho, su creatividad estuvo condicionada por el periodo de transición estética que le tocó vivir, donde las formas del tardobarroco comenzaban a languidecer en favor de un academicismo neoclásico que triunfaba en las esferas del poder. Ante esta situación, Vicente Gargallo fue bastante conservador, pues se mantuvo apegado a las formas del Rococó que, si bien en un principio fueron del agrado del cabildo, con el paso de los años chocaron con los nuevos postulados neoclásicos que llegaban desde Madrid y que muchos de sus miembros aceptaron, lo que, como veremos, generará un cierto rechazo a su obra.

Este problema no existía cuando fue elegido para sustituir a Juan Bautista Zuloaga tras su muerte en 1786. De hecho, los capitulares, en la reunión del 13

12 AHPS. PNS., legajo 13233, oficio 19, libro 2º 1810, ff. 76-77v.

13 AGAS. AGP., legajo 6, libro de registro de aprendices (1779-1829), f. 68. SANTOS MÁRQUEZ, A. J., *José Alexandre...*, op. cit., p. 24.

14 SANZ SERRANO, M. J., *Antiguos libros de la platería sevillana*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1986, p. 204; AGAS. AGP., legajo 3, libro segundo de exámenes (1756-1867), f. 181.

de septiembre de dicho año, ante las solicitudes presentadas para suplantarlos, expresaron que “ninguno jusgaban pudiese desempeñar el dicho oficio mejor que Dn Vicente Gargallo y Alexandre”, por lo que se le asignó el título de “platero de esta Iglesia y Fábrica”¹⁵. Una decisión en la que se advierte su reconocimiento como el orfebre mejor valorado en la ciudad, demostrado en los cinco años que llevaba ocupando la platería episcopal y en un momento en el que aún el Rococó era el estilo dominante.

De manera inmediata, los libros de contabilidad comienzan a registrar numerosos descargos al platero por sus funciones de reparación y limpieza de la plata catedralicia, detallándose en algunas ocasiones trabajos de cierta entidad labrados *ex novo* para su culto. Esto es lo que sucede en el descargo fechado el 7 de enero de 1787, cuando se registra el pago a Gargallo y Alexandre de 268.498 maravedíes por haber labrado un juego de doce candelabros, además de las composiciones ejecutadas hasta final de dicho año¹⁶. Unas piezas que se pueden identificar con el juego conservado en la catedral de sencillos candeleros torneados que presentan su marca (Fig. 1).



Fig. 1. Vicente Gargallo y Alexandre, Candelabro, 1787. Catedral de Sevilla © Fondo Gráfico Archivo IAPH. Autor/a: "Gómez Álvarez de Salina, Inmaculada".

15 Archivo de la Catedral de Sevilla (ACS). Fondo capitular, secretaría, autos capitulares, legajo 7197, 1786, ff. 241-241v.

16 ACS. Fondo capitular, contaduría, libramientos, legajo 6356, f. 441v.

Bien diferente fue el destino de la obra en plata que labró para el racionero Gonzalo Muñoz Caballero. Este había dejado tras su muerte un legado a la catedral en forma de escultura de Nuestra Señora de la Concepción “vestida de plata sinclada que con la peana y corona es como de dos tercias de vara en alto”, esto es, unos 50 centímetros de altura, y en cuyo basamento se custodiaba una reliquia “de los cabellos de la Virgen Santísima con su auténtica”. Presentada al cabildo el 7 de enero de 1789 por su albacea, el también racionero Francisco Aguilar y Ribón, este recalcó que el deseo del finado era que dicho relicario sirviera en las octavas y “se colocase entre las demás reliquias que adornan el altar”¹⁷. Al registrar dicho relicario en el inventario catedralicio, el secretario tuvo a bien anotar que había sido hecha por nuestro protagonista y que pesaba 95 onzas y 11 adarmes (5 kilos y medio), los cuales importaban 2.033 reales y 8 maravedíes, habiendo pagado el racionero por su hechura 1.350 reales¹⁸. Una destacada escultura relicario que desgraciadamente el infortunio posterior la hará desaparecer. De hecho, estará en la catedral tan solo treinta años, pues será una de las piezas que se fundieron en Cádiz para financiar la guerra contra los franceses.

En dicho año también recibió el encargo de labrar las nuevas varas del palio del Santísimo Sacramento, tal y como aparece recogido en el inventario catedralicio. Estas ocho varas con sus cañones y nudetes cincelados de tres varas de alto (2 metros y medio) y sus perillas, habían pesado 54 marcos, 3 onzas y 12 adarmes, recibiendo el platero por todo su coste 11.438 reales con 16 maravedíes de vellón. Unas varas que servían al palio rico utilizado “en las procesiones que se celebran con el SSmo Sacramento el Jueves Santo y vispera y octavo día del Corpus y se estrenaron en la vispera del Corpus de este año de 1790”¹⁹.

Unas procesiones claustrales para las que también sirvió otra de las grandes creaciones de nuestro platero. En concreto, nos referimos a la custodia de oro, una obra cuya conclusión la catedral llevaba más de doscientos años esperando, siendo Vicente Gargallo el que finalmente solucionará los problemas que aquella presentaba. El proyecto era el de fabricar una custodia de asiento en oro pensada para servir en la procesión claustral de la octava del Corpus y portar al Santísimo Sacramento desde el Sagrario hasta el altar mayor y viceversa en la

17 ACS. Fondo capitular, secretaría, autos capitulares, legajo 7200, 1789, f. 10. Aparece registrada en el libro de los espolios, fábrica, inventarios, legajo 5130, f. 74.

18 ACS. Fondo capitular, fábrica, inventarios, legajo 9742, f. 84. El recibo del relicario firmado por Vicente Gargallo aparece reseñado en el libro de espolios. ACS. Fondo capitular, fábrica, inventarios, legajo 5130, f. 74.

19ACS. Fondo capitular, fábrica, inventarios, legajo 9742, f. 159.

víspera y al finalizar estos cultos²⁰. Una idea que nació en 1608 y que nunca se había llegado a terminar por múltiples razones, y que, a partir de la entrada en la platería catedralicia de Juan Bautista Zuloaga, tomó gran impulso. Su trabajo lo inició en 1752, partiendo del diseño realizado por Jerónimo Balbás en 1715, aunque la dificultad para recaudar el oro, los problemas con su ley, las modificaciones que se fueron introduciendo en el proyecto y, especialmente, los cambios de gusto estético que por el paso del tiempo se produjeron en el seno del cabildo, postergaron su conclusión. En este sentido, fue vital la influencia neoclásica que chocó con el modelo barroco proyectado por Zuloaga, lo cual determinó que incluso el cabildo recibiese de la Academia de San Fernando un proyecto totalmente clásico, firmado por el arquitecto Miguel Fernández en 1779, para solventar los múltiples defectos que se le achacaban a la pieza del platero sevillano. Será entonces cuando el cabildo se plantee el dilema de volver de nuevo a iniciarla desde cero o, por el contrario, adecuarla a las nuevas exigencias neoclásicas, decantándose por esta segunda opción en la reunión del 23 de noviembre 1786²¹. Sin embargo, los trabajos siguieron parados y volvió a plantearse un nuevo proyecto, ahora diseñado por el arquitecto Mateo de Molina, igualmente de la Academia de San Fernando, en la reunión del 29 de mayo de 1789²². A pesar de ello, el 19 de junio siguiente, abogando los capitulares por la necesidad de la pieza y por la posibilidad de que con las reformas oportunas se pudieran eliminar los defectos que presentaba la pieza barroca, se encomendó que fuese valorada por Vicente Gargallo y Alexandre²³. Para conseguirlo, el 7 de agosto se le pidió al platero que armara la custodia de oro con los elementos que se tenían acabados, determinándose finalmente que se mantuviese dicho proyecto con las modificaciones oportunas, especialmente eliminando el pelicano del remate y haciendo otro “más ligero y agradable”, además de solventarse los problemas de financiación del oro y su hechura²⁴.

El oro labrado y en pasta fue entregado a Vicente el 7 de septiembre de 1789, quien estuvo trabajando en la pieza hasta 1791, informándose de su conclusión el 13 de mayo, cuando incluso se decidió que fuese utilizada para la

20 Sobre esta obra y su historia se puede consultar: SANZ SERRANO, M. J., “La custodia de oro de la Catedral de Sevilla”, en RIVAS CARMONA, J. (ed.), *Estudios de platería, San Eloy 2003*, Murcia, Universidad de Murcia, 2003, pp. 569-594. Otro estudio que aborda este mismo tema es el de GÁMEZ MARTÍN, J., “La promoción de las artes en tiempos de crisis y cambios de mentalidad: fábrica, iconografía y fundición de la custodia de oro de la catedral de Sevilla”, en *IX Jornadas de Historia en Llerena*, Llerena, Sociedad Extremeña de Historia, 2010, pp. 143-157.

21 SANZ SERRANO, M. J., “La custodia de oro...”, *op. cit.*, p. 577.

22 ACS. Fondo capitular, secretaría, autos capitulares, legajo 7200, 1789, ff. 124-126.

23 ACS. Fondo capitular, secretaría, autos capitulares, legajo 7200, 1789, ff. 137-137v.

24ACS. Fondo capitular, secretaría, autos capitulares, legajo 7200, 1789, ff. 186v-188.

procesión del Corpus Christi de ese año, sustituyendo a la de Arfe²⁵. Y será el 3 de junio, ante los capitulares, cuando Jerónimo del Rosal, como delegado de la obra, expuso la cuenta de la custodia de oro firmada por Gargallo, aprobándose por el referido cabildo y manifestando su satisfacción por el trabajo realizado, y mandando incluso hacer una gratificación al platero y a sus oficiales²⁶.

Según rezaba en la relación presentada por el platero, Gargallo se tuvo que enfrentar a reconstruir una pieza que estaba aún a medio hacer y enmendar muchas de las irregularidades que se habían detectado. Diseñó un nuevo basamento, ahora circular, donde dispuso los relieves del Antiguo Testamento y las figuras de Noé y su familia que habían sido ejecutados con anterioridad²⁷. Encima colocó otra peana octogonal con otros relieves de una secuencia veterotestamentaria, cuyo suelo o pavimento donde se colocaba el viril fue ejecutado por el zaragozano²⁸. Sobre ella se levantaban ocho pilastras con estípites delanteros que soportaban los cuatro arcos del tabernáculo. De esta estructura faltaban por hacer tres estípites, por lo que lo desbarató el existente y ejecutó los cuatro con sus capiteles “de mejor ideal, nuevos y más ligeros”. Delante de las pilastras colocó las figuras de ocho apóstoles y los cuatro restantes en la cornisa superior de los soportes columnarios. Los arcos sustentaban la cúpula que estaba ya labrada y decorada en su anverso y reverso con relieves que narraban la vida de Cristo, desde su nacimiento hasta los pasajes de su resurrección²⁹. En

25 ACS. Fondo capitular, secretaría, autos capitulares, legajo 7202, 1791, ff. 41v.-42

26 Toda la información que seguidamente expondremos sobre la custodia, lo que labró Gargallo y sus elementos estructurales, está recogida en ACS. Fondo capitular, secretaría, autos capitulares, legajo 7202, 1791, ff. 47v-52 y documentos insertos.

27 En concreto, todos los relieves que incorporó en este basamento reprodujeron las veinte estampas que se adquirieron al pintor Pedro Tortolero, siendo algunas de ellas labradas por Juan Gómez de Luque en 1761. SANZ SERRANO, M. J., “La custodia de oro...”, *op. cit.*, p. 575. GÁMEZ MARTÍN, J., “La promoción de las artes ...”, *op. cit.*, pp. 148-149. Los relieves que aparecían en este basamento eran los ocho siguientes: la Creación del Universo, la Creación de la Tierra, la Creación de Adán, Adán y Eva y la tentación de la serpiente y su Expulsión del Paraíso, Noé con sus hijos en el arca, su sacrificio, Abraham y Melquisedec, Sacrificio de Isaac y, el octavo, la Bendición de Jacob y el sueño de la Escala del Cielo. Las ocho figuras son Noé y su mujer, sus tres hijos y tres nueras.

28 En concreto los diez pasajes del zócalo inicial eran: José vendido por sus hermanos y el sueño de José, el Faraón y José con sus profecías, la zarza ardiente de Moisés, el paso por el Mar Rojo, Aarón como sumo sacerdote ofreciendo el incienso a Dios, la serpiente de bronce en el desierto, Sansón derribando las columnas del templo, David y Goliat, Dedicación del Templo por Salomón, Jonás y la ballena, y Jonás vomitado por la ballena.

29 Cada arco tenía una cartela en su interior con los temas del Nacimiento del Señor, la Adoración de los Reyes, el Bautismo de Cristo y las Bodas de Caná. En la parte exterior de la media naranja se hallan ocho laminas con la Oración del Huerto y el Prendimiento de Cristo, la Presentación a Pilatos, los Azotes a Cristo, la Coronación de Espinas, el *Ecce Homo*, Cristo con la cruz a cuestas, la Crucifixión, la Resurrección y la Ascensión. En el interior de la media naranja otros cuatro relieves que recogían los temas del *Noli me tângere*, la Aparición de Emaús, la Aparición del Resucitado a sus doce apóstoles y finalmente la alegoría del triunfo del Santísimo Sacramento.

las pechinas se reproducían los cuatro Padres de la Iglesia Latina y en la clave Dios Padre rodeado de ángeles, custodiando así al ostensorio con Dios Sacramentado testimoniado por “todo lo historiado y verdades del antiguo y nuevo Testamento y Yglesia”. Un diseño remodelado que no debió ser muy diferente al que planteó el mismo Vicente Gargallo para el templete eucarístico de la parroquia de Aznalcázar, labrado entre 1794 y 1798, el cual desgraciadamente desapareció en la Guerra Civil (Fig. 2)³⁰.



Fig. 2. Vicente Gargallo y Alexandre, Templete eucarístico, 1794-1798. Parroquia de San Pablo de Aznalcázar, desaparecido © Fototeca Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla.

30 AMORES MARTÍNEZ, F., “Culto y fiesta en torno al Santísimo Sacramento en los pueblos del Aljarafe de Sevilla (1500-1850)”, en *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía: actas del simposium*, San Lorenzo del Escorial, Ediciones escorialenses, 2003, vol. 1, p. 540.

El segundo cuerpo era una creación completa de Vicente Gargallo y estaba resuelto a modo de “una linterna” de traza cuadrada, enmarcada por cuatro cartelas con las virtudes cardinales y con angelitos con campanillas “previniendo la adoración que se debe al Santísimo Sacramento”, rematándose estas tarjas por un serafín. En el interior de esta linterna se alzaba la imagen de la Asunción de María Santísima sobre nubes con ángeles y coronada con las doce estrellas. Cuatro medallas adornaban el interior de su bóveda con las imágenes de san Miguel, san Gabriel, san Rafael y el santo Ángel Custodio. En su parte exterior, otras tantas acogían a las de la Virgen del Pilar, san Eloy, san Vicente Ferrer y san Cristóbal, devociones que fueron puestas por el propio orfebre y que las colocó porque encomendó “su desempeño a Dios por mediación de la Virgen y estos santos”. Remataban este segundo cuerpo cuatro ángeles de cuerpo entero con panes y racimos de uvas enmarcando la Fe con la cruz en una mano y el cáliz y la hostia en la otra, figura que sustituyó al pelicano que afeaba el proyecto de Zuloaga.

Su peso final alcanzó los 438 marcos, 1 onza y 3 adarmes (100 kilos y 700 gramos de oro) y su precio fue de 10.001 pesos escudos de plata, sobrando 29 marcos con 3 onzas y 6 adarmes y medio de oro que se emplearon en cuatro faroles con peana y corona auríferas que le acompañarían en las parihuelas en la procesión, a la vez que se confeccionaron unos faldones de lama de oro, piezas todas ellas que costeó la fábrica catedralicia³¹.

Sin embargo, como bien es sabido, esta obra terminada por Gargallo tuvo poco recorrido. Entre las peticiones de apoyo económico que Carlos IV solicitó a las diferentes iglesias de sus reinos para poder afrontar la guerra contra Francia, el 14 de mayo de 1798 se leyó ante los capitulares la concordia que se había llegado con el rey para que cada arzobispado entregase la suma de diez millones de reales en dos años, informando la diputación de hacienda que, para ese momento, el hispalense tan solo había conseguido reunir un millón trescientos mil reales, faltando para el primer plazo en junio otros setecientos mil reales y para noviembre otros tres millones más. Por esta razón, la diputación de hacienda solicitó al cabildo poder fundir la custodia de oro “que es la alhaja de maior precio” y reducirla a dineros, de modo que, junto a otra plata catedralicia, se podría llegar a las cuantías requeridas³². Una solicitud que se le concedió a dicha diputación, mandándose que se llevara junto a los faroles de oro y otras piezas de plata a la Casa de la Moneda para su fundición el 3 de julio de dicho

31 Este tisú fue adquirido a Fernando Prieto por un valor de 257.412 maravedíes, según reza el recibo fechado el 6 de junio de 1791. ACS. Fondo capitular, fábrica, libros de cargo y data, legajo 4627, data de fábrica de 1791, f. 6v.

32 ACS. Fondo capitular, secretaría, autos capitulares, legajo 7209, 1798, ff. 45v-46.

año³³, presentándose diez días más tarde la certificación de dicha institución donde los ensayadores Carlos de Rojas y Nicolás de Lama refrendaban que la custodia pesó 434 marcos, 5 onzas y 1 tomín de oro y que se había traducido a 1.203.413 reales con 30 maravedíes de vellón³⁴. Por lo tanto, se solventaba gran parte de la deuda inmediata del cabildo, aunque ello conllevó la pérdida de una de las grandes creaciones de la catedral, en la que había tenido una decisiva intervención el propio Vicente Gargallo. No tenemos la menor duda de que detrás de esta decisión estuvo presente el naciente rechazo a las formas tardo-barrocas que se identificaban con nuestro platero, tal y como se advertirá en otros trabajos posteriores.



Fig. 3. Vicente Gargallo y Alexandre, Bandeja de la capilla de la Antigua, 1796.0 Catedral de Sevilla © Cortesía del Cabildo Catedral de Sevilla

33 ACS. Fondo capitular, secretaría, autos capitulares, legajo 7209, 1798, ff. 60-60v.

34 ACS. Fondo capitular, secretaría, autos capitulares, legajo 7209, 1798, ff. 64v-65 y certificación adjunta.

Precisamente, por estas demandas estatales de plata, se le encomendó una de sus obras hoy conservadas. En concreto, en 1795, en una petición gubernamental de plata anterior, el cabildo hispalense había ofrecido una pareja de azafates de la capilla de la Antigua, lo cual hizo que un gran devoto de esta advocación mariana decidiera reponerlas financiando otra pareja. En concreto, fue el 25 de mayo de 1796 cuando era anunciado a los capitulares, siendo su donante el canónigo Martín Alberto de Carbajal (1705-1797), el cual años antes había donado el frontal de plata y la credencia de esta capilla³⁵. Las dos bandejas costaron 4.449 reales y medio y hoy las podemos admirar en el tesoro catedralicio (Fig. 3). Inspirado en el diseño que Damián de Castro realizó para las bandejas que el cardenal Delgado y Venegas donó a la catedral en 1777³⁶, presentan el mismo carácter alabeado en su borde, salpicado de motivos de rocalla, así como los gallones helicoidales que recorren su fondo y nacen de un medallón central sobredorado donde se reproducen las armas del cabildo: la Giralda enmarcada por las dos jarras de azucenas³⁷. Una bella y magistral creación, típica de un fiel seguidor de la estética rococó y alejada del academicismo cortesano, donde no tenemos duda que se impuso el criterio del anciano mecenas, quien conocía bien el trabajo de este taller familiar, pues José Alexandre había trabajado para él en varias ocasiones.



Fig. 4. Vicente Gargallo y Alexandre, Incensario, 1797. Catedral de Sevilla © Fondo Gráfico Archivo IAPH. Autor/a: "Gómez Álvarez de Salina, Inmaculada".

35 ACS. Fondo capitular, secretaría, autos capitulares, legajo 7207, 1796, f. 53v.

36 PALOMERO PARAMO, J., "La platería en la Catedral de Sevilla", en VVAA., *La catedral de Sevilla*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1985, pp. 624-625.

37 ACS. Fondo capitular, fábrica, inventarios, legajo 5131, f. 29, la obra fue estudiada por SANZ SERRANO, M. J., *La orfebrería sevillana... op. cit.*, t. II, p. 150 y CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Cinco siglos...*, *op. cit.*, pp. 284-286.

Una estética rococó que también se reconoce en otra de sus obras conservadas. A fines de diciembre de 1797, recibió otros 166.540 maravedíes por las composiciones realizadas en el tesoro argénteo y por el valor de dos incensarios nuevos para el altar mayor (Fig. 4)³⁸. En ellos, tanto el quemador como el cuerpo de humo repiten el carácter alabeado propio de la estética de la rocalla, la cual también aparece repujada y calada en ambas partes, aún con un carácter blando y asimétrico propio de un orfebre que se siente cómodo con este tipo de diseños.

Sin embargo, cada vez era mayor el número de canónigos que renegaban de la rocalla, y ello se evidenció en el criterio estético que a partir de estos años comenzó a imponerse en las sesiones capitulares. Con respecto a Gargallo, hallamos esta tendencia en el encargo que recibe de realizar el trío de ánforas para la misa Crismal del Jueves Santo, en la que se consagraban el crisma y los óleos de catecúmenos y enfermos para su posterior reparto a las parroquias diocesanas³⁹. El 13 de enero de 1797, los mayordomos de fábrica advertían la necesidad de su renovación ante el deterioro que experimentaban las antiguas⁴⁰, y, el 21 de enero siguiente, se determinó una resolución muy reveladora de la nueva deriva estética del cabildo: se solicitó al canónigo doctoral que estaba en la Corte que encargase al aragonés Antonio Martínez la hechura de las tres ánforas “y que cuide sean del mejor gusto, según corresponde a la grandeza de esta Santa Iglesia”⁴¹. Está claro que los miembros del cabildo ya se habían doblegado al gusto académico, cuyo mejor representante a nivel nacional era la fábrica de platería de Antonio Martínez de Madrid⁴². El 22 de noviembre, el mayordomo presentó al cabildo los diseños enviados por Martínez para que eligiesen el más adecuado, proponiendo que, tras su decisión, este fuese ejecutado por el platero de la fábrica⁴³. Por lo tanto, en esta resolución finalmente se le imponía a Gargallo el labrar una obra que siguiera el más puro neoclasicismo, algo que supo ejecutar sin dificultad, recibiendo por su plata y hechura 35.000 reales el 13 de diciembre de 1798⁴⁴.

Por fortuna, las tres ánforas se conservan y son plenamente neoclásicas (Fig. 5). En efecto, son unas jarras sobrias y sencillas, con peana circular,

38 ACS. Fondo capitular, contaduría, libramientos, legajo 6357, f. 341.

39 RIVAS CARMONA, J., “Las ánforas de óleos: estudio de una tipología de platería”, en RIVAS, J. (coord.), *Estudios de platería, San Eloy 2012*, Murcia, Editum, 2012, p. 510.

40 ACS. Fondo capitular, secretaría, autos capitulares, legajo 7208, 1797, f. 6

41 ACS. Fondo capitular, secretaría, autos capitulares, legajo 7208, 1797, f. 7v

42 Sobre este orfebre y su fábrica de platería ver MARTÍN, F., *El aragonés Antonio Martínez y su Fábrica de Platería en Madrid*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2011.

43 ACS. Fondo capitular, secretaría, autos capitulares, legajo 7208, 1797, f. 100v

44 ACS. Fondo capitular, contaduría, libramientos, legajo 6357, f. 362.

cuerpo semiesférico y cuello troncocónico, además de presentar dos asas rectangulares y una tapadera superior. El adorno se basa en guirnaldas de flores y hojas con lazos, óvalos laureados, hojas lanceoladas de acantos, frisos con grecas, punteados y margaritas simétricas, además de gallones en la tapadera, todo ello propio de los trabajos de la fábrica Martínez⁴⁵. Sin embargo, en esta ocasión hay que buscar el origen de este diseño en el Neoclasicismo romano, y más concretamente en Luigi Valadier, quien supo difundir sus propuestas por toda Europa⁴⁶. Sin duda, estamos ante otro ejemplo de la manera de actuar de los capitulares en estos años y que hemos comentado también a propósito de la custodia de asiento, como era la de solicitar el criterio de los académicos para conseguir la llamada “corrección del arte”⁴⁷.



Fig. 5. Vicente Gargallo y Alexandre, Crismera, 1798. Catedral de Sevilla © Cortesía del Cabildo Catedral de Sevilla.

45 Se conservan otras ánforas de óleos de Martínez en la catedral de Zamora de 1803, las cuales son parecidas a las sevillanas, aunque sus asas son curvas y su tapadera diferente.

46 En concreto se conserva un diseño de ánfora similar fechado en 1780. LEONE, F., “Album Valadier della Pinacoteca Comunale di Faenza, catalogo dei disegni”, en COLIVA, A., *Valadier Splendore della Roma del Settecento*, Roma, Galleria Borghese-Officina Libreria, 2019, p. 84.

47 En efecto, cuando son registradas en el inventario, se describen como “obra lisa de muy buen perfil y en blanco”, lo que ya está determinando el cambio definitivo de gusto entre los miembros del cabildo. ACS. Fondo capitular, fábrica, inventarios, legajo 9742, f. 202.

Y precisamente esto parece que también sucedió con la última gran obra que realizará para la catedral. Se trata de la lámpara de la capilla de San José, un espacio que se estaba renovando totalmente en estilo neoclásico y donde el criterio academicista se había impuesto en todos sus detalles ornamentales⁴⁸. Pues bien, en 1800 se le encargó una lámpara de plata para esta capilla, la cual fue acabada al año siguiente y presentada ante el cabildo el 19 de junio, advirtiéndolo los fabriqueros que su coste había duplicado los 18.000 reales que se habían fijado por contrato, por lo que se rechazó la obra⁴⁹, algo que volvió a suceder el 13 de julio cuando Gargallo volvió a solicitar la aceptación de la lámpara⁵⁰. Detrás de esta decisión capitular, creemos que no solo estaba la falta de medida por parte del platero en calcular su peso y precio, sino también las claras diferencias existentes entre la propuesta de Gargallo y el estilo predominantemente clásico que imperaba en este renovado recinto. Pues ello se advierte cuando, a pesar del rechazo inicial, el platero aragonés volvió a demandar el 6 de marzo de 1804 la admisión de la lámpara y el cobro de su coste, pues tenía en ella invertida una importante cantidad de plata⁵¹. Y ante dicha petición, el 8 de marzo se expuso el tema en la reunión capitular y “después de una dilatada conferencia se acordó se presente esta lampara no obstante estar reprobada esta obra a fin de tomarla si gustase al cabildo”⁵². Una cuestión de gusto que finalmente hará que el 15 de marzo, tras inspeccionar la obra y el memorial del platero quien había rebajado su valor, fuese de nuevo rechazada, aunque el platero consiguió que se le condonasen los 2.767 reales abonados en origen “con la condición de que ni judicial ni extrajudicialmente haya de reclamar la lampara”⁵³. Por lo tanto, con esta decisión salomónica se desechó la obra de Vicente Gargallo, en gran medida porque su diseño aún estaba dentro del aparato Rococó, como lo demuestran otros ejemplos de lámparas conservadas de su taller, como el caso de la del presbiterio de la parroquia de Santa María la Blanca de La Campana (Fig. 6), coetánea a este encargo catedralicio⁵⁴.

48 Sobre la renovación neoclásica de la capilla de San José ver RECIO MIR, A., “El retablo de San José y la implantación neoclásica en la catedral de Sevilla”, *Laboratorio de Arte*, nº 11, 1998, pp. 253-273. Con anterioridad, en 1799, se le abonaron 2474 reales con 8 maravedíes por el costeo de una lámpara para la capilla de la Candelaria. ACS. Fondo capitular, contaduría, libramientos, legajo 6357, f. 382v.

49 ACS. Fondo capitular, secretaría, autos capitulares, legajo 7212, ff. 106-106v.

50 ACS. Fondo capitular, secretaría, autos capitulares, legajo 7212, f. 127v.

51 ACS. Fondo capitular, secretaría, autos capitulares, legajo 7215, f. 31.

52 ACS. Fondo capitular, secretaría, autos capitulares, legajo 7215, f. 32v.

53 ACS. Fondo capitular, secretaría, autos capitulares, legajo 7215, f. 33.

54 Esta lámpara presenta la inscripción que la fecha en 1797. CRUZ VALDOVINOS, J.M., *Cinco siglos...*, op. cit., pp. 292-293.



Fig. 6. Vicente Gargallo y Alexandre, Lámpara, 1797. Parroquia de Santa María la Blanca de La Campana (Sevilla) © Fotografía del autor.

3. CONCLUSIONES

Tras este último encontronazo con el cabildo, el platero prácticamente ya no será demandado para labrar obra alguna de entidad en la catedral, centrándose en las consabidas labores que llevaba parejas el cargo de platero catedralicio⁵⁵. No hay que olvidar que para esos años contaba con una avanzada edad y que es indudable que su mal acomodo al nuevo gusto neoclásico que se había

⁵⁵ La última cantidad la recibe su esposa el 11 de mayo de 1808, ya fallecido, por un valor de 37672 maravedíes por labores de reparación en las alhajas del templo y limpieza de las lámparas del monumento. ACS. Fondo capitular, contaduría, libramientos, legajo 6359, f. 424.

impuesto entre los capitulares jugaba totalmente en su contra, aunque en el resto de la clerecía diocesana seguía contando con grandes adeptos y sus obras seguían siendo muy bien acogidas. Lo cierto es que, a pesar de ello y hasta su muerte, Vicente Gargallo y Alexandre estará ocupando dicho cargo, aunque, una vez fallecido, el cabildo tuvo bien claro que quería en su puesto a un convencido neoclásico, eligiendo al utrerano Juan Ruiz el 31 de agosto de 1808⁵⁶.

BIBLIOGRAFÍA

- AMORES MARTÍNEZ, F., “Culto y fiesta en torno al Santísimo Sacramento en los pueblos del Aljarafe de Sevilla (1500-1850)”, en *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía: actas del simposium*, San Lorenzo del Escorial, Ediciones escurialenses, 2003, vol. 1, pp. 523-544.
- CRUZ VALDOVINOS, J.M., *Cinco siglos de platería sevillana*, Sevilla, Tabapress, 1992.
- ESTEBAN LORENTE, J. F., *La platería de Zaragoza en los siglos XVII y XVIII*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1981.
- GÁMEZ MARTÍN, J., “La promoción de las artes en tiempos de crisis y cambios de mentalidad: fábrica, iconografía y fundición de la custodia de oro de la catedral de Sevilla”, en *IX Jornadas de Historia en Llerena*, Llerena, Sociedad Extremeña de Historia, 2010, pp. 143-157.
- LEONE, F., “Album Valadier della Pinacoteca Comunale di Faenza, catalogo dei disegni”, en COLIVA, A., *Valadier Splanadore della Roma del Settecento*, Roma, Galleria Borghese-Officina Libraria, 2019, pp. 81-184.
- MARTÍN, F., *El aragonés Antonio Martínez y su Fábrica de Platería en Madrid*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2011.
- PALOMERO PÁRAMO, J., “La platería en la Catedral de Sevilla”, en VVAA., *La catedral de Sevilla*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1985, pp. 575-641.
- RECIO MIR, A., “El retablo de San José y la implantación neoclásica en la catedral de Sevilla”, *Laboratorio de Arte*, nº 11, 1998, pp., 253-273.
- RIVAS CARMONA, J., “Las ánforas de óleos: estudio de una tipología de platería”, en RIVAS, J. (coord.), *Estudios de platería, San Eloy 2012*, Murcia, Editum, 2012, pp. 509-522.
- SANTOS MÁRQUEZ, A. J., “Los Sánchez Reciente, una familia de plateros del Setecientos sevillano”, en Rivas, J. (coord.), *Estudios de Platería, San Eloy 2007*, Murcia, Universidad de Murcia, 2007, pp. 331-346

56 ACS. Fondo capitular, secretaría, autos capitulares, legajo 7219, 1808, f. 64.

- SANTOS MÁRQUEZ, A. J., *José Alexandre y Ezquerria y el triunfo de la rocalla en la platería sevillana*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2018.
- SANZ SERRANO, M. J., “La custodia de oro de la Catedral de Sevilla”, en RIVAS CARMONA, J. (ed.), *Estudios de platería, San Eloy 2003*, Murcia, Universidad de Murcia, 2003, pp. 569-594.
- SANZ SERRANO, M. J., *La orfebrería sevillana del Barroco*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1976.
- SANZ SERRANO, M. J., *Antiguos libros de la platería sevillana*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1986.
- SANZ SERRANO, M. J., *Juan Laureano de Pina*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1981.

Antonio Joaquín Santos Márquez

Departamento de Historia del Arte
Universidad de Sevilla
<https://orcid.org/0000-0002-7671-0936>
anjo@us.es

ARTÍCULOS

II SECCIÓN: ARTE Y PATRIMONIO



TEJIDOS Y BORDADOS DE LA VIRGEN DE LA ANTIGUA DE LA CATEDRAL DE JAÉN*

WEAVING AND EMBROIDERY OF VIRGEN DE LA ANTIGUA OF THE CATHEDRAL IN JAÉN

ISMAEL AMARO MARTOS
Universidad de Jaén

Recibido: 21/02/2022 / Aceptado: 24/04/2023

RESUMEN

La Virgen de la Antigua es una escultura con una interesante indumentaria y ricas estofas, que además ha sido engalanada con vestiduras desde su llegada a la catedral de Jaén. Durante los siglos XVII y XVIII aparecieron los principales conjuntos y algunos de ellos aún se conservan, por eso es necesario relacionarlos con las manufacturas del momento y la datación de estas modas. Además, encontramos algunas vestiduras bordadas que incorporan otros estilos posteriores a tan magnífica colección. Con este trabajo se pretende analizar el traje tallado y policromado de esta imagen devocional, para aportar nuevos datos a su catalogación; conocer el origen de su ajuar textil a través de las fuentes de archivo y estudiar las piezas que componen este singular patrimonio.

Palabras clave: manto, saya, seda, tejido labrado, bordado.

ABSTRACT

The *Virgen de la Antigua* is an sculpture with an interesting attire and lavish quilts which additionally has been decorated with vestments since its arrival to the Cathedral in Jaén. Amidst 17th and 18th centuries the main ensemble appeared and some of them are

still preserved, therefore it is necessary to relate them with the manufactures at that time and the dating of those styles. Furthermore, we behold a number of embroidery clothing which integrate previous styles to this magnificent collection. The principal aim of this essay is to study the engraved and polychromatic garb of this devotional image to provide new datum to its catalogue. Moreover, to get acquainted with its trousseau textile origin throughout source files and study the different pieces which adorn this unique heritage.

Keywords: cape, skirt, silk, engraved fabric, embroidery.

1. LA VIRGEN DE LA ANTIGUA DE LA CATEDRAL DE JAÉN

La Virgen de la Antigua, patrona del cabildo catedralicio giennense y venerada en la capilla mayor de la seo, es una talla anónima fechada entre finales del siglo XIV y principios del siglo XV (fig. 1). La figura femenina, hierática y con la mirada perdida, aparece sentada en un banco de estilo gótico, decorado con arcos apuntados, mientras amamanta al Niño Jesús, que está sentado en su rodilla izquierda, por eso puede ser considerada una *Galactotrofusa*. Originalmente llevaría una corona en la cabeza, de la que solo se conserva la base¹.

Uno de los aspectos más llamativos de esta escultura de bulto redondo son las vestiduras de los personajes. La Virgen tiene un traje ajustado por la cintura y el pecho, con un vuelo que arranca en la cadera y que el manto dorado, colocado sobre los hombros, impide verlo, aunque se puede comprobar en los falzones. La datación de la escultura coincide con los años de mayor vigencia de este tipo de vestiduras en las estatuas marianas. Al tratarse de una Virgen de la leche no podemos concretar el tipo de escote que lleva, aunque sí sacamos en claro que tiene reborde y que su abertura es bastante pronunciada, características propias de los años sesenta del siglo XIV y que continuaron hasta mediados de la siguiente centuria².

* Este trabajo ha sido realizado en el marco de la Ayuda Margarita Salas para la formación de jóvenes doctores/as, dentro del programada de Ayudas para la Recualificación del Sistema Universitario Español para 2021-2022, concedidas por el Ministerio de Universidades y regulada por la Universidad de Jaén. La estancia de investigación postdoctoral que supone este contrato está siendo desarrollada en la Università degli Studi di Palermo (Italia).

1 MARTÍNEZ ROJAS, F.J., “Virgen de la Antigua”, en SERRANO ESTRELLA, F. (coord.), *Cien obras maestras de la catedral de Jaén*, Jaén, Universidad de Jaén, 2012, p. 18.

2 BERNIS MADRAZO, C., “La moda y las imágenes góticas de la Virgen: claves para su fecha-ción”, *Archivo Español de Arte*, t. 43, nº170, 1970, pp. 196 y 201.

En cuanto al tejido que recrean las estofas, es de color azul y tiene una decoración vegetal muy sencilla, silueteada y en sentido vertical, que se repite por toda la superficie, delimitada con una red de rombos que en su diagonal menor son recogidos con abrazaderas. El Museo del Tessuto de Prato conserva un lampás español del siglo XV similar a la policromía de la Virgen, también de fondo azul y con motivos ornamentales amarillos que conforman rombos, con los ángulos inferiores curvados y sujetos por pequeñas flores, y un elemento natural en su interior³. Al tratarse de un ejemplo realizado en España, mantiene el arabesco propio de los textiles hispanos medievales. Si bien, el del traje de la escultura giennense es más italianizante, como las sederías realizadas en Florencia y Venecia durante el *Quattrocento*, con una mayor claridad y simetría en el diseño. Este estilo eliminó los animales enfrentados de las composiciones anteriores, en pro de un interés exclusivo en el motivo floral⁴.



Fig. 1. *Virgen de la Antigua* (finales del siglo XIV-principios del siglo XV), anónimo. S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén. Fuente: Arturo Aragón Moriana.

3 MUSEO DEL TESSUTO. “Tessuti e abiti extraeuropei”, *Museo del Tessuto*, 2022 [Consulta: 15/2/2022]. <https://www.museodeltessuto.it/collezione/tessuti-e-abiti-extraeuropei/>

4 El libro muestra unas láminas con las estructuras habituales en este tipo de tejidos. Mientras que el de la *Virgen de la Antigua* sería el IA, el del textil español de Prato sería el II, pero ambos pertenecen a un mismo estilo. BONITO FANELLI, R., *Five centuries of italian textiles: 1300-1800*, Prato, Cassa di Risparmi e Depositi di Prato, 1981, pp. 35-36.

Por su parte, el Niño Jesús lleva un envolvente paño con una minuciosa decoración. El diseño presenta una piña con forma romboidal, surgida a partir de un tallo y con una serie de hojas a su alrededor, todo ello enmarcado por elementos geométricos que recargan mucho más la estofa. Actualmente el tejido presenta un fondo blanco, mientras que el dibujo tiene un tono oscuro y algunas partes del mismo revela un llamativo rojizo, lo que hace pensar que primitivamente el ornato sería dorado. Las piñas pudieron venir de Persia, desde donde los musulmanes, a través del Mediterráneo, las harían llegar a Italia y España⁵, por eso las encontrábamos dentro de las decoraciones romboidales a las que hacíamos referencia en el traje de la Virgen y, anteriormente, en los tejidos luqueses con animales enfrentados desde la segunda mitad del siglo XIII, a los que también hacíamos referencia⁶.

2. NOTICIAS SOBRE SU AJUAR TEXTIL Y PIEZAS CONSERVADAS

La Virgen de la Antigua no fue pensada para cubrirse, ya que es una talla completa, lo que la exime de ser considerada “vestidera”⁷. No obstante, el afán por engalanarlo todo, hacerlo más ostentoso, incluso alejarlo del fiel y divinizarlo aún más, propició la creación de ricas vestiduras entre las pertenencias de este tipo de esculturas⁸. De hecho, esta práctica es anterior a las imágenes de candelero, ya que el origen se encuentra en las tallas recamadas de planchas de oro y plata durante la Edad Media⁹. Además del interés decorativo y glorioso, en esta escultura también influye el factor del decoro, por su condición de Virgen de la leche. Francisco Pacheco recoge en su tratado *El arte de la pintura* la definición específica de decoro asociada a la decencia que expuso anteriormente Cicerón (106 a.C.-43 a.C.): “DECORO es aquello que así es correspondiente a la naturaleza, que en ello hay una moderación y templanza con una

5 BARRIGÓN MONTAÑÉS, M., “Entre el Renacimiento y el Barroco: textiles de seda en la España de Cervantes”, en GARCÍA SERRANO, R. (coord.), *La moda española en el Siglo de Oro*, Toledo, Castilla-La Mancha, 2015, p. 82.

6 El término piña vino después, los luqueses los definen como brotes ondulados con forma oval terminados en punta. BOCCHERINI, T. y MARAVELLI P., *Atlante di storia del tessuto. Itinerario nell'arte tessile dall'antichità al Déco*, Florencia, Maria Cristina de Montemayor, 1995, p. 37.

7 SIGÜENZA MARTÍN, R., “Arte y devoción: una imagen vestidera en el Museo Cerralbo”, *Pieza del mes Museo Cerralbo*, nº enero, 2010, p. 6.

8 AMARO MARTOS, I., “El patrimonio textil del monasterio de la Concepción Franciscana de Jaén”, en PELÁEZ DEL ROSAL, M. (coord.), *El franciscanismo: identidad y poder*, Priego de Córdoba-Baeza, Universidad Internacional de Andalucía, 2015, pp. 49-51.

9 PRIETO PRIETO, J., “Las primeras imágenes vestideras. Breve recorrido histórico por los modelos y gusto en el atavío de la Madre de Dios en los siglos XI y XVII”, *Décima estación. Boletín digital II*, nº marzo, 2014, p. 14.

cierta apariencia liberal”¹⁰. Se refiere a la naturaleza del hombre como poseedora de la razón, la cual nos ha proporcionado constancia, moderación, templanza y vergüenza¹¹. El recato asociado a la Iglesia, impregnada de este decoro, es sin duda el gran impulso para cubrir esta imagen, aunque curiosamente no siempre se tapara el busto de la figura femenina¹².

La talla ya contaba con un buen número de vestiduras y joyas cuando el obispo Alonso Suárez de la Fuente del Sauce (†1520) ordenó la realización del inventario de 1518, por lo que muy probablemente desde la centuria anterior ya sería ataviada con suntuosas ropas¹³. Si bien, la mayor parte de los cambios en el ajuar de la Virgen se proyectaron en la segunda mitad del siglo XVII, cuando el Barroco pleno inundó la catedral de Jaén, se renovaron todos los ornamentos litúrgicos y también las vestiduras de la patrona del cabildo. Durante este periodo la imagen recibió cuantiosos donativos para que se le hiciesen diferentes atavíos, aunque sin duda el manto sería la prenda más repetida en los inventarios. Estos se colocaban sobre su espalda, como el que lleva tallado, y de ese modo dejaba ver el rostro y el tocado¹⁴. Actualmente, en las contadas ocasiones en las que la Virgen es engalanada, el manto se coloca encima de la cabeza, como ocurre en la mayor parte de las esculturas marianas. En cuanto al traje, sus reducidas dimensiones y su compleja posición solo permitieron la realización de sayas con forma de delantal¹⁵. El traje del Niño Jesús podría ser del mismo modo o incorporar mangas. Estas formas se mantuvieron en los siglos XVII y XVIII, por lo que las innovaciones en este ámbito se limitaron al diseño de los tejidos labrados y el bordado¹⁶.

Al tratarse de un periodo con tantos modelos textiles sofisticados, los donantes compitieron por ofrecer a la imagen los vestidos de mejor calidad, hecho con el que también mostraban su posición social¹⁷. El mal estado de

10 En *De Officiis* de Cicerón (pp. 292-293) a través de: PACHECO, F., *El arte de la pintura*, Madrid, Cátedra. Arte, grandes temas, 1990, p. 292.

11 *Ibidem*, p. 292.

12 Las fuentes orales afirman que en el siglo pasado aún se vestía la imagen y que no siempre se cubría su pecho. No obstante, esto no siempre fue así, a juzgar por el tamaño de las sayas y de los trajes del Niño Jesús.

13 MARTÍNEZ ROJAS, F.J., *op. cit.*, p. 18.

14 SÁNCHEZ RICO, J.I., BEJARANO RUIZ, A. y ROMANOZ LÓPEZ-ALFONSO, J., *El arte de vestir a la Virgen*, Sevilla, Almuzara, 2017, p. 21.

15 PALOMERO PÁRAMO, J.M., “El arte sevillano de vestir Vírgenes (II)”, *ABC Sevilla*, nº19-III-1985, 1985, pp. 106-107.

16 SÁNCHEZ RICO, J.I., BEJARANO RUIZ, A. y ROMANOZ LÓPEZ-ALFONSO, J., *op. cit.*, pp. 38 y 102.

17 ÁGREDA PINO, A.M., “Tipología y evolución de los ornamentos”, en ÁGREDA PINO, A.M., *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas: siglos XVI-XVIII. Aportaciones al estudio de los talleres de*

conservación de algunas vestiduras motivó su venta o quema para extraer la plata, para así invertir el dinero derivado en nuevos trajes. No obstante, a diferencia de los ornamentos litúrgicos, no fue necesario ese pretexto para proporcionarle nuevas sayas y mantos a la Virgen de la Antigua, ya que esta compra venía motivada por la devoción.

Los cambios comenzaron el 12 de agosto de 1661 cuando se pidió que desde Sevilla se trajese “tela para un vestido a N[t]ra. Sra.”¹⁸. La ciudad hispalense había sido un gran centro sedero desde la Edad Media, aunque en el Setecientos comenzó su proceso de decadencia. Si bien, por aquel entonces, sus tejidos aún gozaban de fama en todo el territorio¹⁹. Para el mismo fin Domingo Pasano, muy devoto de la Virgen, dejó mil reales, recibidos del chantre el 22 de octubre del mismo año²⁰, pero en 1662 dejaron constancia de que para su realización solo se destinasen ochocientos y lo que faltase se sacase de la fábrica²¹.

El 8 de enero de 1666 se volvió a encargar un vestido morado para la talla, esta vez con el dinero dejado por el licenciado Antonio Fernández de Biedma²². A pesar de la cercanía de las fechas, no es el mismo del que hablan las actas capitulares del 11 de agosto de ese año, pues este nuevo al que hacen referencia y que piden que “den las gracias al Sr. don Joseph de Ribas por un vestido que presentado a Nra. Sra.” es de color blanco²³. Al año siguiente se decidió que se hiciese un vestido morado para lo cual José Rubiños y Jorge de Contreras ofrecieron doscientos reales cada uno²⁴.

En la siguiente centuria nos vuelven a llegar noticias sobre las donaciones a la Virgen de la Antigua. El 27 de enero de 1750 el canónigo Santolalla propuso que se hiciese un vestido para la imagen, fruto de un superávit de la

bordado y de las artes textiles en Aragón en la Edad Moderna, Zaragoza, Institución Fernando el Católico-Diputación de Zaragoza, 2001, p. 298.

18 Archivo Histórico Diocesano de Jaén (a partir de ahora AHDJ), *Capitular*, Actas capitulares, 12 de agosto de 1661.

19 En Sevilla llegó a haber más de treinta mil personas ocupadas en el sector de los tejidos de seda y a partir del XVII cayó por razones como la expansión industrial de los Países Bajos, las constantes guerras, el papel mercantil de la ciudad como lugar de recepción de tejidos de otros centros españoles y el envío a América, y las dos pragmáticas contra el lujo. En 1679 su estado comercial no era muy floreciente, con la peste de 1649 aún muy presente. En su alcaicería quedaban muchas tiendas, pero pocas explotadas. GARZÓN PAREJA, M., *La industria sedera en España. El arte de la seda en Granada*, Granada, Gráficas del Sur, 1972, pp. 70-72.

20 AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 22 de octubre de 1661.

21 AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 4 de julio de 1662.

22 AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 8 de enero de 1666.

23 AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 11 de agosto de 1666.

24 AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 3 de marzo de 1667.

dotación a la catedral realizada por Tomás de Vera: “se prevenía que el residuo que quedase para el ornato y vestidos de N[ost]ra. Sra. de la Antigua y su capilla y que respecto a tener el presente algún superávit en dicha dotación y no estar los vestidos de dicha sagrada Imagen con la decencia que corresponde, si parecería conveniente a dicho SS. que con el referido superávit y las limosnas de algunos devotos se le hiciese un vestido [...]”²⁵. El citado Santolalla fue el encargado de mandar a realizar este atavío²⁶. En el mes siguiente se pidió que se vendieran otros conjuntos textiles de su ajuar, o que se extrajera “el oro y plata que tuvieren dichos vestidos y algunas joyas que no sean preciosas para su adorno se vendan también, todo para el efecto del expresado vestido nuevo”²⁷. Nada se dice sobre el color de este conjunto, aunque sí sabemos que sería una pieza muy rica dadas las ventas que tuvieron que hacer para costearlo.

Por entonces, el estilo predominante en los tejidos era el Rococó, muy extendido en la década de 1740²⁸. En un afán de ligereza, dibujado sobre todo a partir de 1742, las flores disminuyeron su tamaño en la decoración de los tejidos²⁹ y adquirieron dimensiones reales³⁰. De ese modo, empezaron a organizarse en sentido vertical³¹, de forma serpenteante, acompañadas de cintas que iban marcando su discurrir sobre el fondo³². También lo hacían las finas ramas dispuestas con elegancia, que iban al encuentro de florecitas sueltas, en ramos, zarcillos³³, cestos o jarrones, inspirados en grabados y pinturas³⁴. A veces también se unían a guirnaldas florales que caían con gusto sobre las ramas o serpentes. Los ramilletes podían anudarse a fingidas pasamanerías o volantes de encaje³⁵, un indispensable en la indumentaria de la Edad Moderna, que se trasladó a la decoración de los tejidos labrados³⁶. En ocasiones se sumaban

25 AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 27 de enero de 1750.

26 AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 27 de enero de 1750.

27 AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 5 de febrero de 1750.

28 THORNTON, P., *Baroque and rococo silks*, Londres, Faber and Faber, 1965, p. 125.

29 BROWNE, C. (intro.), *Silk designs of the Eighteenth century from the Victoria and Albert Museum, London*, Londres, Thames and Hudson, 1996, p. 8.

30 MORANT, H., *Historia de las artes decorativas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1980, p. 405.

31 BENITO GARCÍA, P., “Tejidos de seda en la Andalucía barroca y la influencias italianas y francesas”, en MARTÍNEZ-MONTIEL, L.F. y PÉREZ MULET, F. (coords.), *La imagen reflejada. Andalucía, espejo de Europa. Iglesia de Santa Cruz de Cádiz. 12 de noviembre de 2007-30 de enero 2008*, Cádiz, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 2008, p. 94.

32 THORNTON, P., *op. cit.*, p. 125.

33 BARELLA, A., “Iniciación a la historia del arte en el tejido”, *Costura3*, nº71, 1984, p. 63.

34 PÉREZ SÁNCHEZ, M., “Algunos aspectos del arte textil de ostentación en Murcia: alfombras, colgaduras y tapices de los siglos XVII y XVIII”, *Imafronte*, nº12-13, 1996-1997, p. 282.

35 BARELLA, A., *op. cit.*, p. 63.

36 JELMINI, J.P., CLERC-JUNIER, C. y KAEHR, R. (coords.), *La soie. Recueil d'articles sur l'art et l'histoire de la soie*, Neuchâtel, Musée d'Art et d'Historie, 1986, p. 39.

peleterías, como leopardo o armiño, e incluso se añadían plumas³⁷. Las composiciones no seguían una línea simétrica, sino que danzaban por el textil con muchas florituras³⁸ y en ocasiones hacían uso de elementos de jardinería³⁹. Todos esos motivos se prestaban a enredarse y a veces eran rizados hasta que volvían a recoger el siguiente elemento⁴⁰.

Esta disposición decorativa dio paso a ornamentos más elaborados a finales de la década⁴¹. La ruptura del estilo se produjo entre 1752 y 1753. Las flores mantuvieron un tamaño natural, como ocurría desde la década de los cuarenta, pero sus tallos se volvieron más cortos y se eliminaron hojas adicionales. Además, fue característico un mayor uso de la plata y la creación de fondos con textura⁴².

La Virgen de la Antigua cuenta con varios conjuntos de gusto rococó y alguno de ellos podría ser el citado en 1750. Uno de ellos lo conforman la saya rosa y el traje del Niño Jesús a juego, guarnecido con galón dorado, que por su diseño podría ser datado entre 1740 y 1753⁴³ (fig. 2). Sobre el fondo rosa se disponen cintas azules serpenteantes y onduladas. Al ser una decoración labrada han intentado recrear las texturas difuminadas y los brillos propios de los lazos de raso con degradaciones de color. Esto se consigue espolinando con hilos azules de todas las gamas hasta llegar al blanco, que representan los focos de luz. En determinados puntos las cintas añaden nudos que sujetan ramilletes con flores blancas, amarillas y rosas de diferentes tipologías. Además de estos grupos florales, también se añaden otros ramos, algunos azules y otros beis, de menor tamaño. En todos estos conjuntos es muy importante la vegetación, pues los tallos y las hojas representadas con cierta tridimensionalidad multiplican el realismo de la composición. Para una mayor delicadeza, las cintas paralelas representadas en sentido ascendente son acompañadas, como si de una sombra se tratase, por encajes blancos de gran detallismo⁴⁴.

37 SALADRIGAS CHENG, S., “Diseños en el tiempo: florales (II)”, *Datatèxtil*, nº6, 2001, p. 44.

38 THORNTON, P., *op. cit.*, p. 125.

39 MORANT, H., *op. cit.*, p. 425.

40 THORNTON, P., *op. cit.*, p. 125.

41 BROWNE, C., *op. cit.*, p. 8.

42 ROTHSTEIN, N., *The Victoria & Albert Museum's. Textiles collection. Woven textile design in Britain from 1750 to 1850*, Londres, Victoria & Albert Museum, 1994, pp. 7-8.

43 N° de inv. 00.01.03.03.1 (saya) y 00.01.03.03.2 (traje del Niño Jesús). Sacristía Mayor, armario 3.

44 AMARO MARTOS, I., “Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI-XVIII)”, en AMARO MARTOS, I. (coord.), *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI-XVIII)*, Jaén, Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, p. 18. AMARO MARTOS, I., “Saya de la Virgen de la Antigua”, en AMARO MARTOS, I. (coord.), *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI-XVIII)*, Jaén, Fundación Caja



Fig. 2. N° de inv. 00.01.03.03.1. *Saya de la Virgen de la Antigua* (1740-1753), manufactura francesa o española. S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén. Fuente: Juan Antonio Partal.

Otra posibilidad es que el citado vestido de 1750 fuese el blanco guarnecido con una bella puntilla de encaje de plata sobredorada⁴⁵ (fig. 3). El tejido puede ser estudiado en detalle gracias al gran formato del manto. Ente muestra hojas de plata muy grandes y frondosas sobre el fondo blanco, acompañadas por otras de diferente formato, pero igualmente llamativas. Estas actúan como sombras de los largos tallos verdes, con claveles rojos, morados y azules, estos últimos cerrados. También aparecen finas guirnaldas con florecitas plateadas y bordes azules, que unen los grandes ramilletes. En el fondo advertimos cintas

Rural de Jaén, 2019, pp. 104-105. AMARO MARTOS, I., “Diseños europeos en los textiles de la catedral de Jaén”, en GALERA ANDREU, P.A. y SERRANO ESTRELLA, F. (coords.), *La catedral de Jaén a examen II. Los bienes muebles en el contexto internacional*, Jaén, Universidad de Jaén, 2019, pp. 287-288.

⁴⁵ N° de inv. 00.01.03.13.1 (manto), 00.01.03.13.2 (saya), 00.01.03.13.3 (traje del Niño Jesús) y 00.01.03.13.4 (busto). Sacristía Mayor, armario 3.

de encaje labradas en un ligamento diferente al del fondo, lo que hace diferenciarlas de este gracias a su brillo. Todo este ornato se dispone en sentido vertical, de forma sinuosa y en torno a un eje de simetría a modo de espejo. Su diseño camina entre las grandes flores naturalistas aún vigentes en la década de 1740, y el gusto por la plata de los años cincuenta⁴⁶.



Fig. 3. N° de inv. 00.01.03.13.1. *Manto de la Virgen de la Antigua* (1740-1770), manufactura francesa o española. S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén. Fuente: Rafael Mantas Fernández.

Supuestamente, esta moda acabó en 1755⁴⁷. No fue así, prosiguió en la década de 1760⁴⁸. La reducción del tamaño de las flores, los colores pasteles combinados con fondos claros o blancos y la simplificación de los tallos fue a más, hasta representar simples líneas de unión entre flores o ramilletes y, si acaso, añadieron los ya citados volantes de encaje del mismo color que el fondo mate, pero en brillo, lo cual implementaba la delicadeza de estas telas. A este periodo correspondería el traje dorado del Niño Jesús, con flores diminutas moradas, naranjas y plateadas, de distinta clase, con hojas verdes y amarillas⁴⁹ (fig. 4). Esta exquisita decoración está acompañada a su paso por un ornato plateado y dorado que aporta riqueza al textil. Para mayor distinción, la pieza se encuentra guarnecida con puntilla de encaje dorada a su alrededor.

46 AMARO MARTOS, I., “Diseños europeos en...”, *op. cit.*, p. 287.

47 JENKINS, D., *The Cambridge history of western textiles*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, vol. I, p. 554.

48 JELMINI, J.P., CLERC-JUNIER, C. y KAEHR, R., *op. cit.*, p. 38.

49 N° de inv. 00.01.03.08. Sacristía Mayor, armario 3.



Fig. 4. Nº de inv. 00.01.03.08. *Traje del Niño Jesús de la Virgen de la Antigua* (1760-1770), manufactura francesa o española. S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén. Fuente: Rafael Mantas Fernández.

Los tejidos rococós antecedieron y compartieron su efímero protagonismo con los llamados meandros a partir de 1750⁵⁰. El gran cambio sucedió cuando las líneas ondulantes adquirieron una categoría propia sin ser o estar rellenas o compuestas de nada, simplemente campos sinuosos mucho más rígidos que encajaban flores en su distribución⁵¹ y se colocaban en sentido vertical⁵². Sí que es cierto que estaban dispuestos asimétricamente, pero, al igual que las telas predecesoras, tuvieron su contrapartida simétrica⁵³. Estos tejidos tuvieron una

50 ANSELMO, S., “II, 8 Pianeta e stola”, en ANSELMO, S. y MARGIOTTA, R.F. (coords.), *I Tesori delle Chiese di Gratteri*, Caltanissetta, Salvatore Sciascia, 2005, pp. 72-73.

51 THORNTON, P., *op. cit.*, pp. 127-128.

52 DEGL’INNOCENTI, D., “«Vestimenta, vel inaurata, vel uro, argento intacta...»”, en CERRETELLI, C., DEGL’INNOCENTI, D. y MANNINI, M.P., *Bagliori di seta e oro. 350 anni di capolavori tessili della Diocesi di Prato*, Prato, Fondazione Museo del Tessuto di Prato-Diocesi di Prato, 2004, p. 12.

53 THORNTON, P., *op. cit.*, p. 130.

mayor repercusión en las décadas de 1760 y 1770, aunque los podemos encontrar hasta 1789 aproximadamente⁵⁴.

El manto de mayores dimensiones de la Virgen de la Antigua está decorado con meandros dorados, aunque en vez de ramilletes o flores este presenta guirnaldas florales a su paso⁵⁵ (fig. 5). El conjunto también se caracteriza por ser el más rico, tanto por la gran cantidad de hilo de plata sobredorada de su tejido, como por su rica guarnición de galón y puntilla de encaje. En él encontramos rosas doradas con detalles verdes y magenta, claveles de este último color en varias tonalidades para crear tridimensionalidad, otras rosas más pequeñas rojas con los mismos degradados tonales, las hay también moradas y rosas, margaritas plateadas de filis rosas, otras blancas con polen de plata, otras flores similares plateadas con centro color coral, metrosideros, fresas y bayas⁵⁶.



Fig. 5. N° de inv. 00.01.03.01.1. *Manto de la Virgen de la Antigua* (1760-1790), manufactura francesa o española. S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén.
Fuente: Juan Antonio Partal.

54 ROTHSTEIN, N., *op. cit.*, p. 9.

55 N° de inv. 00.01.03.01.1 (manto) y 00.01.03.01.2 (traje del Niño Jesús). Sacristía Mayor, armario 3.

56 AMARO MARTOS, I., “Al hilo de...”, *op. cit.*, p. 18. AMARO MARTOS, I., “Manto de la Virgen de la Antigua y vestido del Niño Jesús”, en AMARO MARTOS, I. (coord.), *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI-XVIII)*, Jaén, Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 110-111. AMARO MARTOS, I., “Diseños europeos en...”, *op. cit.*, pp. 288-289.

Todos los tejidos anteriores pudieron ser realizados en Francia, que contaba con la principal industria sedera del momento, desde que fue reactivada por Jean-Baptiste Colbert (1619-1683), ministro de Luis XIV (1638-1715), a partir de 1660⁵⁷. Gracias a su drástica reorganización y al apoyo que brindó a los productores de artículos de lujo, convirtió al país y, muy especialmente, a Lyon, en el productor de tejidos de seda labrados más importante del Setecientos⁵⁸. Los diseñadores y tejedores de estas fábricas dedicaron sus esfuerzos a la innovación en los diseños para tejidos⁵⁹ y, de ese modo, consiguieron imponer las modas francesas en las demás cortes europeas⁶⁰. Tal es así que en España y, sobre todo, en Valencia, copiaron sus telas con gran acierto. De hecho, en la Real Cédula de 12 de enero de 1779 se vanaglorian de que los reyes españoles consiguieron que las sederías nacionales se igualasen a las francesas e italianas, e incluso que llegaran a confundirse⁶¹. Por lo que a veces resulta bastante complicado diferenciar unas producciones de otras.

Por poner un ejemplo valenciano esclarecedor, podemos tratar un conjunto de vestiduras rococós de la Virgen de la Antigua, con fondo blanco y decoración a base de ramilletes con dos grandes rosas rojas, otras flores más pequeñas del mismo color a los lados, y moradas en la parte superior con detalles azules⁶² (fig. 6). Estos ramilletes se unen a través de cintas plateadas, como el volante de encaje que adquiere gran movimiento por todo el fondo. Como podemos entrever, no difiere demasiado del resto de tejidos, aunque en las telas valencianas suele darse una mayor simetría, unos colores más vivos y un tamaño exagerado de los motivos.

57 DEGL'INNOCENTI, D., BRIDGEMAN, J., y HENDON, Z., *Woven splendour. Italian textiles from the Medici to the Modern Age*, Londres, Middlesex University Press, 2004, p. 22. BENITO GARCÍA, P., *Paraísos de seda. Tejidos y bordados de las Casas del Príncipe en los Reales Sitios de El Pardo y El Escorial*, Valencia, Universitat de València, 2015, p. 49.

58 THORNTON, P., *op. cit.*, p. 21.

59 BENITO GARCÍA, P., *Paraísos de seda... op. cit.*, p. 48.

60 ARIZZOLI-CLÉMENTEL, P., *Le Musée des Tissus de Lyon*, París, Musées et Monuments de France, 1990, p. 72.

61 RODRÍGUEZ GARCÍA, S., *El arte de las sedas valencianas en el siglo XVIII*, Valencia, Servicio de Estudios Artísticos Institución Alfonso el Magnánimo-Diputación Provincial de Valencia, 1959, p. 29.

62 N° de inv. 00.01.03.15.1 (manto), 00.01.03.15.2 (traje del Niño Jesús), 00.01.03.15.3 (busto) y 00.01.03.15.4 (saya). Sacristía Mayor, armario 3.



Fig. 6. Nº de inv. 00.01.03.15.1. *Saya de la Virgen de la Antigua* (segunda mitad del siglo XVIII), manufactura valenciana. S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén. Fuente: Rafael Mantas Fernández.

En contraposición, tenemos las fábricas toledanas, con una identidad mucho más marcada. Estas piezas, fundamentalmente ornamentos litúrgicos, estaban tejidas “a la forma” o “a disposición”, una técnica fraguada en un intento logrado de ahorrar trabajo en la confección de los ornamentos. Estas piezas salían directamente del telar para coserles el forro, sin costura alguna⁶³. Las cenefas y las tiras forman parte del mismo tejido de fondo y de la decoración⁶⁴. La complejidad que requiere la preparación del telar para dicha labor condicionó la evolución de los diseños, que restringió los cambios en el ornato en pro de una mayor rapidez en la producción en serie y usó los mismos motivos en muchas piezas, lo cual complica su datación⁶⁵. Tan curioso modo de fabricación se convirtió en el signo de identidad de las producciones toledanas del Setecientos, donde destacaron talleres tan importantes como los de Medrano, Molero, la Casa de la Caridad y Alfonso Bernostolfo Alemán⁶⁶.

63 MARTÍN-PEÑATO LÁZARO, M.J., *Fábrica toledana de ornamentos sagrados de Miguel Gregorio Molero*, Toledo, Caja de Ahorro Provincial del Toledo, 1980, p. 36.

64 MOTA GÓMEZ-ACEBO, A., *Tejidos artísticos de Toledo (siglos XVI al XVIII)*, Toledo, Caja de Ahorro Provincial de Toledo, 1980, p. 59.

65 MARTÍN I ROS, R.M., “Tejidos”, en BARTOLOMÉ ARRAIZA, A. (coord.), *Las artes decorativas en España*, en PIJOÁN, J. (coord.), *Summa Artis: Historia General del arte*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, vol. XLV, t. II, p. 65.

66 FERRER GONZÁLEZ, J.M. y RAMÍREZ RUIZ, V., *Tapices y textiles de Castilla-La Mancha*, Guadalajara, Aache, 2007, pp. 115 y 118.

Entre los ornamentos litúrgicos de Miguel Gregorio Molero destaca la capa pluvial, que suele aparecer con un gran girasol central, del cual brotan una serie de flores de diferentes tipologías, tallos, hojas y hojarasca. A los lados se insertan frutos como bulbos, espigas y vides con sus correspondientes hojas. Esta decoración curvilínea, en torno a un eje de simetría central, continúa a izquierda y derecha de la capa, e incluye más flores de mayor y menor tamaño, tallos cada vez más alargados y voluptuosos, y nuevos frutos como la granada. En el capillo se suele reproducir una decoración similar a menor escala. La influencia de los motivos vegetales italianos en torno a un eje de simetría, desarrollados en centurias anteriores, parece ser evidente⁶⁷. Se puede ver como una evolución extrema y tardía del jarrón central del que brotan flores de diferentes formas y tamaños, antiguo motivo textil de gran tradición⁶⁸.

Justamente la pieza más antigua de Molero de la que tenemos conocimiento en la catedral de Jaén es el manto morado de la Virgen de la Antigua⁶⁹ (fig. 7). En él se advierte que en su origen fue una capa pluvial, no solo por las medidas (107 x 263) y la forma, sino también en el recorrido entrecortado de la “galonería”. Esta aparece y desaparece en función de la nueva distribución dada a las piezas que componen su patrón. El resultado es una gran “H” central, envuelta por toda una amalgama de hojarascas, acantos y flores de mayor formato alrededor de este motivo inventado, fruto de la dislocación del diseño de la cruz labrada en los paños de cáliz. Esa milimétrica e ilógica disposición, en un intento por aprovechar todas las partes de tan exquisito tejido, corta la firma de la manufactura en dos. Así, en la parte derecha queda: “MICHA/RO, TOLET/CIT. TOLET/177”; y en la izquierda: “L MOLE/NUS. FE/ANNO”⁷⁰. Lo que al menos nos revela que se trata de un terno perteneciente a la década de 1770. La zona central de la capa pluvial se empleó en la confección de la saya de la imagen y responde al esquema prototípico de los ternos de Molero. Otra saya parece estar hecha con las caídas de la capa y el vestidito del Niño Jesús con el capillo. Cada uno de los componentes de este ajuar ha sido guarnecido con rica pasamanería de encaje dorado⁷¹.

67 BENITO GARCÍA, P., *Paraísos de seda...* op. cit., pp. 38-47.

68 BONITO FANELLI, R., *Five centuries of...*, op. cit., p. 111.

69 N° de inv. 00.01.03.04.1 (saya), 00.01.03.04.2 (saya), 00.01.03.04.3 (traje del Niño Jesús), 00.01.03.04.4 (manto), 00.01.10.39.1 (casulla) y 00.03.01.68 (bolsa de corporales). Sacristía Mayor, armarios 3 y 10 y Capilla de la Virgen de las Angustias, armario 1.

70 Ordenado quedaría de la siguiente manera: “MICHAEL MOLE/RO, TOLETANUS.FE/CIT.TOLETI. ANNO 177” (“MIGUEL MOLERO, TOLEDANO. HECHO EN TOLEDO. AÑO 177”).

71 AMARO MARTOS, I., “El terno de san Eufrasio de la catedral de Jaén y otras piezas del taller de Molero en la diócesis giennense”, *Además de. Revista online de artes decorativas y diseño*, n°4, 2018, pp. 29-47.



Fig. 7. N° de inv. 00.01.03.04.4. *Manto de la Virgen de la Antigua* (1770-1779), Miguel Gregorio Molero. S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén.

Fuente: Néstor Prieto Jiménez.

Si comparamos esta colección con el de otras devociones marianas españolas, una de las grandes peculiaridades de esta es la superioridad de los tejidos de seda labrados frente a los bordados, que suelen ser más habituales en otras tallas. En este caso, podemos destacar solo un conjunto color marfil bordado en plata sobredorada, lentejuelas y chapería⁷² (fig. 8). Este también pudo ser previamente una capa pluvial, ya que el manto no está decorado por la parte que correspondería al capillo, las caídas de la primitiva capa pluvial se encuentran bruscamente cortadas a la altura correspondiente a la cabeza y el dibujo del traje del Niño Jesús también ha sido recortado, como también ocurre en la saya. La decoración la podemos dividir en dos tipologías. Por un lado, la del manto y la saya, con líneas delgadas en forma de “S” rematadas en volutas y que en grupos de cuatro conforman rombos, que dan lugar a una red que en su interior incorporan delicados ramilletes de flores diminutas. Por otro lado, se alza una decoración *a candelieri* en las caídas del manto y el traje del niño, a base de roleos, algunos de ellos rematados con flores grandes y pequeñas y espigas. Este ornato queda culminado por una gran cesta de la que brotan flores y cuelgan guirnaldas, a un lado y a otro y encima de la composición. Todas las piezas se encuentran orladas con una cinta bordada con finos roleos.

⁷² N° de inv. 00.01.03.06.1 (manto), 00.01.03.06.2 (traje del Niño Jesús) y 00.01.03.06.3 (saya). Sacristía Mayor, armario 3.



Fig. 8. Nº de inv. 00.01.03.06.1. *Manto de la Virgen de la Antigua* (último tercio del siglo XVIII), anónimo español. S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén.

Fuente: Rafael Mantas Fernández.

Su diseño responde al gusto Neoclásico que, como bien se puede advertir a través de este bordado, no supuso un cambio drástico con respecto al Rococó. El Neoclasicismo asociado al textil reaccionó en contra de lo recargado⁷³ y apostó por la simetría a finales de los años sesenta del siglo XVIII⁷⁴. Los elementos fueron prácticamente los mismos, como acabamos de comprobar: guirnalda colgantes, festones, cintas, flores y capullos, y se introdujeron primitivos elementos, como los jarrones, que combinaban con todos los anteriores. Las líneas, por su parte, ayudaron a multiplicar la sensación de verticalidad⁷⁵. Los tejidos neoclásicos pueden ser datados en la década de 1780, es decir, cuando la decoración rococó en los textiles ya estaba pasada⁷⁶. Más tarde, en los años noventa, incorporaron a su estética arquitectónica los rosetones, aunque el gusto todavía era neoclásico⁷⁷.

La última pieza a destacar es un faldellín del Niño Jesús, con el fondo blanco y decoración bordada con cierto realce, guarnecido con rapacejo dorado muy oscurecido por el paso del tiempo⁷⁸ (fig. 9). La decoración consiste en una

73 SALADRIGAS CHENG, S., *op. cit.*, pp. 44 y 47.

74 HARRIS, J., *500 years of Textiles*, Londres, British Museum, 1993, pp. 182-183.

75 JACKSON, A., *The V&A Guide to Period Styles. 400 years of British Art and Design*, Londres, Victoria and Albert, 2005, p. 66.

76 JELMINI, J.P., CLERC-JUNIER, C. y KAEHR, R., *op. cit.*, p. 39.

77 ROTHSTEIN, N., *op. cit.*, p. 11.

78 Nº de inv. 00.01.03.10. Sacristía Mayor, armario 3.

serie de tallos enredados alrededor del traje, como si de una corona de espigas se tratase, acompañados de espigas, racimos de uva y hojas de parra, con evidentes connotaciones eucarísticas. Las hojas son de color verde con nervios marrones, los frutos son amarillos y las ramas marrones. Por sus características y los tipos de hilos utilizados podemos catalogarlo ya en el siglo XIX.



Fig. 9. N° de inv. 00.01.03.10. *Traje del Niño Jesús de la Virgen de la Antigua* (siglo XIX), anónimo español. S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén.

Fuente: Rafael Mantas Fernández.

3. CONCLUSIONES

De los datos derivados de la lectura del traje de la Virgen de la Antigua y el estudio de sus estofas, extraemos que la teoría de que la obra puede ser datada entre finales del siglo XIV y principios del siglo XV es más que certera. La talla, aun siendo completa, fue vestida desde el Cuatrocientos, por motivos devocionales, estilísticos y también de decoro. Los donantes compitieron por ofrecerle los mejores mantos y sayas, sobre todo durante el Barroco, movidos por el fervor, pero también por el afán por demostrar su estatus social y su poder. Entre los tejidos de seda labrados conservados impera el estilo Rococó, aunque también hay uno con meandros. Las posibilidades de que sean telas francesas son muy altas, tanto por su diseño como por la primacía de estas manufacturas en el Setecientos. Una de las vestiduras sí que tiene una clara apariencia valenciana, el centro sedero español más importante del siglo XVIII, y otro conjunto pertenece a Molero, siendo el más antiguo de los conservados de este taller

toledano en Jaén. Por último, las piezas bordadas fueron realizadas casi con seguridad en España, dada la maestría de la que gozó este arte en la Edad Moderna, que se mantuvo en las centurias venideras.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁGREDA PINO, A.M., “Tipología y evolución de los ornamentos”, en ÁGREDA PINO, A.M., *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas: siglos XVI-XVIII. Aportaciones al estudio de los talleres de bordado y de las artes textiles en Aragón en la Edad Moderna*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico-Diputación de Zaragoza, 2001, pp. 255-348.
- AMARO MARTOS, I., “El patrimonio textil del monasterio de la Concepción Franciscana de Jaén”, en PELÁEZ DEL ROSAL, M. (coord.), *El franciscanismo: identidad y poder*, Priego de Córdoba-Baeza, Universidad Internacional de Andalucía, 2015, pp. 45-64.
- AMARO MARTOS, I., “El terno de san Eufrasio de la catedral de Jaén y otras piezas del taller de Molero en la diócesis giennense”, *Además de. Revista online de artes decorativas y diseño*, nº4, 2018, pp. 29-47.
- AMARO MARTOS, I., “Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI-XVIII)”, en AMARO MARTOS, I. (coord.), *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI-XVIII)*, Jaén, Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 10-25.
- AMARO MARTOS, I., “Saya de la Virgen de la Antigua”, en AMARO MARTOS, I. (coord.), *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI-XVIII)*, Jaén, Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 104-105.
- AMARO MARTOS, I., “Manto de la Virgen de la Antigua y vestido del Niño Jesús”, en AMARO MARTOS, I. (coord.), *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI-XVIII)*, Jaén, Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 110-111.
- AMARO MARTOS, I., “Diseños europeos en los textiles de la catedral de Jaén”, en GALERA ANDREU, P.A. y SERRANO ESTRELLA, F. (coords.), *La catedral de Jaén a examen II. Los bienes muebles en el contexto internacional*, Jaén, Universidad de Jaén, 2019, pp. 246-320.
- ANSELMO, S., “II, 8 Pianeta e stola”, en ANSELMO, S. y MARGIOTTA, R.F. (coords.), *I Tesori delle Chiese di Gratteri*, Caltanissetta, Salvatore Sciascia, 2005, pp. 72-73.
- ARIZZOLI-CLÉMENTEL, P., *Le Musée des Tissus de Lyon*, Paris, Musées et

- Monuments de France, 1990.
- BARELLA, A., “Iniciación a la historia del arte en el tejido”, *Costura3*, nº71, 1984.
- BARRIGÓN MONTAÑÉS, M., “Entre el Renacimiento y el Barroco: textiles de seda en la España de Cervantes”, en GARCÍA SERRANO, R. (coord.), *La moda española en el Siglo de Oro*, Toledo, Castilla-La Mancha, 2015, pp. 81-89.
- BENITO GARCÍA, P., “Tejidos de seda en la Andalucía barroca y la influencias italianas y francesas”, en MARTÍNEZ-MONTIEL, L.F. y PÉREZ MULET, F. (coords.). *La imagen reflejada. Andalucía, espejo de Europa. Iglesia de Santa Cruz de Cádiz. 12 de noviembre de 2007-30 de enero 2008*, Cádiz, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 2008, pp. 76-95.
- BENITO GARCÍA, P., *Paraísos de seda. Tejidos y bordados de las Casas del Príncipe en los Reales Sitios de El Pardo y El Escorial*, Valencia, Universitat de València, 2015.
- BERNIS MADRAZO, C., “La moda y las imágenes góticas de la Virgen: claves para su fechación”, *Archivo Español de Arte*, t. 43, nº170, 1970, pp. 193-218.
- BOCCHERINI, T. y MARAVELLI P., *Atlante di storia del tessuto. Itinerario nell'arte tessile dall'antichità al Déco*, Florencia, Maria Cristina de Montemayor, 1995.
- BONITO FANELLI, R., *Five centuries of italian textiles: 1300-1800*, Prato, Cassa di Risparmi e Depositi di Prato, 1981.
- BROWNE, C. (intro.), *Silk designs of the Eighteenth century from the Victoria and Albert Museum, London*, Londres, Thames and Hudson, 1996.
- DEGL'INNOCENTI, D., BRIDGEMAN, J., y HENDON, Z., *Woven splendour. Italian textiles from the Medici to the Modern Age*, Londres, Middlesex University Press, 2004.
- FERRER GONZÁLEZ, J.M. y RAMÍREZ RUIZ, V., *Tapices y textiles de Castilla-La Mancha*, Guadalajara, Aache, 2007.
- DEGL'INNOCENTI, D., “«Vestimenta, vel inaurata, vel uro, argento intacta...»”, en CERRETELLI, C., DEGL'INNOCENTI, D. y MANNINI, M.P., *Bagliori di seta e oro. 350 anni di capolavori tessili della Diocesi di Prato*, Prato, Fondazione Museo del Tessuto di Prato-Diocesi di Prato, 2004, pp. 10-12.
- GARZÓN PAREJA, M., *La industria sedera en España. El arte de la seda en Granada*, Granada, Gráficas del Sur, 1972.
- HARRIS, J., *500 years of Textiles*, Londres, British Museum, 1993.

- JACKSON, A., *The V&A Guide to Period Styles. 400 years of British Art and Design*, Londres, Victoria and Albert, 2005.
- JELMINI, J.P., CLERC-JUNIER, C. y KAEHR, R. (coords.), *La soie. Recueil d'articles sur l'art et l'histoire de la soie*, Neuchâtel, Musée d'Art et d'Histoire, 1986.
- JENKINS, D., *The Cambridge history of westerns textiles*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, vol. I.
- MARTÍNEZ ROJAS, F.J., “Virgen de la Antigua”, en SERRANO ESTRELLA, F. (coord.), *Cien obras maestras de la catedral de Jaén*, Jaén, Universidad de Jaén, 2012, pp. 18-21.
- MARTÍN I ROS, R.M., “Tejidos”, en BARTOLOMÉ ARRAIZA, A. (coord.), *Las artes decorativas en España*, en PIJOÁN, J. (coord.), *Summa Artis: Historia General del arte*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, vol. XLV, t. II, pp. 7-130.
- MARTÍN-PEÑATO LÁZARO, M.J., *Fábrica toledana de ornamentos sagrados de Miguel Gregorio Molero*, Toledo, Caja de Ahorro Provincial del Toledo, 1980.
- MORANT, H., *Historia de las artes decorativas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1980.
- MOTA GÓMEZ-ACEBO, A., *Tejidos artísticos de Toledo (siglos XVI al XVIII)*, Toledo, Caja de Ahorro Provincial de Toledo, 1980.
- MUSEO DEL TESSUTO. “Tessuti e abiti extraeuropei”, *Museo del Tessuto*, 2022 [Consulta: 15/2/2022]. <https://www.museodeltessuto.it/collezione/tessuti-e-abiti-extraeuropei/>
- PACHECO, F., *El arte de la pintura*, Madrid, Cátedra. Arte, grandes temas, 1990.
- PALOMERO PÁRAMO, J.M., “El arte sevillano de vestir Vírgenes (II)”, *ABC Sevilla*, nº19-III-1985, 1985, pp. 106-107.
- PÉREZ SÁNCHEZ, M., “Algunos aspectos del arte textil de ostentación en Murcia: alfombras, colgaduras y tapices de los siglos XVII y XVIII”, *Imafronte*, nº12-13, 1996-1997, pp. 271-292.
- PRIETO PRIETO, J., “Las primeras imágenes vestideras. Breve recorrido histórico por los modelos y gusto en el atavío de la Madre de Dios en los siglos XI y XVII”, *Décima estación. Boletín digital II*, nº marzo, 2014, pp. 14-17.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, S., *El arte de las sedas valencianas en el siglo XVIII*, Valencia, Servicio de Estudios Artísticos Institución Alfonso el Magnánimo-Diputación Provincial de Valencia, 1959.
- ROTHSTEIN, N., *The Victoria & Albert Museum's. Textiles collection. Woven*

textile design in Britain from 1750 to 1850, Londres, Victoria & Albert Museum, 1994.

SALADRIGAS CHENG, S., “Diseños en el tiempo: florales (II)”, *Datatèxtil*, nº6, 2001, pp. 40-63.

SÁNCHEZ RICO, J.I., BEJARANO RUIZ, A. y ROMANOZ LÓPEZ-ALFONSO, J., *El arte de vestir a la Virgen*, Sevilla, Almuzara, 2017.

SIGÜENZA MARTÍN, R., “Arte y devoción: una imagen vestidera en el Museo Cerralbo”, *Pieza del mes Museo Cerralbo*, nº enero, 2010.

THORNTON, P., *Baroque and rococo silks*, Londres, Faber and Faber, 1965.

Ismael Amaro Martos

Dpto. de Historia del Arte

Universidad de Jaén

<https://orcid.org/0000-0002-5236-125X>

iamaro@ujaen.es



**UNA HISTORIA DE AMOR ESTÉTICO: ADELARDO COVARSI Y
LA ELABORACIÓN Y REALIZACIÓN DE LA MEMORIA Y
PRESUPUESTOS DEL DECORADO QUE SE PROYECTA EN EL
SALÓN DE SESIONES Y EN EL DESPACHO PRESIDENCIAL DEL
PALACIO MUNICIPAL DE ALBURQUERQUE (BADAJOZ)**

**AN AESTHETIC LOVE STORY: ADELARDO COVARSI AND
THE ELABORATION AND REALISATION OF THE REPORT
AND BUDGETS FOR THE DECORATION TO BE PROJECTED
IN THE ASSEMBLY HALL AND THE PRESIDENTIAL
OFFICE OF THE MUNICIPAL PALACE OF
ALBURQUERQUE (BADAJOZ)**

MARINA BARGÓN
ESNE Asturias

ENRIQUE MELÉNDEZ
Universidad de Oviedo

Recibido: 20/12/2022 / Aceptado: 05/12/2023

RESUMEN

Aunque la pintura de Adelardo Covarsí ha sido profusamente estudiada y puesta en valor, el proyecto ornamental en la población extremeña de Alburquerque (Badajoz) no ha sido aún tratado. Así, pretendemos analizar algunas de las obras clave del artista y dar a conocer un nuevo proyecto decorativo. Para ello, acudimos al Archivo Municipal de la localidad de Alburquerque, donde se guarda esta información y donde se encuentran algunas de estas pinturas. Posteriormente, se indagaron distintas hemerotecas y publicaciones científicas con el fin de entender la obra decorativa en su totalidad. Esta

investigación propone la puesta en valor del conjunto y el entendimiento de esta obra como un diálogo entre las diferentes temáticas pictóricas y la decoración de interiores plateada por Adelardo Covarsí.

Palabras clave: Regionalismo, interiorismo, decoración, pintura, Extremadura.

ABSTRACT

Although Adelardo Covarsí's painting have been profusely studied and much appreciated, the ornamental Project we are focusing on for Alburquerque (Badajoz) has not yet worked. On this way, we try to analyze a few masterpieces and publish a new interior decorative Project. To do this, we went to the Municipal Archive of the town of Alburquerque, where this documentation is kept and where some of these paintings are located. After that, we investigated different libraries-newspapers archives and scientific papers to understand the ornamental project as a set. This research proposes the valuing of this decoration and its understanding as a dialogue between different pictures topics and the decoration project of Adelardo Covarsí.

Keywords: Regionalism, interiorism, decoration, painting, Extremadura.

1. ADELARDO COVARSI Y ALBURQUERQUE

La relación entre el artista¹ y el pueblo pacense es extensa, existiendo una

¹ Adelardo Covarsí Yustas nace en Badajoz, el 23 de marzo de 1885. Tras una primera formación en las instituciones pacenses, en el año de 1902 parte a Madrid para comenzar sus estudios en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado. Tras el fallecimiento del afamado maestro Felipe Checa, ocupó en 1907 la plaza de profesor de Dibujo de Figura en la Academia Municipal de Dibujo de Badajoz, ganando en la terna a artistas de la talla de Leonardo Rubio o Conrado Sánchez Varona. En 1928, la muerte de su compañero y amigo José Rebollo hizo que se le nombrara director interino de la por entonces ya Escuela de Artes y Oficios, cargo que desempeñó acompañado de una ardua labor de protección y conservación del patrimonio histórico-artístico extremeño.

Durante su vida viajó por numerosos países: Italia, Francia, Portugal, Gran Bretaña y los Países Bajos, entre otros, conociendo las obras de arte más insignes, los centros de formación y los estilos artísticos más modernos de primera mano. Además, obtuvo numerosos reconocimientos, tanto nacionales como internacionales, destacando la Medalla de Oro en la Exposición Internacional de Panamá de 1916 o la primera Medalla en la Exposición Nacional de 1948.

Su obra se caracteriza por un marcado carácter costumbrista, en la que abundan los paisajes y tipos de la región extremeña y del país vecino, con gran presencia de escenas venatorias y vistas que, con una gran habilidad para la captación de la luz, abarcan desde los campos de la Raya hasta marinas portuguesas.

profusa obra pictórica basada en la estética alburquerqueña en sus personajes y tipos, paisajes, costumbres y arquitecturas. De esta afirmación podríamos destacar algunas obras como *Montero de Albuquerque* (1944), *Castillo de Albuquerque* (sin fecha), *Retrato de D. Francisco Izquierdo Guzmán* (1950)², *Medallón*³ (sin fecha), *Vareadores de Albuquerque* (¿1942?), etc.

De esta manera, nos atrevemos a afirmar que el artista debió visitar Albuquerque asiduamente, tal y como nos lo recuerdan artículos de prensa de finales de los años veinte, en los que se afirmaba que “las excursiones hechas en diferentes momentos a Albuquerque por nuestro excelente amigo Adelardo Covarsí han dado sus frutos”⁴. Al fin y al cabo, su relación con algunas personas de este pueblo era estrecha, casi personal; como sucede con el individuo que ostentaba el cargo de alcalde en la década de 1920, el ya mencionado Francisco Izquierdo, o con el arquitecto que plantea el edificio consistorial, Donato Hernández⁵.

Sus obras muestran a un verdadero conocedor de la historia y de las costumbres locales alburquerqueñas, en especial sobre su patrimonio, escribiendo en su quinto artículo en la *Revista de Estudios Extremeños* sobre el castillo de esta localidad⁶. Incluso “también intervino de alguna manera en las artes cinematográficas, pues asesoró la película que, sobre el Castillo de Albuquerque, subvencionó la Diputación Provincial de Badajoz en el año 1929 con motivo

MELÉNDEZ GALÁN, E., *Las enseñanzas artísticas en Extremadura: historia, personajes, ambientes y actualidad*. Tesis Doctoral, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2019.

2 RODRÍGUEZ PRIETO, M.T., *Adquisiciones, donaciones y legados 2021-2022*, Badajoz, Museo de Bellas Artes de Badajoz, 2023, página. 40 y siguientes.

3 Así titulada en el libro de LEBRATO, F., *Covarsí, primer centenario de su nacimiento 1885-1985*, Badajoz, Caja de Badajoz, 1987, págs. 86 y 87.

4 REDACCIÓN, “Un interesante cuadro de Adelardo Covarsí” en *Correo extremeño*: Año XXVI, Número 7467 – 1929, octubre 19, página 6.

5 Del proyecto planteado por Adelardo Covarsí para la empresa que tratamos sustraemos las siguientes palabras que demuestran su conocimiento y admiración de los personajes a los que nos referimos:

“La orientación que se da al proyecto de decoración del nuevo Salón de Sesiones es según se podrá apreciar, a grandes rasgos, algo de una amplitud tal que de realizarse constituirá cosa excepcional con Extremadura... Dadas las proporciones tan equilibradas conseguidas por el Sr. Arquitecto-Director del nuevo edificio en su Salón de Sesiones, el gusto imperante en la actualidad tan bien encaminado a hacer resurgir los antiguos estilos españoles y además el propio deseo del Alcalde, que hasta en este particular nos demuestra su patriotismo, se ha proyectado un severo decorado en estilo español del siglo XVI”.

Archivo Municipal de Albuquerque (en adelanta AMA) Sección obras públicas, sin numerar, *Memoria y presupuestos del decorado que se proyecta en el Salón de Sesiones y en el Despacho Presidencial de nuevo Palacio Municipal de Albuquerque*.

6 Es interesante reseñar cómo Covarsí habla del turismo en 1933, ligándolo a Albuquerque: “Es indudable que si alguna vez el turismo se desarrolla en nuestro país ha de ser Albuquerque, con su castillo, su villa, sus iglesias y sus paisajes, uno de los lugares más visitados de toda la baja Extremadura”.

COVARSI YUSTAS, A., “Extremadura artística: Los monumentos histórico-artísticos de la provincia de Badajoz”, *Revista de Estudios Extremeños*, T. VII, n. 3, 1933, pp. 265-275, pág. 271.

de la Exposición Iberoamericana de Sevilla”⁷. Una localidad muy presente en dicha Exposición al albergar también la recreación de una cocina tradicional extremeña directamente inspirada en esta población⁸.

Cabría afirmar, por tanto, que el artista sentía una admiración estética sobre este pueblo extremeño, siendo profusamente descrito y mencionado en la conferencia que pronunció en la mencionada Exposición⁹.

Por lo tanto, entendemos, el artista planteó un proyecto decorativo muy personal, comprometiéndose con el esfuerzo que el Ayuntamiento de Alburquerque realizó para la construcción de sus casas consistoriales y demostrando así su admiración al pueblo y su implicación para con la estética de éste.

2. MEMORIA Y PRESUPUESTOS DEL DECORADO QUE SE PROYECTA EN EL SALÓN DE SESIONES DEL AYUNTAMIENTO DE ALBURQUERQUE

La profesión de decorador de interiores a principios del siglo XX es reconocida y practicada en provincias pequeñas, principalmente, por los pintores más eminentes de cada región¹⁰.

Adelardo Covarsí fue contratado para diversas narraciones estéticas en aras de la decoración de interiores, tales como la Joyería Álvarez Buiza de Badajoz -hoy sede el Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos-, con pinturas sobre Cronos, o las pinturas del Salón de Baile del Casino de Badajoz -actual salón de plenos de la Diputación Provincial-, con alegorías de las artes. En sendos encargos se programan pinturas que decorasen los espacios mencionados, con temáticas mitológicas o de géneros¹¹.

Sin embargo, el proyecto que le encargan para la decoración del Salón de

7 GARCÍA MOGOLLÓN, F. "Observaciones y comentarios sobre la obra literaria e histórico-artística del pintor Adelardo Covarsí". Adelardo Covarsí: exposición, febrero - abril 2001: Museo de Bellas Artes de Badajoz. Diputación de Badajoz, Badajoz, 2001, pág. 83.

8 REDACCIÓN, "Después de la inauguración de nuestro pabellón regional con asistencia de la familia real", *Correo extremeño*: Año XXVI, Número 7478 - 1929, noviembre 1, página 8.

9 REDACCIÓN, "Conferencia de don Adelardo Covarsí durante la Semana extremeña en la Exposición Iberoamericana de Sevilla", *Correo extremeño*: Año XXVII Número 7643 - 1930, mayo 17, página 4.

10 Otros artistas que ejercieron la profesión en esta ciudad fueron Ramón Cardenal, escultor y decorador, aunque no disponemos de muchos ejemplos que sean firmadas por profesionales de la estética de interiores.

11 LOZANO BARTOLOZZI, M. y BAZÁN DE HUERTA, M., "Escultura pública y decoración mural del siglo XX en Almendralejo (Badajoz)", *Norba-Arte*, nº10, 1990, p. 213.

Sesiones y salas aledañas del edificio consistorial de Albuquerque supone una innovación en su carrera, al formularse de una manera personal, con una original mirada estética.

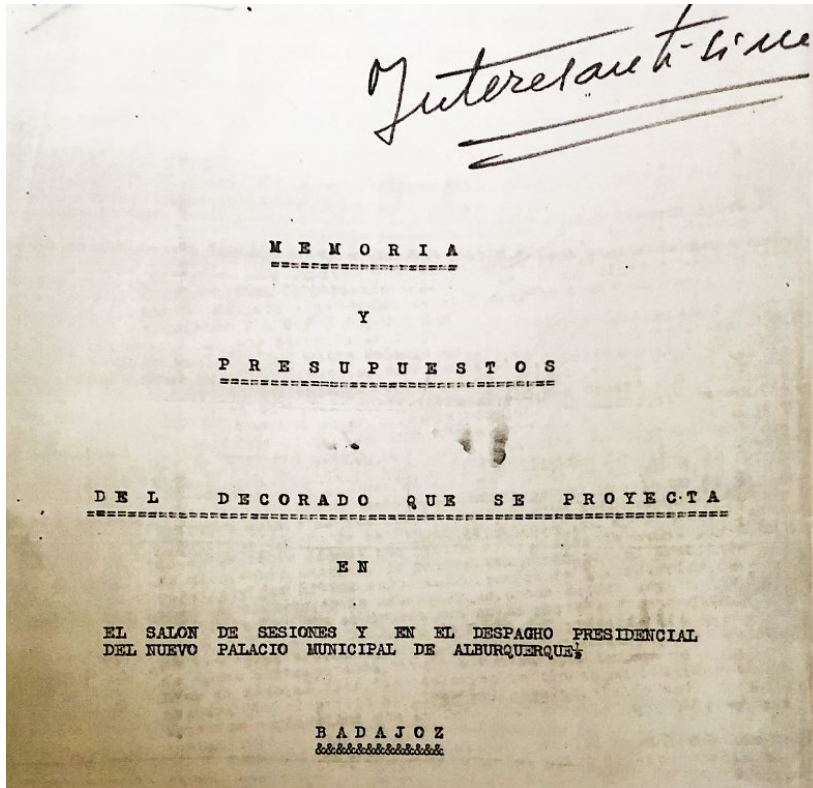


Figura 1: Portada de la Memoria y presupuestos del decorado que se proyecta en el Salón de Sesiones y en el despacho presidencial del nuevo palacio municipal de Albuquerque. (AMA).

El Ayuntamiento de Albuquerque encarga en 1928 a Covarsí la decoración del Salón de Sesiones y del Despacho presidencial del nuevo palacio municipal. En dicho proyecto el artista propone dos presupuestos completamente distintos -detallados posteriormente-. Sin embargo, existen puntos en común para ambos presupuestos, como son el despacho de la alcaldía o el de administración. No obstante, el proyecto decorativo que Covarsí presentó se centraba, principalmente, en el Salón de Sesiones, al entender que éste sería el espacio de verdadera importancia, lugar donde el pueblo estaba representado.

Así, para la consecución y ornamento general de las salas propuestas para este edificio, Covarsí plantea líneas sobrias, evocando características propias del neorrenacentismo, aunque con matices propios de los años veinte, como la incorporación de papeles pintados en las paredes.

Para el techo del Salón de Sesiones, el pintor plantea, junto con el decorador pacense Ramón Cardenal, “una traza o conjunto de grandes vigas y de artesonado del más puro carácter español, que se completará en su día, de realizarse, imitando al óleo mate, a viejas y patinadas maderas de nogal, tan clásicas en los artesonados de los palacios castellanos del siglo de referencia”¹².

Para la decoración mural encuentra la solución estética de proponer un conjunto de pilastrones decorados que arranquen desde ménsulas iniciadas por encima de un gran zócalo de madera y que rematen el techo. Esta ornamentación fue planteada en escayola pintada al óleo mate, imitando madera de roble un poco patinada en oscuro o mármol de piedra Novelda, mientras que los muros restantes debían ser recubiertos de papel damasco imitando textiles antiguos.

Otros elementos decorativos presentes en ambas propuestas son las sobrepuestas, decoradas con “escuditos con las armas de Albuquerque, de la Provincia y de España”, la ornamentación de los ventanales, con diversos motivos, y un friso de pequeñas arcadas que recorriera los vanos de los muros para unificar los distintos elementos decorativos.

Los espacios restantes, aunque pocos, son definidos dependiendo de la propuesta que finalmente fuese seleccionada por las autoridades. Las obras pictóricas planteadas, aunque muy diferentes respecto a un presupuesto de otro, completarían una concepción espacial creada por el artista, muy personal, que nos habla de un gusto estético basado en el historicismo, con cierto recargamiento y exaltación del patriotismo.

2. 1. PRESUPUESTO A

En la primera propuesta presentada por el artista se plantea una colección de pinturas que reflejen la historia e idiosincrasia del pueblo de Albuquerque.

12 En la Memoria del Proyecto presentado por Covarsí para el Ayuntamiento aparece citado que, en su día, fue completado con otro proyecto del decorador Ramón Cardenal, quien se encargaría de otras cuestiones y daría apoyo profesional al pintor. Lamentablemente, no se ha encontrado este proyecto ni rastro alguno de su existencia, por lo que únicamente podemos citar aquello que se expone en la Memoria Descriptiva de Covarsí: “En el conjunto de esta ornamentación mural se conservan según se aprecian en el proyecto del Sr. Cardenal, que se acompaña...”.

AMA, Memoria y presupuestos... *op. cit.*, pág. 1.

Para ello, Covarsí propone la realización de tres grandes lienzos, amén del *Retrato de Alfonso XIII*, que presidiría el salón de sesiones. Para su mejor traslado y manipulación, el artista propone que sean realizados sobre bastidor y no sobre el propio muro. Las pinturas propuestas fueron las siguientes:

2. 1. 1. *Concesión de los Baldíos al pueblo de Alburquerque en 1432*

Covarsí plantea una composición donde se representasen la concesión de las tierras de Los Baldíos al pueblo de Alburquerque, hecho histórico que fundamenta la aprobación de un fuero de vital importancia para el desarrollo de la localidad y la donación de las tierras comunales que todavía pertenecen al pueblo¹³.

De este modo, el artista plantea realizar una investigación propia donde por fin pudiera esclarecer si la cesión de los Baldíos de Alburquerque a la Villa fue realizada por parte del Rey Don Juan o por el Infante Don Enrique¹⁴. Entendemos que esta obra conquista al autor de manera significativa, pues llega a afirmar que “la obra me inspira enorme interés por sus atractivos y por representarse en ella un hecho histórico tan trascendental para una comarca de nuestra amada Extremadura”¹⁵.

2. 1. 2. *Alburquerque devoto de la Virgen de Carrión.*

En esta obra el artista plantea una composición que representase a los tipos alburquerqueños, a su patrona (la Virgen de Carrión), la ermita de la patrona y los campos de esta localidad.

Sin embargo, no define composición alguna, sino que esboza la idea fundamental de la relación del pueblo con su Patrona en el día de ésta (7 de septiembre) como eje temático sobre el que versará la obra, remarcando que es una tradición “que hay que procurar conservar contribuyéndose sin duda a ello,

13 El Fuero del Bailyo, lo mismo que la concesión de los Baldíos de Alburquerque, supusieron un medio de vida para todos los habitantes de la localidad, ya que encontraron un medio para subsistir a la gran cantidad de contiendas bélicas vividas. Para los hombres, el uso de las tierras comunales facilitaba el consumo, venta... Para las mujeres, fue una forma de salir de la mendicidad o de la prostitución en el caso de enviudar, por lo que, a todas luces, supone una de las reformas más avanzadas de la época en materia social y de género.

Para más conocimiento del tema:

VILLALBA, M., *El Fuero del Baylío como Derecho Foral de Extremadura*. Tesis Doctoral, Murcia, Universidad de Murcia, 2006.

14 AMA, Memoria y presupuestos... *op. cit.*, pág. 3.

15 *Ibidem*, pág. 4.

exaltando el fervor religioso recogiendo en una pintura de conmemoración”¹⁶.

2. 1. 3 *Albuquerque*

En la propuesta de la tercera obra no define un acontecimiento (como sí que lo hace en las dos obras anteriores), sino que propone dos escenas imaginadas distintas (escogiendo una de ellas) a la que titulará provisionalmente como *Albuquerque*. Este lienzo estaría destinado a “representar en él alguna alegoría del trabajo de las clases humildes de Albuquerque, reflejándose en aquella la paz de la vida campesina en el aprovechamiento de los Baldíos, desarrollando en el fondo de esta obra el panorama de amplitud y de majestad y poesía del Castillo, obra ejemplar de arquitectura militar, que concede sorprendente belleza cuando el sol lo envuelve en su luz crepuscular”¹⁷.

La otra escena que propone el artista representaría a un guerrero (en alegoría del pasado bélico del pueblo) en actitud pastoril, realizando sus labores (como representación de la vida presente del pueblo).

2. 2. PRESUPUESTO B

Este presupuesto es formulado, tal y como el artista explica en su Memoria Descriptiva, como alternativa ornamental en el caso de que el presupuesto llamado A excediese en lo monetariamente presupuestado. Para ello, Adelardo Covarsí propone que pudiera realizarse únicamente alguna de las obras propuestas en el presupuesto A o bien realizar una galería de hombres ilustres que representara a los hijos más sobresalientes de la historia del Albuquerque, entendiendo el artista que estos encajarían perfectamente con el carácter de la decoración.

La lista de hombres ilustres propuesta por Covarsí se completa con 16 personajes que vivieron desde el siglo XV al XVIII¹⁸, a los que pretende sumar otros tantos que hubieran nacido en los últimos cien años pero que, por estar tan presentes en la memoria viva, no los nombra directamente. Es por este motivo que la relación de hombres a retratar es la siguiente: Don Alfonso Día de Reyas, Fray

16 *Ibidem*, pág. 4.

17 *Ibidem*, pág. 5.

18 Sorprende la investigación que Covarsí debió llevar a cabo para la propuesta de personajes ilustres nacidos en Albuquerque (quizás consultase a su amigo y erudito de la localidad alburquerqueña Lino Duarte).

Lino Duarte Insúa fue un investigador local que trató en gran cantidad de escritos la historia de la localidad de Albuquerque, completando su trabajo con la realización del libro titulado *La Historia de Albuquerque*, Badajoz, Editorial Antonio Arqueros, 1929.

Agustín de Albuquerque, Fray Juan de Albuquerque, Don Juan Alfonso de Albuquerque, Don Ángel Bustos Hernández, Don Higinio María Duarte, Don Antonio Hernández, Fray Francisco Lorenzo, Don Juan Terrón, Don Diego Vera, Fray Francisco de San Nicolás, Don José Landero, Ilmo. Sr. Fray Beatriz de Albuquerque, Don Andrés Pato y Lustre y Don Diego Pato y Ruiz¹⁹.

El artista pacense propone que los retratos fueran colocados dependiendo de la importancia que se les quisiera dar a los mismos aunque, a su juicio, la forma más interesante de ser expuestos sería que “cinco retratos con sus correspondientes marcos tallados, estilo renacimiento español, y otros ocho más pequeños de formas ovaladas, en medallones que convenientemente decorados, podrían construir los remates de las ocho sobrepuestas que constan en el Salón”²⁰.

3. SELECCIÓN FINAL Y TRANSCURRIR DE LAS OBRAS

Gracias a la información encontrada en el Archivo Municipal de Albuquerque, pudimos certificar la firma del contrato en el que el artista se comprometía a la realización del Presupuesto A, relacionando las obras contratadas: *Retrato de S.M. el Rey Don Alfonso XIII, Concesión de los Baldíos al pueblo de Albuquerque en 1432, Albuquerque devoto de la Virgen de Carrión* y la provisionalmente titulada como *Costumbres de Albuquerque*.

Adelardo Covarsí también se compromete mediante el mismo documento a realizar las obras en un año y medio (es decir, a entregarlas al Ayuntamiento de Albuquerque el 31 de diciembre de 1929) por una suma total de 20.000 pesetas que debían ser abonadas en tres plazos distintos²¹. Sin embargo, también sabemos por la documentación encontrada que los impagos por parte del Ayuntamiento de Albuquerque se extendieron tanto al artista como al decorador Ramón Salas y a otros colaboradores, como el escayolista Ramón Cardenal²².

Así, entendemos que la ejecución de las obras debió de realizarse en plazo, ya que la prensa da habida cuenta de la factura de las imágenes que el pintor

19 Todos los personajes descritos con mayor profundidad en el Apéndice de este artículo.

20 AMA, Memoria y presupuestos... *op. cit.*, pág. 9.

21 En enero de 1928, en mayo o junio de 1929 y en enero de 1930. Del mismo modo explica el pintor que las obras acordadas podrían ser entregadas más tarde en el caso de que causas de fuerza mayor, debidamente justificadas, así lo obligasen.

AMA, Memoria y presupuestos... *op. cit.*, proposición final, pág.1.

22 AMA, sección 7, Obras Públicas, expediente Casas Consistoriales, carpeta 1.

propone, glosando la finalización del *Retrato de Alfonso XIII* en 1927²³, *La leyenda del Castillo* (que es así como titula finalmente a la cuarta obra proyectada) finalizado en 1930 o la *Concesión de los Baldíos al pueblo de Albuquerque en 1432* de 1930²⁴.

3. 1. *Concesión de los Baldíos al pueblo de Albuquerque en 1432*

Esta pieza supone una de las más complejas composiciones de su carrera y, acaso, de las más valoradas. Antes de ser recibida por el Ayuntamiento de Albuquerque en 1930, esta pintura fue elogiada y extensamente tratada en el *Correo Extremeño*²⁵, con una de las más bellas descripciones que se han realizado sobre esta pintura.

Nos encontramos ante una escena de temática histórica, situación poco habitual en la pintura de Covarsí. La obra relata la Cesión Real de los terrenos de los Baldíos al pueblo de Albuquerque. Don Enrique de Aragón, Maestre de la Orden de Santiago y Conde de Albuquerque, entrega al pueblo 30.000 ha. (toda la tierra que se veía desde el Castillo de Luna) en compensación por las diferentes contiendas mantenidas años atrás. El Conde había encabezado una revuelta contra el rey Juan II de Castilla (una vez éste había alcanzado la mayoría de edad) tras el deshonroso desplante que estaba sufriendo. En un intento de legitimización de su poder frente al Rey, y antes de su huida a Portugal, el Conde de Albuquerque cede las tierras de los Baldíos a todos los habitantes de la localidad. Si el Rey aprobaba esta cesión, el poder de Enrique de Aragón sería admitido y refrendado, mientras que, si deslegitimizaba esta decisión, la contienda se agravaría y tanto la población como los nobles tendrían que tomar partido en la lucha²⁶.

23 REDACCIÓN, “Un retrato de S. M. el Rey para el Ayuntamiento de Albuquerque”, *Correo extremeño*: Año XXV, Número 7620 – 1928, agosto 15, página 2.

24 REDACCIÓN, “Las exposiciones de pinturas”, *Correo extremeño*: Año XXVIII, Número 7916 – 1931, abril 4, página 8.

REDACCIÓN, “Con la asistencia de las autoridades se inauguró el domingo la exposición de pinturas de Adelardo Covarsí”, *Correo extremeño*: Año XXVIII, Número 7918 – 1931, abril 7, página 6.

25 X, “La concesión de los baldíos”, *Correo extremeño*: Año XXVII, Número 7767 – 1930, octubre 10, página 10.

26 ROMÁN ARAGÓN, L., “Escenas de costumbres y otros temas”, en VV.AA., *Adelardo Covarsí: exposición, febrero - abril 2001*. Badajoz, Museo de Bellas Artes de Badajoz y Diputación de Badajoz, 2001, pág. 288.



*Figura 2: “Concesión de los Baldíos de Alburquerque por el Infante Don Enrique de Aragón”.
Propiedad: Ayuntamiento del Alburquerque.*

La escena es situada en la Torre del Homenaje del Castillo, en su Sala de Honor²⁷. Lo hace en un ambiente lúgubre e inteligentemente iluminado, pues al mismo tiempo tensiona y envuelve la escena con una luz cenital tamizada por las dos ventanas geminadas de la estancia.

La escena se divide en dos, gracias al sillón con palio, tomando como eje principal al Conde de Alburquerque (quien se encuentra en actitud pensativa), Don Enrique de Aragón. Don Enrique es representado de manera juvenil, con semblante pensativo, y ataviado con ropajes y accesorios típicos de la Edad Media. Se muestra de perfil, exhibiendo una nariz pronunciada, acaso de algún personaje conocido de la época. Su cabeza apoya en una mano enguantada que atusa su barbilla.

A su izquierda encontramos un grupo de personas que representarán las acciones militares: será en este grupo donde Covarsí aplique sus estudios sobre armamento y armaduras del S. XV: cuatro soldados de distintas edades, siendo el más joven el que tiene una tez blanca y cuidada y el más mayor una barba fosca y piel encurtida. En los otros dos soldados se adivina, tal vez, los pasos que entre el soldado joven y el mayor -ambos representados- existen.

El grupo que se sitúa a la derecha del Monarca representará el poder religioso y civil, acompañado por el pueblo (encarnado por diferentes jóvenes que miran directamente al espectador). El Obispo de Coria, con unos vibrantes hábitos episcopales de color morado, se encuentra leyendo el pergamino que otorga la cesión de los terrenos en cuestión. La tensión y la solemnidad del acto que acontece es evidente en el semblante de su rostro.

Detrás de éste, se representa al alcaide de la villa en 1432 (Juan de Dávalos) escuchando atentamente. Conociendo la amistad existente entre Adelardo Covarsí y el alcalde de Alburquerque, Francisco Izquierdo, es fácil pensar que el rostro que refleja la figura del alcaide debe ser un retrato encubierto del alcalde Izquierdo, el cual encarga la obra al pintor²⁸.

27 Una vez más, encontramos que el artista visitó *in situ* el Castillo de Luna, situado en la localidad, del que tuvo que tomar notas y apuntes para su posterior realización.

28 Al ver las fotografías de Francisco Izquierdo en 1926, queda prácticamente corroborada esta teoría, puesto que el perfil del personaje y la actitud que muestra son un signo inequívoco del antiguo alcalde.



Figuras 3 y 4: Comparativa entre la imagen del alcalde Francisco Izquierdo y la figura planteada como alcalde en la obra “Concesión de los Baldíos al pueblo de Alburquerque en 1432”. Fotografía tomada de la Revista de Ferias y Fiestas de Alburquerque, 1928 (PROPIEDAD: Colección Particular) y del cuadro “Concesión de los Baldíos de Alburquerque por el Infante Don Enrique de Aragón”. Propiedad: Ayuntamiento del Alburquerque.

3. 2. Alburquerque devoto de la Virgen de Carrión.

También la obra *Alburquerque devoto de la Virgen de Carrión* obtuvo una gran aclamación local por parte de la crítica artística pacense²⁹.

29 X, “La concesión... *op. cit.*”



Figura 5: Albuquerque devoto de la Virgen de Carrión". Propiedad privada.

La escena planteada por Covarsí, pues supone un personal conocimiento del desarrollo de la romería que cada 7 de septiembre se hace en Albuquerque³⁰.

³⁰ Los albuquerqueños realizan una peregrinación a la ermita de la Virgen para honrar a su patrona. Esta festividad es consumada con una misa el día de la propia virgen, el 8 de septiembre. Así mismo, aquellos portan a su patrona en andas alrededor del templo.

Todo ello se ve reflejado en la escena que plantea el artista pacense.

En este caso, la composición es dividida de manera horizontal, en tres tramos bien diferenciados (la escena desarrollada, el paisaje planteado y el cielo extremeño) presentando dos tipologías distintas en una misma obra: la paisajista y la costumbrista. El cielo, típico covarsiano, muestra las nubes matinales características en esas tierras, plasmadas en una diagonal que será subsumida por el eje en el que se muestra el Castillo de Luna, al fondo, y la espadaña de la Ermita de Carrión, únicos elementos arquitectónicos representados en la composición.

Los tipos representados son anónimos, en ningún caso podemos localizar personalidades distinguidas o personas específicas en esta composición, sino que los retratos de los treinta rostros que componen la pintura se encuentran desdibujados, despojándolos de toda personalidad. “En la Virgen de Carrión, en Alburquerque, son verdaderos retratos que si no definen a ninguna persona en concreto si apuntan y señalan una época definida, estampas de álbum pacense formado en las horas del tiempo”³¹. De la misma forma procede con el semblante de la patrona de la villa, que también se muestra impreciso, confuso, otorgándole a la escena la posibilidad de ser cualquier romería extremeña -aunque el artista sí que la localice gracias a la incursión de los elementos arquitectónicos-.

La contraposición entre los colores cálidos -focalizados en los paños bordados y en los campos extremeños- y los fríos -dominantes en la parte superior de la composición-, otorgan una atmósfera vibrante a la escena, que transita entre el fervor religioso y la alegría contenida.

3. 3. *La Leyenda del Castillo*

La leyenda del Castillo es una de las grandes obras del autor -así afirmado por él mismo-. Una vez finalizadas las tres obras restantes del proyecto, el artista pudo centrar sus esfuerzos en realizar aquella que mostrase costumbres locales o la heroicidad militar (recordemos que él mismo propone poder realizar una de las dos)³².

31 LEBRATO, F., *Covarsí, primer centenario... op. cit.* pág. 142.

32 HERNÁNDEZ NIEVES, R., *Adquisiciones, donaciones y depósitos 2013-2014*, Badajoz, Museo de Bellas Artes de Badajoz, 2014, págs. 43-45.

MARTÍN MEDINA, V., *Adelardo Covarsí. Un artista a través de las publicaciones de su época*, Badajoz, Museo de Bellas Artes de Badajoz, 2023, p. 109 y s., p. 132 y p. 142.



Figura 6: "La leyenda del Castillo". Propiedad: Museo de Bellas Artes de Badajoz (MUBA).³³.

³³ *Ibidem*, p. 109 y s., p. 132 y p. 140.

La escena que en la Memoria Descriptiva propone el artista atiende a “alguna alegoría del trabajo de las clases humildes de Alburquerque, reflejándose en aquella la paz de la vida campesina en el aprovechamiento de los Baldíos, desarrollando en el fondo de esta obra el panorama de amplitud y de majestad y poesía del Castillo, obra ejemplar de arquitectura militar, que concede sorprendente belleza cuando el sol lo envuelve en su luz crepuscular”³⁴. Aunque la obra resultante es distinta a la originalmente planteada, la escena aparece tal cual descrita ya en dicha propuesta.

La escena sucede así:

“se representa en la cocina de un cortijo, al anochecer, cuando todavía se vislumbra por la ventana del fondo, listando el horizonte, las últimas ráfagas luminosas del crepúsculo. En el primer término, al amor de la lumbre que enciende en luces los elementos compositivos del cuadro, está el grupo de hombres de campo, zagales y mujeres agrupados alrededor de la humilde mesa cortijera. Un viejo pastor, tipo de admirado arcaísmo, aparece relatando la historia del castillo, de la sombría fortaleza que como un fantasma se cierta a vislumbrar, en silueta imponente, allá a lo lejos, por la ventana de la cocina. El viejo hombre de campo, tipo noble, se dirige especialmente al zagalillo que, navaja en ristre, apretando contra el pecho un pan, suspende su labor de picar las migas para escuchar absorto la tenebrosa historia del conde que, encerrado en la mazmorra del castillo, en ella pasó a pan y agua los tristes días de su vida. Más allá tenemos la pareja de dos novios que, interrumpidos sus amoríos por el relato, saben reflejar la emoción de la leyenda por la actitud temerosa de la muchacha, que por un momento parece buscar amparo contra el miedo que la historia le infunde, acogándose a la fortaleza de su prometido; tipo este de acentuadísimo carácter alburquerqueño. Otros hombres de campo escuchan atentamente, y por el fondo avanza, hasta la mesa, la vieja cortijera, trayendo en sus manos la frugal y humeante pitanza”³⁵.

El personaje distinguido como “la vieja” también es descrita así: “La vieja que corta pan para hacer migas nos dice con su silencio la certeza que inunda su alma; ella sabe todo lo que va diciendo el narrador, porque en otras horas, ha escuchado las mismas narraciones, pero no es indiferente. Asiste con la inteligente expresión de quien en todo encuentra un consejo, una lección para la gente de hoy”³⁶.

34 AMA, Memoria y presupuestos... *op. cit.*, pág.5.

35 X, “La historia del castillo”, *Correo extremeño*: Año XXVI, Número 7398 – 1929, julio 31, página 8.

36 REDACCIÓN, “Un interesante cuadro...*op. cit.*”

En palabras de Teresa Arce: “Covarsí pretende en esta escena de campesinos extremeños realizar una composición de grandes empeños, en la que con una técnica realista un grupo de aldeanos escucha leyendas rurales a la luz del fuego, que proporciona efectos de claroscuro, mientras que el castillo, en visión no exenta de romanticismo, preside la escena”³⁷.

Covarsí idealiza la escena al incluir el castillo al fondo envuelto en la luz del ocaso extremeño, cuando la oscuridad y un haz de luz blanco se dan la mano en un fugaz momento³⁸. Francisco Vaca, describe el ambiente exponiendo como “la Naturaleza no estaba solitaria y el pintor vio también a los hombres que le acompañaban de día por el campo y de noche en las altas chimeneas de las cocinas de los cortijos”³⁹, o, como expresa Vicente Méndez “empero, lo que para Adelardo Covarsí es un tema secundario se convierte en principal punto de mira para los pinceles que toman al campesino extremeño en sus faenas agrícolas, y en los campos de labor, como protagonistas de la mejor estampa de nuestro regionalismo”⁴⁰.

En este caso, los retratados tienen personalidad propia, pueden ser reconocidos⁴¹, no se trata de rostros desdibujados como hemos visto en *Albuquerque devoto de la Virgen de Carrión*. “Son verdaderos retratos, aunque no sean considerados como tales por su autor... tiene Covarsí tan bien conocidos a los tipos que pinta que al llevarlos al cuadro los retrata. Y lo hace con la facilidad de siempre, porque al penetrar en el interior de estos modelos los ve en la sencillez de sus espíritus... estos tipos han sido escogidos por el pintor, no han venido ellos a retratarse”⁴². Esta escena supone un estudio de la fisionomía alburquerqueña: ojos oscuros, semblantes con facciones bien definidas, algunas narices aguileñas y labios mayoritariamente finos. La atención con la que todos los representados escuchan al orador facilita al artista la muestra de su maestría a la hora de retratar las actitudes humanas:

37 ARCE, T., “Los pintores extremeños en las exposiciones nacionales de Bellas Artes (1924-1936)”. *Norba-Arte*, n. 6, 1985, p. 219, pp. 205-232.

38 Aunque, para Francisco Vaca, la inclusión del paisaje en esta escena sea una muestra de sus primeros trabajos, perfeccionándose sus capacidades paisajísticas después.

VACA MORALES, F., *El arte y la pintura de Adelardo Covarsí*. Madrid, Diputación Provincial, 1944, pág. 43.

39 *Ibidem*, pág. 24.

40 MÉNDEZ HERNÁN, V., “Costumbrismo y regionalismo en la pintura de Adelardo Covarsí” en VV.AA., *Adelardo Covarsí: exposición... op. cit.* pág. 290.

41 No nos ha sido posible localizar los nombres de las personas retratadas pues, atendiendo a la magnífica labor de retratista que realizó en el cuadro *Concesión de los Baldíos de Albuquerque en 1432*, suponemos que los tipos representados en la obra también serían personas con nombres y apellidos.

42 VACA MORALES, F., *El arte...op. cit.* pág. 39.

“Es cierto que las noches invernales por el campo siempre han tenido un menester para la ocupación de las horas al fuego después de la cena. En el campo siempre hay una persona sabida de muchas cosas ignoradas. El tiempo se hace corto así, ante la historia, el cuento, la historieta... En las caras de los reunidos, los que escuchan, tienen y dan su interpretación que va desde cierto preludio de espanto hasta cierta curiosidad y segura indiferencia en los mayores”⁴³.

La obra fue presentada en la Exposición Nacional de Bellas Artes⁴⁴ en 1930, siendo valorada por la crítica como “acaso demasiado espectacular”⁴⁵. No obstante, fue vendida en ese mismo instante⁴⁶, aunque volverá a ser expuesta un año después⁴⁷.

3. 4. Retrato del Rey Alfonso XIII

Este retrato oficial es una de las pinturas planteadas y ejecutadas tal y como se describe en la Memoria Descriptiva del proyecto “Esta obra, de ser ejecutada por el que suscribe, la pintaría sobre lienzo al óleo, y provista de un adecuado marco o moldura, de estilo similar al decorado del Salón. Representaría al Rey (Alfonso XIII) de pie, de cuerpo entero, vistiendo uniforme militar y en tamaño natural”⁴⁸. Supone uno de los escasos ejemplos de pintura oficial covarsiana, pues el autor no fue pródigo en esta temática, sino que más bien se adentra en ella para darle su personal visión pictórica.

43 LEBRATO, F., *Covarsí, primer centenario... op. cit.* pág. 150.

44 La prensa regional recoge sobre la pintura una vez presentada: “Las pinturas están pintadas de mano maestra y son un encanto las expresiones de los rostros que reflejan las impresiones del relato. La del zagal, que suspende la faena de cortar las migas para escuchar absorto el relato, es magistral”.

FIGUEROS, N., “La concurrencia de Extremadura en la Exposición Nacional de Bellas Artes”, *Correo extremeño*: Año XXVII, Número 7655 – 1930, mayo 31, página 2.

45 Enrique Estévez-Ortega así opina en su crítica artística de la Exposición en “La Exposición Nacional de Bellas Artes III. Pintura”, *La Esfera: ilustración mundial*: Año XVII, Número 859 – 1930, junio 21, páginas 10.

46 RODRÍGUEZ AGUILAR, I. C., *La pintura sevillana (1900-1936): arte y cultura en la prensa*. Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2000, pág. 361.

47 Ya aparece reseñada en 1931, cuando el autor realiza una exposición individual, y muestra uno de sus bocetos titulado “La leyenda”.

REDACCIÓN, “Las exposiciones... op. cit.

48 AMA, Memoria y presupuestos... op. cit., pág. 3.



Figura 7: “Retrato del Rey Alfonso XIII”. Propiedad: Ayuntamiento de Alburquerque.

El autor divide la composición en tres partes -esta vez de manera vertical-, centrando el foco en la figura del rey, vestido con galas militares, con semblante solemne y noble, acompañado de un sillón de terciopelo rojo y un elemento arquitectónico, acaso un elemento arquitectónico con una pilastra lateral y una balaustrada configurando una escenografía de balconada que da acceso a un paisaje desdibujado que muestre, casi de manera impresionista, el atardecer extremeño⁴⁹.

49 PIZARRO GÓMEZ, F. J., en “Retratos” en VV.AA., *Adelardo Covarsi: exposición... op. cit.*, pág. 248.

Es curioso comprobar cómo Covarsí incluye la pomposa figura del monarca en una habitación hecha para mirar y que, a su vez, lo contemplado sean los cielos rosas de Extremadura. “Siempre puso Covarsí a sus figuras fondo de paisaje. Es natural: el tipo de cuadro lo exige y el pintor lleva estos campos tan dentro de su pensamiento que encontraría incompleta la obra si no lo pusiera, porque, además, consigue la armonía, no solamente en el asunto visible, sino en la fusión de línea, color y conjunto estético”⁵⁰. De esta manera, nos atrevemos a decir, que esta obra de fuerte carácter oficial se encuentra condicionada por la incursión de la propia visión del artista, en la “hora de oro” cuando el cielo de estas tierras adquiere inusuales tintes morados, imposibles de conocer en otra zona⁵¹.

4. FINALIZACIÓN DE LA OBRA Y ESTADO ACTUAL DEL PROYECTO

Finalmente, se realiza la contratación del proyecto conocido como A, aunque con algunas salvedades. Si bien es cierto que el contrato se lleva a cabo con el artista Adelardo Covarsí, éste subcontrata al decorador-escultor Ramón Cardenal y al realizador de muebles de Badajoz Ramón Salas la realización de los propósitos estéticos relacionados con la decoración general y el interiorismo en particular, aunque siguiendo la idea concebida por el propio artista en su Memoria Descriptiva. La corporación regidora del gobierno local decide encargar otros dos cuadros al también pintor extremeño Eugenio Hermoso para completar el ambiente artístico del Salón de Sesiones⁵².

Como podemos sustraer de la siguiente imagen, el proyecto mural se lleva a cabo atendiendo a lo programado por Covarsí: zócalo de madera, pilastrones recorriendo los testeros, papel pintado a imitación de esgrafiado, pavimentos hidráulicos, etc.

50 VACA MORALES, F., *El arte...op. cit.*, pág. 40.

51 Sobre este tema opina Lebrato: “En todos estos lienzos juega el hombre su papel junto al caballo, bajo las nubes tremendas y luminosas ofrecidas por las tardes a esa hora saliente y buena en la que el sol se marcha perezoso y frío para seguir la vuelta. Y es como una vuelta sin querer, aunque la he querido, para dejar referencia de muchos paisajes con figuras... al fin de tipos y figuras que se amparan y salen para sobresalir bajo la luz atenuada de los extremeños suntuosos atardeceres”.

LEBRATO, F., *Covarsí, primer centenario... op. cit.* p. 139.

52 “Se han propuesto decorar y amueblar dignamente el salón de actos de su Ayuntamiento... ha acordado este que dicha dependencia sea ornamentada por el escultor-decorador Ramón Cardenal, amueblada por el fabricante Ramón Salas y decoradas con lienzos de los pintores extremeños señores Hermoso y Covarsí, siendo probable que figuren en referido salón algunas obras de uno de nuestros más prestigiosos escultores”. Entendemos que se refiere al escultor Aurelio Cabrera, natural de Alburquerque.

REDACCIÓN, “Un retrato de S. M. el Rey...op. cit.



Figura 8: Salón de Sesiones del Ayuntamiento de Albuquerque. Década de 1930. Exposición realizada por el escultor Aurelio Cabrera en dicho lugar mostrando objetos relacionados con el patrimonio histórico-artístico de la localidad. Propiedad: Secretaría del Ayuntamiento de Albuquerque.

Por desgracia, el proyecto original se ha visto alterado por distintas circunstancias. En primer lugar, y como ya se ha comentado, el Ayuntamiento mantuvo un pleito con la mayoría de los contratados externos y entendemos que, por este motivo, nunca llega a entregarse al Consistorio las obras *Albuquerque devoto de la Virgen de Carrión* y *La Leyenda del Castillo*. En su lugar, fueron vendidas a coleccionistas privados. En segundo lugar, el escudo que finalmente se estampó en el techo fue destruido al vencer esta estructura en los años 40 del siglo XX⁵³. Este no fue el único elemento afectado, pues los papeles pintados y decorativos fueron sustituidos por pintura rasa. Del mismo modo, las maderas también fueron pintadas y barnizadas. Finalmente, el testero

⁵³ Esta situación se dio al sobrevenir una cantidad inusual de agua en tormenta. Fue el arquitecto provincial Francisco Vaca quien reformula el tanteo de la techumbre para que nunca volviera a pasar.

BARGÓN GARCÍA, M., "Architecture and power: public building built in times of Primo de Rivera in the medieval village of Albuquerque, Spain" en VV.AA. *Architettura Città. Problemi di conservazione e valorizzazione*. Florencia, Altralinea Edizione, 2015, pp. 379-386.

principal, ideado para acoger el cuadro *Concesión de los Baldíos al pueblo de Alburquerque en 1432*, hoy alberga un fresco, obra de Frederico Vigil⁵⁴ realizado en el año 2015 que, a nuestro parecer, en nada engrandece el conjunto ideado por Covarsí, desvirtuando el espacio histórico-artístico concebido por el artista y desplazando la pintura sobre Los Baldíos de Alburquerque a un testero lateral, dejándola en segundo plano respecto a la nueva concepción estética.

6. CONCLUSIONES

Por tanto, podemos concluir que la concepción estética del artista, quien plasmó sus ideas artísticas para la estancia principal del Ayuntamiento de Alburquerque en la Memoria Descriptiva de dicho proyecto, supone un legado testimonial que arroja gran cantidad de información tanto del espacio concebido como de las obras pictóricas creadas para éste.

Esta decoración supone una novedad en su carrera, pues, aunque es sabido que tanto para el antiguo Casino de Badajoz como para la Joyería Buiza crea pinturas decorativas en sus techumbres, la decoración del Salón de Sesiones del edificio consistorial de Alburquerque supone una concepción estética integral de un espacio firmado por Adelardo Covarsí.

Es interesante comprobar cómo en las obras proyectadas por el pintor para el Ayuntamiento de Alburquerque existe una madurez temática, en la que sus principales características estilísticas ya estarán presentes: la composición del cuadro en tres tercios⁵⁵, la incursión de espacios naturales en sus composiciones, el paisaje como hilo conductor de la escena pictórica, su particular lenguaje iconográfico compuesto de símbolos extremeños, etc.

Del mismo modo, podemos afirmar que, en estas obras, el autor reúne todas las temáticas que suele trabajar: desde la pintura paisajista, hasta la de historia, pasando por la representación etnográfica o la retratista. Cada uno de los fragmentos que componen estas obras suponen una forma de mirar al caleidoscopio pictórico que conforma la obra de Covarsí.

Las obras resultantes suponen un catálogo de tipos y paisajes urbanos y naturales de Alburquerque, encontrando composiciones que, desde su

54 CORDOVILLA, P., "Presentan la pintura al fresco del salón de plenos del consistorio de Alburquerque", *El periódico de Extremadura*, 30/12/15. Consultado el 07/08/22. Recuperado de:

<https://www.elperiodicoextremadura.com/badajoz/2015/12/30/presentan-pintura-fresco-salon-plenos-44462120.html>

55 DE LA CRUZ SOLÍS, I., "El sentimiento del paisaje en Adelardo Covarsí", *Norba-Arte*, nº5, 1984, p. 235.

presentación hasta la actualidad, han sido verdaderamente elogiadas y estudiadas, aunque, hasta la fecha, no contextualizadas a través del proyecto del artista, quien arroja información sustancial para su entendimiento y comprensión total.

El proyecto debe ser entendido en su conjunto, como un diálogo histórico entre la decoración inspirada en el estilo renacimiento del siglo XVI y la pintura de historia y etnográfica, mezclada con sus propias características.

Por lo tanto, entendemos, que la información contenida en este artículo debe ser apreciada para la puesta en valor del conjunto y el total entendimiento de cada una de las partes ideadas y creadas por el pintor Adelardo Covarsí.

BIBLIOGRAFÍA

- ARCE, T., “Los pintores extremeños en las exposiciones nacionales de Bellas Artes (1924-1936)”. *Norba-Arte*, n. 6, 1985, pp. 205-231.
- BARGÓN GARCÍA, M., “Architecture and power: public building built in times of Primo de Rivera in the medieval village of Alburquerque, Spain” en VV.AA. *Architettura e Città. Problemi di conservazione e valorizzazione*. Florencia, Altralinea Edizione, 2015, pp. 379-386.
- COVARSÍ YUSTAS, A., “Extremadura artística: Los monumentos histórico-artísticos de la provincia de Badajoz”, *Revista de Estudios Extremeños*, T. VII, n. 3, 1933, pp. 265-275.
- DE LA CRUZ SOLÍS, I., “El sentimiento del paisaje en Adelardo Covarsí”, *Norba-Arte*, nº5, 1984, pp. 231-241.
- DUARTE INSÚA, L., *La Historia de Alburquerque*, Badajoz, Editorial Antonio Arqueros, 1929.
- GARCÍA MOGOLLÓN, F. “Observaciones y comentarios sobre la obra literaria e histórico-artística del pintor Adelardo Covarsí” en VV.AA. *Adelardo Covarsí: exposición, febrero - abril 2001: Museo de Bellas Artes de Badajoz*. Diputación de Badajoz, Badajoz, 2001, pp. 69-89.
- HERNÁNDEZ NIEVES, R., *Adquisiciones, donaciones y depósitos 2013-2014*, Badajoz, Museo de Bellas Artes de Badajoz, 2014.
- LEBRATO, F., *Covarsí, primer centenario de su nacimiento 1885-1985*, Badajoz, Caja de Badajoz, 1987.
- LOZANO BARTOLOZZI, M. y BAZÁN DE HUERTA, M., “Escultura pública y decoración mural del siglo XX en Almendralejo (Badajoz)”, *Norba-Arte*, nº10, 1990, pp. 205-228.
- MARTÍN MEDINA, V., *Adelardo Covarsí. Un artista a través de las*

- publicaciones de su época*, Badajoz, Museo de Bellas Artes de Badajoz, 2023.
- MELÉNDEZ GALÁN, E., *Las enseñanzas artísticas en Extremadura: historia, personajes, ambientes y actualidad*. Tesis Doctoral, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2019.
- MÉNDEZ HERNÁN, V., “Costumbrismo y regionalismo en la pintura de Adelardo Covarsí” en VV.AA. *Adelardo Covarsí: exposición, febrero - abril 2001: Museo de Bellas Artes de Badajoz*. Diputación de Badajoz, Badajoz, 2001, pp. 37-67.
- PIZARRO GÓMEZ, F. J., en “Retratos” en VV.AA. *Adelardo Covarsí: exposición, febrero - abril 2001: Museo de Bellas Artes de Badajoz*. Diputación de Badajoz, Badajoz, 2001, pp. 235-279.
- RODRÍGUEZ AGUILAR, I. C., *La pintura sevillana (1900-1936): arte y cultura en la prensa*. Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2000.
- RODRÍGUEZ PRIETO, M.T., *Adquisiciones, donaciones y legados 2021-2022*, Badajoz, Museo de Bellas Artes de Badajoz, 2023.
- ROMÁN ARAGÓN, L., “Escenas de costumbres y otros temas”, en VV.AA., *Adelardo Covarsí: exposición, febrero - abril 2001*. Badajoz, Museo de Bellas Artes de Badajoz y Diputación de Badajoz, 2001.
- VACA MORALES, F., *El arte y la pintura de Adelardo Covarsí*. Madrid, Diputación Provincial, 1944.
- VILLALBA, M., *El Fuero del Baylío como Derecho Foral de Extremadura*. Tesis Doctoral, Murcia, Universidad de Murcia, 2006.

Marina Bargón García

ESNE Asturias
<https://orcid.org/0000-0001-8090-9887>
marinabargon@profesor.esneasturias.es

Enrique Meléndez Galán

Dpto. de Historia del Arte
Universidad de Oviedo
<https://orcid.org/0000-0001-9382-0304>
melendezenrique@uniovi.es



VICENTE ALANÍS, UN PINTOR SEVILLANO EN LA BAJA EXTREMADURA. REVISIÓN A SU CATÁLOGO DE OBRAS

VICENTE ALANÍS, A SEVILLIAN PAINTER IN LOWER EXTREMADURA. A REVIEW OF HIS CATALOGUE

ÁLVARO CABEZAS GARCÍA
IES Alguadaíra, Alcalá de Guadaíra

Recibido: 08/06/2023 / Aceptado: 05/12/2023

RESUMEN

Vicente Alanís fue el pintor sevillano que, con más claridad, derivó de una estética tardobarroca a otra más propia del academicismo que propugnaba la Real Escuela de las Tres Nobles Artes, corporación en la que desempeñó varios cargos y en la culminó su trayectoria profesional. En 1795 ejecutó la pintura de Ánimas de la parroquia de Santa María de la Encina y San Juan Bautista de la pacense localidad de Burguillos del Cerro, un lienzo que testimonia, en un lugar ajeno a los centros artísticos, el aroma de la estética del final del Antiguo Régimen y demuestra la importancia del tráfico de ideas e influencias entre Sevilla y los territorios que conformaban su antiguo reino. A raíz de este descubrimiento he podido añadir algunas otras obras a su catálogo.

Palabras clave: Pintura sevillana; Siglo XVIII; Baja Extremadura; Atribuciones; Documentos.

ABSTRACT

Vicente Alanís was the Sevillian painter who most openly derived from late baroque aesthetics into the most typical academicism advocated by the Royal School of the Three

Noble Arts, in which he held several positions and in which his professional career ended. In 1795 he executed the painting of Animas of the parish of Santa María de la Encina and San Juan Bautista, in the town of Burguillos del Cerro, Badajoz. The canvas testifies the aesthetic's aroma of a place other than a power center at the end of the Old Regime, and shows the importance of the art ideas and influence trafficking between Seville and other places. As a result of this discovery, I have been able to add some other works to his pictorial catalogue.

Keywords: Sevillian painting; 18th century; Lower Extremadura; attributions; documents.

El presente trabajo pretende contribuir al estudio de las influencias que tuvo la pintura sevillana en la Baja Extremadura durante la Edad Moderna. Para ello, repararé en uno de los artistas que activaron la dinámica de la plástica extremeña a finales del siglo XVIII, abriendo camino a posibles nuevas investigaciones en relación con la revisión de su catálogo artístico.

Habría que recordar que la mayor parte de la actual provincia de Badajoz perteneció al reino de Sevilla hasta la reforma provincial de Javier de Burgos en 1833, por lo que las sinergias artísticas fueron notables durante el Antiguo Régimen configurando una natural relación de centro y periferia¹. Aunque ese territorio no ocupó un papel relevante en el plano artístico, sí es cierto que muchos profesionales foráneos se encontraron allí buscando beneficios derivados de la actividad comercial de la zona, en los siglos XVI y XVII debida al tráfico americano y a los legados indianos y –tras un periodo de cierta crisis–, durante la segunda mitad del XVIII se reanimó la cuestión como consecuencia de la renovación arquitectónica a que obligaron los efectos del terremoto de Lisboa. Incluso hubo iniciativas particulares encaminadas a "actualizar estéticamente los templos a las modernidades del Rococó y el Neoclasicismo"².

1 Esta relación fue abordada por BANDA Y VARGAS, A. de la: "Huellas artísticas andaluzas en la Baja Extremadura", en *Estudios de Arte Español*, Sevilla, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1974, pp. 11-34, CARRASCO GARCÍA, A., *Escultores, pintores y plateros del Bajo Renacimiento en Llerena*, Badajoz, Instituto Pedro de Valencia, Diputación Provincial de Badajoz, 1982 y, más recientemente, por SANTOS MÁRQUEZ, A. J., "La periferia pacense: Fregenal de la Sierra, Higuera la Real y Bodonal de la Sierra. Creatividad artística entre dos jurisdicciones, siglos XVI-XVIII" en QUILES GARCÍA, F. (coord.): *Las artes en el Reino de Sevilla durante el Barroco. En razón de sus centralidades y periferias*, Sevilla, Enredars, 2023, pp. 349-372.

2 SANTOS MÁRQUEZ, A. J., "La periferia pacense...", *op. cit.*, pp. 366 y ss.

Probablemente este pudiera ser el caso de María Josefa Alfonso Pimentel y Téllez-Girón (Madrid, 1752 – 1834), duquesa de Osuna, de Béjar, condesa de Benavente y señora de la villa de Burguillos³, que financió parte las obras de construcción de la nueva fábrica de la parroquia de Santa María de la Encina y San Juan Bautista de la villa de Burguillos del Cerro a finales de siglo. Valorando la pertinencia laboral de los artistas sevillanos del momento (muy escasos y de poco relieve), pudo promocionar a los Alanís, padre e hijo, y reclamarles se ocuparan de surtir con pinturas la renovada fábrica parroquial de la población pacense.

1. UNA PINTURA DE LOS ALANÍS EN BURGUILLOS DEL CERRO

Vicente Alanís Espinosa (Sevilla, 22 de mayo de 1730 – 1807), pasó de la práctica pictórica propia del pleno Barroco al tímido academicismo que se implantó en Sevilla cuando el Antiguo Régimen llegaba a su fin⁴. Precisamente en la última etapa de su carrera debió acometer la realización de la pintura de

³ Se trató de una auténtica mecenas de las artes, que encargó a Goya varios retratos familiares y la serie de *Los caprichos* (1799).

⁴ Sobre este pintor, *vid.* VALDIVIESO, E., *Historia de la pintura sevillana, siglos XIII al XX*, Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 1986, 3ª ed., 2002, p. 347, VALDIVIESO, E., *Pintura barroca sevillana*, Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 2003, pp. 574 y 575, CABEZAS GARCÍA, Á., *Vicente Alanís (1730-1807)*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2011, CABEZAS GARCÍA, Á., "Las pinturas de Vicente Alanís en la iglesia conventual de San Jacinto de Sevilla", *Atrio*, nº 17, 2011, pp. 103-118, CABEZAS GARCÍA, Á., "El lienzo de Ánimas de la Hermandad Sacramental de Santa María Magdalena: obra segura del pintor Vicente Alanís Espinosa", *Boletín Informativo de la Real, Fervorosa y Antigua Hermandad y Cofradía del Santísimo Sacramento, Pura y Limpia Concepción de la Virgen María y Animas Benditas del Purgatorio*, nº 61, 2012, pp. 5-7, CABEZAS GARCÍA, Á., "Una nueva aportación al catálogo del pintor Vicente Alanís", *Boletín de Arte*, nº 37, 2016, pp. 245-248 y VALDIVIESO, E., *La escuela de Murillo. Aportaciones al conocimiento de sus discípulos y seguidores*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla y Ayuntamiento de Sevilla, ICAS, 2018, pp. 359 y 420. Otros autores lo abordaron tangencialmente, *vid.* MARTÍNEZ AMORES, J.C., "La pintura de las Ánimas Benditas de la parroquia de la Magdalena. Una aproximación al estudio de las fuentes iconográficas empleadas por Vicente Alanís", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 645, 2012, pp. 792-801, AMORES MARTÍNEZ, F., "El gremio de pintores y su hermandad en la Sevilla del siglo XVIII", *Archivo Hispalense*, nº 291-293, 2013, p. 392; CRUZ ISIDORO, F., *La capilla de San José del gremio de carpinteros de lo blanco*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2015, p. 130; GONZÁLEZ GÓMEZ, J.M. y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J., *Juan de Dios Fernández y la serie pictórica de San Francisco en la Rábida*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía y Ayuntamiento de Palos de la Frontera, 2015, pp. 47 y 218, QUILES GARCÍA, F., "La alargada sombra de Murillo (1617-1867)" en NAVARRETE PRIETO, B. (coord.): *Murillo y su estela en Sevilla*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, ICAS, 2017, pp. 68, 322 y 351, CAÑIZARES JAPÓN, R., "300 años de las pinturas murales del Sagrario de San Lorenzo: obras de Domingo Martínez y Gregorio Espinal", *Boletín de las cofradías de Sevilla*, nº 712, 2018, pp. 370-374 y CAÑIZARES JAPÓN, R., "Noticias inéditas de pintores sevillanos cofrades en las hermandades de San Lorenzo (1641-1800)", *Boletín de las cofradías de Sevilla*, nº 730, 2019, pp. 800-809.

Ánimas ubicada en el lado del Evangelio del testero de la parroquia citada⁵ (**fig. 1**). Las razones de la atribución son las siguientes: el pintor acometió a lo largo de su extensa trayectoria profesional, al menos, la realización de dos lienzos con la misma temática. Uno fue el ejecutado en torno al año 1769 para la antigua parroquia de Santa María Magdalena de Sevilla, hoy conservado en altar propio en la iglesia del desaparecido convento de San Pablo el Real. Otro fue el encargado por el arzobispo hispalense Alonso Marcos de Llanes Argüelles en torno a 1792 para el culto propio de la Hermandad del Santísimo Sacramento y Ánimas Benditas de la parroquia de Nuestra Señora de Consolación de Umbrete. Es con esta última pintura con la que puede relacionarse con claridad la de Burguillos del Cerro, no sólo por semejanzas notables en su composición y estructura, sino por cronología. La parroquia burguillana finalizó su construcción en 1795, poco después de la fecha asociada con la realización de la pintura de Ánimas de Umbrete. El haber recibido un encargo de una población relativamente lejana de Sevilla como la pacense no hace más que demostrar que, una vez muerto Juan de Espinal en 1783, era Alanís el pintor que gozaba de más crédito en la ciudad, hasta el punto de acometer encargos de fuera de ella⁶. Efectivamente, los planos inferiores de las respectivas composiciones son idénticos: sobre la superficie de purgantes se eleva casi en paso de danza un ángel de augusta expresión y tranquilo gesto que salva del tormento a un personaje masculino que extiende los brazos hermosamente. Como lo era en el lienzo de Umbrete, esta es la zona de mayor acierto de toda la composición. Bajo ellos se disponen las mismas figuras en ambos cuadros, de izquierda a derecha un hombre que implorante mira hacia la Trinidad del plano celestial, otro que, de espaldas, deja mostrar la tonsura de la clerecía que ostentaría en su vida terrena, un personaje que mira al espectador y del que sólo se aprecian los miembros superiores, una mujer con largos y oscuros cabellos que se muestra de perfil y otra que lo hace de frente tapando su desnudez con mirada resignada. Si en el lienzo de Umbrete (igual que ocurría en el de la Magdalena), Alanís dibujaba un purgante orante y con perilla cana, en el de Burguillos deja el hueco aprovechado, tan sólo, con la inclusión de una cabeza implorante. Los espacios de tránsito entre el Purgatorio y la gloria eran ocupados en la composición de

5 Las analogías con otras obras de Alanís las advirtió el erudito local Antonio Surribas Parra, que, tras consultarme, publicó el descubrimiento en Internet, *vid.* SURRIBAS PARRA, A., "El retablo de ánimas de Burguillos del Cerro: obra del gran pintor sevillano Vicente Alanís", *Burguillos y su historia* [Consulta: 8-3-2020]. <http://burguillosyuhistoria.blogspot.com/2017/01/el-retablo-de-animas-de-burguillos-del.html>.

6 En cualquier caso, las relaciones entre la Baja Extremadura y el antiguo Reino de Sevilla fueron constantes por esa época. En el plano artístico, esta vinculación se ha analizado en determinadas ocasiones, *vid.* SANTOS MÁRQUEZ, A. J., "Platería renacentista sevillana en la provincia de Badajoz", *Laboratorio de arte*, nº 15, 2002, pp. 111-132.

Umbrete por grupos de ánimas vistas en lontananza. En Burguillos ocurre de la misma manera en el extremo izquierdo, pero en el derecho se ha dispuesto un ángel confortador que realiza su tarea de recoger purgantes casi de espaldas, algo que permite apreciar el escorzo que indica movimiento y el vuelo de sus ropajes y alas. Las diferencias más importantes entre el lienzo de Umbrete y el de Burguillos se localizan en la representación de la gloria celestial. Si en aquel Alanís se había servido –como fue frecuente durante su carrera–, de algunas de las estampas de la *Litaniae Lauretanae ad Beatae Virginis* editadas por los hermanos Klauber, utilizando quizá la edición sevillana de esta obra de 1763, ahora la representación de la Santísima Trinidad es acompañada por San Juan Bautista, la Virgen, San José, el Arcángel San Miguel y un grupo de santos que se difumina a la derecha, todos arrodillados sobre nubes y mediadores de los purgantes. Al no responder directamente esta zona del lienzo con los modelos habituales de Alanís, no sería descabellado pensar que el autor de esta parte pudiera ser su hijo José Alanís (Sevilla, 1749 – 1810)⁷, que colaboró desde temprana edad en los encargos que acometía su padre. Suyas pueden ser, también, las pequeñas pinturas de San Lorenzo y San Vicente que, en el banco del retablo, cierran todo el conjunto.



Fig. 1. Burguillos del Cerro. Parroquia de Santa María de la Encina y San Juan Bautista. *Ánimas benditas del Purgatorio*. Vicente y José Alanís (atribución). c.1795.

© Antonio Surribas Parra.

⁷ Repárese en el duro juicio que para con José Alanís emitió CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Historia del arte de la pintura en España*, ed. de D. GARCÍA LÓPEZ y D. CRESPO DELGADO, Oviedo, KRK Ediciones, 2016, p. 789: "... sepultó la célebre escuela andaluza en su tugurio de la Alcaicería de la Seda".

2. OTRAS APORTACIONES SEVILLANAS A SU CATÁLOGO PICTÓRICO

2.1. Nuevas atribuciones

Podría añadirse a su catálogo la modesta versión de la *Divina Pastora* (**fig. 2**) que acomete para el convento de capuchinos de Sevilla depauperando los modelos que Domingo Martínez (tío de Alanís), Espinal, incluso Andrés Rubira ensayaron con la eclosión de esta devoción en los comedios del siglo XVIII⁸. Aquí son, sobre todo, los ojos de la Virgen los que, sin dudas, pueden relacionarse con los de la Santa María Mediadora que aparece en la pintura de Ánimas de la parroquia de la Magdalena de Sevilla y, a mayor distancia, con el que sería probable modelo de ambas: la *Virgen del Carmen* de la capilla de San Onofre de Sevilla de Espinal, ejecutada entre 1760 y 1765⁹.



Fig. 2. Sevilla. Convento de capuchinos. *Divina Pastora de las Almas*. Vicente Alanís (atribución). c.1770. © Pedro M. Martínez Lara.

⁸ Tras una sugerencia mía la publicó ROMÁN VILLALÓN, Á., "La Divina Pastora y el modelo pictórico de Tovar" en ROMÁN VILLALÓN, Á., (coord.), *En la senda de Murillo: Tovar y la Divina Pastora*, Huelva, Diputación de Huelva, 2019, pp. 120 y 121.

⁹ PERALES PIQUERES, R. M^a, *Juan de Espinal*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1981, p. 88. Interesantes consideraciones sobre esta iconografía y sus ejemplos sevillanos de la segunda mitad del setecientos se hacen en MUÑOZ NIETO, E., "Decor Carmeli. La devoción a la Virgen del Carmen en la Sevilla del siglo XVIII a través de ejemplos pictóricos", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, nº 55, 2020, pp. 47-54.

De la misma manera, se encuadra en un inequívoco grupo de santos realizados por Alanís un *San Ramón Nonato* (fig. 3) (óleo sobre lienzo, 42 x 33 cm), localizado en Huelva y puesto a la venta en mayo de 2018 como "Escuela española del siglo XVIII". Aparece el santo de cuerpo entero, vestido con el característico hábito de la orden mercedaria y mostrando en la mano derecha la custodia con el Santísimo Sacramento y en la izquierda la palma de martirio, aunque este personaje no tuvo una muerte violenta. El fondo de paisaje, difuminado y no suficientemente bien conservado, sólo deja ver un torreón. Alanís sigue aquí la larga tradición de la pintura española a la hora de figurar santos como protagonistas absolutos del lienzo, en la mejor tradición de Ribera, Zurbarán o Murillo. De hecho, lo ensayó con cierto éxito en los lienzos de los santos-pilares de la Iglesia de Sevilla (San Isidoro, San Leandro y Santa Florentina), que realizó en torno a 1767 para la parroquia de San Isidoro completando el trabajo que había iniciado su maestro Pedro Tortolero¹⁰. Ese mismo tipo de formato fue también el utilizado en el *San Francisco de Paula* de la iglesia del convento de Madre de Dios de Sevilla¹¹ y en el *San Lorenzo* del remate del retablo de ánimas de la iglesia de San Juan de la Palma¹².



Fig. 3. Mercado artístico español (2018). *San Ramón Nonato*. Vicente Alanís (atribución). c.1770. © Álvaro Cabezas García.

10 Tortolero sólo hubo de hacer el *San Gregorio*, vid. VALDIVIESO, E., *Pintura barroca sevillana...*, op. cit., pp. 574 y 575.

11 Está realizado siguiendo el modelo que, con éxito, hiciera Juan de Juanes para la iglesia de San Miguel y San Sebastián de Valencia, c.1535-1540, vid., VALDIVIESO, E., *Historia de la...*, op. cit., p. 347.

12 CABEZAS GARCÍA, Á., "Una nueva aportación...", op. cit. Otros referentes directos para Alanís serían los lienzos de mediano formato de *San Nicolás de Bari* y *San Dionisio* ejecutados por Espinal y conservados en una colección particular madrileña, reproducidos por VALDIVIESO, E., *La escuela de...*, op. cit., p. 327.



Fig. 4. Mercado artístico español (2018). *San Fernando recibe las llaves de Sevilla de manos de Arxataf*. Vicente Alanís (atribución). c.1770. © Álvaro Cabezas García.

Otra pintura de la misma procedencia y sacada a subasta por las mismas fechas que la anterior fue *San Fernando recibe las llaves de Sevilla de manos de Arxataf* (**fig. 4**) (óleo sobre lienzo, 95 x 62 cm), acompañada de un imponente marco barroco y que, de nuevo, debe adjudicarse a Alanís. La composición, a pesar de no ser atrevida, resulta eficaz y no está exenta de expresión, funcionalidad y un cierto detallismo. Sobre un fondo de paisaje bien conseguido en el que reposa la amurallada ciudad de Sevilla –con los inmuebles identificables de la Giralda, la Catedral y la torre del Oro perfectamente a la vista del público–, tiene lugar una escena histórica que está presidida –gracias a un rompimiento de gloria–, por la propia Virgen de los Reyes, ataviada de blanco y oro: la entrega de las llaves de la ciudad de manos del rendido sultán Arxataf al rey Fernando III, en presencia de algunos de sus legados que, aun armados, salen de una tienda que se dispone a la izquierda. Los factores que me inducen a incluirlo en el quehacer de Alanís son los siguientes: la composición recuerda la solución adoptada en varias ocasiones en lienzos de narración como el

dedicado a *Hernán Cortés con sus principales caudillos...* (Sevilla, Museo de Bellas Artes, 1778), sobre todo a la hora de disponer a las figuras a un lado y el paisaje al otro, como si las primeras dirigieran la atención del espectador hacia el lugar donde se desarrolla la acción: el puerto de Veracruz en aquel o la urbe hispalense en este. En ese sentido, también es un formato casi análogo al de *San Ceslao de Cracovia* o al de *San Luis Beltrán* (Sevilla, parroquia de San Jacinto, 1780-1790). Por otro lado, el tratamiento de escasa caracterización de los tres personajes que secundan al santo rey perpetúa la hechura de las cabezas, casi seriadas, de los trinitarios de *La consagración de San Juan de Mata* (Sevilla, Basílica de María Auxiliadora, c.1770). En última instancia, Alanís ofrece aquí una versión mucho más prosaica y directa que la que hizo su referente Espinal en la *Entrega de las llaves a San Fernando* (Sevilla, Ayuntamiento, c.1760), de la que es deudora.



Fig. 5. Mairena del Aljarafe. Parroquia de San Ildelfonso. Retablo de la Virgen del Carmen. *La visión mística del Crucificado por parte de Santa Gertrudis*. Vicente Alanís (atribución). c.1760-1770. © Álvaro Cabezas García.

Además de lo anterior, Alanís ejerció como dorador de retablos y policromador de imágenes. Por ello, no debe extrañar encontrar sus grafismos y estilo en las pinturas que completan el retablo colateral dedicado a la Virgen del Carmen de la parroquia de San Ildefonso de Mairena del Aljarafe¹³, posiblemente ejecutado a lo largo de la década de los años sesenta del XVIII, quizá por un maestro retardatario que no incluyó la rocalla en la decoración¹⁴, pero que sería policromado y completado años después con pinturas de episodios de la vida de Santa Gertrudis Magna en las calles laterales que, por cierto, sí incluyen ese tipo de ornato en algún detalle. Las escenas representadas son, por un lado, *La visión mística del Crucificado por parte de Santa Gertrudis* (**fig. 5**), que –con el hábito oscuro de benedictina–, se postra ante Cristo –encontrado en una interesante almendra mística o marco compuesto a base de exuberantes rocallas e inclinado levemente–, con intención de abrazarlo¹⁵. El fondo es muy teatral: el cortinaje tan frecuente en el Barroco que se abre para ofrecer la visión mística y las tres majestuosas columnas de orden corintio que, en perspectiva, sirven para cobijar la escena. Por otro lado, en *El tránsito de Santa Gertrudis* (**fig. 6**) se aprecia la muerte de la santa, acompañada por otras hermanas de su orden, pero confortada con la presencia de Cristo Resucitado y la Virgen Mediadora de las Divinas Gracias. Las razones que señalan la autoría de Vicente Alanís, tanto de estas pinturas como, posiblemente, de la policromía del retablo, son, por un lado, que este artista ya practicó un tema análogo, de la mencionada santa, en uno de los lienzos laterales de la capilla de la Santísima Trinidad de la parroquia de San Nicolás en torno a 1762. Por otro, que la inclusión de la rocalla en pinturas, con detallismo, fue una de las mejores aportaciones de Alanís, como se percibe en *La Virgen intercediendo por los enfermos y moribundos*

13 La única referencia documental y fotografía de detalle del retablo es la aparecida en MORALES, A. J., SANZ, Mª J., SERRERA, J. M. y VALDIVIESO, E., *Guía artística de Sevilla y su provincia*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1981, 2ª ed., Sevilla, Diputación de Sevilla y Fundación José Manuel Lara, 2004, t. II, p. 45. Sin embargo, los autores creen erróneamente que las pinturas están dedicadas a "santos carmelitas".

14 Agradezco la ayuda al Prof. Dr. Álvaro Recio Mir, quien cree que, probablemente, se trate de un retablo de acarreo, es decir, traído desde otro lugar a su emplazamiento actual.

15 "Por muchas horas en otra ocasión, contemplando esta dichosa virgen a su amado en la cruz, sin movimiento, faltándole ya a su amor la paciencia, se dejó ir a sus brazos, y echándole Cristo los suyos le decía: Paloma mía, eso quería yo, cogerte como las raposas, que se fingen mortecinas para coger la presa"; y "En una ocasión estando la santa en cruz delante de un santo crucifijo, dejó la suya el Señor, y viniéndose a sus brazos le dijo: Bienvenida seas amada de mi corazón, medicina de mis llagas, alivio de mis dolores", *cf.* RUBIAL GARCÍA, A. y BIENKO DE PERALTA, D., "La más amada de Cristo. Iconografía y culto de santa Gertrudis la Magna en la Nueva España", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº 83, 2003, pp. 34 y 35. Esta obrita está, en cierta medida, inspirada en *La muerte de Santa Clara* de Murillo (Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister, c.1645-1646), pintura que, hasta 1810, se encontraba en el claustro del convento de San Francisco, donde Alanís la pudo contemplar con asiduidad, *vid.* VALDIVIESO, E., *Murillo. Catálogo razonado de pinturas*, Madrid, Ediciones El Viso, 2010, pp. 266 y 267.

y en el *Atentado contra la vida de San Carlos Borromeo*, ambas, también, en aquella parroquia sevillana. Y, por último, que la figuración tanto de Cristo Resucitado como de la Virgen de la pintura de *El tránsito de Santa Gertrudis* son prácticamente idénticos al Hijo de la Santísima Trinidad y a la Inmaculada que aparecen en la gran composición de la *Proclamación del Patronato de la Inmaculada* que corona el vano de ingreso de la capilla sacramental de Santa Catalina y que Alanís realizó en junio de 1768 sustituyendo el que no llegó a realizar Pedro Duque Cornejo y fue financiado por hermanos de la Hermandad Sacramental de esa parroquia¹⁶. El análisis de esta pintura ayuda a comprender mejor el concepto de la integración de las artes en la arquitectura, incluida la de retablos, y que, en lienzos perfectamente adaptados al marco lignario como estos se puede, con detalle y precisión, ofrecer una compleja lectura iconográfica de indudable interés y funcionalidad religiosa.



Fig. 6. Mairena del Aljarafe. Parroquia de San Ildefonso. Retablo de la Virgen del Carmen. *El tránsito de Santa Gertrudis*. Vicente Alanís (atribución). c.1760-1770. © Álvaro Cabezas García.

16 Fueron Cristóbal García López y Juan de Valderrama, hermano mayor y alcalde, respectivamente, de la corporación, *vid.* CABEZAS GARCÍA, Á., *Vicente Alanís...*, *op. cit.*, p. 57.

2.2. Nuevas obras documentadas

En este apartado debe incluirse el trabajo de Alanís en la Hermandad de la Vera Cruz de Brenes. Según consta en el archivo de la corporación, en 1770 se efectuó el pago de 900 reales a Vicente Alanís por la obra de una urna –refiriéndose seguramente al dorado o estofado de unas andas procesionales, si no al diseño– y de unos angelitos para el Santo Cristo de la corporación. El extracto explicita que:

"...parece haber pagado por la urna del Santísimo Cristo, que corrió su acuse con don Vicente Alanís, vecino de Sevilla, novecientos reales de vellón en los que se incluyen todos sus costos y gastos (900).

Ítem. Consta al dicho apuntamiento haber pagado el susodicho noventa y ocho reales de vellón por los angelitos para adornar la propia urna, que corrió y se hicieron por el mismo (98).

Ítem. Ochocientos reales de vellón pagados por la misma mano para componer las parihuelas (800).

Ítem. Cuarenta reales de vellón que declara haber gastado con la gente que trajo de Sevilla la citada urna (40)"¹⁷.

No es de extrañar que se recurra a un artista como Alanís para ello, ya que, según consta documentalmente, en 1758 se encargó del diseño del monumento eucarístico de la parroquia de San Miguel de Morón de la Frontera¹⁸. En cuanto a su relación con la población citada, habría que recordar que la primera esposa de Alanís, María Teresa Genís Camacho, era vecina de Brenes y pertenecía a una familia de pequeños propietarios o administradores de tierras tanto en esa localidad como en La Rinconada¹⁹. Alanís se involucraría en el negocio familiar con naturalidad, ya que, en el momento de testar, en 1807, dejó a su hijo José Alanís, como herencia, "una estacada de olivar en el término de la villa de Brenes en frontera de El Egido que compone media aranzada y una tierra al sitio de Zarmoral de dicho término de seis aranzadas, así como una tierra que en el día será de media aranzada donde hay una fuente y árboles en el sitio de Barranco término de la villa de la Rinconada que en tiempo de mis abuelos

17 Archivo de la Hermandad de la Vera Cruz de Brenes. *Libro de cuentas (1756-1782)*, f. 277.

18 QUILES GARCÍA, F. y CANO RIVERO, I., *Bernardo Lorente Germán y la pintura sevillana de su tiempo (1680-1759)*, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2006, p. 325.

19 ILLÁN MARTÍN, M., *Noticias de pintura (1780-1800)*, Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 2006, pp. 36-39.

siendo de diez aranzadas, se la llevó el río, la volvió a dar y otra vez se la llevó la que desde ahora para siempre la reclamó"²⁰ en clara referencia a las tierras que administraba la familia de su abuelo materno, Juan Alonso Genís Camacho, natural de Brenes. Por todo ello, resulta muy comprensible su relación con este municipio y con sus comitentes artísticos.

Aquí también podrían incluirse los lienzos que sirvieron de ornato efímero para la celebración por parte de la comunidad capuchina de Sevilla de la beatificación de uno de los miembros de la orden, Lorenzo de Brindis en 1785²¹. En una detallada crónica se da el nombre de Vicente Alanís como el del autor del dibujo y la perspectiva del ornato que, según la descripción, consistiría en disponer sobre una arquitectura fingida de impronta clasicista nichos para colocar a las imágenes de San Juan de Mata y San Félix de Valois y al fondo, una pintura que mostraba a San Francisco dando la bienvenida a la Gloria –con la Trinidad–, al nuevo beatificado, este personificado por medio de una escultura. A ambos lados se colocaron dos medallones con pasajes de la vida del beatificado y las alegorías de la Religión, la Fe, la Esperanza, la Caridad, la Prudencia, la Justicia, la Fortaleza y la Templanza. Además se pintó en la bóveda con cielo lleno de ángeles, serafines y nubes de distintos tamaños que formaban una corona en la que se circunscribía un pequeño triángulo del que salían rayos dorados. En los cuatros lunetos se dispusieron lienzos con pasajes de la vida del beato: *Lorenzo de Brindis dando la profesión al venerable padre fray Francisco de Sevilla*; *Lorenzo de Brindis cubriéndose ante Felipe III*; *Cristo como sacerdote dando la comunión a Lorenzo de Brindis y a otros miembros de la orden un Jueves Santo*; y *La aparición de la Virgen a Lorenzo de Brindis* y en la capilla mayor, en el lado del Evangelio se colocó el de *Lorenzo de Brindis suplicando al elector Maximiliano I, duque de Baviera* y en el lado de la Epístola *Cardenales revisando los escritos de Lorenzo de Brindis*. En los testeros, además, se colgaron otros lienzos: *Lorenzo de Brindis de niño predicando en la catedral*; *El Archiduque Matías y Lorenzo de Brindis luchando contra los turcos en la toma de Belgrado*; *Lorenzo de Brindis ante Felipe III*; y *Lorenzo de Brindis y el hereje*. Ya en el exterior, se adornó la cornisa de la iglesia con plantas y flores, los muros con papeles de colores y lazos y para el pórtico,

20 *Ibidem*, pp. 36 y 37.

21 Fueron dadas a conocer por CABEZAS GARCÍA, Á., "Fasto y pintura en la Sevilla barroca. Las fiestas por la beatificación de San Lorenzo de Brindis en el convento de capuchinos", *Anuario de Historia de la Iglesia Andaluza*, vol. 11, 2018, pp. 353-370. La documentación fue extraída del Archivo Histórico Provincial de los Capuchinos de Sevilla, legajo 323, 1803-1805, documento 2. *Libro primero de historia, o fastos del convento de menores capuchinos de nuestro señor padre San Francisco, extramuros de la ciudad de Sevilla, por sucesión de años para gobierno de esta santa comunidad y casos ejemplares que den luz para los que acaecieren en lo futuro. Lo escribía de orden superior fray Ángel de León, año de 1805, ff. 278r-286v.*

Vicente Alanís pintó la fachada de la iglesia con imágenes de la Virgen y los santos inscritos entre columnas y jaspes. Desgraciadamente, no sólo la decoración se perdió, sino también todos los cuadros descritos se hallan hoy en paradero desconocido.

2.3. Revisión de obras polémicas

Por último, es necesario revisar algunos aspectos y consideraciones –incluso propias–, de ciertas obras que han aparecido últimamente asociadas con el quehacer de Alanís o de otras que ahora merecen mayor y mejor atención. A ese respecto, en octubre de 2015 se me requirió por parte de un particular sevillano para que valorase un anónimo lienzo que se ha titulado posteriormente *La Inmaculada con San Joaquín y Santa Ana* (fig. 7). A pesar de no conocer al autor, un rápido análisis formal permitía encuadrarlo, indudablemente, en la producción de algún artista sevillano del último tercio del siglo XVIII. Incidiendo en determinados aspectos pictóricos, la primera coincidencia que aprecié con otras obras análogas y conocidas fue la rica indumentaria de Santa Ana, muy semejante a la que aparece en el "trampantojo a lo divino"²² de *Santa Ana y la Virgen y el Niño*, única obra firmada por Joaquín Cano (Sevilla, convento de Santa María de Jesús, 1767). Y no sólo eso resultaba significativo, sino también el propio marco de rocallas que acogía la inscripción en ambos casos, que coincidía plenamente entre una y otra pintura. En cualquier caso, para la que nos ocupa ahora, probablemente, el mejor antecedente iconográfico pueda encontrarse en el lienzo de Francisco Herrera el Viejo, *La Inmaculada con San Joaquín y Santa Ana* (Sevilla, Fundación Focus Abengoa, 1635), pero, sin embargo, habría que tener en cuenta –a tenor de cierta documentación encontrada en el archivo parroquial de Santa Ana–²³, que lo que representa la pintura no es otra cosa que el simulacro o paso triunfal que salió procesionalmente en Triana con motivo de la celebración del patronato de España de la Inmaculada Concepción en 1761²⁴. Precisamente por la curiosa iconografía fue puesta a la venta en Goya Subastas en abril de 2016 y adquirida por

22 Utilizo la acertada expresión de PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., "Trampantojos a lo divino", *Lecturas de Historia del Arte*, nº 3, 1992, pp. 139-155.

23 *Relación individual de las Solemnas Fiestas, y Procesión, que en los días 22, 23 y 24 de agosto de este año de 1761 se han hecho en la Real Parroquia de mi Señora Santa Ana de Triana...* Sevilla, 1762, encontrada por la archivera Amparo Rodríguez Babío y citada por ROMÁN VILLALÓN, Á., "La devoción a Santa Ana, madre de la bienaventurada Virgen María y abuela del Señor" en RODRÍGUEZ BABÍO, A. (coord.), *Santa Ana de Triana: aparato histórico-artístico*, Sevilla, Real Parroquia de Santa Ana de Triana (Sevilla), 2016, p. 335. La pintura se reproduce en las pp. 333 y 334.

24 La descripción del acontecimiento la dio Matute y Gaviria, Justino, *Aparato para escribir la historia de Triana y de su Iglesia Parroquial*, Sevilla, 1818, Sevilla, Imprenta de la Guía Oficial de Sevilla y su Provincia, 1912, pp. 38 y 39.

el Estado para formar parte de los fondos del Museo Nacional de Escultura de Valladolid²⁵. En 2017 ya figuró en una exposición, y, en el catálogo editado para la muestra, Marcos Villán, especuló con la posibilidad de que fuera Cano el autor, apoyándose en las razones expuestas anteriormente²⁶. Sin embargo, Enrique Valdivieso, la asoció, sin dudas, al catálogo de Alanís por advertir la repetición de la Inmaculada que preside la composición en la *Inmaculada* del convento sevillano de Santa Rosalía²⁷. El hecho que puede contribuir a esclarecer la participación o no de Alanís en la realización de esa pintura es el cronológico. Teniendo presente que la pintura debió ejecutarse no mucho tiempo después de las celebraciones inmaculadistas trianeras de 1761, es poco probable que Alanís participara en ese trabajo, ya que se encontraba colaborando con otro discípulo de Domingo Martínez, el ya mencionado Tortolero, en los grandes proyectos de pinturas murales de las parroquias de San Nicolás (1758-1762), San Roque (1760-1763), San Isidoro (c.1767) y Santa Catalina (1767-1768). De hecho, tras la muerte de Tortolero en 1767, Alanís no hizo más que culminar los encargos que tenía su maestro y a partir de la década de los setenta acometió en solitario algunos trabajos (como la serie de dominicos de San Jacinto), sin despegarse demasiado de la cuadrilla que conformó Espinal para acometer grandes proyectos como el de la decoración del techo de la escalera del Palacio Arzobispal²⁸. Sin embargo, Joaquín Cano debía ser bastante mayor que Alanís y en torno a la fecha de realización de la pintura ya tenía cierto reconocimiento, de hecho había alcanzado el cargo de alcalde del gremio de pintores en 1764, algo que repetiría en el bienio 1771-1773²⁹, por lo que, a tenor de la comparación con el otro trampantojo firmado por Cano en Santa María de Jesús, parece más probable adjudicárselo a este último artista que a los pinceles de Alanís. Además —y esto hay que ponerlo de manifiesto al tratarse esta de una muy considerable pintura—, Cano tenía mejor calidad que Alanís por esa época, ya que, como señala una fuente primaria, aquel "Pintaba con acorde y armonía de colores, pocos le igualaron en copiar a Murillo", mientras que este era "poco escrupuloso en el dibujo por la manía de aquel tiempo

25 Figura con el número de inventario CE2931 como pintura anónima [Consulta: 20-3-2020]. [http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?Museo=MNEV&txtSimpleSearch=La%20Inmaculada%20con%20San%20Joaqu%EDn%20y%20Santa%20Ana&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simple&MuseumsSearch=MNEV%7C&MuseumsRolSearch=15&listaMuseos=\[Museo%20Nacional%20de%20Escultura\]](http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?Museo=MNEV&txtSimpleSearch=La%20Inmaculada%20con%20San%20Joaqu%EDn%20y%20Santa%20Ana&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simple&MuseumsSearch=MNEV%7C&MuseumsRolSearch=15&listaMuseos=[Museo%20Nacional%20de%20Escultura]).

26 MARCOS VILLÁN, M. Á., "La Inmaculada con san Joaquín y santa Ana" en *Intacta María. Política y religiosidad en la España Barroca*, Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, 2017, pp. 198-201.

27 VALDIVIESO, E., *La escuela de...*, op. cit., pp. 359-362.

28 FALCÓN MÁRQUEZ, T., "Documentación de las pinturas de Juan de Espinal en la escalera del palacio arzobispal de Sevilla", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 23, 1992, pp. 385-391.

29 AMORES MARTÍNEZ, F., "El gremio de...", op. cit., pp. 387-397.

de pintar pronto, en que se creía consistir el mérito y la habilidad"³⁰.



Fig. 7. Valladolid. Museo Nacional de Escultura. *La Inmaculada con San Joaquín y Santa Ana*. Joaquín Cano (atribución). c.1761. © Pedro M. Martínez Lara.

En el santuario de Nuestra Señora del Rocío en las cercanías de Almonte se conserva una interesante pintura de *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen* (287 x 233 cm) (**fig. 8**) relacionada con Alanís por Carrasco Terriza³¹. Sin embargo, hace años mostré mis reservas con respecto a esa atribución³². Hoy me

30 CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Historia del arte...*, *op. cit.*, pp. 783 y 789. Es precisamente por la consideración murillista de Cano, manifestada por Ceán Bermúdez, por lo que esta obra fue incluida por Valdivieso en un libro sobre la alargada sombra estética de Murillo en Sevilla. Alanís, por el contrario, y esto es bien conocido, bebió con frecuencia de fuentes distintas de las del gran maestro barroco.

31 CARRASCO TERRIZA, M. J., *El Santuario del Rocío*, Almonte, Hermandad Matriz de Nuestra Señora del Rocío, 2009, p.110.

32 CABEZAS GARCÍA, Á., *Vicente Alanís...*, *op. cit.*, p. 100. De esas reservas se hicieron eco GALÁN CRUZ, M., *El Santuario del Rocío. Patrimonio artístico y fundamentos documentales y sociológicos de su expansión devocional*, tesis doctoral inédita dirigida por el Dr. Juan Miguel González Gómez, Universidad de Sevilla, 2015, pp. 106 y 304 y ROMÁN VILLALÓN, Á., "La devoción a...", *op. cit.*, pp. 336 y 349.

parece mucho más próxima al obrador de Juan de Espinal, siempre que se rastreen las similitudes entre estas figuras y otras de cuadros seguros del autor como, por ejemplo, entre el Ángel que le ofrece a Tobías el pescado y el Ángel de la guarda de la pintura de *Los tres arcángeles y el Ángel de la Guarda* (Écija, iglesia de San Juan), la inclinación de cabeza y el delicado semblante de la Virgen que aprende a leer con la *Inmaculada* (Écija, convento de las Marroquíes), o la ceñuda expresión de Santa Ana con la figura femenina del *San Jerónimo despidiéndose de su familia* (Sevilla, Museo de Bellas Artes, 1770-1775). Es esa pincelada nerviosa y a veces descuidada de Espinal la que puede percibirse en esta pintura del Rocío³³. En cualquier caso, habría que tener en cuenta, una vez más, que todos estos artistas mencionados formaban un mismo *entourage* que pasó de las conexiones familiares forjadas en el seno de la parroquia de San Lorenzo hasta la sindicación de los miembros del antiguo taller de Domingo Martínez en el claustro profesoral de la Real Escuela³⁴.



Fig. 8. El Rocío. Santuario. *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen*. Juan de Espinal (atribución). c.1770. © Manuel Galán Cruz.

33 CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Historia del arte...*, op. cit., pp. 784 y 785, destacaba hasta en dos ocasiones "su natural flojedad".

34 CAÑIZARES JAPÓN, R., "Noticias inéditas de...", op. cit., pp. 806 y 807 ofrece un complejo árbol genealógico de varios de estos pintores.



Fig. 9. Sevilla. Parroquia de San Nicolás. Capilla de San Benito. *El milagro de Santa Escolástica*. Vicente Alanís. 1758-1762. © Pedro M. Martínez Lara.



Fig. 10. Sevilla. Parroquia de San Nicolás. Capilla de San Benito. *Un monje benedictino lavándole los pies a Cristo*. Vicente Alanís. 1758-1762. © Pedro M. Martínez Lara.

A continuación querría hacer una corrección importante en la identificación de dos pinturas de Vicente Alanís que, en mixtilíneos marcos barrocos, decoran los contrafuertes de la penúltima capilla de la nave de la Epístola de la parroquia sevillana de San Nicolás, dedicada a San Benito. Es bien conocido el proceso por el que Alanís había completado el trabajo iniciado por Tortolero en la nueva fábrica tras su reinauguración en 1758, ocupándose tanto de las pinturas murales como de los lienzos que colgarían de cada capilla³⁵. Los temas de

³⁵ La serie le fue atribuida por VALDIVIESO, E., *Historia de la...*, op. cit., pp. 345 y 346; y posteriormente estudiada por FALCÓN MÁRQUEZ, T., "El programa iconográfico de la iglesia de San Nicolás" en *Archivos de la Iglesia de Sevilla: homenaje al archivero Don Pedro Rubio Merino*, Córdoba, 2006, pp. 207-222, FALCÓN MÁRQUEZ, T., *La Iglesia de San Nicolás de Bari de Sevilla: una parroquia del*

los lienzos habían sido identificados como *San Agustín con Santa Mónica y Santa Rita* y *San Agustín lavando los pies a Cristo peregrino*. Sin embargo, una relectura del estudio de la escultura que preside el retablo, San Roque –única obra firmada por el escultor José Naranjo–, especifica que "En los muros laterales figuran dos lienzos de formato mixtilíneo con sendas escenas de la vida de San Benito de Nursia y de su hermana Santa Escolástica"³⁶. Efectivamente, una sería *El milagro de Santa Escolástica* (**fig. 9**) y la otra *Un monje benedictino lavándole los pies a Cristo* (**fig. 10**). En el primero se narra el episodio ocurrido el primer jueves de la Cuaresma del año 547 cuando la citada santa fue a visitar a su hermano en su monasterio como hacía cada año. San Benito se reunía con su melliza en una dependencia del recinto, muy cercana a la puerta de ingreso, y tras pasar con ella unos momentos de "santos coloquios", cenaron, tras lo que el santo benedictino se preparó para volver a sus dependencias. Cuando lo advirtió su hermana le rogó se quedase hablando con ella hasta la mañana. A pesar de su respuesta negativa, un fuerte aguacero le impidió marcharse y posibilitó así la perdurabilidad del diálogo santo³⁷. Así representa Alanís a los dos hermanos, acompañados por otra religiosa y sentados a una mesa que soporta varios libros, abierto sobre el que medita San Benito. Mientras, Santa Escolástica, une sus manos y alza sus ojos al cada vez más tenebroso firmamento, percibido a través de un patio porticado y abierto. En el otro lienzo, con la típica cogulla negra benedictina aparece un joven monje, quizá una figuración del imberbe San Benito, con la aureola de luz alusiva a su santidad, lavando los pies a Jesús –aquí siendo acogido como cualquier otro solicitante de asilo–, y en segundo plano un pobre y anciano peregrino barbado con el cayado en la mano. Al fondo, se disponen unas camas aludiendo a un hospital. El error en la correcta identificación iconográfica se debió a que Alanís, como en otras ocasiones, se apoyó en la exitosa solución de Murillo *San Agustín lavando los pies a Cristo peregrino* (Valencia, Museo de Bellas Artes, 1650-1655), para adaptar la composición a la representación adecuada de uno de los más importantes mandamientos de la regla benedictina que establece se reciban a los huéspedes como si del mismo Cristo se tratara³⁸.

s. XIII en un templo barroco, Sevilla, Hermandad de la Candelaria, 2008, pp. 10, 62, 65-68, 70, 71, 74, 76-79, 81, 87, 91-93 y 95 y CABEZAS GARCÍA, Á., *Vicente Alanís...*, op. cit., p. 96. El conjunto fue limpiado en 2015.

36 RODA PEÑA, J., "La primera obra documentada del maestro escultor José Naranjo", *Laboratorio de arte*, nº 6, 1993, p. 298.

37 Así lo narra San Gregorio Magno, *El libro de los diálogos. Libro II, Vida de San Benito*. Capítulo XXXIII [Consulta: 20-3-2020]. <https://www.arcangelrafael.com.ar/ellibrodelosdialogosgregoriamagno2.html>.

38 *Regla de San Benito de la recepción de los huéspedes*, cap.53 [Consulta: 20-3-2020]. https://www.solesmes.eu/sites/default/files/upload/pdf/rb_es.pdf.



Fig. 11. Sevilla. Capilla del Dulce Nombre de Jesús. Presbiterio. Pinturas murales. Pedro Tortolero (atribución). c.1760. © Pedro M. Martínez Lara.

Por último, me gustaría ratificar una suposición. Las pinturas murales que adornan el presbiterio de la capilla del Dulce Nombre de Jesús de Sevilla fueron atribuidas a Lucas Valdés por Fraga y a Vicente Alanís por Valdivieso³⁹. En su momento apoyé la datación de este último sobre que tenían que haber sido realizadas en la segunda mitad del siglo XVIII y no en la primera como sugirió Fraga, pero no hice lo mismo con su atribución a Alanís. Pensaba que se deberían a un muralista desconocido de la misma época que se hubiera apoyado, como era habitual, en las pinturas de la misma temática realizadas por Murillo un siglo antes⁴⁰. Además, me parecía significativo que Álvarez Moro no hubiera encontrado ningún atisbo documental al respecto en su apurado estudio sobre el recinto⁴¹. Lo que acabó de ratificarme en que las pinturas no habían sido realizadas por Alanís fue el resultado de la restauración a la que fueron sometidas en 2016, algo que también debió percibir Valdivieso cuando concedió que "en todo caso, de no ser este artista [Alanís], habría de ser alguno de

39 FRAGA, M^a L., *Conventos femeninos desaparecidos. Sevilla, siglo XIX*, Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 1993, p. 60; VALDIVIESO, E., *Historia de la...*, *op. cit.*, p. 348; y VALDIVIESO, E., *Pintura barroca sevillana...*, *op. cit.*, p. 576.

40 CABEZAS GARCÍA, Álvaro, *Vicente Alanís...*, *op. cit.*, p. 100.

41 ÁLVAREZ MORO, M^a de las N. C., *Historia y Arte en la Hermandad de la Vera Cruz de Sevilla*, Sevilla, Hermandad de la Vera Cruz, 1998, pp. 64 y 65.

los muchos discípulos que tuvo Domingo Martínez"⁴². Por semejanzas formales y compositivas con las pinturas murales de San Isidoro y San Nicolás, más probablemente hubo de ser el discípulo y primo de Martínez, Pedro Tortolero, el que se ocupara de este encargo en los años sesenta del setecientos, auxiliado por un grupo de ayudantes entre los que, quizá y desempeñando un papel absolutamente subalterno, podría haberse encontrado Vicente Alanís⁴³.

Con todas estas consideraciones histórico-artísticas –nuevas atribuciones, aportaciones documentales y revisión iconográfica de algunas de sus obras–, pretendo seguir contribuyendo al mejor conocimiento de uno de los pintores sevillanos más interesantes de la fase de superación del Barroco en los años postreros del Antiguo Régimen en Sevilla como fue Vicente Alanís.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ MORO, M^a de las N. C., *Historia y Arte en la Hermandad de la Vera Cruz de Sevilla*, Sevilla, Hermandad de la Vera Cruz, 1998.
- AMORES MARTÍNEZ, F., "El gremio de pintores y su hermandad en la Sevilla del siglo XVIII", *Archivo Hispalense*, nº 291-293, 2013, pp. 387-397.
- ARANDA BERNAL, A., "Pedro Tortolero en las pinturas murales de San Isidoro de Sevilla", *Atrio*, nº 4, 1992, pp. 111-116.
- BANDA Y VARGAS, A. de la: "Huellas artísticas andaluzas en la Baja Extremadura", en *Estudios de Arte Español*, Sevilla, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1974, pp. 11-34.
- CABEZAS GARCÍA, Á., *Vicente Alanís (1730-1807)*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2011.
- CABEZAS GARCÍA, Á., "Las pinturas de Vicente Alanís en la iglesia conventual de San Jacinto de Sevilla", *Atrio*, nº 17, 2011, pp. 103-118.
- CABEZAS GARCÍA, Á., "El lienzo de Ánimas de la Hermandad Sacramental de Santa María Magdalena: obra segura del pintor Vicente Alanís Espinosa", *Boletín Informativo de la Real, Fervorosa y Antigua Hermandad y Cofradía del Santísimo Sacramento, Pura y Limpia Concepción de la Virgen María y Ánimas Benditas del Purgatorio*, nº 61, 2012, pp. 5-7.
- CABEZAS GARCÍA, Á., "Una nueva aportación al catálogo del pintor Vicente

42 VALDIVIESO, E., ILLÁN, M., MALO, L., y SANTOS, A. J., *Pintura mural sevillana del siglo XVIII*, Sevilla, Fundación Sevillana Endesa, 2016, p. 195.

43 Sabemos que en San Isidoro, Pedro Tortolero contaba con cuatro ayudantes, entre los que pudiera estar Vicente Alanís, vid. ARANDA BERNAL, A., "Pedro Tortolero en las pinturas murales de San Isidoro de Sevilla", *Atrio*, nº 4, 1992, pp. 115 y 116.

- Alanís", *Boletín de Arte*, nº 37, 2016, pp. 245-248.
- CABEZAS GARCÍA, Á., "Fasto y pintura en la Sevilla barroca. Las fiestas por la beatificación de San Lorenzo de Brindis en el convento de capuchinos", *Anuario de Historia de la Iglesia Andaluza*, vol. 11, 2018, pp. 353-370.
- CAÑIZARES JAPÓN, R., "300 años de las pinturas murales del Sagrario de San Lorenzo: obras de Domingo Martínez y Gregorio Espinal", *Boletín de las cofradías de Sevilla*, nº 712, 2018, pp. 370-374.
- CAÑIZARES JAPÓN, R., "Noticias inéditas de pintores sevillanos cofrades en las hermandades de San Lorenzo (1641-1800)", *Boletín de las cofradías de Sevilla*, nº 730, 2019, pp. 800-809.
- CARRASCO GARCÍA, A., *Escultores, pintores y plateros del Bajo Renacimiento en Llerena*, Badajoz, Instituto Pedro de Valencia, Diputación Provincial de Badajoz, 1982.
- CARRASCO TERRIZA, M. J., *El Santuario del Rocío*, Almonte, Hermandad Matriz de Nuestra Señora del Rocío, 2009.
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Historia del arte de la pintura en España*, ed. de D. GARCÍA LÓPEZ y D. CRESPO DELGADO, Oviedo, KRK Ediciones, 2016.
- CRUZ ISIDORO, F., *La capilla de San José del gremio de carpinteros de lo blanco*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2015.
- FALCÓN MÁRQUEZ, T., "Documentación de las pinturas de Juan de Espinal en la escalera del palacio arzobispal de Sevilla", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 23, 1992, pp. 385-391.
- FALCÓN MÁRQUEZ, T., "El programa iconográfico de la iglesia de San Nicolás", en *Archivos de la Iglesia de Sevilla: homenaje al archivero Don Pedro Rubio Merino*, Córdoba, 2006, pp. 207-222.
- FALCÓN MÁRQUEZ, T., *La Iglesia de San Nicolás de Bari de Sevilla: una parroquia del s. XIII en un templo barroco*, Sevilla, Hermandad de la Candelaria, 2008.
- FRAGA, M^a L., *Conventos femeninos desaparecidos. Sevilla, siglo XIX*, Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 1993.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J., *Juan de Dios Fernández y la serie pictórica de San Francisco en la Rábida*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía y Ayuntamiento de Palos de la Frontera, 2015.
- ILLÁN MARTÍN, M., *Noticias de pintura (1780-1800)*, Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 2006.
- MARCOS VILLÁN, M. Á., "La Inmaculada con san Joaquín y santa Ana" en

- Intacta María. Política y religiosidad en la España Barroca*, Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, 2017, pp. 198-201.
- MARTÍNEZ AMORES, J. C., "La pintura de las Ánimas Benditas de la parroquia de la Magdalena. Una aproximación al estudio de las fuentes iconográficas empleadas por Vicente Alanís", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 645, 2012, pp. 792-801.
- MATUTE Y GAVIRIA, J., *Aparato para escribir la historia de Triana y de su Iglesia Parroquial*, Sevilla, 1818, Sevilla, Imprenta de la Guía Oficial de Sevilla y su Provincia, 1912.
- MORALES, A. J., SANZ, M. J., SERRERA, J. M. y VALDIVIESO, E., *Guía artística de Sevilla y su provincia*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1981, 2ª ed., Sevilla, Diputación de Sevilla y Fundación José Manuel Lara, 2004.
- MUÑOZ NIETO, E., "*Decor Carmeli*. La devoción a la Virgen del Carmen en la Sevilla del siglo XVIII a través de ejemplos pictóricos", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, nº 55, 2020, pp. 47-54.
- PERALES PIQUERES, R. Mª, *Juan de Espinal*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1981.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., "Trampantojos a lo divino", *Lecturas de Historia del Arte*, nº 3, 1992, pp. 139-155.
- QUILES GARCÍA, F., "La alargada sombra de Murillo (1617-1867)" en NAVARRETE PRIETO, B. (coord.), *Murillo y su estela en Sevilla*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, ICAS, 2017, pp. 43-73.
- SANTOS MÁRQUEZ, A. J., "Platería renacentista sevillana en la provincia de Badajoz", *Laboratorio de arte*, nº 15, 2002, pp. 111-132.
- SANTOS MÁRQUEZ, A. J., "La periferia pacense: Fregenal de la Sierra, Higueruela Real y Bodonal de la Sierra. Creatividad artística entre dos jurisdicciones, siglos XVI-XVIII" en QUILES GARCÍA, F. (coord.): *Las artes en el Reino de Sevilla durante el Barroco. En razón de sus centralidades y periferias*, Sevilla, Enredars, 2023, pp. 349-372.
- QUILES GARCÍA, F. y CANO RIVERO, I., *Bernardo Lorente Germán y la pintura sevillana de su tiempo (1680-1759)*, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2006.
- RODA PEÑA, J., "La primera obra documentada del maestro escultor José Naranjo", *Laboratorio de arte*, nº 6, 1993, pp. 297-303.
- ROMÁN VILLALÓN, Á., "La devoción a Santa Ana, madre de la bienaventurada Virgen María y abuela del Señor" en RODRÍGUEZ BABÍO, A. (coord.), *Santa Ana de Triana: aparato histórico-artístico*, Sevilla, Real

- Parroquia de Santa Ana de Triana (Sevilla), 2016, pp. 115-359.
- ROMÁN VILLALÓN, Á., "La Divina Pastora y el modelo pictórico de Tovar" en ROMÁN VILLALÓN, Á. (coord.), *En la senda de Murillo: Tovar y la Divina Pastora*, Huelva, Diputación de Huelva, 2019, pp. 49-135.
- ROS GONZÁLEZ, F. S., *Noticias de escultura (1781-1800)*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1999.
- RUBIAL GARCÍA, A. y BIENKO DE PERALTA, D., "La más amada de Cristo. Iconografía y culto de santa Gertrudis la Magna en la Nueva España", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº 83, 2003, pp. 89-144.
- VALDIVIESO, E., *Historia de la pintura sevillana, siglos XIII al XX*, Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 1986, 3ª ed., Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 2002.
- VALDIVIESO, E., *Pintura barroca sevillana*, Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 2003.
- VALDIVIESO, E., *Murillo. Catálogo razonado de pinturas*, Madrid, Ediciones El Viso, 2010.
- VALDIVIESO, E., ILLÁN, M., MALO, L. y SANTOS, A. J., *Pintura mural sevillana del siglo XVIII*, Sevilla, Fundación Sevillana Endesa, 2016.
- VALDIVIESO, E., *La escuela de Murillo. Aportaciones al conocimiento de sus discípulos y seguidores*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla y Ayuntamiento de Sevilla, ICAS, 2018.

Álvaro Cabezas García

IES Alguadaira,
Alcalá de Guadaira
ORCID: 0000-0001-9675-8964
alvarocabezasgarcia@gmail.com



**LA CERÁMICA DESAPARECIDA DE CARLOS V E ISABEL DE
PORTUGAL. UN ESTUDIO DE SUS PIEZAS A TRAVÉS
DE LOS INVENTARIOS REALES¹**

**THE MISSING CERAMICS OF CHARLES V AND ISABEL OF
PORTUGAL. A STUDY OF THEIR PIECES THROUGH
THE ROYAL INVENTORIES**

EVA CALVO
Universitat Jaume I, Castellón

Recibido: 27/09/2023 / Aceptado: 11/12/2023

RESUMEN

Este estudio se enfoca en la investigación de la loza y porcelana que el emperador Carlos V y la emperatriz Isabel de Portugal reunieron en sus respectivas colecciones privadas y que no se ha conservado en el tiempo. Nuestro objetivo principal será mostrar el valor del patrimonio cerámico de los emperadores y contribuir al estudio de la cerámica de la corte española del siglo XVI. Para lograrlo, llevaremos a cabo un análisis exhaustivo de los inventarios reales y, a través de los resultados obtenidos, revelaremos la apreciación y el interés que Carlos V e Isabel de Portugal tenían por nuestro objeto de estudio.

Palabras clave: loza, porcelana, colección, Carlos V, Isabel de Portugal.

¹ Eva Calvo was supported by the Margarita Salas postdoctoral contract MGS/2023/24 (UP2021-021) financed by the European Union-NextGenerationEU

ABSTRACT

This study focuses on the investigation of the earthenware and porcelain that Emperor Charles V and Empress Isabella of Portugal gathered in their respective private collections and that has not been preserved over time. Our main objective will be to show the value of the emperors' ceramic heritage and to contribute to the study of 16th century Spanish court ceramics. To achieve this, we will carry out an exhaustive analysis of the royal inventories and, through the results obtained, we will reveal the appreciation and interest that Charles V and Isabella of Portugal had for our object of study.

Keywords: earthenware, porcelain, collecting, Charles V, Isabella of Portugal.

Durante la Edad Media, el coleccionismo de objetos tenía un fuerte componente religioso y se presentaba en relicarios elaborados con materiales lujosos y formas sofisticadas. Esta concepción de los tesoros se extendió al ámbito secular y se infiltró en las residencias y palacios de reyes, reinas, príncipes, duques y otros miembros de la alta nobleza. Estos individuos contribuyeron, en cierta medida, al nacimiento del coleccionismo en una etapa posterior de la historia, cuando la apreciación por los objetos lujosos dejó de considerarse como algo exclusivamente destinado al culto religioso².

En esta época, el espíritu del coleccionismo acumulativo, que consistía en reunir un tesoro³ para confirmar la posición social de quienes estaban en la cúspide, se distanció de los gustos personales de aquellos que apreciaban objetos por su valor histórico, estético o documental. En este contexto, los objetos exóticos vinculados a lo inusual, lo desconocido y lo extraordinario resultaron muy afines con la idea de magnificencia que se esperaba de un soberano en la mentalidad medieval. Así pues, los objetos provenientes de Oriente y Bizancio, y en la península ibérica los de producción musulmana, incluida la cerámica, ocuparon un lugar destacado en las cámaras de tesoros de los monarcas hispanos⁴.

2 Checa Cremades, F., *La época de Carlos V. Colecciones e inventarios de la Casa de Austria*, Madrid: Fernando Villaverde Ediciones, 2010d, vol.1, pp. 21-22.

3 El término "tesoro" se utiliza para describir una colección de objetos de gran valor que se mantenían resguardados en lugares exclusivos y cerrados, a los que solo tenían acceso el propietario o las personas que este autorizaba. Martínez-Acitores González, A., "Arte y propaganda en la Casa de los Habsburgo la colección americana de Margarita de Austria", *Revista de estudios colombinos*, 15, 2019, p. 189.

4 Cano de Gardoqui García, J. L., *Tesoros y Colecciones. Orígenes y evolución del coleccionismo artístico*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2001.

Sin embargo, acumular un tesoro no equivale a convertirse en un coleccionista. El concepto de colección se remonta al siglo XVI, y a medida que esta práctica se fue popularizando entre diversos grupos sociales, comenzamos a encontrar una concepción más precisa de lo que significa el coleccionismo y el acto de coleccionar, principalmente a partir del siglo XIX, cuando la actividad se difundió de manera masiva. El punto crucial en este proceso se sitúa en los siglos XVI y XVII, cuando se establece una distinción fundamental entre los coleccionistas con el coleccionismo, desarrollado por los humanistas en el que el acercamiento erudito al objeto artístico constituye el componente principal⁵.

A pesar de que en la Edad Moderna se consolidó una nueva concepción de la posesión y función de las obras de arte en la corte de los Habsburgo, Carlos V no puede ser considerado un coleccionista.⁶ La razón principal es que, aunque reunió un conjunto de objetos de gran riqueza, lujo y magnificencia, no desempeñó un papel activo en el patrocinio del arte; en su lugar, conformó un tesoro, es decir, acumuló objetos valiosos que se mantenían resguardados en lugares exclusivos y cerrados⁷. En los círculos cortesanos, la formación de estos tesoros se produjo por diversas razones, como la adquisición personal, el botín de guerras, las apropiaciones en saqueos y, sobre todo, la herencia que se transmitía entre los miembros de la familia. Esto condujo a la acumulación de objetos de gran valor tanto en términos personales como dinásticos. Además, se sumaban a estas colecciones regalos de diversa índole, que aportaban un toque exótico a la colección, presentando formas que se diferenciaban de lo que se había acumulado hasta ese momento.

1. LA CERÁMICA DE LOS EMPERADORES

Para poder acercarnos a este conjunto de objetos que, en muchas ocasiones, han desaparecido con el paso de los años, es imprescindible realizar un análisis de la documentación histórica, incluyendo correspondencia personal e

⁵ *Ibidem*, pp. 43, 88.

⁶ El primer monarca español que fue considerado un coleccionista fue Felipe II, hijo de Carlos V e Isabel de Portugal. Destacar también el papel que jugó en el coleccionismo su tía Catalina de Austria desde Portugal, y su primo, el emperador Rodolfo II, hijo de Maximiliano I y María de Austria, en la corte vienesa.

⁷ En este contexto, es relevante mencionar a Margarita de Austria y María de Hungría como pioneras en la familia Habsburgo en el ámbito del coleccionismo. Ambas adoptaron una actitud distinta a la de simplemente poseer un tesoro decorativo y funcional, demostrando un compromiso activo con la recopilación y el fomento del arte. Checa Cremades, F., 2010d, *Op. Cit.*, p. 22; Checa Cremades, F. *El Emperador Carlos V: inventarios, bienes y colecciones*, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2010c, vol1, pp. 39-45.

institucional, pero sobre todo de los diferentes registros e inventarios vinculados a la persona estudiada⁸. Desde los inicios del Renacimiento, fue común utilizar este tipo de escritos para registrar el lugar donde se almacenaban los bienes muebles de los reyes y reinas con el propósito de proteger estas obras de arte de posibles robos o pérdidas, así como para asegurar la integridad del patrimonio que sería heredado por sus sucesores. Por tanto, su elaboración era un proceso periódico que estaba estrechamente relacionado con la necesidad de controlar todos los objetos en una corte que se encontraba en constante movimiento. Además de las relaciones realizados durante la vida de sus propietarios, también encontramos aquellos que se efectuaron *post mortem*, así como las partidas testamentarias. Estas últimas eran el método más común para distribuir los bienes entre los herederos de la dinastía Habsburgo⁹.

1.1. El emperador Carlos V

El futuro emperador recibió una educación en una corte con un sólido conocimiento y aprecio por el arte, especialmente gracias a su tía Margarita, a quien admiraba profundamente¹⁰. Carlos V poseía un profundo conocimiento de objetos suntuarios, elementos decorativos, esculturas y obras de arte en general. Desde su posición como rey de Castilla, aprovechó su influencia en las tierras americanas para adquirir piezas excepcionales y singulares. Muchas de estas obras eran enviadas a instancias de los conquistadores con el propósito de mostrar la riqueza de las nuevas tierras y, al mismo tiempo, destacar sus logros en el proceso de conquista. Algunas de estas obras enriquecieron su colección privada, mientras que otras fueron remitidas a diferentes cortes europeas con la intención de mostrar la riqueza que albergaban sus territorios conquistados y, a través del arte, manifestar su dominio en ultramar¹¹.

8 Sin embargo, es importante señalar que estos inventarios no reflejan por completo todos los objetos que una persona concreta pudo haber poseído, ya que las obras artísticas no se reunían con la idea de perdurar eternamente y a menudo eran entregados como obsequios protocolarios y personales a terceros.

9 González García, J. L., “Prácticas de reciclaje y auto-consciencia familiar en el coleccionismo artístico de los Habsburgo”, en Checa Cremades, F.; Vázquez Dueñas, E. y Santiado Arroyo Esteban (dir.), *Museo Imperial: el coleccionismo artístico de los Austria en el siglo XVI*, Madrid, Fernando de Villaverde Ediciones, 2013, pp. 43-47.

10 Eichberger, D., “Margarita de Austria y la documentación de sus colecciones de Malinas”, en Checa Cremades, D. (dir.), *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*, Villaverde Ediciones, 2010, vol. 3, p. 2339.

11 Ruiz Gutiérrez, A., *El Galeón de Manila (1565-1815) Intercambios culturales*, Granada, Editorial Alhulia, 2016, p. 284.

La documentación indica que Carlos V tenía en su posesión porcelana china, aunque no en grandes cantidades. Es posible que la fragilidad de este producto en una corte itinerante contribuyera a su corta duración, ya que las piezas estaban expuestas a diversos accidentes que podían resultar en su pérdida antes de ser incluidas en los registros de su patrimonio. No obstante, Michel Beurdeley, experto en el arte oriental, afirmó que el emperador llegó a contar con un servicio de mesa de porcelana decorado con su heráldica en vida, pero lamentablemente, no existen evidencias documentales que lo confirmen¹². A pesar de que la porcelana no se destacó entre sus posesiones, en los registros de sus bienes se encuentran algunos objetos cerámicos de gran valor.

En el inventario realizado en el palacio de Bruselas en 1545, se enumeran diversos objetos procedentes de América y, además, porcelana china de Ming “azul y blanca”. Estas piezas se acompañaban de otros productos igualmente exóticos, como una escultura en jade de un rostro, joyas provenientes de México y Perú, atuendos dorados en forma de papagayos, e incluso una mantis confeccionada con escamas de peces, entre otros objetos peculiares. Estos elementos demuestran el interés de Carlos V por las curiosidades y novedades de ultramar¹³.

Por otro lado, en el inventario realizado después de su fallecimiento y conservado en el Archivo General de Simancas, que ha sido transcrito en *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*, se mencionan escasas referencias a la cerámica en general. Esto apunta que la cerámica no ocupaba un lugar destacado en las preferencias del emperador y, por lo tanto, no se trasladó al Monasterio de Yuste, donde residió desde su abdicación hasta el final de sus días. No obstante, entre las escasas menciones cerámicas, se encuentran algunas de un valor incalculable. Por ejemplo, se hace referencia a “dos barriles de barro de porcelana, guarnecidos de plata, con sus cadenas y cobertores de plata en sus fundas de terciopelo azul, y sus tejidos y borlas de la misma seda” de los que se hace cargo Juanín y François¹⁴. Asimismo se describe “vn barril de barro de color gris sembrado de turquesas y granaticos muy chiquitos, el pie y el asa y el tapador y la boca de la gárgola es de oro y ençima por remate una perla mas pequeña” con un tapador —unido al resto de la pieza por una cadena de oro— sembrado de turquesas y rubíes de diferentes tamaños. Además, se añade que

12 Krahe Noblett, C., *Chinese porcelain in Habsburg Spain*, Madrid, CEEH, 2016, p. 126.

13 Jordan Gschwend, A. y Pérez de Tudela, A., “Exótica habsbúrgica. La casa de Austria y las colecciones exóticas en el Renacimiento temprano”, en Sánchez-Ramón, M. (coord.), *Oriente en Palacio. Tesoros Asiáticos en las colecciones reales*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2003, p. 28.

14 “Recibieron en la fortaleza de Simancas de la dicha María Escolastre con los demás bienes que estaban a su cargo en la dicha fortaleza, como apreció por el entrego que de ello se les hizo el 22 de febrero de 1561 ante el dicho Juan Rodríguez, escribano”. Krahe Noblett, C., 2016, *Op. Cit.*, p. 327.

la pieza se guardaba en una caja de “terçoiopelo verde con unos pasamanos de oro con otra perla junto a la gárgola”¹⁵.

La pieza mencionada en el inventario de Carlos V volverá a ser citada en el testamento de su hijo Felipe II como una porcelana gris de china “montado en 'damasquinado' incrustado y aplicado con granates y turquesa usando oro o plata de cable” con pie, asa, mango y pico dorados y con una perla coronando la tapa, valorada en cincuenta y cinco ducados y registrada como pieza que perteneció a su padre, es decir, a Carlos V¹⁶. En este caso, la pieza de cerámica se describe como porcelana, lo que nos sugiere que en ciertos períodos se utilizaba la denominación “porcelana” cuando las piezas alcanzaban un grado de lujo, mientras que se usaba “barro” para aquellas que carecían de este nivel de suntuosidad. Además, es interesante comprobar cómo el objeto es valorado con quince ducados más que en la época del emperador.

La colección de cerámica del emperador ha desaparecido con el transcurso del tiempo, y hasta la fecha no hemos logrado encontrar piezas que coincidan con las descripciones originales. No obstante, en el British Museum de Londres se conserva un cuenco de porcelana fabricado en Jingdezhen, el cual está adornado con monturas de oro e incrustaciones otomanas. Esta pieza podría brindarnos una idea cercana a lo que Carlos V coleccionó en su época (Fig. 1). Cabe destacar que las porcelanas adornadas de esta manera datan, con pocas excepciones, de la segunda mitad del siglo XVI y fueron decoradas en exceso poco después de su fabricación, es decir, se les incluyó más riqueza material posteriormente a su creación¹⁷.

15 El barril estaba tasado en 253 ducados. Checa Cremades, F. (dir.), *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2010a, vol. 1, p. 784.

16 Krahe Noblett, C., “Chinese porcelain in Spain during the Habsburgo Dynasty”, *TOCS*, 77, 2012-13, p. 30.

17 www.britishmuseum.org/collection/object/A_1904-0714-1 (Última fecha consulta: 12.12.2023)



Fig. 1. Cuenco de porcelana, oro y gemas, siglo XVI, The British Museum, Londres. Núm. inv. 1904,0714.1

Continuando con la información extraída de los inventarios de Carlos V, podemos observar cómo el emperador poseyó piezas de cerámica de procedencia italiana. A diferencia de otras regiones donde la loza se consideraba un material destinado a las clases bajas, en Italia se desarrolló un producto cerámico de lujo con características distintivas que lo diferenciaban de otros centros productores. Para entender su riqueza indudable, hay que estudiarla de forma diferente porque en ella la decoración pictórica -sobre todo durante el siglo XVI- primó sobre el moldeado de las formas, principio básico en la elaboración de cerámica. Este enfoque se debió a la adaptación de la larga tradición pictórica italiana al medio cerámico, lo que impulsó su desarrollo como una disciplina dentro de las artes del Renacimiento italiano.

Durante este período, es destacable el género "istoriato", que adornó conjuntos de vajillas espectaculares y piezas individuales con escenas de gran detalle. La riqueza artística en los territorios italianos era tan evidente que Cipriano Piccolpasso, alrededor de 1556, recopiló en un tratado de tres volúmenes las diversas técnicas, decoraciones y formas utilizadas por los talleres italianos de mayólica y cerámica ilustre¹⁸.

18 Cooper, E., *Historia de la Cerámica*. Barcelona: CEAC, 1987, pp. 92-96.

El prestigio de la cerámica italiana nos ayuda a comprender por qué se enviaron piezas de esta procedencia como regalos a los monarcas españoles¹⁹. En el *Catálogo de cerámica italiana* del Museo Nacional de Artes Decorativas, se menciona un plato que afirman que perteneció a un servicio de mesa creado en la segunda mitad del siglo XVI para Carlos V como un agasajo del Duque Guidobaldo II al emperador. El plato, que representa a Aquiles vestido con su armadura, fue producido en los talleres de Fontana en Urbino y decorado por el veneciano Juan Battista Franco (c. 1510-1561) alrededor de 1555²⁰. Actualmente, esta pieza se encuentra en la colección del British Museum (Fig. 2).



Fig. 2. Plato, Mayólica de Urbino, The British Museum, Londres. Núm. inv. C.31-1973

19 Sobre regalos de cerámicas para los Austrias: Calvo, E., “La cerámica como regalo y ornato en las celebraciones de los Austrias durante los siglos XVI y XVII”, en: Zugasti Zugasti, M. y Ana Zúñiga Lacruz (coord.), *El tablado, la calle, la fiesta teatral en el Siglo de Oro*, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, Servei de Comunicació i Publicacions, 2021, pp. 61-84.

20 Casamar Pérez, M., *Catálogo de cerámica italiana. Museo Nacional de Artes Decorativas*, Madrid, Fundación Barrero. 2013, p. 192.

Es importante destacar que, aunque el catálogo menciona que la pieza formaba parte de las colecciones de Carlos V, no existe evidencia documental que respalde esta afirmación, ni en la propia ficha del museo donde se conserva encontramos nada que lo certifique. Esta, aparece también citada en el libro *Italian Renaissance Ceramics: A Catalogue of the British Museum Collection*²¹, pero no indica que haya sido propiedad del emperador. Por lo tanto, no podemos considerarla como parte de sus objetos personales, ya que no hay pruebas documentales que demuestren su presencia en las colecciones del emperador.

Lo mismo ocurre con una supuesta doble vajilla del mismo autor, Battista Franco, que presenta representaciones del mito de Hércules y se dice que fue elaborada para el emperador Carlos V y el cardenal Alejandro Farnesio. Este ciclo muestra escenas de la guerra de Troya que, hasta la fecha, no hemos podido localizar en los inventarios del monarca. Por lo tanto, carecemos de la documentación científica necesaria para incluirlo en este análisis.

En una línea similar, se encuentra un plato que forma parte de las colecciones del Victoria and Albert Museum en Londres, con una escena central pintada sobre loza vidriada al estaño del género del *istoriato*. También se sostiene que esta pieza formó parte de la colección del emperador, respaldándose en apuntes de Giorgio Vasari que mencionan un encargo del duque de Urbino, Guidobaldo II della Rovere, a Battista Franco como un regalo real para Carlos V. Sin embargo, el Victoria and Albert Museum modifica el lugar de creación, situándolo en Urbino, específicamente en los talleres de Fontana²². A pesar de los datos que relacionan ambas piezas, parece que se tratan de dos objetos que formaban parte de un mismo conjunto, pero su decoración desigual en las alas de ambos platos los diferencia lo suficiente como para no considerarlos parte del mismo servicio de mesa. Además, dado que estas piezas no aparecen mencionadas en los diversos inventarios del monarca, debemos, por el momento, excluir su inclusión en este estudio debido a la falta de pruebas concluyentes.

1.2. La emperatriz Isabel

Carlos V contrajo matrimonio con la infanta Isabel de Portugal, quien había crecido en la corte de Manuel I en Lisboa, rodeada de una notable colección de obras de arte de alta calidad y diferente procedencia. La llegada de objetos exóticos desde tierras lejanas a las costas de Lisboa dio lugar a una forma de

21 Thornton, Dora y Timothy Wilson, *Italian Renaissance Ceramics: A catalogue of the British Museum collection*, Londres, British Museum Press, 2009, p. 392.

22 <http://collections.vam.ac.uk/item/O225243/dish-camillo-gatti/> (Última fecha consulta: 12.12.2023)

representación en la corte portuguesa que resultaba extraordinaria y sin igual en Europa debido a la rareza y el exotismo de los objetos importados. Entre las mercancías que arribaron y formaron las colecciones reales se encontraban piezas de marfil, piedras preciosas, perlas de distintos tamaños, alfombras, selectas maderas, oro, plata y, entre otros productos, porcelana, provenientes de lugares como Italia, Flandes y los establecimientos lusos en África, América y Asia. Estos objetos contribuyeron a enriquecer la corte portuguesa con un lujo sin igual²³.

No obstante, en Lisboa no solo se recibieron objetos suntuarios ya elaborados, sino también materias primas que los artesanos portugueses utilizaron para crear diversas obras, como joyas, vestimenta, vajilla de gran lujo y muchos otros objetos, empleando materiales que, aunque conocidos en las cortes europeas desde la Edad Media, nunca habían sido vistos en tal cantidad²⁴.

Juan III de Portugal entregó una dote de 900.000 doblas castellanas de oro a Isabel como parte de su matrimonio, lo que reflejaba la gran riqueza de la dinastía de Avis en ese período²⁵. Con la unión de la princesa portuguesa al rey de Castilla, Isabel aportó a las colecciones reales un conjunto de piezas de interés para nuestro estudio. Las preferencias de Isabel, al igual que las de Carlos V, seguían un modelo de coleccionismo propio de la época tardomedieval, que se centraba más en la formación de un tesoro que en la mera apreciación estética de las piezas.

Entre las posesiones de Isabel se encontraba un notable número de piezas de platería, parte de su dote imperial, que se incrementó gracias a sus adquisiciones personales, regalos recibidos y la activa producción de plateros bajo su patrocinio. Esto le permitió seguir con el vínculo portugués de su identidad y lo mismo sucedió con las piezas exóticas procedentes de Asia que llegaban a las costas de Lisboa y que Isabel siguió adquiriendo desde sus posesiones castellanas²⁶.

Así, los objetos exóticos presentes en la colección de la emperatriz solo pueden comprenderse en el contexto de su herencia portuguesa. Aunque su

23 Redondo Cantera, M. J., "Arte y suntuosidad en torno a la emperatriz Isabel de Portugal", *Ars & renovatio*, 1, 2013, pp. 109-111.

24 Redondo Cantera, M. J., "Las improntas lusas y oriental en la recámara de la emperatriz Isabel de Portugal", en Martínez Millán, J. y Paula Marçal Lourenço, (coord.), *Las Relaciones Discretas entre las monarquías Hispana y Portuguesa: Las Casas de las Reinas (siglo XV-XIX)*, Madrid, Ediciones Polifemo, 2008, vol.3, p. 1541.

25 González-Doria, F., *Las reinas de España*, Madrid, Alce, 1978, pp. 87-89.

26 Sebastián Lozano, J., *Imágenes femeninas en el arte de corte español del siglo XVI*, tesis doctoral, Universitat de València, 2005, pp. 172-173.

cantidad no destacaba dentro del conjunto de sus posesiones, superaban en número a las que habían acumulado hasta entonces los miembros de la realeza hispánica. La prácticamente nula conservación de estos objetos nos obliga a recurrir a las fuentes documentales como la única fuente de información disponible para acercarnos a los lujosos objetos que Isabel disfrutó en vida²⁷.

Los inventarios existentes de la reina Isabel demuestran la abundancia de objetos artísticos que formaron parte de su colección, siendo los textiles especialmente destacados tanto por su cantidad como por su diversidad. La razón detrás de esta importancia radicaba en su facilidad de transporte, lo que posibilitaba los cambios de ubicación de la corte itinerante y contribuía al ornamento del palacio²⁸. Además de los textiles, otros elementos recurrentes en su colección incluían la plata, las joyas, las piedras preciosas y los manuscritos iluminados. Estos objetos compartían la ventaja de ser fácilmente trasladables y servirían para decorar sus estancias personales²⁹. Sin embargo, su acumulación también era afín a la apariencia de géneros, mientras que los coleccionistas varones otorgaron gran importancia a los objetos militares hasta el punto de que crearon un apartado paralelo al de las colecciones reales, la armería, las joyas y las ropas de una soberana hablaban también el lenguaje de la autoridad femenina³⁰.

Con toda la documentación conservada en el Archivo General de Simancas sobre los bienes de la reina, podemos hacernos una idea muy acertada de sus intereses. El problema radica en que, en la actualidad, estos objetos han desaparecido prácticamente en su totalidad. En lo relativo a la porcelana, observamos algunos registros en los diferentes inventarios como en la almoneda *post mortem*³¹ donde se mencionan numerosos objetos de vidrio y entre estos aparecen algunas referencias a cerámica³².

Seis búcaro de barro de Montemayor que se bendieron a Lope de Guzman por siete reales
seis escudillas de porcelana que se bendieron a dona Estefania en quatro ducados
un plato de porcelana que se bendio a la dicha doze reales

27 Redondo Cantera, M. J., 2008, *Op. Cit.*, p. 1552.

28 Redondo Cantera, M. J., "Los inventarios de la emperatriz Isabel de Portugal", en Checa Cremades, F. (dir.), *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2010, vol. 2, p. 1209.

29 Estos eran manejados por los guardajoyas y guardarropas. Etiqueta de Palacio del Guardajoyas Archivo Palacio Real (APR en adelante), Sección Histórica, caja 53, exp. 2 fols. 58-61.

30 Sebastián Lozano, J., 2005, *Op. Cit.*, p. 164.

31 1539. Archivo General de Simancas (AGS en adelante), Contaduría Mayor de Cuentas, 1ª época, leg. 552/1.

32 Checa Cremades, F. (dir.), *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2010b, vol.2, pp. 1344-1345.

seis porcelanas pequeñas quebradas que se bendieron a Artiaga en doze reales
 al conde de Neyeba tres porcelanas de las coloradas que se bendieron al conde de Neyeba
 un plato de porcelana que bendió a Tello de Guzman en diez rreales

En la lista de los bienes de la emperatriz se hace referencia a un conjunto de pequeños objetos que estaban resguardados en tres cajas de palo blanco. En una de estas, se mencionan tres piezas de porcelana con guarnición de plata, mientras que en otra se describe una pieza sin esta decoración³³. Menciona aquí que tres eran realizadas de calcedonia, lo que insinúa que se trataba de elementos de vajilla que, aunque se les denomine porcelana, no se refiere al material en sí, sino a su función. En cambio, una de ellas se indica que fue de material rojizo por lo que, tal vez, esta sí que se aproximan al barro cocido y, por lo tanto, de procedencia americana (Fig. 3).



Fig. 3. Bodegón con cacharros, ha. 1650, Francisco de Zurbarán, Museo del Prado. Núm. inv. P002803

Asimismo, en el inventario de joyas y otros objetos de la recámara realizado entre 1539 y 1542³⁴, se menciona una sección titulada "jarros y picheles y barriles", pero no se especifica el material en el que están hechos. Se hace referencia a "picheles dorados", no a picheles de oro, lo que podría sugerir que

33 Redondo Cantera, M. J., 2008, *Op. Cit.*, p. 1554.

34 1539-1542. AGS. Contaduría Mayor de Cuentas, 1ª época, leg. 552/2.

algunos de ellos podrían haber sido de loza con decoración en pigmento dorado. Sin embargo, no hemos incluido estas piezas en este estudio debido a la falta de evidencia que confirme que se trata de objetos cerámicos³⁵. En este contexto, también encontramos menciones a "porcelanas de plata" o "porcelanas de oro", así como "porcelanas de vidrio" o "porcelanas de jade" en otros documentos, que no demuestran que fueran elaborados con loza, porcelana o gres y, por lo tanto, tampoco han sido incluidas en este estudio. A pesar de estas exclusiones, en el inventario de joyas y otros objetos de la recámara encontramos lo siguiente:

(...) porçelana con su tapador que peso dos marcos y seys onças y dos ochauas el qual se dio a Gil Sanchez de Baçan para servicio del príncipe nuestro señor por vna librança de los señores testamentarios fecha a siete de agosto de quinientos y treynta y nueve años³⁶.

En el libro de recámara de la emperatriz Isabel de 1539, que estaba bajo la custodia de Mencía de Salcedo, se mencionan, entre tinajas, jarros, búcaros y otras porcelanas, "tres cajas de palo blanco, que tienen porcelanitas chiquitas de la India, e cucharitas e brinquitos e las cucharitas con rubíes e guarnecidas de plata y oro". Estas piezas eran de un valor extraordinario y posteriormente fueron heredadas por sus hijos, aunque la documentación no especifica cuál de ellos las recibió, como se menciona en "el libro de la partición de la recamara de la emperatriz"³⁷.

Un tercer inventario de la emperatriz Isabel que ofrece información sobre contenido cerámico es el de "La partición de la recámara de la emperatriz entre Felipe II, María de Hungría y Juana de Austria de 1555"³⁸. Aunque el documento no contiene un gran número de piezas, al menos podemos identificar algunas que fueron asignadas a las infantas. En las entradas relacionadas con ellas, sin especificar a cuál de ellas se refieren, encontramos las siguientes referencias³⁹:

algunas pieças de vidrio y otras de barro y algunas porçelanas que an quedado demás de los que se dio a su magestad al príncipe e ynfantas e demás de los que se vendio esta metido en vna arca vna caxa con quatro porçelanas

35 Se puede consultar el listado en: Checa Cremades, F. (dir.), 2010b, *Op. Cit.* pp. 1507-1508.

36 *Ibidem*, pp. 1516, 1532.

37 El apartado de porcelanas de Carlos V se encuentra en el AGS, Casa y Sitios Reales, leg. 67-3, fols. 198v-203v y el de la emperatriz en AGS, Libro de partición de la recamara de la Emperatriz, Contaduría Mayor de Cuentas, 1ª época, 1505-1535, leg. 953. La cerámica de ambos transcrita por Krahe Nobilett, C., 2016, *Op. Cit.*, pp. 319-321.

38 1555, AGS. Contaduría Mayor de Cuentas, 1ª época, leg. 953.

39 Checa Cremades, F., 2010b, *Op. Cit.*, p. 2208.

están las tres quebradas e vna sana dorada

otra con tres porçelanas

otra con cinco porçelanas

una arca que tiene cinco porçelanas grandes y vna tinaja de porçelana con su tapador son tres porçelanas y tres tinajas

otras tres tinajas porçelanas con sus tapadores

otras catorce piezas de porçelana de todas suertes y quatro sanas y tres quebradas e vn plato de vidrio dorado fecho pedaços

Asimismo, se registran otras que, sin nombrar a las infantas ni a Felipe, aparecen como parte de cámara de la reina por lo que fueron disfrutadas en vida por la misma⁴⁰:

vna caxaita con tres porçelanas las dos de calçidonya guarnecidas de plata y la otra de lo mismo sin guarnición y la otra colorada guarneçida de plata y dos esburrifadores para rruçar de marfil y vna cucharita la paleta della de buçio y el cabo con rrubinetes tasado las quatro porçelanas a ducado cada vna...

búcaros y jarricos de barro de Estremoz

porçelánicas y otras cosas de barro

Siguiendo con el registro de las piezas de la emperatriz que no fueron incluidas en su almoneda y que pasaron a manos de sus hijos, encontramos un documento titulado “Relación de cosas de oro y plata que estaban en poder de Mencía de Salcedo, que se han de partir entre la serenísima Reina de Bohemia e infanta Doña Juana, y de los precios en que fueron tasadas”⁴¹. En este registro también se mencionan algunas piezas de cerámica entre las que aparecen búcaros y barros de Estremoz, “porcelanas y brinquillos de barro de porcelana, tres porcelanas grandes llanas y tres ollas de porcelana” y otras siete piezas que no especifica. En este documento se hace referencia, en diferentes ocasiones, a porcelanas de calcedonia, un tipo de vidrio que los venecianos de la isla de Murano empezaron a producir durante el siglo XVI y que se asemejaba al cuarzo, otorgándole a las piezas un aspecto marmoleado. Esta técnica muy utilizada para imitar piedras preciosas⁴². Es necesario, tras encontrar citada la palabra de búcaro y barro en esta almoneda, atender a las afirmaciones que

40 *Ibidem*, p. 2296.

41 La sección de porcelanas transcrito en: Krahe Noblett, C., 2016, *Op. Cit.*, pp. 322-323.

42 Escárzaga, Á., *Porcelana, cerámica y cristal*, Madrid, Cipsa Editorial, 1986, p. 105.

realizan Manuel Moratinos García y Olatz Villanueva Zubizarreta. Estos autores, tras revisar diversos inventarios en los que se nombran cerámicas de diferentes procedencias, nos indican que cada palabra se utiliza para un origen. Cuando se mencionaba "búcaro" o "púcaro", se hacía referencia a las piezas de cerámica realizadas en Portugal, mientras que para la producción española simplemente se utilizaba la denominación genérica de "barros". Estos objetos, en su mayoría, eran utilizados para contener agua, pero a partir de la Edad Moderna comenzaron a ser apreciados como elementos decorativos en hogares y palacios⁴³.

Para concluir, es importante destacar que entre todas las piezas de porcelana y cerámica mencionadas en los diversos inventarios de la emperatriz, la más sobresaliente se encuentra registrada en las cuentas de Jorge de Lima y Juan de Basurto, quienes se encargaron de la venta de sus bienes. En este documento se hace referencia a un relicario de porcelana adornado con oro, el cual contiene un crucifijo, así como las representaciones de san Lázaro y san Sebastián. Este relicario fue vendido a Alonso de Pontamina por la suma de 3.616 maravedís⁴⁴. Lamentablemente, esta pieza no se encuentra conservada en la actualidad, pero debió ser una de las porcelanas más lujosas que Isabel poseyó durante su vida, junto con la cuchara de diamantes que también se mencionó en el inventario de objetos de su cámara en 1539 y que fue heredada por sus hijos.

2. CONCLUSIONES

Después de un minucioso análisis de los diversos inventarios pertenecientes a los emperadores de la época, podemos concluir que Carlos V no evidenció un marcado interés por la cerámica, dado que la presencia de objetos cerámicos en sus inventarios es prácticamente nula. En contraste, la emperatriz Isabel exhibió un genuino aprecio por la cerámica en el seno de sus colecciones privadas, incorporando piezas suntuosas elaboradas con loza y porcelana de diversas procedencias. Esta inclinación de la emperatriz se puede explicar en parte debido a su familiaridad con este tipo de productos. Por un lado, Isabel provenía de una región con una arraigada tradición alfarera, donde el uso de azulejos era común tanto en la decoración de interiores como exteriores de palacios. Asimismo, las piezas cerámicas de carácter utilitario eran empleadas en las mesas

43 Moratinos García, M. y Villanueva Zubizarreta, O., "Usos, modas y cambios: El gusto por los "Barros de Portugal" en la cuenca del Duero y sus réplicas hispanas durante el Antiguo Régimen", *BSAA Arqueología*, 79, 2013, p. 163.

44 Que pesó "la guarnición una onça y doze granos oro de a quatroçientos y cinquenta maravedis el castellano". Krahe Noblett, C., 2016, *Op. Cit.*, p. 321.

y banquetes de su entorno. Además, durante el reinado de su padre, se estableció con éxito la ruta marítima hacia la India liderada por Vasco da Gama, lo que seguramente contribuyó a que Isabel creciera inmersa en un ambiente de exquisita suntuosidad oriental que llegaba hasta las costas de Lisboa en las carracas portuguesas, donde la porcelana se destacaba como uno de los productos más apreciados.

A pesar de que el estudio de los inventarios de Carlos V revela su escaso interés por nuestro objeto de análisis, entre sus posesiones se destaca una pieza cerámica que sobresale como la de mayor valor económico de todos los monarcas de la dinastía de Austria durante los siglos XVI y XVII. Nos referimos a un barril de cerámica adornado con turquesas, que cuenta con un pie, un asa, una boca con forma de gárgola y una tapa de oro incrustada con turquesas y rubíes de diferentes tamaños, rematada con una perla. Esta misma pieza es mencionada en el inventario de Felipe II como parte de la herencia de su padre, lo que nos lleva a interpretarla como un objeto suntuoso de destacado valor artístico. Esta extraordinaria obra de arte disiente con la evidente falta de interés de Carlos V por la cerámica, una conclusión que se sustenta en la notable ausencia de objetos de loza, porcelana o gres registrados en los diversos inventarios de sus bienes a lo largo de los años. Este hecho nos confirma que, este objeto de barro cocido alcanzó un destacado estatus al desempeñar el papel de soporte para piedras preciosas y no por su material cerámico.

Esta falta de estima del emperador por nuestro objeto de estudio contrasta con el amplio uso que se hizo de la cerámica como medio para representarlo, convirtiéndose así en el monarca de la dinastía de los Austrias más frecuentemente retratado en cerámica⁴⁵. Aunque no podemos afirmar con certeza si existen más ejemplos, la representación del monarca en cerámica ha llegado hasta nuestros días y se han conservado varios ejemplares. La efigie del emperador y la emperatriz se encuentra en el zócalo de azulejos del salón de bóvedas o de festividades del Real Alcázar de Sevilla, una obra realizada por Cristóbal de Augusta por encargo de Felipe II para embellecer el lugar donde sus padres contrajeron matrimonio. Además, la imagen del emperador fue plasmada en un plato de mayólica creado en Castel Durante (The State Hermitage Museum, San Petersburgo, número de inventario F-386), basado en el grabado de Barthel Beham (Colección Rosenwald, National Gallery of Art, Washington DC, número de inventario 1943.3.890). También se encuentra en una pieza única producida en los talleres de Núremberg, en la que tres medallones con esmaltes

45 Calvo, E., "Loza imperial: la construcción de la imagen de Carlos V en soporte cerámico (s. XVI)", *Boletín de Arte*, 43, 2022, pp. 59-71.

policromados representan a Carlos V junto a Fernando I y su esposa Ana Jagellón de Hungría y Bohemia (The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, número de inventario 2019.385) (Fig. 4). Aunque pueda parecer sorprendente que su imagen se utilizara para embellecer objetos cerámicos, en realidad, esto no resulta inesperado. Los eventos históricos y las proclamaciones relacionadas con el emperador generaron un gran interés en su figura, lo que dio lugar a una campaña propagandística que se basó en su imagen y se reflejó en diversos medios, incluida la cerámica producida en Europa. Esta también se empleó para representar sus batallas y eventos históricos en los que Carlos V desempeñó un papel fundamental.



Fig. 4. Pieza, Núremburg, The Metropolitan Museum, Nueva York. Núm. inv. 2019.385

BIBLIOGRAFÍA

- CALVO, E., “Loza imperial: la construcción de la imagen de Carlos V en soporte cerámico (s. XVI)”, *Boletín de Arte*, 43, 2022, pp. 59-71.
- CALVO, E., “La cerámica como regalo y ornato en las celebraciones de los Austrias durante los siglos XVI y XVII”, en: Zugasti Zugasti, M. y Ana Zúñiga Lacruz (coord.), *El tablado, la calle, la fiesta teatral en el Siglo de Oro*, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, Servei de Comunicació i Publicacions, 2021, pp. 61-84.

- CANO DE GARDOQUI GARCÍA, J. L., *Tesoros y Colecciones. Orígenes y evolución del coleccionismo artístico*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2001.
- CASAMAR PÉREZ, M., *Catálogo de cerámica italiana. Museo Nacional de Artes Decorativas*, Madrid, Fundación Barrero. 2013.
- CHECA CREMADES, F. (dir.), *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2010a, vol.1.
- CHECA CREMADES, F. (dir.), *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2010b, vol.2.
- CHECA CREMADES, F. *El Emperador Carlos V: inventarios, bienes y colecciones*, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2010c, voll.
- CHECA CREMADES, F., *La época de Carlos V. Colecciones e inventarios de la Casa de Austria*, Madrid: Fernando Villaverde Ediciones, 2010d, vol.1.
- COOPER, E., *Historia de la Cerámica*. Barcelona: CEAC, 1987.
- EICHBERGER, D., “Margarita de Austria y la documentación de sus colecciones de Malinas”, en Checa Cremades, D. (dir.), *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*, Villaverde Ediciones, 2010, vol. 3, pp. 2337-2364.
- ESCÁRZAGA, Á., *Porcelana, cerámica y cristal*, Madrid, Cipsa Editorial, 1986.
- GONZÁLEZ GARCÍA, J. L., “Prácticas de reciclaje y auto-consciencia familiar en el coleccionismo artístico de los Habsburgo”, en Checa Cremades, F.; Vázquez Dueñas, E. y Santiado Arroyo Esteban (dir.), *Museo Imperial: el coleccionismo artístico de los Austria en el siglo XVI*, Madrid, Fernando de Villaverde Ediciones, 2013, pp. 43-52.
- GONZÁLEZ-DORIA, F., *Las reinas de España*, Madrid, Alce, 1978, pp. 87-89.
- JORDAN GSCHWEND, A. y PÉREZ DE TUDELA, A., “Exótica habsbúrgica. La casa de Austria y las colecciones exóticas en el Renacimiento temprano”, en Sánchez-Ramón, M. (coord.), *Oriente en Palacio. Tesoros Asiáticos en las colecciones reales*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2003, pp. 2601-2623.
- KRAHE NOBLETT, C., “Chinese porcelain in Spain during the Habsburgo Dynasty”, *TOCS*, 77, 2012-13, pp. 25-37.
- KRAHE NOBLETT, C., *Chinese porcelain in Habsburg Spain*, Madrid, CEEH, 2016.
- MARTÍNEZ-ACITORES GONZÁLEZ, A., “Arte y propaganda en la Casa de los Habsburgo la colección americana de Margarita de Austria”, *Revista de estudios colombinos*, 15, 2019, pp. 183-194.

- MORATINOS GARCÍA, M. y VILLANUEVA ZUBIZARRETA, O., “Usos, modas y cambios: El gusto por los “Barros de Portugal” en la cuenca del Duero y sus réplicas hispanas durante el Antiguo Régimen”, *BSAA Arqueología*, 79, 2013, pp. 153-175.
- REDONDO CANTERA, M. J., “Arte y suntuosidad en torno a la emperatriz Isabel de Portugal”, *Ars & renovatio*, 1, 2013, pp. 109-147.
- REDONDO CANTERA, M. J., “Los inventarios de la emperatriz Isabel de Portugal”, en Checa Cremades, F. (dir.), *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2010, vol. 2, pp. 1209-1243.
- REDONDO CANTERA, M. J., “Las improntas lusas y oriental en la recámara de la emperatriz Isabel de Portugal”, en Martínez Millán, J. y Paula Marçal Lourenço, (coord.), *Las Relaciones Discretas entre las monarquías Hispánica y Portuguesa: Las Casas de las Reinas (siglo XV-XIX)*, Madrid, Ediciones Polifemo, 2008, vol.3, pp.1537-1561.
- RUIZ GUTIÉRREZ, A., *El Galeón de Manila (1565-1815) Intercambios culturales*, Granada, Editorial Alhulia, 2016.
- SEBASTIÁN LOZANO, J., *Imágenes femeninas en el arte de corte español del siglo XVI*, tesis doctoral, Universitat de València, 2005.
- THORNTON, DORA Y TIMOTHY WILSON, *Italian Renaissance Ceramics: A catalogue of the British Museum collection*, Londres, British Museum Press, 2009.

Eva Calvo

Universitat Jaume I, Castellón
<https://orcid.org/0000-0002-8970-9280>
ecalvo@uji.es



**EL CRITERIO DE “CORRESPONDENCIA DE POLICROMÍAS”
COMO FUENTE PRIMARIA PARA LA HISTORIA DEL ARTE.
LA VIRGEN DEL ROSARIO DE SANTIBÁÑEZ DE LA SIERRA,
SALAMANCA**

**THE CRITERION OF "CORRESPONDENCE OF
POLYCHROMIES" AS A PRIMARY SOURCE FOR THE
HISTORY OF ART. THE VIRGIN OF THE ROSARY OF
SANTIBÁÑEZ DE LA SIERRA, SALAMANCA**

ALEJANDRA DEL BARRIO LUNA
E.S.C.R.B.C. de Valladolid

Recibido: 28/08/2023 / Aceptado: 05/12/2023

RESUMEN

La Virgen del Rosario, de Santibáñez de la Sierra de Salamanca, es una imagen devocional con interés histórico dentro del devenir cultural de esta población. Con origen gótico, la obra fue modificada sustancialmente en estilo hispanoflamenco y transformada al gusto barroco durante los siglos XVII y XVIII. El estudio artístico de la escultura se basó en análisis científicos previos a la restauración porque se entiende la obra como un continuo integral para asegurar la mejor interpretación y conservación de la pieza. La restauración de la obra ha tenido en cuenta la materialidad del objeto, como fuente primaria para la historia y el arte, y el valor inmaterial, aspecto que no se suele considerar y que es del que se parte para la aplicación del criterio de correspondencia de policromías por la conservación de su valor religioso.

Palabras clave: Escultura. Virgen del Rosario. Santibáñez de la Sierra. Gótico. Hispanoflamenco. Barroco.

ABSTRACT

The Virgin of the Rosary of Santibañez of the mountain range of Salamanca is a devotional sculpture with historical interest in the cultural evolution of the village. With a Gothic origin, it was modified substantially in Hispano-Flemish style and modified later to Baroque style during the XVIIth and XVIIIth centuries. The artistic study of the sculpture has been based on scientific analysis prior to the restoration because the work is understood as an integral continuum to ensure the best interpretation and conservation of the piece. The restoration of the work has taken into account the materiality of the object, as a primary source for history and art, and the immaterial value, an aspect that is not usually considered and which is the starting point for the application of the criterion of correspondence of polychromes for the conservation of their religious value.

Keywords: Sculpture. The Virgin of the Rosary of Santibañez of the mountain range. Gothic. Hispano-Flemish. Baroque.

1. CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA

La Virgen del Rosario de Santibañez de la Sierra se encuentra localizada en el templo del siglo XVI- XVII, en un retablo colateral de estilo barroco del siglo XVIII situado en la nave del Evangelio costado por la Cofradía del Rosario para la colocación de la escultura¹.

Santibañez de la Sierra se sitúa en el área geográfica de la repoblación del bajo Duero de Alfonso IX en el del siglo XIII. Fue uno de los concejos del Condado de Miranda del Castañar, fundado en el siglo XV, que estaba dividido territorialmente en la Tierra de Miranda y sus Cuartos². La actual zona geográfica de la provincia de Salamanca en la que circunscribe, la Sierra de Francia, estaba compuesta por señoríos de realengo de los que las noticias documentales comienzan en el siglo XV relacionadas con el urbanismo, los bienes muebles e inmuebles como fuentes primarias para la historia y el arte.

1 A.D.S., *Libro de fábrica*, Signatura 340/22, cuentas a partir de 1750.

2 ARIÑO GIL, E., "Modelos de poblamiento rural en la provincia de Salamanca (España) entre la Antigüedad y la Alta Edad Media", *Zephyrus*, nº59, 2006, pp. 317 -337. BARRIOS GARCIA, Á., "Repoblación de la zona meridional del Duero. Fases de ocupación, procedencias y distribución espacial de los grupos repobladores", *Studia Historica.Historia Medieval*, nº3, 1985, pp.33-82.

Las tallas románicas en el marco regional cuentan con varios ejemplos del siglo XIII: la Virgen de la Cuesta de Miranda del Castañar, la del Robledo de Sequeros y la de las Majadas Viejas de La Alberca. En contraposición con el siglo XIV solo se conserva íntegra la escultura de Santibañez de la Sierra, siendo un *unicum*. Del mismo período se conserva la Virgen del Arenal de Mogarraz que está muy modificada, el Cristo del Humilladero de Santibañez de la Sierra y el Cristo del Humilladero de Garcibuey. Ampliando el marco teórico a la Diócesis de Salamanca también escasean las imágenes de esta centuria que han llegado hasta nosotros. La Virgen del Pilar, de piedra policromada, de la Catedral Nueva es el máximo exponente ya que el resto de imágenes corresponden a cristos crucificados o calvarios³.

Comparando las tres tallas escultóricas de las Vírgenes con el Niño del siglo XIV del Obispado de Salamanca, la del Arenal es una talla de transición románica que se conservaba muy alterada hasta su restauración en la década de 1990⁴. La Virgen del Pilar de la catedral de Salamanca es una pieza monumental pétreo que probablemente formaba parte de la inmueble. La Virgen del Rosario es una imagen devocional en madera conservada íntegramente en su volumen que sólo está modificada parcialmente en el siglo XV cuando se cambió el estilo de indumentaria en el brial y el la policromía de los ropajes.

Con motivo de la restauración de todo el conjunto monumental de la Iglesia del Santo Espíritu de Santibañez de la Sierra se abordó el estudio histórico artístico de la talla más allá de los cánones estilísticos habitualmente usados en la historia del arte. El planteamiento de la intervención siguió el método científico con una fase previa de estudio de laboratorio para obtener unas conclusiones objetivas del devenir histórico de la obra y establecer el criterio de actuación. Los datos utilizados para crear el marco histórico se han extraído de métodos analíticos cuantitativos y cualitativos que parten de las reflectografías, micromuestras de estrato pictórico y de soporte que permitieron conocer la técnica de ejecución y establecer una diferenciación temporal.

El compendio de toda la fase previa y la lectura crítica ha usado como criterio la correspondencia de policromías. Esta metodología fue creada por el I.R.P.A.⁵ y permite crear un marco cronológico de la obra con la analogía de técnica artística y estilística de forma gráfica que facilita la lectura fidedigna

3 A.D.S., *Inventario de Bienes muebles del Obispado de Salamanca*.

4 La escultura no contaba con la peana original ni con el cuerpo del Niño que habían sido eliminados. Durante el proceso de restauración, realizado por Mercedes Cifuentes, se devolvió la imagen devocional al culto recreando el volumen por analogía con piezas desmontables. A.P.M., CIFUENTES, M., *Informe de restauración de la Virgen del Arenal de Mogarraz*. (no tiene signatura ni fecha)

5 Por la propuesta del I.R.P.A. Y Agnes Ballestem la correspondencia de policromías .

del proceso histórico de la obra. En este caso nos ha permitido conocer el devenir que ha sufrido la obra desde el siglo XIV hasta la actualidad dotándola más allá del valor artístico intrínseco para valorarla desde la historia, la rememoración y el valor de contemporaneidad⁶ para la comunidad y para la praxis en el estudio de las obras de arte y la restauración en la provincia de Salamanca.

2. ICONOGRAFÍA GÓTICA DE LA VIRGEN CON EL NIÑO Y SU RELACIÓN CON LA OBRA

La iconografía representada de la Virgen con el niño que se encuentra en la Virgen de Santibañez tiene relación con la nueva sensibilidad del culto mariano producido a partir del siglo XIII en el noroeste europeo que se desarrollará a partir de los núcleos franceses góticos. Este cambio se verá auspiciado por los sermones de Fulberto de Chartres⁷, los himnos de Pedro el Venerable⁸ y Bernardo de Claraval⁹ o los poemas de Gautier de Coincy¹⁰. La representación visual de este cambio conceptual lo tenemos dentro de las obras monumentales de las grandes catedrales que generarán la réplica en modelos pétreos, esculturas líneas y pinturas.

Las características de las esculturas de este período afectan a la iconografía de la Virgen con el Niño con el cambio significativo en el que María ya no es la madre como trono de la divinidad románica¹¹ sino una reina, coronada, vestida a gusto de la época con un gesto más humano y cercano a su hijo que

6 AMARO CAVADA, L., “Una revisión a las aportaciones teóricas de Alois Riegl”, *Revista I.N.A.H.*, Nº 5, 2018, p. 286. (Consulta 19/04/2023). <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/conversaciones/article/view/12646>

7 Entre los textos conservados destacan sus sermones que pueden resumirse en el estudio de CANAL, J.M., (1962), “Los sermones marianos de Fulberto de Chartres (1028)”, *Recherches de théologie ancienne et médiévale* Vol. 29, 1962, pp. 33-51. (Consulta: 19/04/ 2023). <https://www.jstor.org/stable/26187641>

8 Del ofertorio mariano en el himno de Navidad «Caelum gaude, terra plaude» podemos extraer los cuatro últimos versos “...Tiene un regazo de Madre, quien tiene el trono de su Padre. La Virgen al Niño consuela, y como Dios lo venera.”. Texto extraído de BUTLER, A., *La vida de los Santos Padres, Mártires y otros Santos*, (W. Guinea, Trans.), C.I. John W. Cote, S.A., México D.F., 1964, Tomo IV p. 615 (Obra original de 1750)

9 La obra difusora del culto mariano derivado de la obra de San Bernardo tuvo amplia difusión y con vigencia en el culto actual. RATZINGER, J.A., “San Bernardo de Claraval, el 'dulce poeta' de la Virgen”, *Liturgia y espiritualidad*, Año 41, nº 7-8, 2010, pp. 381-385

10 En el propio inicio del libro miniado ya denota el significado de la obra: “En alabanza y gloria, en recuerdo y memoria de la Reina y Señora”. MURCIA NICOLÁS, F., “Les miracles de Notre Dame de Gautier de Coincy. El manuscrito 551 de la Biblioteca Municipal de Besacon”, *Miscelánea Medieval Mariana*, t.XXXVI, 2013, pp. 115- 129.

11 CAMPUZANO RUIZ, E., “Vigen con el niño”, *El Gótico en Cantabria*, Ed. Estudio, Santander, 1985 (Consulta: 23/02/2023) <http://www.fundego.com/cultural/artcult/escultur/virgen.htm>

derivará en el naturalismo del final del gótico. La Virgen coge a su hijo y cambia la postura hacia el *contraposto* con una suave inclinación que se fuerza, a veces, imitando los trabajos de marfil. Los paños empiezan a tener volumen, tanto el manto como la túnica se realizan con pliegues finos y simétricos recurso también utilizado en los cabellos. Estructuralmente son esculturas devocionales de pequeño formato realizadas en un embón central para el cuerpo de la Virgen al que se añaden piezas para la cabeza, extremidades y zonas de mayor volumen. Son obras que no suelen estar ahuecadas ni aligeradas en peso y que tienen uniones realizadas con espigas de madera. Si bien es cierto el uso habitual ya en el siglo XV de elementos metálicos¹² en bienes muebles, como retablos recogidos en ordenanzas gremiales¹³, en esculturas es menos común localizándolo sólo en anclajes postizos o añadidos.

La propia talla de la Virgen del Rosario de Santibañez es un modelo constructivo de este período porque está tallada en un sólo embón sin ahuecar que incluye la peana, el cuerpo de la Virgen y otra pieza exenta para el Niño. Tiene una composición muy constreñida adaptada al bloque de madera con una ligera curvatura del eje hacia la derecha que nos refiere a una réplica de otras obras posiblemente de marfil. A pesar de estar concebida como una escultura monumental adscrita a un retablo, seguramente de tipo políptico o dosel, no está detallado el volumen de los ropajes en la parte posterior pero sí conserva un acabado lijado y pulido en vestimentas y talla total en cabellos y en la peana.

La tipología estilística de la obra es muy similar a la conservada en la Catedral de Salamanca, de influencia francesa. La Virgen porta un vestido de cintura alta y manto realizado con pliegues rígidos y angulosos bajo los que se ven los pies de la Virgen que apoyan en una peana ovalada. El Niño colocado en el

12 Los ensamblajes de los retablos del siglo XV utilizan adición de ensamblajes de arista viva con travesaños de refuerzo y entre paneles colas de milano evitando las uniones metálicas. Un ejemplo es el retablo de Navas de Tolosa que cuenta con clavos metálicos únicamente para la sujeción de piezas que componen la caja, documentación recogida del informe de restauración que utiliza el criterio de Correspondencia de policromías por los restauradores FERNÁNDEZ-LADREDA, C., ROLDÁN MARRODÁN, F.J., “Retablo de las Navas de Tolosa”, *Proyecto Albayalde*, 1999, (Consulta:10/12/2023). <https://retablos-flamencos.albayalde.org/espanol/catalogo/retablo-de-las-navas-de-tolosa> . Será ya a partir del siglo XVI cuando se generalice y usen clavos para las uniones comenzando a sustituir a los ensamblajes como en las cajas de los , CENTRO DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE BIENES CULTURALES DE CASTILLA Y LEÓN, “Informe de Restauración de los retablos Camino al Calvario, Crucifixión y Santo Entierro , Segovia,” *Proyecto Albayalde*, Archivo del CCRBC. Junta de Castilla y León, 2001, (Consulta:10/12/2023). <https://retablos-flamencos.albayalde.org/espanol/catalogo/retablo-del-camino-del-calvario/identificacion> .

13 Como por ejemplo la documentación del gremio de Carpinteros de la ciudad de Valencia de 1482 recopilado en VIVANCOS RAMÓN, V., “Aspectos técnicos y estructurales de la retabística valenciana”, *Los retablos: técnicas, materiales y procedimientos*, Grupo español del IIC, 2006, pp. 1-16 (Consulta: 12/03/2023). https://ge-iic.com/files/RetablosValencia/V_Vivancos_ATyEstructurales.pdf.

brazo izquierdo es un bulto redondo tallado con detalle, que en el caso de la obra serrana contaba con la desnudez del Niño al que se encoló en el siglo XV los ropajes que conserva. Los cabellos responden a la moda, divididos a la mitad y en el caso del niño con media melena ondulada que es una moda que irá desapareciendo según avance el 1400. La policromía conservada original en los cabellos y carnaciones es un temple grasoso que se empieza a utilizar de forma habitual en los templos de la época bajo medieval del siglo XIV¹⁴.

La obra es una escultura del siglo XIV en su materialidad con el uso de dos tipologías de madera identificadas por microscopía óptica y en la radiografía. El bloque estructural de la cabeza de la Virgen y del cuerpo del Niño con mayor densidad y opacidad está realizado en nogal mientras que el cuerpo de la Virgen es de roble. El cuerpo del Niño Jesús está tallado en su integridad realizado por cuatro piezas unidas por encolado a hueso, excepto la pierna izquierda que sufrió una intervención de reestructuración por anclaje metálico con una punta sin cabeza inserta dentro de la propia madera, igual técnica utilizada en la unión entre la peana renacentista y la Virgen, que es una reparación de una fractura de la pierna del Niño realizada de colocar el vestido de tela encolada (Figs. 1 – 2; Cuadros 1- 2- 3). La obra fue retallada en el torso de la Virgen a finales del siglo XV cambiando el estilo de las vestimentas, como se aprecia en el cuello del brial de corte recto dejando ver la camisa, y lijada la policromía del vestido y del manto. El resto del volumen permanece inalterado manteniendo la caída de los pliegues, la disposición del manto y del vestido con sus pliegues angulosos y quebrados que dejan visible la punta de los zapatos. En el caso del Niño, en lugar de retallar parte del volumen, se optó por colocar un vestido de tela encolada que es de fibra de lino con trama 1-1 y densidad de 10 hilos por cm². Por último, a nivel estructural en este momento se añadió una peana octogonal emulando las formas arquitectónicas de molduras mixtilíneas en torno al núcleo central. Apoyando el estudio del soporte podemos datar la en examen científico estratigráfico donde existe una policromía única en el rostro de la Virgen semigrasa sobre aparejo de sulfato de calcio, sin reflexión radiográfica, con una capa de protección oxidada. En la mano original de la Virgen, la de la izquierda, y en la figura exenta del Niño se conservan tres estratos pictóricos: uno que es una policromía total original que cubre el volumen del cuerpo desnudo de aglutinante semigraso y con cabello dorado al agua, el segundo es una policromía parcial sólo en las vestimentas de tela de tipo grasoso

14 En los test de fucsina realizados en las pruebas de laboratorio y por los test de solubilidad de la obra se determinó que hay presencia de aglutinantes protéicos y aceite. En otros informes de laboratorio realizados por ArteLab para las obras del siglo XIV por Andrés Sanchez Ledesma en el Cristo Crucificado de Pajares de la Laguna (2019), Cristo Crucificado del Museo Diocesano (2020) y Cristo Crucificado de Escorial de la Sierra (2023) los resultados analíticos son similares.

con carga de carbonato de calcio que oculta el cuerpo que está realizado en negro y dorado al mixtion imitando la técnica de brocado aplicado de finales del siglo XV y por último uno parcial graso de pulimento con albayalde¹⁵ localizado en la parte visible de las piernas y la mitad del rostro datado en el siglo XVI.



Fig.1. En la parte derecha se observa la talla de la Virgen una vez desmontada de la peana del siglo XV. En medio contamos con el gráfico de la correspondencia de policromía con las partes que se conservan originales del siglo XIV en volumen y policromía y en blanco las intervenidas en el siglo XV. En la radiografía, a la izquierda, se coteja la unión original entre el torso y la cabeza de la Virgen a diferencia de las espigas metálicas del siglo XV.

15 En la reflexión de la radiografía se ve un tono blanco continuo que corresponde a la reflexión del blanco de plomo.



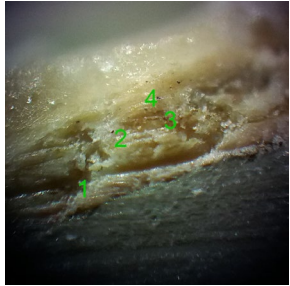

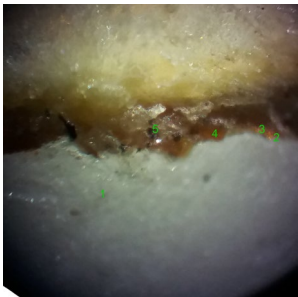

Fig. 2. Fotografías iniciales de detalle de las zonas de la madera fracturada y los estratos pictóricos.

CUADRO DE IDENTIFICACIÓN DE MADERAS		
MICROFOTOGRAFÍA	CLASIFICACIÓN	IDENTIFICACIÓN MICROSCÓPICA
 <p>Figura 3 Microfotografía 50 x Enosa</p>	 <p>Figura 4. Zona extracción muestra</p> <p>Clasificación de la madera: nogal (<i>Juglans regia</i> L.)¹⁶</p>	<p>Color de la albura distinto del color del duramen. Peso específico básico: 0,45–0,64–0,74 g/cm³.</p> <p>Punteaduras intervasculares alternas, promedio del diámetro (vertical) de las punteaduras intervasculares: 9–13 μm.</p> <p>Fibras y traqueidas. Fibras paredes de espesor medio no septadas.</p> <p>Parénquima axial en serie presente en bandas continua en sentido tangencial.</p>
 <p>Figura 5. Microfotografía 50 x Enosa</p>	 <p>Figura 6. Fotografía extracción muestra</p> <p>Clasificación de la madera: roble (<i>Quercus robur</i> o <i>Quercus petraea</i>)¹⁷.</p>	<p>Color de la albura blanco distinto del color del duramen que es amarillento.</p> <p>Las punteaduras son sencillas, de forma lenticular con areola orbicular u ovalada y las perforaciones en placas simples.</p> <p>Radios leñosos multiseriados y uniseriados de trayectoria rectilínea.</p> <p>Parénquima agrupada en líneas blancas en sentido tangencial.</p>

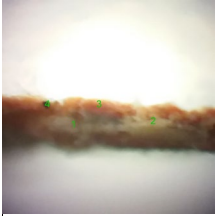



Cuadro 1. Identificación microscópica de la madera constituyente de la escultura.

16 RICHTER, H.G., DALLWITZ, M.J., “Commercial timbers: descriptions, illustrations, identification, and information retrieval. In English, French, German, and Spanish”, Delta-intkey, 9th April 2019, (Consulta 18/01/2023). <https://www.delta-intkey.com/wood/index.htm>

17 VIGNOTE PEÑA, S., *Principales maderas frondosas de España, características, tecnología y aplicaciones*, Monografía (Informe técnico), E.T.S.I. (Montes), 2016, pp. 6 y sig. (Consulta 18/01/2023). <https://oa.upm.es/30638/>

CUADRO ESTRATIGRÁFICO		
ESTRATIGRAFÍA ¹⁸	Localización zonal	Explicación estratigráfica
 <p><i>Figura 7. Mano de la Virgen.</i></p>	 <p><i>Figura 8. Zona de extracción de muestras</i></p>	<p>Análisis de estratos:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Capa de preparación fina pigmentada de base mixta magra-grasa con carbonato de calcio y carbonato de plomo 2. Película pictórica de mayor espesor fragmentada por microfisuras por contracción en el secado del aceite. Estado craquelado 3. Barniz de goma laca adaptado a la microfisuración del estrato pictórico. Original 4. Partículas de suciedad superficial, negro de humo.
 <p><i>Figura 9. Virgen, zona entre camisa y pelo.</i></p>	 <p><i>Figura 10. Zona de extracción de muestras</i></p>	<p>Análisis de estratos:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Aparejo: sulfato cálcico y cola orgánica 2. Bol de armenia rojo 3. Dorado al agua 4. Repinte temple bermellón aglutinado proteico, estado compacto 5. Repinte negro de humo, repinte oleoso, estado disgregado

¹⁸ Imágenes obtenidas al microscopio óptico en sección transversal de la micromuestra de película pictórica: estratigrafía corte transversal. Enosa 60 x

 <p>Figura 11. Tela borde vestido niño.</p>	 <p>Figura 12. Zona de extracción de muestras</p>	<p>Análisis de estratos:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1.Preparación carbonato cálcico en cola orgánica 2.Barniz mixtion- pan de oro 3.Repinte proteico de bermellón al temple, estado craquelado 4. Pigmento azurita con alteración cromática por el barniz de goma laca
 <p>Figura 13. Estado inicial de la Virgen</p>	 <p>Figura 14. Proceso de catas y limpieza</p>	<p>Catas de la muestra 2.</p> <p>Catas de verificación de estratos en zona con óptimo nivel de conservación según estratigrafías..</p> <p>Cata izq. Disgregación de aglutinante por impregnación con ácido acético al 10 % en agua.</p> <p>Cata der. Eliminación mecánica que deja ver restos de esgrafiado de goma laca y pigmento blanco sobre dorado al agua. Realización de cata en la otra parte para verificación de estado de conservación de la camisa de la Virgen</p>

Cuadro 2. Estratigrafías previas a la restauración y detalle de proceso de intervención.

CUADRO INTERPRETATIVO ESTRATIGRÁFICO							
MUESTRA	CAPA DE PREPARACIÓN		Bol Dorado / plateado	Estrato pictórico	Barniz	Repinte	VALORES DE ESTADO DE CONSERVACIÓN ¹⁹
	Magra	Grasa					
1. Mano Virgen		Preparación grasa de muy poco espesor de carbonato cálcico y carbonato de plomo		Película pictórica oleosa pulimentada y craquelada	Goma laca (parcial)		Preparación: a - d Policromía: h - d Barniz : a - i
2. Virgen camisa - cabello	Sulfato cálcico con cola orgánica		Rojo y dorado al agua			Repinte temple bermellón Repinte óleo negro carbón	Preparación: a - d Dorado: c - e Repinte bermellón: a - d Repinte negro : c - d
3. Borde vestido niño	Carbonato cálcico con cola orgánica			Barniz mixtion Azurita con goma laca		Repinte bermellón temple	Preparación: a - d Barniz mixtion y dorado: c - e Temple azul: c Repinte : c

Cuadro 3. Desglose de estratos según estratigrafías de la obra para una interpretación histórica, de la historia material y de estado de conservación de la obra.

¹⁹ Valores de los estratos según su estado de conservación : a. Capa compacta y continua . b. Capa disgregada . c. Capa compacta pero irregular. d. Buena adhesión entre las capas. e.Lámina metálica sin productos de alteración. f. Capa de recubrimiento definida. g. Capa de recubrimiento con materiales de fácil solubilidad . h. Capas ligeramente fracturadas i. Falta de cohesión entre los estratos

- Conclusiones de los análisis científicos.

Con los datos obtenidos podemos relacionar el análisis estilístico con el científico y concluir que es una obra del siglo XIV readecuada al gusto hispano-flamenco de finales del siglo XV y principios del siglo XVI. Se trataba ya de una imagen que se readaptó al gusto escultórico y pictórico por medio de talla en el busto y repolicromado en las vestimentas de la Virgen y colocación de un vestido de tela al Niño en el período gótico internacional lo que provocó el cambio sustancial de la obra.



3. EL CAMBIO DE GUSTO EN EL GÓTICO TARDÍO

La segunda mitad del siglo XV es el período en el que la difusión internacional del arte flamenco y alemán dentro de los centros productores hispanos crea un estilo propio donde se instalaron numerosos artífices de origen

nórdico²⁰. El sistema compositivo cambia. El formato piramidal utilizado en las imágenes del siglo XIV da paso a una obra con cierta inestabilidad al usar la forma de “V” propia ya de finales del estilo gótico tardío. Para compensar este desequilibrio se comenzaron a usar peanas exentas que sirvan de base al embón central de la escultura creando los primeros sistemas estructurales elaborados en tallas. Esta solución se adoptará a partir del Renacimiento popularizándose en el resto de las obras escultóricas en el Barroco. Los estudios radiológicos (Fig. 17) de composición de estas obras escultóricas de la Virgen con el Niño han permitido identificar la colocación de anclajes metálicos desde la parte inferior de la peana hacia el bloque superior de forma ciega cerrada²¹.

El interés por reproducir los ricos tejidos²² hace que lleve a cabo una intervención sobre la escultura, aspecto bastante común y que ha sido línea de estudio de investigación en otras regiones²³. En este caso el cambio de gusto se aplica no sólo al repolicromado, que es lo habitual, sino también al formato. Se sustituye el vestido anterior, que tendría cuello redondeado, por otro de brial de cuello recto y corte más bajo dejando ver la camisa. Los tejidos en la policromía recrean los brocados en relieve²⁴ y corlas²⁵ esgrafiadas sobre lámina metálica con la técnica de temple con uso de carbonatos cálcicos que suelen estar

20 Los estudios del arte hispanoflamenco escultórico de carácter científico vinieron de la mano de ARA GIL, C.J., *Escultura gótica en Valladolid y su provincia.*, Valladolid, Diputación de Valladolid, 1977 que ha derivado en estudios generales de intercambio documental como el *Congreso Internacional sobre Gil de Siloe y a Escultura de la Época*, Burgos desde el 13 al 16 de octubre de 1999, Actas publicadas por la Institución Fernán González y la Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, 2001. ARA GIL, C.J., *En torno al escultor Alejo de Vahía (1490- 1510)*, Universidad de Valladolid, 1974. YARZA LUACES, J., “Alejo de Vahía y su escuela: nuevas obras”, *Miscelánea del arte*, 1982, pp. 47- 51. YARZA LUACES, J., *Alejo de Vahía*, Quaderns del Museu Frederic Marés, 2001 n° 6. Para el arte salmantino del periodo tiene especial influencia el retablo para la Universidad de Salamanca del escultor Felipe Bigarny de la que guarda similitud el estilo del retallado en la escultura analizada. DEL RÍO DE LA HOZ, I., *El Escultor Felipe Vigarny (1470- 1542)*, Madrid, Tesis Doctoral Universidad Complutense de Madrid, 1996.

21 Este es el sistema de realización de las uniones en la escultura de la Virgen con el niño de Santibañez de la Sierra y la colocación de la tela encolada y el refuerzo de las extremidades del Cristo como se ve en la radiografía.

22 BERNIS, C., “La moda y las imágenes góticas de la Virgen, claves para su fechación”, *A.E.A.*, n° 43, 1970, pp. 193- 218.

23 Tradicionalmente se han realizado el análisis estilístico, pero en la historiografía moderna se amplía con la documentación aportada en la investigación, ejemplo de ello es: DIESTRO ORTEGA, F., LORENZO ARRIBAS, J., “Conservación, devoción, documentación. Vírgenes con el Niño medievales de la provincia de Soria”, *Aproximación a criterios y técnicas de conservación entre Portugal y España*, Ge-conservación, n° 1, 2010, pp. 163-181.

24 Realizados mediante pastillaje, picado de lustre, dorado de resalto y brocados aplicados.

25 En las analíticas de obras restauradas de finales del siglo XVI podemos ver esta tipología como en figura 20 donde se ve la Virgen con el Niño de la Fundación Simón Ruiz donde se mezclan temples y óleos, estofados y restos de cola sobre lámina metálica. PÉREZ RODRÍGUEZ, L., “Virgen con el Niño”, *Catálogo de Restauraciones del Museo de las Ferias, (1998-2000)*, Museo de las Ferias, 2000.

relacionados con la técnica de tradición nórdica. La minuciosidad de la decoración corresponde a un esgrafiado corlado a base de barnices y pigmentos coloreados destacando el uso de carmín en el vestido, blanco en la camisa y bermellón en el borde del manto (Fig. 18). La repolicromía se aplicó sobre un aparejo de carbonato de calcio y adhesivo protéico en un único estrato y de poco espesor que se aplicó en toda la escultura a excepción de la parte posterior, que se policromó directamente sobre la madera, y en el rostro de la Virgen y la mano izquierda del Niño que poseen la policromía de temple graso original gótico. Sobre esta preparación se aplicó un embolado en las zonas a recibir la lámina metálica de oro dorada, en las carnaciones del Niño (rostro y extremidades inferiores) y mano de la Virgen que sostiene a su hijo se dieron dos capas de policromía grasa, como ya se indicó anteriormente, y que corresponde con otras obras del siglo XVI de influencia nórdica²⁶. Es una técnica muy delicada de conservación por su alteración cromática en la oxidación de los barnices y la falta de adhesión sobre la lámina metálica de las lacas que provoca más fácilmente desgastes y pérdidas de policromía. En el resto de las vestimentas policromadas se usaron temples, rosa para el reverso del manto sobre embolado y un temple azul sobre un aparejo sin embolar. Sobre el mismo se realizó una policromía geométrica romboidal y de esquematización vegetal relizado con un barniz para adhesión de la lámina metálica dando un aspecto matificado. Sobre toda la obra se aplicó una capa de protección de barniz de goma laca que provocó un cambio cromático en el temple de azurita. La técnica mixta utilizada en el vestido del Niño que se conoce como *cartapesta* y utiliza tela moldeada o encolada, cartonaje y alma de madera con ensambles metálicos. Los primeros ejemplos conservados con esta técnica son obras de importación²⁷ de finales del siglo XIV. A partir del siglo XV²⁸ la técnica que se ha generalizado en los centros productores lleva a localizar ejemplos idénticos y el uso del proceso

26 Este tipo de preparación fue usada habitualmente en obras realizadas por Felipe Bigarny como se señaló en el análisis de Santa Bárbara y La Asunción de la Universidad de Salamanca restauradas en el Instituto de Restauración de Simancas y documentadas en A.A.V.V. (2004), *Catálogo de obras restauradas (1999- 2003)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2004, pp. 182- 185, pp. 186 – 188.

27 Uno de los primeros ejemplos escultóricos realizado con esta técnica mixta es la *Vesperbild* de la colección G. Forese, de 1360-70 procedente de talleres renanos. CASTRI, S., "Il "Vesperbild" in cartapesta della collezione Forese: una variante 'povera' delle Pietà eroiche altoreneane?", *Cartapesta e scultura polimerica*, Editorial Congedo, 2012, pp.37-56.

28 Ejemplos del uso del mismo molde para Vírgenes importadas como obras devocionales seriadas son la *Virgen del Pozo de Valladolid* y la de *Virgen de los Remedios*, Villarrasa en Huelva, y la *Virgen del Socorro* de Antequera (Málaga, Bibliografía para la *Virgen del Pozo* Anónimo hispano-flamenco Finales del siglo XV, principios del XVI de la Iglesia parroquial de San Lorenzo Valladolid. ÁLVAREZ, A., *Catálogo de imaginería ligera*, Junta de Cofradías de Semana Santa de Valladolid / Ayuntamiento de Valladolid, 2011. Para la *Virgen de los Remedios* y la *Virgen del Socorro* en VILLANUEVA, E., GRACIA MONTERO, G., "Investigación y tratamiento de la Virgen de los Remedios de Villarrasa (Huelva)" *P.H.* n.º29. Publicación trimestral. Año VII, 1999, pp.99- 109.

escultórico ya es común para obras totales o parciales (como en el caso de la escultura de Santibañez de la Sierra) en el siglo XVI²⁹ en escultura procesional³⁰ o relicarios por su facilidad de elaborar series³¹. En las carnaciones se usa la técnica de imprimación fina de temple graso u óleo a pulimento³².



Fig. 17. En la radiografía vemos la constitución, el enlizado del vestido con aparejo de carbonato de calcio que tiene una reflexión más luminosa y por último la carnación con albayalde en las piernas y en la mano de la Virgen que son las zonas blancas.

29 AMADOR MARRERO P.F, *Imaginería ligera novohispana en el arte español de los siglos XVI y XVII*, Las Palmas de Gran Canaria, Tesis doctoral, 2012. .A.A.V.V., *La scultura in cartapesta: Sansovino, Bernini e i maestri leccesi tra tecnica e artificio*, Catálogo de exposición, Mostra al Museo diocesano di Milano, 2008.

30 Paso de la Borriquilla, Valladolid citado por PINHEIRO DA VEIGA,T., *Fastiginia; Vida cotidiana en la Corte de Valladolid*. Traducción Narciso Alonso Cortés, Ayuntamiento de Valladolid, 1989, p. 45. (Obra original, 1593). ALVAREZ,A., *Op. Cit.* pp. 18- 25

31 Travieso, J.M., (2012), *Historias de Valladolid, Reliquias y relicarios, embajadas de la corte celestial*, Recuperado desde: http://domuspucelae.blogspot.com.es/2012/02/historias-de-valladolid-reliquias-y_17.html

32 Los datos analíticos se han extraído de las restauraciones realizadas en las esculturas de Felipe Bigarny para el retablo de la Universidad de Salamanca restauradas en el Centro de Conservación de Castilla y León por SAENZ DE BURUAGA, I., “Inmaculada Concepción, nº 238” y “Santa Bárbara nº 239”, *Catálogo de obras restauradas (1999- 2003)*, Junta de Castilla y León. 2004, pp. 182- 185, pp. 186 – 188.

El motivo más plausible para este cambio es la adaptación de una imagen retablistica de la Virgen madre de Dios al cambio iconográfico que posee hoy en día: la Virgen del Rosario³³. El cambio de liturgia con la creación de cofradías o hermandades del Rosario que tienen dos grandes etapas de difusión: la primera de ellas en los finales del siglo XV y la segunda durante la expansión devocional del siglo XVII³⁴. Aplicando el protocolo de correspondencia de policromías se ha recreado virtualmente cómo sería la obra en el siglo XVI para facilitar la lectura simbólica en este proceso de cambio devocional (Fig.19).

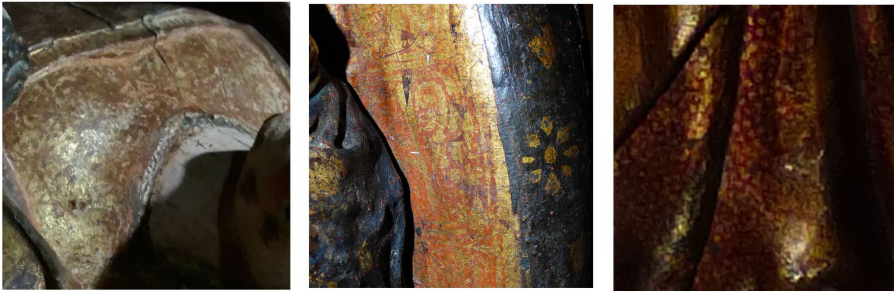


Fig. 18. Fotografías de detalle de restos del esgrafiado tras el proceso de restauración.

4. TRANSFORMACIONES BARROCAS

El culto mariano tras el Concilio de Trento será potenciado manifestando la importancia devocional y de formación del uso artístico de las imágenes que deben de ser expuestas, conservadas y enseñadas. En este momento la imagen

33 RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano, Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*, Tomo 1, vol. 2, Ediciones Serbal, Barcelona, 1996, p. 103.

Sin embargo, la ausencia de una policromía inferior es poco habitual porque se tiende a aparejar sobre los restos anteriores. Ejemplo de otra obra que sufre una adaptación en el cambio de vestimentas, pero no el rostro es la *Virgen de la Esclavitud* de Vitoria del siglo XIII que presenta un proceso bastante similar de adaptación histórica al culto con una nueva policromía en 1522. TABAR ANITUA, F., “Santa María de la Victoria o Virgen de la Esclavitud”, *Catálogo de la exposición Canciller Ayala : la vajilla de los sultanes Nazaries*, 2007. pp. 232- 235. (Consulta 10/12/23). <https://www.alhambra-patronato.es/ria/bitstream/handle/10514/107/La%20vajilla%20de%20los%20sultanes%20nazaries.pdf?sequence=3>

34 RETANA ROJANO, R., (2016), *Cofradías del rosario y congregaciones rosarianas en Málaga (siglos XVI- XX)*, Universidad de Málaga, Tesis doctoral. LÓPEZ GUADALUPE MUÑOZ, J.J., “La Virgen del Rosario del Convento de la Santa Cruz” , *Revista de Humanidades*, nº 27, Universidad de Granada, 2016, pp. 233- 269. ROMERO MENSAQUE, C.J., “Los comienzos del fenómeno rosariano en la España Moderna. La etapa fundacional (siglos XV – XVI)”, *Hispania Sacra*, nº LXVI, 2014, pp. 243-278

salmantina, conformada ya formalmente, sólo va a sufrir repintes parciales y alteraciones derivadas del culto. La primera transformación de la obra fue un repinte parcial en el borde del manto de la Virgen con tonos dorados realizados con técnica grasa imitando joyas típico del siglo XVII.



Fig. 19. Recreación de la obra y fotografía tras proceso de restauración.

Sin embargo el cambio más significativo que tuvo la imagen fue realizada comenzando el siglo XVIII cuando se realizaron los dos retablos colaterales³⁵ en la nave mayor de la iglesia para albergar la escultura de San Blas³⁶ y la propia Virgen del Rosario. Estos retablos estilísticamente se pueden datar en la primera

35 A.D.S., *Libro de fábrica*, Signatura: 340/22 190 . En el año 1767 recoge los datos de la policromía del retablo de Ntra. Sra. del Rosario pero no hace referencia a escultura alguna.

36 Es una talla románica de Cristo Pantócrator también readaptada al culto para ser utilizada como San Blas. Es una de las celebraciones que constan en los libros de fábrica como principal de la localidad junto con la de San Juan y San Marcos. A.D.S., *Id.* f. 27. CEA GUTIERREZ, A., *Temporalia. El mal vencido. Santos contra Demonios*, Diputación de Salamanca, 2015, pág. 82

mitad de la centuria por el uso del estípite como soporte principal y se relacionan en técnica constructiva, talla y ensamblaje, y pictórica, tipo de aparejo y uso de temples, con el Retablo de Gracia, actual de San Valerio, en Valero³⁷.

Es en este momento cuando se añade una peana de pino, policromada con lámina metálica, a la escultura que permite adaptarla al volumen de la hornacina



del cuerpo del retablo. De la misma época podríamos datar los desgastes, alteraciones de roces e incisiones por colocación de mantos³⁸, orfebrería y postizos así como el retallado de la cabeza de la Virgen, seguramente para la colocación de un rostrillo y una corona como se ve en los esquemas inferiores (Fig. 20).

Fig.20. Esquema de correspondencia de policromías y evolución histórica durante estos siglo XVIII y XIX. Se ha recreado una posible vestimenta según otros modelos barrocos de la época³⁹.

Estos desgastes fueron ocultados posteriormente con un repinte parcial en técnica grasa con bermellón y negro (Fig. 21). Se podría también temporalizar la colocación de la mano derecha de la Virgen para su uso para la devoción de la Candelaria que posee fuerte arraigo en las localidades de la Sierra de Francia.

37 De fecha posterior por el cambio ya en los soportes posee los mismos motivos vegetales y molduras decorativas. A.D.S., Signatura: 371-22, f. 48 año 1764.

38 En la actualidad todavía conserva la tradición de la colocación de ropajes, al igual que la escultura de San Blas, si bien tienen un sistema no dañado para la obra minimizando el roce y evitando anclarlos en la propia escultura.

39 ALMANSA, S., *Fuensanta, patrona de Murcia*, Fundación Caja Mediterráneo, 2017, pág. 11



Imagen 21. Escultura en su estado inicial antes de la intervención donde se ven los desgastes

5. REPINTES Y ACTUACIONES CONTEMPORÁNEAS DE ESCASA CALIDAD

La obra ya aparecía muy desvirtuada de su apariencia original en el siglo XX cuando contó con otras acciones desafortunadas, con intención de paliar deterioros en la policromía, como el repinte de purpurina dorada en el cabello de la Virgen por nuevos desgastes de piezas de orfebrería, y sobre todo en materia estructural. La inclinación original que poseía la Virgen mantenida con la peana tardogótica fue enderezada por la colocación con puntas, tornillos y unos anclajes de pletinas metálicas de aluminio atornilladas entre los distintos volúmenes que conforman la obra (Fig. 22).



Fig.22. Fotografías del sistema de anclaje que poseía la escultura.

6. INTERVENCIÓN DE RESTAURACIÓN

El criterio utilizado en la escultura sigue los preceptos básicos regulados en el *Proyecto Coremans* del IPCE⁴⁰ siendo el primero de ellos la conservación de la obra en el propio marco arquitectónico por lo que la intervención se planteó *in situ*.

Antes de plantear la intervención se realizó una fase previa analítica estratigráfico y de correspondencia de policromías que sirviera para devolver la legibilidad histórica a la obra a un período concreto adecuado a la artisticidad de la propia escultura y que supone una primera aproximación a este criterio en la provincia de Salamanca donde no se documenta ningún otro estudio similar⁴¹.

El diagnóstico obtenido fue un peligro estructural de la escultura para mantener su uso procesional que era necesario paliar mediante el desmontaje de todas las piezas compositivas y recolocar el sistema interno de unión por espiga

40 CEBALLOS, L., (coord.), *Criterios de intervención en retablos y escultura policromada*, Ministerio de cultura y Deporte, Madrid, 2017.

41 Según la metodología establecida por el IRPA aplicada en procesos de restauración contamos así mismo con escasos ejemplos en España entre los que destaca por su novedad y relación con el tema el de GARCÍA RAMOS, R., RUIZ DE AZCÁRATE MARTINEZ, E., “Estudio de la evolución histórica de la policromía de una talla gótica. Aplicación de la técnica de correspondencia de policromías”, *Revisión del Arte Medieval en Euskal Herria, Cuaderno de Sección de Artes plásticas y monumentos*, nº 15, 1996, pag. 365-374; así mismo la propuesta de incluir en las restauraciones el criterio de forma generalizada ha quedado recogido en el artículo GARCÍA RAMOS, R., RUIZ DE AZCÁRATE MARTINEZ, E., “La escultura policromada. Criterios de intervención y técnicas de estudio”, *Arbor* CLXIX, 2001, pag. 645-676.

desde la base hasta la propia Virgen. Durante este proceso se decidió eliminar la tabla de madera entre la Virgen y la peana con el fin de reestablecer la funcionalidad de las espigas metálicas de la peana tardogótica y completar el volumen con madera ajustada al propio volumen de la peana gótica.

La intervención de conservación consistió en sentar de color con cola orgánica y la consolidación de la madera por impregnación de resina acrílica y un reencolado posterior con presión.

La restauración iba encaminada a devolver la legibilidad estética e histórica a una pieza muy desvirtuada por la suciedad superficial, barnices oxidados, restos de adhesivos y repintes locales, se estableció que por la calidad pictórica tardogótica los repintes posteriores afectaban a la correcta comprensión. Se utilizó el protocolo de test de solubilidad basado en la medición de pH y conductividad con disoluciones físicas.

Una vez eliminadas las ajenas al período del siglo XVI y la reestructuración volumétrica se estucó por impregnación. En la laguna de la mano de izquierda del Niño se talló una réplica a otras de época gótica colocada mediante una espiga de madera que facilita su anclaje y eliminación. (Fig.23).

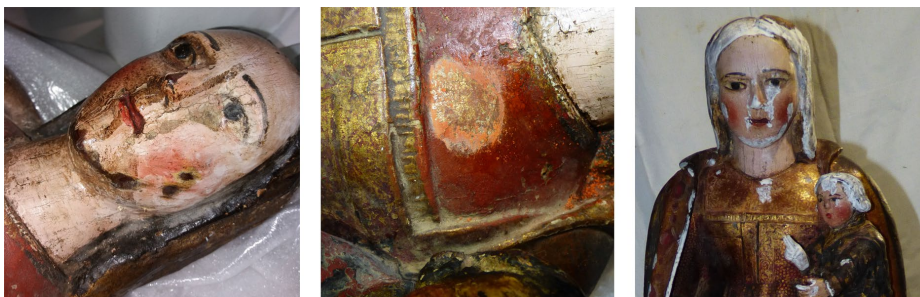


Fig. 23. Fotografías del proceso de restauración, en la izquierda aligeramiento de barnices, en medio eliminación de repintes puntuales por medio de geles y en la derecha estucado.

Como último proceso de restauración se realizó una reintegración cromática según criterio⁴² con trama de *tratteggio* de pigmento aglutinado en goma arábiga entonado a bajo tono. En las lagunas de lámina metálica se utilizó polvo de mica con el mismo aglutinante. Como acabado final se aplicó una capa de resina acrílica al 5 %. (Fig. 24).

42 BRANDI, C., *Teoría de la restauración*, Madrid, Alianza Forma, 1988.

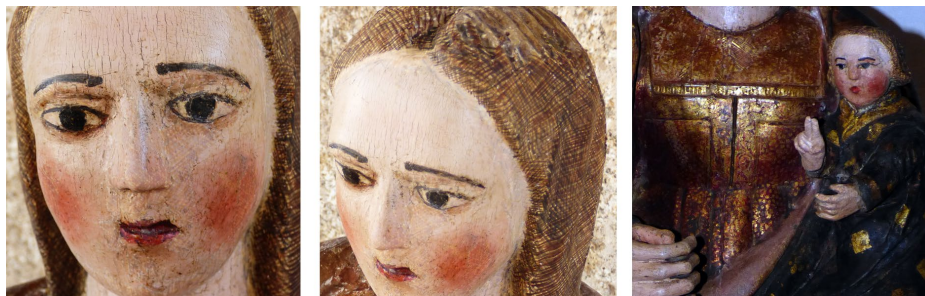


Fig. 24. Fotos finales de reintegración con luz día y con la iluminación interior del templo.

7. CONCLUSIONES

En este estudio se propone la aportación de una metodología que en rara ocasión se está aplicando en las restauraciones en España que es desde el método de fase previa con exámenes científicos usar la correspondencia de policromías para la documentación de las obras y divulgar la actuación para profundizar en el estudio de la historia del arte. No está incluido en la normativa nacional L.P.H.E. 16/85 ni en el proyecto Coremans de criterios del I.P.C.E. En la mayor parte de las intervenciones actuales está desligada la vía histórica de la práctica porque el profesional que lleva a cabo las actuaciones no suele ser el mismo y los criterios son aplicados por el restaurador y dados a conocer para el estudio del historiador con posterioridad. Sin embargo en este trabajo se aporta como el método científico para obtener unos datos previos unidos con el estudio histórico en la fase previa de la correspondencia de policromías permite cotejar los estratos pictóricos y su técnica con el período histórico para unificar ambos estudios y dotar de objetividad la lectura del restaurador durante la intervención. Aspecto este fundamental para la habitual supresión de repintes y repolicromados en obras de arte y que según el Artículo39.3 de la L.P.H.E. 16/85 que especifica que sólo se deben eliminar con carácter excepcional y debidamente justificado y documentado⁴³.

43 L.P.H.E. 16/85 , Artículo39.3 : « Las restauraciones de los bienes a que se refiere el presente artículo respetarán las aportaciones de todas las épocas existentes. La eliminación de alguna de ellas sólo se autorizará con carácter excepcional y siempre que los elementos que traten de suprimirse supongan una evidente degradación del bien y su eliminación fuere necesaria para permitir una mejor interpretación histórica del mismo. Las partes suprimidas quedarán debidamente documentadas » .

El presente trabajo ha analizado la técnica constructiva, la policroma y el devenir histórico de la obra, completando un panorama artístico, como es el siglo XIV, con muy pocas obras conservadas de las Vírgenes en la provincia de Salamanca por la información es una fuente primaria para la historia del arte en esta región.

El objetivo final del artículo, más allá de la documentación, es valorar todos los aspectos de una escultura en un marco objetivo durante su restauración y su adaptación a la adoración popular. El valor inmaterial de la escultura asume el de “símbolo” por el hecho de mantener su culto hasta la actualidad. Por ello ha sido necesaria e imprescindible la lectura de la imagen en el esquema visual y la correlación en la correspondencia de policromías para devolver una lectura iconográfica y devocional correcta.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMANSA, S., *Fuensanta, patrona de Murcia*, Fundación Caja Mediterráneo, 2017.
- AMADOR MARRERO P.F, *Imaginería ligera novohispana en el arte español de los siglos XVI y XVII*, Las Palmas de Gran Canaria, Tesis doctoral, 2012.
- AMARO CAVADA, L., “Una revisión a las aportaciones teóricas de Alois Riegl”, *Revista I.N.A.H.*, Nº 5, 2018, p. 286. (Consulta 19/04/2023). <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/conversaciones/article/view/12646>
- ARA GIL, C.J., *En torno al escultor Alejo de Vahía (1490- 1510)*, Universidad de Valladolid, 1974.
- ARA GIL, C.J., *Escultura gótica en Valladolid y su provincia.*, Valladolid, Diputación de Valladolid, 1977.
- ÁLVAREZ, A., *Catálogo de imaginería ligera*, Junta de Cofradías de Semana Santa de Valladolid / Ayuntamiento de Valladolid, 2011
- ARIÑO GIL, E., “Modelos de poblamiento rural en la provincia de Salamanca (España) entre la Antigüedad y la Alta Edad Media”, *Zephyrus*, nº59, 2006, pp. 317 -337.
- A.A.V.V. (2004), *Catálogo de obras restauradas (1999- 2003)*, Valladolid, Junta de Castilla y León , 2004.
- A.A.V.V., *La scultura in cartapesta: Sansovino, Bernini e i maestri leccesi tra tecnica e artificio*, Catálogo de exposición, Mostra al Museo diocesano di Milano, 2008.
- BARRIOS GARCIA, Á.,” Repoblación de la zona meridional del Duero. Fases

- de ocupación, procedencias y distribución espacial de los grupos repobladores”, *Studia Historica.Historia Medieval*, nº3, 1985, pp.33-82.
- BERNIS, C., “La moda y las imágenes góticas de la Virgen, claves para su fechación”, *A.E.A.*, nº 43, 1970, pp. 193- 218.
- BUTLER, A., *La vida de los Santos Padres, Mártires y otros Santos*, (W. Guinea , Trans.), C.I.John W. Cote, S.A., México D.F., 1964, (Obra original de 1750).
- BRANDI, C., *Teoría de la restauración*, Madrid, Alianza Forma, 1988.
- BRUNEA, P., TORRELLI, M., BARRAL I ALTET, X., *Sculpture, The great art of antiquity* , Taschen America Llc, t. 1, 2006.
- CAMPUZANO RUIZ, E., “Vigen con el niño”, *El Gótico en Cantabria*,., Ed.Estudio, Santander, 1985 (Consulta: 23/02/2023) <http://www.fundego.com/cultural/artcult/escultur/virgen.htm>
- CANAL, J.M., (1962), “Los sermones marianos de Fulberto de Chartres (1028)”, *Recherches de théologie ancienne et médiévale* Vol. 29, 1962, pp. 33-51. (Consulta: 19/04/ 2023). <https://www.jstor.org/stable/26187641>.
- CASTRI, S., “Il "Vesperbild" in cartapesta della collezione Forese: una variante 'povera' delle Pietà eroiche altorenane?”, *Cartapesta e scultura polimaterica*, Editorial Congedo, 2012, pp.37-56.
- CEA GUTIERREZ, A., *Temporalia. El mal vencido. Santos contra Demonios*, Diputación de Salamanca, 2015.
- CEBALLOS, L., (coord.), *Criterios de intervención en retablos y escultura policromada*, Ministerio de cultura y Deporte, Madrid, 2017.
- CENTRO DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE BIENES CULTURALES DE CASTILLA Y LÉON, “Informe de Restauración de los retablos Camino al Calvario, Crucifixion y Santo Entierro , Segovia,” *Proyecto Albayalde*, Archivo del CCRBC. Junta de Castilla y León, 2001, (Consulta:10/12/2023). <https://retablos-flamencos.albayalde.org/espanol/catalogo/retablo-del-camino-del-calvario/identificacion> .
- DIESTRO ORTEGA, F., LORENZO ARRIBAS, J., “ Conservación, devoción, documentación. Vírgenes con el Niño medievales de la provincia de Soria”, *Aproximación a criterios y técnicas de conservación entre Portugal y España*, Ge-conservación,nº 1, 2010, pp. 163-181.
- DEL RÍO DE LA HOZ, I., *El Escultor Felipe Vigarny (1470- 1542)*, Madrid,Tesis Doctoral Universidad Complutense de Madrid, 1996.
- FERNÁNDEZ-LADREDA, C., ROLDÁN MARRODÁN, F.J. (1999) , “Retablo de las Navas de Tolosa”, *Proyecto Albayalde*, 1999, (Consulta: 10/12/2023). <https://retablos-flamencos.albayalde.org/espanol/catalogo/re>

tablo-de-las-navas-de-tolosa

- GARCÍA RAMOS, R., RUIZ DE AZCÁRATE MARTINEZ, E., “Estudio de la evolución histórica de la policromía de una talla gótica. Aplicación de la técnica de correspondencia de policromías”, *Revisión del Arte Medieval en Euskal Herria, Cuaderno de Sección de Artes plásticas y monumentos*, nº 15, 1996, pag. 365-374
- GARCÍA RAMOS, R., RUIZ DE AZCÁRATE MARTINEZ, E., “La escultura policromada. Criterios de intervención y técnicas de estudio”, *Arbor* CLXIX, 2001, pag. 645-676.
- LÓPEZ GUADALUPE MUÑOZ, J.J., “La Virgen del Rosario del Convento de la Santa Cruz”, *Revista de Humanidades*, nº 27, Universidad de Granada, 2016, pp. 233- 269.
- MURCIA NICOLÁS, F., “Les miracles de Notre Dame de Gautier de Coincy. El manuscrito 551 de la Biblioteca Municipal de Besacon”, *Miscelánea Medieval Mariana*, t.XXXVI, 2013, pp. 115- 129.
- PÉREZ RODRÍGUEZ, L., “Virgen con el Niño”, *Catálogo de Restauraciones del Mueso de las Ferias, (1998-2000)*, Museo de las Ferias, 2000.
- PINHEIRO DA VEIGA, T., *Fastiginia; Vida cotidiana en la Corte de Valladolid*. Traducción Narciso Alonso Cortés, Ayuntamiento de Valladolid, 1989, p. 45. (Obra original, 1593).
- VIGNOTE PEÑA, S., *Principales maderas frondosas de España, características, tecnología y aplicaciones*, Monografía (Informe técnico), E.T.S.I. (Montes), 2016, pp. 6 y sig. (Consulta 18/01/2023). <https://oa.upm.es/30638/>
- VILLANUEVA, E., GRACIA MONTERO, G., “Investigación y tratamiento de la Virgen de los Remedios de Villarrasa (Huelva)” *P.H.* nº29. Publicación trimestral. Año VII, 1999, pp.99- 109.
- VIVANCOS RAMÓN, V., “Aspectos técnicos y estructurales de la retabística valenciana”, *Los retablos: técnicas, materiales y procedimientos*, Grupo español del IIC, 2006, pp. 1-16 (Consulta: 12/03/2023). https://ge-iic.com/files/RetablosValencia/V_Vivancos_ATyEstructurales.pdf.
- RATZINGER, J.A., (2010), “San Bernardo de Claraval , el 'dulce poeta' de la Virgen”, *Liturgia y espiritualidad*, Año 41, nº 7-8, 2010, pp. 381-385.
- RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano, Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*, Tomo 1, vol. 2, Ediciones Serbal, Barcelona, 1996
- RETANA ROJANO, R., (2016), *Cofradías del rosario y congregaciones rosarianas en Málaga (siglos XVI- XX)*, Universidad de Málaga, Tesis doctoral
- RICHTER, H.G., DALLWITZ, M.J., “Commercial timbers: descriptions,

- illustrations, identification, and information retrieval. In English, French, German, and Spanish”, Delta-intkey, 9th April 2019, (Consulta 18/01/2023). <https://www.delta-intkey.com/wood/index.htm>
- ROMERO MENSAQUE, C.J., “Los comienzos del fenómeno rosariano en la España Moderna. La etapa fundacional (siglos XV – XVI)”, *Hispania Sacra*, nº LXVI, 2014, pp. 243-278
- SAENZ DE BURUAGA, I., “Inmaculada Concepción, nº 238” y “Santa Bárbara nº 239”, *Catálogo de obras restauradas (1999- 2003)*, Junta de Castilla y León. 2004, pp. 182- 185, pp. 186 – 188.
- TABAR ANITUA, F., “Santa María de la Victoria o Virgen de la Esclavitud”, *Catálogo de la exposición Canciller Ayala : la vajilla de los sultanes Nazaríes*, 2007. pp. 232- 235. (Consulta 10/12/23). <https://www.alhambra-patronato.es/ria/bitstream/handle/10514/107/La%20vajilla%20de%20los%20sultanes%20nazaríes.pdf?sequence=3>
- YARZA LUACES, J., “Alejo de Vahía y su escuela: nuevas obras”, *Miscelánea del arte*, 1982, pp. 47- 51.
- YARZA LUACES, J., *Alejo de Vahía*, Quaderns del Museu Frederic Marés, 2001 nº 6.

ARCHIVOS.

- A.D.S., Archivo Diocesano de Salamanca, Signatura: 340/22 (Libro de Fábrica , Santibañez de la Sierra)
- A.D.S., Archivo Diocesano de Salamanca, Signatura: 371/22 (Libro de Fábrica , Valero)
- A.D.S., Archivo Diocesano de Salamanca, *Inventario de Bienes muebles del Obispado de Salamanca.*
- A.P.M., Archivo Parroquial de Mogarraz.

Alejandra del Barrio Luna

E.S.C.R.B.C. de Valladolid
<https://orcid.org/0009-0007-1419-815X>
sdbluna@hotmail.com



**EL CINE DE JOSÉ LUIS GUERIN: *EN CONSTRUCCIÓN* (2001) Y
UNAS FOTOS EN LA CIUDAD DE SYLVIA (2007)**

**PORTRAIT IN THE CINEMA OF JOSÉ LUIS GUERIN: UNDER
CONSTRUCTION (2001) AND SOME PHOTOS IN
THE CITY OF SYLVIA (2007)**

JESÚS ESPAÑA RODRÍGUEZ
Universidad de Córdoba

Recibido: 15/07/2022 / Aceptado: 09/05/2023

RESUMEN

El pensador Jacques Aumont confirma en *El rostro en el cine* que se ha desarrollado un tratamiento especial del rostro a lo largo de la historia del cine pero se niega a admitir la existencia de un retrato cinematográfico. La trayectoria del cineasta José Luis Guerin pone en entredicho tan tajantes declaraciones. El presente trabajo estudia la obra de Guerin, la confronta con la de Aumont y se propone establecer un puente entre la teoría y la práctica que acerque al cine a un género, el retrato, cuya integración con otras artes nunca se ha puesto en duda.

Palabras clave: imagen cinematográfica, retrato cinematográfico, Jacques Aumont, José Luis Guerin, rostro en el cine.

ABSTRACT

The thinker Jacques Aumont confirms in *Du visage au cinéma* that a special treatment of the face has developed throughout the history of the cinema but refuses to admit the existence of a cinema portrait. The career of filmmaker José Luis Guerin calls into

question such categorical statements. This work studies Guerin's work, confronts it with that of Aumont's and aims to establish a bridge between theory and practice that, in turn, brings cinema closer to a genre, portraiture, whose integration with other arts has never been questioned.

Keywords: cinematographic image, cinematographic portrait, Jacques Aumont, José Luis Guerin, face in cinema.

1. INTRODUCCIÓN

En un encuentro con un retratista callejero en Santiago de Chile, se produce, en el segmento de *Guest* (2010) de José Luis Guerin (1960), una conversación entre artistas:

Retratista callejero: *El cine es una maravilla.*

José Luis Guerin: *La pintura, la pintura.*

Retratista callejero: *Sí, la pintura también es fantástica [...] Yo a la pintura la considero la reina de las artes, a pesar de que todo el mundo dice que es la música la reina de las artes, pero yo a la pintura la considero la reina de las artes, porque la pintura es el trabajo de un hombre en solitario; y no requiere más que eso.*

José Luis Guerin: *Como los operadores de los hermanos Lumière, que viajaban con la cámara a cuestras. Fijate incluso que llevaban el trípode, que cargaban el trípode como si fuera un caballete, como un pintor...*

Guerin transita entre el respeto cuasi religioso inicial por el oficio de pintar o dibujar, y, por extensión, de su retratista, a la reivindicación del cine como no ya "algo cercano a" sino como una forma de arte del retrato digna, efectiva, y con ineludibles concomitancias con lo pictórico en su desempeño profesional. Los ojos sorprendidos del dibujante tras la revelación de su cliente (ambos se estaban retratando al unísono, bilateralmente, aunque el único consciente de ello era José Luis Guerin), delatan que quizá ha sido consciente de lo naif de su discurso. Hay mucho de socrático en este "...uso de la entrevista, la charla amigable, como esencial fuente de conocimiento mutuo y como proceso de acercamiento para conseguir que los personajes que retrata con su cámara se muestren

relajados, animosos, colaboradores...”¹. Serán importantes en dicha entrevista “...también los silencios, o los gestos, o lo que sientes de diferente entre lo que dicen y lo que siente es igual de valioso; es una concepción de la palabra y el diálogo distinta a lo que sería en el género periodístico...”². Formará todo esto parte del retrato final que la cámara hace del, en este caso, dibujante (pintor) (fig. 1). Mientras este último habla de las virtudes de los tenebristas barrocos españoles para captar el gesto de los personajes que representaban, con la música de fondo que supone la voz desesperada e incipientemente rota de un predicador y bajo la atenta mirada de una serie de curiosos que escrutan el juego de poder entre retratos y son, a su vez, convertidos sus rostros (fig. 2), que “...parecen haber sido modelados especialmente para su película...”³, en rostros-retrato para finalizar una secuencia que es, en esencia, un ensayo filmado sobre “...uno de los elementos más valiosos y quizá escasamente abordados desde la teoría del cine, que es el cine como un gran arte del retrato...”⁴.



Fig. 1. *Guest. José Luis Guerin. 2010. Versus Entertainment-Roxbury Pictures.*

1 CASAS, Quim. “Innisfree. Guerin y Ford en el corazón de Irlanda”, *Dirigido por...*, nº 186, diciembre de 1990, pp. 8-10.

2 VILLAR, Eloísa. “José Luis Guerin. “Cada vez estoy más interesado en el cine como arte del retrato”, *Academia: Revista del cine español*, nº Extra 178, 2011, pp. 43-44.

3 LOSILLA, Carlos. “Guest. José Luis Gueri”, *Cahiers du Cinema*, nº 42, (febrero), 2011, pp. 24-26

4 BROULLÓN LOZANO, Manuel. “En torno al concepto de “esbozo cinematográfico”. Conversaciones con José Luis Guerin”, *FRAME: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, nº 9, 2013, pp. 67-84.



Fig 2. *Guest. José Luis Guerin. 2010. Versus Entertainment-Roxbury Pictures.*

No vamos a rastrear la historia del cine, ni su historiografía, en busca de evidencias de un posible retrato cinematográfico. Sí mencionaremos a teóricos y a algunos cineastas pero, principalmente, queremos acercarnos al cine de José Luis Guerin, alertados por sus propias declaraciones en cuanto al cine como disciplina posible para el desarrollo del retrato. Si entre los teóricos hemos puesto foco especial en Jacques Aumont es principalmente porque entre sus teorías y la práctica gueriniana (aunque este cineasta no deja de ser, igualmente, un teórico de la imagen aunque ejerza magisterio con su propia cámara), creemos, puede desarrollarse una dialéctica especial.

Criado, instruido en lo cinematográfico por sus incontables visitas a los cineclubs barceloneses, será a partir del film *Tren de sombras* (1997) cuando el interés de Guerin se vuelca en el estudio de la ontología cinematográfica y, por extensión, en una obsesión por la imagen que, inevitablemente, hace que su práctica cinematográfica y la teoría aumontiana confluyan en un río común, como ya anunciábamos, que, a grandes rasgos, mostraría una serie de afinidades: la relación cine-pintura como constante reflexión, las influencias recíprocas de las mismas, los impulsos cambiantes de uno y otra o las distintas soluciones que ambas han escogido para los mismos problemas. En definitiva, una filosofía compartida que escruta la mirada de cine y pintura sobre la fenomenología cotidiana y se afana en desentrañar los interrogantes que rodean los límites artísticos de la representación.

De alguna forma, es eso lo que pretendemos en este estudio, analizar ese tránsito por los límites de la representación y valorar la viabilidad de la inclusión del género del retrato dentro de ese gran *totum revolutum* en que se ha convertido el arte cinematográfico. La negativa de dicha inclusión por parte de la teoría de Aumont, ya que este, como también veremos, niega la posibilidad del retrato en el cine, más que disuadirnos, nos resulta estimulante a la hora de investigar, primero, el porqué del rechazo de un arte que se nos antoja, más allá de extrañamente idóneo, infrutilizado a la hora de retratar al individuo y, segundo, profundizar en la obra de uno de esos artistas fronterizos, creador a medio camino entre la profesión cinematográfica y la poesía y que tiene, además, el aderezo de todos los intereses de un voyeur vital, de ese *flâneur*⁵ que bien podría ser reencarnación de uno de aquellos operadores de cámara de los hermanos Lumière [Auguste Marie Louis Nicolás (1862-1954) y Louis Jean (1864-1948)]. Será José Luis Guerin un artista que, en su proceso de captación de la (su) realidad, se lance a la calle con la esperanza de atrapar aquello extraordinario que pueda regalar el azar, un flujo de la vida acaso, como muchos podrían decir que se conducen algunos aficionados –nada más lejos de la realidad-, y que, precisamente y como mencionaremos más adelante, se mantendrá siempre en los márgenes de la industria.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Debemos decir que, en cuanto al estudio teórico del retrato cinematográfico, no existe un corpus ni extenso ni expreso. Lo que nos encontraremos será a un puñado de autores que se centran, concretamente, en cómo ha configurado el cine el rostro. Si hacen alguna referencia al retrato dentro del cine será, como es el caso de Jacques Aumont que veremos más adelante, para negar dicha posibilidad.

Así, dentro de este puñado de autores, consideramos que, a la hora de elaborar un estado del debate teórico sobre la posibilidad del retrato en el cine, consideramos que es indispensable citar a Béla Balázs (1884-1949), Gilles Deleuze (1925-1995) y Jacques Aumont, al que dedicaremos más atención ya que, pensamos, puede establecerse una dialéctica práctica-teórica entre este y José Luis Guerin.

5 Sobre el estudio de la figura de José Luis Guerin como la de moderno *flâneur*, véanse los trabajos de POYATO SÁNCHEZ, P., “El cineasta como “flâneur”. Trazado y formalización de la imagen documental en Guest (José Luis Guerin, 2010)”, *Ars Longa: cuadernos de arte*, nº 24, 2015, pp. 241-252; y ORTIZ AVILÉS, L., *El flâneur en el cine de José Luis Guerin*. Córdoba: UCOPress, 2018.

2.1. Béla Balázs

De entre la prolija producción del poeta, dramaturgo y crítico de cine de inclinación marxista húngaro Béla Balázs, nos atañen principalmente dos ejemplares, *El hombre visible, o la cultura del cine* (1924) y *El film, evolución y esencia de un arte nuevo* (1945), donde se centrará en el rostro, tal y como él lo ve, particular del cine y en una serie de conceptos tales como fisonomía, gesto o mímica⁶. Diferencia el gesto del actor de teatro del del cine, siendo éste último algo muy alejado de un aditamento residual y entiende el habla del cine como mímica y expresión inmediata-visual del rostro⁷. Habla Balázs de un director que compone desde el mismo momento en que elige a un actor, puesto que busca que este disponga de antemano del “carácter” del personaje. El milagro de la polifónica fisonomía, en palabras de Balázs, hace que tras los posibles mohínes del actor de cine, siempre entreveamos, precisamente, ese carácter que trasciende a la simple mueca. “Un buen actor de cine nunca nos da sorpresas”⁸. En otro alejamiento del arte del teatro, el primer plano cinematográfico, imposible en la dramaturgia, se define como la condición técnica del arte de la mímica y, por consiguiente, del cine artístico de alto nivel⁹. El primer plano como síntesis lírica de todo el drama cinematográfico, parafraseando a Béla Balázs, o el primer plano como el territorio más específico del cine. Primer plano que no solo se circunscribe al rostro porque cualquier objeto puede ser así captado ya que existe una fisonomía viviente de todas las cosas. Primeros planos de rostros, planos detalle de objetos, recortan y al achicar el encuadre transforman el espacio en una suerte de aura de personas o cuerpos de cualquier tipo. Balázs nos habla de las cabezas humanas cortadas que proyectó Griffith por primera vez, del rostro aislado del cine con el que estamos a solas, como de una nueva dimensión: un nuevo humanismo rostrocentrico que nos reencuentra con nosotros mismos.

2.2. Gilles Deleuze

Gilles Deleuze, clasifica la imagen en movimiento o tiempo. En una imagen-movimiento tenemos elementos de esa red indeterminada de acciones que es el mundo que actúan y reaccionan ente ellos y que adquieren configuración cuando el sujeto las percibe (traduciéndose dicha percepción en cuerpos, cualidades o acciones), escenificándose el tiempo solo indirectamente. En la

⁶ En este sentido, el Béla Balázs de *El hombre visible* estará aludiendo siempre al cine silente.

⁷ BALÁZS, B., *El hombre visible, o la cultura del cine*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2013, p. 41.

⁸ *Ibidem*, p. 54.

⁹ *Ibidem*, p. 56.

imagen-tiempo estos elementos se vuelven secundarios frente a la temporalización de la propia imagen.

Dentro de la imagen-movimiento, Deleuze enumera tres tipos: imagen-percepción (que se alcanza en el cine con los planos generales o de conjunto), imagen-acción (planos medios) e imagen-afección (primer plano). A grandes rasgos, los sujetos pasan por fases en su proceso de percepción de la imagen: imagen-percepción (se organiza o descubre el mundo visible), imagen-acción (se distinguen acciones y reacciones) e imagen-afección (el movimiento es absorbido y experimentado por el espectador). El espectador, insistimos, expresa, gracias a esta imagen-afección, su subjetividad, siendo nosotros, "...una composición de las tres imágenes, un consolidado de imágenes-percepción, imágenes-acción e imágenes-afección"¹⁰.

En su estudio *La imagen-movimiento*, Gilles Deleuze emite, contundentemente, lo siguiente: "la imagen-afección no es otra cosa que el primer plano, y el primer plano, no es otra cosa que el rostro"¹¹.

Esta imagen-afección nos impele a percibirnos a nosotros mismos, nos muestra una potencialidad de acción, nos sitúa en un espacio-tiempo irreal. El rostro, un primer plano de él, funciona aquí como expresión y como reflejo. Es, además, identificable este tipo de imágenes-afección no solo con los rostros sino con todo aquello que pueda ser tratado como tal. Un plano del rostro podrá mostrar una tendencia sin que haya acción propiamente dicha. Esa expresión inmóvil que expresa y refleja puede ser identificada, puede ser epítome, de la afección.

Afección que se mostrará como admiración-asombro o amor-odio, extremos del afecto que se impondrán en cada ocasión, dando lugar a dos tipos de rostros: intensivos (expresan sentimientos que se han sufrido y se escenifican en sucesiones una simultaneidad de rostros) y reflexivos (expresan pensamientos y se muestran por lo general en relación estática con el objeto de pensado).

Afirmará, finalmente, Deleuze que

"...como había demostrado Balázs, el primer plano no arranca su objeto a un conjunto del que formaría parte, del que sería una parte, sino que, y esto es completamente distinto, lo abstrae de todas las coordenadas espacio-temporales, es decir, lo eleva al estado de entidad"¹².

10 DELEUZE, G., *La imagen-movimiento*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 101.

11 *Ibidem*, p. 131.

12 *Ibidem*, p. 142.

2.3. Jacques Aumont

Jacques Aumont pone en cuestión, en *El rostro en el cine*, el destino del rostro humano en el cine. De la exaltación o la glorificación, el cine, el arte (más) nuevo, nacido y desarrollado durante nuestro siglo XX y fuera del control religioso, ha acabado por desfigurarle, vaciarlo, como un ese objeto otrora fascinante que ya entendemos como algo manido y desprovisto de mística. Pero, como el mismo autor puntualiza, antes de nada hay que hablar del “rostro ordinario del cine”. Rostro ordinario del cine que no es otra cosa que el del cine clásico, que “...existe, y es americano”¹³.

El rostro del sonoro americano¹⁴ ya no tiene que traducir la palabra en signos articulados, a diferencia del cine silente de los orígenes. El rostro sonoro se acopla a la palabra, funciona con ella.

El rostro ordinario del cine es, en primer lugar, un rostro transitivo, fático, debe hacerlo todo para ser visto y oído por su destinatario, al contrario que el actor de teatro (la cámara, al fin y al cabo, está más cerca que el espectador del actor de teatro). La actuación del actor cinematográfico (protagonista de este cine, “portador” del rostro filmado) es, además, fragmentada (se divide en varios planos en la pantalla y, en muchos casos, estos se repiten durante el rodaje).

El rostro ordinario parlante registra el paso del tiempo para devolverlo al espectador en forma de tiempo pasado, es medio para hacer pasar el sentido de un plano al siguiente, lo que se ve sobre el rostro viene de las necesidades del relato, de la obligación de la continuidad semántica y semiótica de un plano al siguiente, pero también de la exigencia de claridad. El rostro se utilizará para ser comprendido¹⁵. Algo tendrá este rostro parlante clásico de ficha intercambiable: rostro como valor ideológico del cine clásico (olvidamos al actor y nos centramos en esa abstracción). Es obligado recordar que este valor de cambio del rostro no le restará, así y todo, importancia: el rostro como la moneda de cambio, sí, pero puro operador de sentido, de relato, y de movimiento, el pivote de la narratividad y el vínculo de la diégesis¹⁶. La voz del rostro ordinario ha de ser a un tiempo reconocible y no demasiada característica, “marcada y no marcada”.

En cuanto a la mirada, esta, como la boca, funciona a modo de emisor-receptor, en doble sentido, sin olvidar que este ojo del rostro ordinario podrá

13 AUMONT, J., *El rostro en el cine*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 48.

14 Jacques Aumont entenderá que a este rostro ordinario del cine, preeminente durante los años 30 del también mundialmente preeminente estilo clásico de Hollywood, le precedió el “rostro primitivo” del cine silente preclásico (tanto norteamericano como europeo).

15 AUMONT, J., *op. cit.*, p. 52.

16 *Ibidem*, p. 53.

tener siempre dos objetivos: otro actor (otro objeto) o el propio espectador. Mirada que también se ha debilitado, ha desaparecido su referencia al antecampo (como sí sucede en muchos retratos pictóricos del XIX hacia atrás). El rostro cinematográfico está atrapado en el dispositivo cuya figura nuclear es el campo-contracampo (cruce de miradas representadas).

Por glamour, Aumont identificará al concepto que quitará abstracción a ese rostro ordinario del cine, el glamour como "...hijo de la naturaleza mediática del cine..."¹⁷. El glamour será propio del rostro cinematográfico, pero no del cotidiano. El glamour, que tendrá mucho de elemento de máquetin, se define como una suerte de "encantamiento" que se conecta con el entorno del film y que refuerza el mito naciente de la estrella. La luz, el centelleo, la sensualidad registrada en la foto, en la misma materia fotográfica, que pone de manifiesto, que realza, a su vez, la sensualidad de lo fotografiado: las sedas, los satenes, los ojos, las bocas maquilladas, los pendientes de la actriz principal... "Al afectar a todos los aspectos de la puesta en escena, el glamour se convierte en una característica general de todo el estilo hollywoodiense"¹⁸.

Aumont establece, tras esta enunciación del rostro ordinario del cine y de su predecesor, el rostro primitivo, otros dos momentos claves del rostro en el cine, tratamientos que coincidieron, uno, con el neorrealismo, el "hombre-retrato" y, otro, con la posmodernidad, el "rostro desfigurado".

El rostro "hombre retrato" llega tras otra gran revolución de la historia del cine, la que trae la posguerra en los últimos años cuarenta. Hombre retrato, quizá, como reacción a Auschwitz. Se vuelve recursivo el interés por alargar los planos, esas tomas largas (cuya misión era eludir los cortes de montaje) que, combinadas con la profundidad de campo, serán las piedras angulares de un cine baziniano que podía acercarse a la vida mejor que cualquier otro arte añadiendo tiempo y movilidad al espacio. Todos esos cambios afectan al rostro, que podrá ser perseguido por la cámara -zoom, *Dolly*, grúas-, otorgándole el regalo de algunos tiempos muertos. Sin embargo, que el rostro escape a su estatuto tradicional requiere algo más que estos avances técnicos. Requiere una nueva poética. Lo que se genera tras el impacto moral es una reflexión que concede los roles protagónicos del arte cinematográfico a los no-actores que, desde unas experiencias vividas cuasi realmente, regalan al público el milagro estético ideológico de los primeros rostros propiamente humanos del cine. El neorrealismo, por poner el mejor ejemplo que podemos imaginar, presenta al individuo humano idealmente como ser humano, voluntariamente no dotado de

17 *Ibidem*, p. 66.

18 *Ibidem*, p. 67.

cualidad artificial de personaje.

Para este tratamiento particular del rostro, Aumont tiene lugar reservado en su taxonomía particular. Hablará este autor del hombre-retrato como

rostro-humano, rostro-voz: en el cine, desde la posguerra, el rostro se estudia como lugar de acceso a una “verdad” profunda de la persona. Para este tratamiento del rostro, no hay mejor término que *retrato*. Ahora bien, a pesar de la abundancia de filmes de los que la crítica ha tenido la impresión de que eran retratos (de la estrella, del director, de la época), no es tan evidente hablar de retrato en el cine...¹⁹.

Devienen, de nuevo, las reticencias de Aumont que, sin embargo, valora en este sentido que el cine de la posguerra “parece buscar” el retrato mejor que otros, puesto que tiene que ver, más que los demás ideales del rostro cinematográfico, con un ideal de verdad.

“La acumulación de humanidad sobre un rostro tenía que acabar con una implosión²⁰. Y es dicha implosión la que apreciamos en el tratamiento del rostro, aproximadamente, de los ochenta a esta parte. Tenemos un rostro que, de ser deidad, comienza a ser tratado como un objeto. Dentro de los planes de este cine, todas las zonas dentro del marco vienen a ser lo mismo o, al menos, valen lo que vale su situación plástica, sin jerarquías. Los rostros se tratan en igualdad de condiciones, ni más ni menos, que las otras partes de la imagen. ¿Supone esto un abandono, una derrota? Se tiene que responder afirmativamente a esta pregunta y especificar que, del abandono pasamos a la deformación, que es el estadio previo a la pérdida. Un “rostro descompuesto” nos llevará, indefectiblemente, a un no-rostro²¹, un rostro que se ha perdido y en el que no se cree, un rostro derrotado. Dicho descrédito da manga ancha al cine para dividir, agredir, deformar.... rayar...

Aumont, que en todo momento remite, salvo en algunos momentos a la hora de hablar del rostro-retrato neorrealista, tan solo al rostro del cine, entiende que la posibilidad de un retrato cinematográfico se diluye en el magma de algo más grande, de algo implacable como es la industria en percusión continua contra el arte, que deja poco lugar a la independencia del rostro. Serán dos de sus afirmaciones las que se tornarán decisivas en lo que, en adelante, expondremos.

¹⁹ *Ibidem*, p. 132.

²⁰ *Ibidem*, p. 165.

²¹ Hemos traducido *dé-visage* por “no-rostro”. No obstante, se ha de tener en cuenta que el verbo *dévisager* significa en francés mirar fijamente o escrutar, pero también desfigurar (Nota de los traductores), en AUMONT, J., *op. Cit.*, p. 154.

Se muestra puntualmente contundente, en primer lugar, cuando dice que

en una historia del cine bloqueada rápidamente por las excesivas exigencias de la industria, el retrato nunca llegó a ser un género, y todo lo que se le acerca se mantuvo cuidadosamente en los márgenes de la industria, en los peldaños de la historia...²²;

y, en segundo lugar, al apostillar que

si existe en alguna parte una eclosión del retrato animado, en el fondo habría que buscarla en el inagotable tesoro del cine privado, aunque el cine de aficionado, como la fotografía de aficionado, está por definición fuera de la historia del arte²³.

3. MÁRGENES O FRONTERAS DE LA HISTORIA DEL ARTE, EMANCIPIACIÓN DEL DISPOSITIVO ROSTRO

Evitaremos hablar de “peldaños”, como hace Aumont, ya que dicha expresión parece remitir a los primeros años de la Historia del cine, más que lo que queda al “margen” de la historiografía oficial o de la industria. La confusión podría ser mayor si se tiene en cuenta que, precisamente, en ese periodo del cine de los orígenes el que domina es el plano general y no existen primeros planos que atiendan exclusivamente a los rostros. A partir de ahora, para hablar de ese ecosistema donde, creemos, se puede desarrollar efectivamente el retrato cinematográfico, utilizaremos las expresiones “márgenes” o “fronteras” -cine fronterizo.

Tras esta aclaración terminológica, hemos de especificar que nuestra primera decisión será, guiados por la advertencia de Aumont, movernos a la zona fronteriza que separa el cine de industria del de los márgenes (omitiremos, en lo que viene, la expresión “marginal”).

Existen numerosos casos de cineastas que han rendido pleitesía al primer plano. Por citar algunos paradigmáticos, Ingmar Bergman lo consideraba elemento específico y primordial del cine, por esa posibilidad de acercamiento del rostro que le parece inherente, cualidad distintiva de este arte²⁴, en el de Luis Buñuel, al referirse a este como instrumento de conocimiento poético del

²² *Ibidem*, p. 37.

²³ *Ibidem*, p. 37.

²⁴ BERGMAN, I., “Cachun de mes films est le dernier”, *Cahiers du cinema*, nº 100, 1959, pp. 44-50.

mundo²⁵ o en el del realizador chino-malayo Tsai Ming-liang, al que volveremos más adelante, al confirmar que su interés por los *close-ups*, por acercar su cámara a la cara de los actores, se basa en que “para [él] los primeros planos son rostros y también son el paisaje más hermoso en el cine”²⁶.

Esta fascinación nos habla del rostro, de la imagen cinematográfica del rostro como elemento híbrido, como “dispositivo”²⁷, usando el término de Noa Steimatsky, entendiendo que “the face is, then, both a compelling iconographic and discursive nexus and a way of seeing, a critical lens, a mode of thought”²⁸.

Más difícil es encontrar autores que hablen claramente de retrato en el cine. Sorprende la declaración de Carl Theodore Dreyer, en un texto de 1933, al considerar “retrato cinematográfico”²⁹ alguno de los primeros planos que captaban las leves expresiones faciales de Lilian Gish (1893-1993) en *Broken Blossoms* (D.W. Griffith, 1919). Si nos resulta tan sugestivo un cineasta como José Luis Guerin será, entre otras cosas, por lo contundente de sus afirmaciones en cuanto al retrato en el cine, todo lo más teniendo en cuenta la hostilidad de la crítica teórica y del propio cine comercial con el desempeño de cualquier cineasta retratista.

Si algo puede conectar a estos cineastas citados es, quizá, que sus trabajos los colocan en esa frontera, en ese cine de los márgenes que Aumont y otros autores -“...así pues, los territorios fronterizos parecen ser los más favorables para un cine “artístico” que posibilite el retrato cinematográfico...”³⁰- considerada la única posibilidad de supervivencia para un posible retrato en el cine. Será este el ecosistema perfecto para el desarrollo de esta disciplina, entre otras cosas, por el hecho de que es en este cine de los márgenes, en este cine fronterizo, donde es más viable la emancipación del dispositivo rostro cinematográfico. La imagen-afección de Deleuze, esto es, el rostro en primer plano, no funciona de forma autónoma con respecto al “todo” al que pertenece -el film- sino que rinde pleitesía, se inscribe en el relato mayor de la película a la que

25 BUÑUEL, L., *Escritos de Luis Buñuel*, Madrid, Páginas de espuma, 2000, p. 65.

26 TSAI MING-liang (entrevistado), GONZÁLEZ, R. (entrevistador), “Tsai Ming-liang, cineasta taiwanés: “Los rostros son el paisaje más hermoso en el cine””, *Culto*, 2 de noviembre de 2018, UOC [Consulta el 14/07/2022]. <http://culto.latercera.com/2018/11/02/tsai-ming-liang-cineasta-taiwanes-los-rostros-paisaje-mas-hermoso-cine/>.

27 STEIMATSKY, N., *The face on film*, Nueva York, Oxford University Press, 2017, p. 3.

28 El rostro es, entonces, a un tiempo persuasivo nexo iconográfico y discursivo como un modo de ver, un objetivo crítico, un modo de pensamiento (Traducción del autor).

29 C. T. Dreyer, en VÁZQUEZ COUTO, D., “Problemas en torno al retrato en el cine”, en *Universitas. Las artes en el tiempo: XXIII Congreso Nacional de historia del arte Universidad de Salamanca*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2020, pp. 695-708.

30 *Id.*

pertenece y a quien obedece. Para escapar de ser “rostro ordinario” clásico aumontiano, el dispositivo-rostro debe buscar ese ecosistema apropiado que le permita materializarse como retrato. Debe buscar su emancipación o independencia del relato clásico.

Así, por “retrato cinematográfico”, citando a Vazquez Couto, podemos entender:

“rostro filmado en primer plano, que permanece en el tiempo, inscrito en algo mayor que es la película, como un fragmento simbólico de identidad que mantiene ciertas convenciones formales de la institución pictórica que históricamente ha dado forma al concepto de retrato”³¹.

Huelga decir que la “obra marco” puede ser, ni más ni menos, que un plano de un rostro. En todo caso, será importante detectar en qué casos la narración carga de contenido a esos planos o viceversa. Será igualmente importante destacar que no tendremos miedo en citar o explorar productos en que ese primer plano, rostro afección, el dispositivo rostro cinematográfico se “desinscriba”, en ocasiones drásticamente, de ese “todo mayor” que es el film. En cierto modo, y si el plano rostro-dispositivo va cobrando cada vez más importancia con respecto a ese todo en que se enmarca, estaremos volviendo en cierto modo a la pintura, siendo ese plano un fin en sí mismo más que un nexo con otros planos (que dan ese relato).

4. GUERIN, RETRATISTA FRONTERIZO

El interés de José Luis Guerin por el retrato se le presenta con los primeros experimentos artísticos de sus mocedades:

...empecé haciendo retratos de mis amigas que me gustaban porque constataba el fracaso para mí de la fotografía. Al congelar un instante se evaporaba aquello que me cautivaba de la muchacha a la que intentaba retratar. Mi noción de la belleza pasaba por una idea de la duración, del movimiento, de un ritmo interior... de una manera de respirar, de mirar que requería el fluir temporal...³²;

...a mí la fotografía me ha tentado muchísimo pero siempre me he dado con esa contradicción [...] no podía transferir lo que quería mostrar congelando el tiempo, no se veía lo que quería mostrar... mi sentido de la fotogenia o de

31 *Id.*

32 José Luis Guerin, en BROULLÓN LOZANO, M., *op. cit.*

la idea visual necesita del desarrollo en el tiempo de la imagen... al congelarlo, se desvanece...³³.

Si existe realmente un “retrato gueriniano”, este no se conforma con apresar la belleza de sus amigas sino que se conjura en alcanzar la ambiciosa meta de atrapar un fluir no ya temporal sino vital. Un filmar que

...rescata el tiempo que ha pasado, y es muy fácil que se desate la nostalgia [...] tengo muy presente a Bazin y su idea de “embalsamar el tiempo”, el cine como el tiempo embalsamado. Como las manos con las que el hombre de la prehistoria dejaba marcas en su gruta. Es el mismo sentimiento, dejar huella. Quizá esa impronta en el momento, pues no va instigada por la nostalgia en primera instancia, pero con el paso del tiempo lo que queda es eso, la huella de alguien que pasó por ahí. El cine tiene una belleza adicional [...] en el hecho de que en la fotoquímica se abre realmente una huella de la luz [y en esto sí se diferencia abisalmente con pintura y escultura]...³⁴.

Los tentáculos de Guerin quieren aferrarse a los siglos en que el retrato empezó a convertirse en el género artístico por antonomasia, un Renacimiento liderado intelectualmente por un grupo de arquitectos toscanos cuya obsesión, que decía Rudolf Wittkower (1901-1971), era abarcar y expresar el orden cósmico en sus edificios³⁵. Empresa ambiciosa pero intemporal deseo humano, puesto que, hoy día, están rodeados los artistas de

...espacios a la captura, tras observación paciente, de ese instante mágico en el que, por ejemplo, la imagen del bullicio urbano encerrado en un marco cinematográfico determinado revela un orden secreto...³⁶.

La máquina cinematográfica, en palabras de Jacques Rancière (1940), ya no está al servicio de las maquinaciones, que desaparecen, y ya “...solo quedan los movimientos [...] el ritmo de la vida unánime [...] el cine-arte capaz de identificarse con el ritmo mismo de la vida nueva...”³⁷. El aparato cinematográfico como único posible localizador de ese rastro, de ese flujo, de esos

33 *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* [Cofre Versus, 2010] [Disco Compacto]. Dirigida por José Luis Guerin. Versus, 2007. 1 DVD: 67 (+49 de bonus) minutos, Material adicional: Material adicional: extractos del documental *Apuntes para un retrato* de Abel García (segmento Primer esbozo de *Tren de sombras, Souvenir* (1984))

34 José Luis Guerin, en MARTÍNEZ VILLEGAS, J., “José Luis Guerin; Descubriendo una sintaxis posible”, *BRAC: Barcelona, Research, Art Creation*, Vol. 2, nº 2, 2014 (Ejemplar dedicado a: junio), pp. 169-200.

35 WITTKOWER, R., en NIETO ALCAIDE, V.; CHECA CREMADES, F., *El renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*. Madrid, Ediciones Istmo, 1980, p. 88.

36 POYATO SÁNCHEZ, P., *op. Cit.*

37 RANCIÈRE, Jacques. *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2011, pp. 37-38.

jirones que deja la vida y como perfecto creador de iconos verdaderos.

Precisamente, desde los peldaños, José Luis Guerin clama su humanismo, su amor a lo humano, un acercamiento al rostro, al hombre retrato que le provoca

la necesidad de escuchar a quien me está hablando en espacios públicos, normalmente ruidosos, me lleva a una proximidad muy grande con el sujeto que filmo, a hacer unos primeros planos con grandes angulares que juzgaría de horribles, de impúdicos, incluso. Sin embargo, aquí se lee de otra manera porque se ve esa tensión ente ver y oír; es decir, la imagen resultante no obedece a una idea de cuadro –como puede verse en *En construcción*–, sino que es la tensión entre la captación en presente de algo que desaparece y la necesidad de escucharlo [...] Y estás haciendo la película en el mismo momento en el que estás hablando y conociendo a una persona que tienes enfrente; estás viviendo y filmando, y se confunden ambas cosas³⁸.

Primeros planos que unen rostro y entrevista para la conformación de un tipo humano, de un rostro hacia el que se gira la cámara, que lo atrae hasta esa distancia irremediamente impúdica.

5. EN CONSTRUCCIÓN Y UNAS FOTOS EN LA CIUDAD DE SYLVIA

En construcción es una de esas empresas que, vista retrospectivamente, el tiempo ha acabado convirtiendo en una creación absolutamente singular. Fue construida en connivencia con estudiantes de la Pompeu Fabra, siendo fruto de un debate continuo que llevaba al director y a sus colaboradores, sin descanso y de forma circular, desde los hallazgos permanentes de la cámara en las calles de Barcelona hasta la sala de montaje, en un proceso de grabación y cosido de material que se extendió, con sus constantes modificaciones, durante tres años de vivir-filmar. Este retrato global del Barrio Chino lleva a abordar, también, a José Luis Guerin el primer paso de aquello que acabaría de eclosionar en *Guest*, el interés por lo urbano definido por lo humano: "...gentes que expresan con el cuerpo y la voz..."³⁹. Puro humanismo, será un arte que tiene fe en cazar al hombre-retrato, que define los rostros que se le cruzan, un arte que, "...extrae

38 BARRACHINA ASENSIO, S., "La pantalla como lienzo: José Luis Guerin", *L'Atalante*, enero-junio 2012, pp. 60-69.

39 CASAS, Q., "Cuaderno de registros". En *Guest. Contenido adicional*. DVD editado por Ver-sus, 2011, libretto de textos, p. 21.

lo mejor de los seres que encuadra y graba...”⁴⁰.

...Yo constato cada vez más cómo me voy olvidando de los argumentos de las películas, de sus tramas, y sin embargo prevalecen mucho en mi memoria, con gran intensidad, un conjunto de gestos, de miradas... en fin, de motivos que apelan a esa idea del retrato y que hacen que el cine sea para mí tan distinto de lo que podemos llamar los dibujos animados o las imágenes animadas por ordenador, que no precisan de un ser humano en frente...⁴¹.

Con la palabra, tan importante en el retrato gueriniano, con una soflama solitaria y desoída, comienza la exhibición de uno de los rostros hombre-retrato principales de *En construcción*, el del anciano marinero. Con la acción, un juego improvisado con un balón en plena calle, arranca, por el contrario, la semblanza, los hombre-mujer retratos, de la pareja de toxicómanos.

Pasaremos, en el caso del anciano (que figura en los créditos finales como Ex-Marino, Antonio Atar), de un repertorio de opiniones que van desde la exaltación de la cultura y de su “amor por el mar” a evocaciones a la antigua fotogenia del barrio del Raval pasando por la exultante confesión de haber vencido a un tifón o por el convencimiento tremendamente orgulloso de sentirse y saberse “un hombre distinto”.



Fig. 3. *En construcción*. José Luis Guerin. 2001. Ovideo TV S.A., en coproducción con Arte France.

40 CASAS, Q., *op. cit.*

41 BROULLÓN LOZANO, M., *op. cit.*

Todo este saber caótico, algo atribulado, confluirá en su última aparición en el film, relativamente integrado en el remodelado paisaje barcelonés con el que contrastan, más ahora, más cada día, sus anacrónicas historias y su desusado proceder. Acaso el retrato más pictórico que se hizo de él, silente ahora, ataviado con la sempiterna gorra de la ciudad de Barcelona y con su triste economía auestas, paso último tras la presentación del gesto y el verbo del personaje (fig. 5).

La precaria existencia de Juana Rodríguez e Iván Guzmán, también llamados, La Pareja, es perseguida por la cámara de Guerin. Más impotentes que ajenos al destino que les espera, La Pareja presume continuamente de cotidianidad, de una conexión y un cariño que parecen superar celos pueriles o estrecheces económicas y que va elaborando un dibujo de caricias y mordiscos, una efigie filmica del amor con unos nuevos valores, una efigie que, en este caso, sólo se sentirá totalmente deudora o envidiosa de lo pictórico en el momento en que ambos duermen, al amparo de la Barcelona de yeso fresco y de la Barcelona gótica, en la vivienda en construcción (fig 6), y que se tornará postreramente retrato pura fisicidad en el momento en que los amantes se obsequien mutuamente con una demostración de amor-músculo en forma de paseo a hombros⁴² por una de las calles de su barrio en transformación, en lo que será, igualmente, el culmen del film.



Fig. 4. *En construcción*. José Luis Guerin. 2001. Ovideo TV S.A., en coproducción con Arte France.

42 Otro ejemplo de la antes mencionada “puesta en situación”: el propio Guerin sugirió, siendo una idea fuera del guion, a Juana que cargara (“soportara”) en hombros a su novio.

“Sylvia después de 22 años, un rostro inmune al paso del tiempo, la mujer que el destino había señalado, vaga imagen, casi un reflejo... solo la vio una vez, pero no la había olvidado...”⁴³...estas palabras, que se inscriben en *Unas fotos de la ciudad de Sylvia*, las pronuncia un *flâneur*, el propio Guerin, para definir un rostro que vio hace años y que parece no haberse marchado de sus pensamientos. *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* es la primera de un tríptico, que compondría junto al film *En la ciudad de Sylvia* (2007) y la instalación foto-secuencial *Las mujeres que no conocemos* (2007), que siempre tiene como núcleo el encuentro entre ese *flâneur* y una desconocida. El arte secuencial de *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* cobra fuerza en el hecho de que, a través del ritmo variable del montaje (combinación de imagen más texto), el espectador puede reflexionar sobre la forma en que el medio cinematográfico genera ilusión de movimiento y sobre la efectividad de este contrastándolo con la fotografía⁴⁴. Sobre el leitmotiv de *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, lo que destilan el oxímoron que son esas imágenes fijas pero que parecen moverse, es un anhelo, una búsqueda de un rostro en extremo esquivo, y en la transformación del artista en “...*paparazzo* de la gente común...”⁴⁵. Durante esta aventura aparecen otros rostros, acaso felices, amables o cómplices, constatando que el cometido de la cámara de cine es recoger desafíos humanos, miradas de frontalidad deseosas de revelar, de transmitir... la necesidad de hallar rostros que se entreguen al retrato. Entre los múltiples encuentros de Guerin, las Sylvias (tantas) parecen confluir en ese rostro indolente, “impasible al paso del tiempo”, que espera el transporte público (fig. 6). El chispazo del hallazgo pronto muta en algo mayor: una respuesta, una revelación. La escenografía propia de la vida, orquestada por un azar caótico que decidió ordenarse en obsequio al artista que mira, coloca el rostro impassible tras un cristal rayado (Fig. 7). La mujer-retrato se ha deshecho frente a la cámara digital de Guerin y el acontecimiento, de capital importancia, un fenómeno que pareciera estar esperando a ser atrapado, ejemplifica acaso empíricamente los nobles esfuerzos que los teóricos habían acometido en sus despachos y en las bibliotecas: se nos revela a nosotros, afortunados espectadores de esta *alétheia* germinada, un secreto a voces y a la vista de todos, en los subterráneos de un metro cualquiera. El rostro fue identificado

43 Palabras que se encuentra en ese cuento que un amigo envía a José Luis Guerin, en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* [Cofre Versus, 2010] [Disco Compacto]. Dirigida por José Luis Guerin. Versus, 2007. 1 DVD: 67 (+49 de bonus) minutos, Material incluido en este Cofre: Textos, *La visión*, un cuento de Miguel Marías (1947).

44 ORTIZ AVILÉS, L., *op. Cit.*, p. 120.

45 BORDWELL, D., en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* [Cofre Versus, 2010] [Disco Compacto]. Dirigida por José Luis Guerin. Versus, 2007. 1 DVD: 67 (+49 de bonus) minutos; material adicional.

por Guerin como el de “...la desconocida del metro Alonso Martínez. Noche a finales de otoño del 2000...”, resaltando el director que

...contra mi voluntad, el dispositivo automático enfocó el cristal en lugar del rostro deseado...”, para concluirse con un “...testimonio de una revelación [...] apenas una huella de luz [...] una fotografía es eso: la huella de una luz que pasó en algún momento frente a la cámara...⁴⁶.



Fig 5. *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*. José Luis Guerin. 2007. Nuria Esquerra.

El de Sylvia, pese a las recompensas en forma de sonrisa, ha sido un rostro-retrato tan efímero que se ha diluido, es un no-rostro, rayado, que no deja, por el contrario, un no retrato ya que, no debemos olvidarlo:

retrato no implica rostro. Hay retratos sin rostro y, por supuesto, rostros sin retrato...⁴⁷.

⁴⁶ *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* [Cofre Versus, 2010] [Disco Compacto]. Dirigida por José Luis Guerin. Versus, 2007. 1 DVD: 67 (+49 de bonus) minutos: material adicional.

⁴⁷ AUMONT, J., *op. Cit.*, p. 27.



Fig. 6.. *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*. José Luis Guerin. 2007. Nuria Esquerria.

6. CONCLUSIONES

Cada vez estoy más interesado en el cine como un arte del retrato; y a menudo me pienso como un pintor, en el sentido no de cerrarme en cualidades plásticas, sino de cómo relacionarme con la otra persona, cómo situarla, cómo utilizar la relación entre el entorno y la figura; a dónde va a mirar. Cómo creas una situación, con qué objeto caracterizas a una persona, en qué situación la captas, cómo describes su espacio. A menudo pienso que olvido casi todo de las películas y lo que retengo son una pausa de silencio, un gesto, una expresión, una emoción. Cosas muy próximas a esa idea del retrato, que es lo que más cultivo últimamente⁴⁸.

Comenzábamos este artículo con una conversación entre artistas -retratis- tas- y está trufado este estudio de afirmaciones explícitas: el cineasta barcelonés se considera heredero de la pintura. Hay quien quiere ver en *Innisfree* un poco ortodoxo retrato de grupo y no hay que forzar la vista para ver a los Lumière y a los archivos domésticos pre Griffith en *Tren de sombras*. Hay humanismo,

48 VILLAR, E., *op. Cit.*

hay obsesión por el gesto, por la búsqueda del flujo de la vida y su orden secreto en su filmografía, hay rostros en *En construcción* y tenemos ese conjunto que componen *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, *En la ciudad de Sylvia* y *Las mujeres que no conocemos*. Es el protagonista de *En la ciudad de Sylvia* un *flâneur* que busca un rostro que se le escapa y porta una libreta donde recoge esbozos de rostros. En paralelismo, es *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* la libreta de bosquejos del propio Guerin. No solo hay respeto a la herencia o admiración por el oficio de aquellos tomavistas finiseculares sino que hay una práctica efectiva del arte del retrato en el cine gueriniano.

Igual que, como hemos puntualizado, existe la práctica del retrato en Guerin, se da la circunstancia de que, siguiendo la advertencia de Aumont, dedo acusador y revelador al unísono, nos hemos trasladado hasta ese cine fronterizo que practica y donde habita Guerin, Ecosistema natural es este donde el retratista emancipado puede alimentar y desarrollar rostros-vástagos relativamente independientes: en los films de Guerin, inasumibles, inentendibles para la dictadura de la trama, el rostro independizado goza de toda la poca mala salud que le permiten las leyes naturales de la frontera entre el arte oficial y el de los peldaños de la historia.

El retrato filmado gueriniano, a su vez, no solo se atisba sino que se materializa construido gracias a la puesta en situación y a un cine de la *dureé* que, sin bien languidece al mirarse al espejo de Tsai Ming-liang -qué otro cineasta de los rostros actual no lo haría- se cimenta en las tomas largas, planos sostenidos o en el cruce poco sorprendente entre cine y fotografía: la foto-secuencia como paradigma, quizá ante el fracaso, citando al cineasta, de la fotografía, de un retrato gueriniano que reveló todo su potencial en la muchacha “sin rostro” de *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*.

En la diláctica Aumont / Guerin, ya finalmente, debemos admitir que sí existen intersecciones positivas. Principalmente, la que interconecta la teoría del primero en cuanto al hombre retrato y rostro descompuesto y los hallazgos de la práctica (que no es otra cosa que otra forma de teoría) del segundo con los rostros / retratos de *En construcción* y el rostro descompuesto de *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*. Quizá pueda el cine de José Luis Guerin, en un futuro cercano, conectar el cine de la frontera con el oficial o ensartar artes usando como punzón la disciplina retratística, pero demuestra, de todos modos, que puede convertirse en herramienta para el hallazgo del flujo definitivo, el espíritu del tiempo encarnado todo lo que de paradigmático del espíritu de un tiempo tiene ese rostro-rayado, por medios distintos, Aumont / Guerin hallaron lo mismo, de la estación de metro de Antón Martín.

BIBLIOGRAFÍA

- AUMONT, J., *El rostro en el cine*, Barcelona, Paidós, 1998.
- BALÁZS, B., *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- BALÁZS, B., *El hombre visible, o la cultura del cine*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2013.
- BERGMAN, I., “Cachun de mes films est le dernier”, *Cahiers du cinema*, nº 100, 1959.
- BERGSTROM, A., “On Dissipation: Goodbye, Dragon Inn and the “death of cinema”, *ARTS*, Volumen 7 (nº 4), 2018.
- BROULLÓN LOZANO, M., “En torno al concepto de “esbozo cinematográfico”. Conversaciones con José Luis Guerin”, *FRAME: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, nº 9, 2013, pp. 67-84
- BUÑUEL, L., *Escritos de Luis Buñuel*, Madrid, Páginas de espuma, 2000.
- CASAS, Q., “Innisfree. Guerin y Ford en el corazón de Irlanda”, *Dirigido por...*, nº 186, diciembre de 1990, pp. 8-10.
- DELEUZE, G., *La imagen-movimiento*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 142.
- GUERIN, J. L. (dir.), *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* [Cofre Versus, 2010] [Disco Compacto]. España, Versus, 2007 (67 +49 (extras) minutos).
- LOSILLA, C., “Guest. José Luis Gueri”, *Cahiers du Cinema*, nº 42, (febrero), 2011, pp. 24-26.
- MARTÍNEZ VILLEGAS, J., “José Luis Guerin; Descubriendo una sintaxis posible”, *BRAC: Barcelona, Research, Art Creation*, Vol. 2, nº 2, 2014 (Ejemplar dedicado a: junio), pp. 169-200.
- BOHLER, N. (entrevistador); COURANT, G. (entrevistado) (21 de abril de 2012). *Encuentro con Gérard Courant. Buenos Aires, 21 de abril de 2012, 16h15*. Lumière. Recuperado de http://www.elumiere.net/especiales/courant/encuentro_gerardcourant.php
- ORTIZ AVILÉS, L., *El flâneur en el cine de José Luis Guerin*, Córdoba, UCO-Press, 2018.
- PAGÁN, A., *Andy Warhol*. Madrid, Cátedra, 2014.
- POYATO SÁNCHEZ, P., “El cineasta como “flâneur”. Trazado y formalización de la imagen documental en Guest (José Luis Guerin, 2010)”, *Ars Longa: cuadernos de arte*, nº 24, 2015, pp. 241-252
- RANCIÈRE, J., *El destino de las imágenes*. Buenos Aires, Prometeo Libros, 2011.
- STEIMATSKY, N., *The face on film*, Nueva York, Oxford University Press,

2017.

TREIHAF, L., “Tsai Ming-Liang and a cinema of slowness”, *Film Quarterly*, nº 3 (Volumen 68), 2015, pp. 96-98.

TSAI MING-liang (entrevistado), GONZÁLEZ, R. (entrevistador), “Tsai Ming-liang, cineasta taiwanés: “Los rostros son el paisaje más hermoso en el cine””, *Culto*, 2 de noviembre de 2018, UOC [Consulta el 14/07/2022]. <http://culto.latercera.com/2018/11/02/tsai-ming-liang-cineasta-taiwanes-los-rostros-paisaje-mas-hermoso-cine/>.

Unas fotos en la ciudad de Sylvia [Cofre Versus, 2010] [Disco Compacto]. Dirigida por José Luis Guerin. Versus, 2007. 1 DVD: 67 (+49 de bonus) minutos, Material adicional: Material adicional: extractos del documental *Apuntes para un retrato* de Abel García (segmento Primer esbozo de *Tren de sombras*, *Souvenir* (1984)).

VÁZQUEZ COUTO, D., “Problemas en torno al retrato en el cine”, en *Universitas. Las artes en el tiempo: XXIII Congreso Nacional de historia del arte Universidad de Salamanca*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2020, pp. 695-708.

VILLAR, E., “José Luis Guerin. “Cada vez estoy más interesado en el cine como arte del retrato””, *Academia: Revista del cine español*, nº Extra-178, 2011, pp. 43-44.

Jesús España Rodríguez

Universidad de Córdoba

<https://orcid.org/0000-0002-6510-9280>
d92esroj@uco.es



**ARQUITECTURA Y ARTE ESPAÑOLES EN LA SEGUNDA
MITAD DEL SIGLO XX: TRANSFERENCIAS Y
COLABORACIONES DISCIPLINARES**

**SPANISH ARCHITECTURE AND ART IN THE SECOND HALF
OF THE 20TH CENTURY: TRANSFERS AND
DISCIPLINARY COLLABORATIONS**

JOSÉ ANTONIO FLORES SOTO
Universidad Politécnica de Madrid

Recibido: 21/04/2023 / Aceptado: 11/12/2023

RESUMEN

La arquitectura española vivió un resurgir a la modernidad en las décadas de 1950 y 1960. El proceso estuvo marcado por el abandono de las formas historicistas y vernáculas del primer franquismo; también, por la interacción disciplinar con las artes plásticas, en tránsito hacia la abstracción como expresión de modernidad. A través de una lectura analítica de distintas obras y acontecimientos del momento, este artículo traza las líneas de transferencias y colaboraciones entre arquitectura, pintura y escultura en ese complejo momento de relación interdisciplinar. Se trata de esbozar un ambiente de colaboración e interacción entre arquitectos y artistas singulares, que aprendieron entre ellos y propusieron otros modos de construir el ‘espacio plástico’ común de las artes.

Palabras clave: Arquitectura moderna española, arte abstracto, informalismo, arte español moderno, espacio plástico, interacción de las artes.

ABSTRACT

Spanish architecture experienced a revival of modernity in the 1950s and 1960s. The stripping away of the historicist and vernacular forms of the early Franco regime marked this revival; also, due to the disciplinary interaction with the plastic arts, which at that time moved towards abstraction as modernity. This paper traces the lines of transfers and collaborations between architecture, painting and sculpture in a complex moment of interdisciplinary relationship through an analytical reading of different works and events of the moment. It is about outlining an environment of collaboration and interaction between singular architects and artists, who learned from each other and proposed other ways of building the common 'plastic space' of the arts.

Keywords: Spanish Modern Architecture, abstract art, Informalism, Spanish Modern Art, plastic space, arts interaction.



*Fig.1. Joaquín Vaquero Palacios: Oviedo en ruinas, c.1942;
Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo.*

«No vivimos un tiempo de actividades insolidarias, de creaciones cerradas sobre sí mismas, de compartimentos estancos. Las torres de marfil no son más que fantasías, y aun las fantasías no se producen gratuitamente. [...] Una trama muy compleja de sutiles hilos conecta entre sí todas las actividades de la vida y por muy lejanas que pudieran parecernos dos actitudes, entre ellas existen imperceptibles conexiones. [...] Entre un avión a reacción y un cuadro de Picasso hay conductos de una intrincada complicidad. No importa que el creador del avión y el pintor se ignoren mutuamente: el hecho es que ambos impulsos creacionales viven una misma raíz que está en el tiempo que vivimos todos, en sus aspiraciones y deseos visibles o subterráneos. [...] La obra de arte es, por su condición de producto, un testimonio [...] O sea, que la realización del arte es individual, pero su testimonio es colectivo.»¹

Cuando José María Moreno Galván se enfrenta a la tarea de explicar el panorama de la pintura española de posguerra, alude –sin citarlo expresamente– al concepto hegeliano del *Zeitgeist* como experiencia de un clima cultural dominante. Lo llamativo en este caso es que él mismo reconoce que el momento era, en España, de un marcado y asfixiante reacademicismo historicista; ése que Gabriel Ureña califica de ramplón, mediocre, mimético y falto de empuje artístico.² Sin embargo, Moreno Galván dedica su esfuerzo a narrar no ese contexto dominante –que sería el *zeitgeist* aparente–, sino el de los ejemplos dispersos de una acción contestataria a la que atribuye la cualidad de verdadera expresión de esa época: el anhelo de ‘modernidad’. Y es que, las muestras que presenta y reseña en su libro, pionero en la narración del resurgir moderno en el arte español de posguerra, minaron desde lo subterráneo ‘el romanticismo casero, el regionalismo costumbrista y el precisionismo técnico’³ con que se manifestó el espíritu regresivo del ambiente artístico español del primer franquismo.

En su empeño por desvelar el verdadero espíritu del arte español de aquella época –no el impuesto desde la esfera del poder–, Moreno Galván rastrea en la obra de los jóvenes artistas españoles de entonces esos hilos invisibles de la modernidad escondida que terminaría por triunfar. Por eso dice que las acciones más dispares de una época están secreta e íntimamente vinculadas cuando realmente reflejan el espíritu de su momento. La vanguardia artística que relata comienza en los planos secundarios, pero se abre paso poco a poco hasta

¹. MORENO GALVÁN, J.M., *Introducción a la pintura española actual*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1960, p.1-2

². UREÑA, G., *Las vanguardias artísticas en la postguerra española 1940-1959*, Madrid: Ediciones Istmo, 1982, p.2)

³. *Ibidem*, p.24

desbancar por completo aquello que se quiso que fuese lo que no podía ser: el espíritu artístico de la España de mitad del siglo XX.

Moreno Galván no va a ciegas en su busca de relaciones ocultas o casuales, puesto que el sustrato que trata de hacer patente es el de una modernidad latente, sólo circunstancialmente oculta por la opresión de un anhelo regresivo que no habría de resistir. Así que, en lugar de una historia del arte sin nombres, él prefiere la narración de los hechos concretos ligados a personas perfectamente identificadas. No en vano, en la regeneración del arte español del inicio de la segunda mitad del siglo XX, considera fundamental a las personas, con sus intereses y personalidades concretas, contra la opresión ambiental. De esta manera, esos hilos de conexión, que en principio pudiesen parecer ocultos, se revelan como bien visibles con tal de saber buscarlos. Así que estas conexiones, ni tan ocultas ni casuales, salen a la luz al tener en cuenta no sólo a las obras, sino también a las personas que las hacen posible.

Ante la posibilidad de una historia del arte sólo como historia de las formas, sin atender a los nombres de las personas, quizás lo conveniente sea otra cosa. No parece adecuado olvidar que las formas de arte lo son en tanto que creadas por personas; y, aunque tengan una existencia propia, la tienen sólo después de haber sido creadas por alguien, para algo y en un contexto dado. Ni siquiera Henri Focillon olvida del todo este hecho cuando aborda pormenorizadamente la vida de las formas en cuanto cosas por sí mismas. Así pues, no está de más una mirada a aquella época, a las personas y a sus cosas, para buscar en ellas las conexiones interdisciplinarias que dieron de sí la recuperación de la modernidad en España.

1. OBJETIVO Y METODOLOGÍA

Con la premisa de Moreno Galván, este texto quiere evidenciar las líneas aparentemente ocultas de las relaciones entre arquitectura, arte de vanguardia y tradición popular en la España de posguerra, principalmente durante las décadas de 1950 y 1960. El objetivo perseguido es mostrar las relaciones de aprendizaje entre todas ellas en el proceso complejo de la modernización de la arquitectura española tras lo más duro del tradicionalismo retrógrado del momento. En este proceso, se define el concepto de ‘interacción de las artes’ como valor capital para comprender la confluencia de factores que hicieron que en la modernización de la arquitectura cupiesen el ejemplo formal del arte de vanguardia, las enseñanzas conceptuales extraídas de la tradición popular y el entendimiento del método de trabajo de los artistas de la Abstracción y del Informalismo.

Para conseguir el objetivo propuesto se hace un repaso por las manifestaciones artísticas más significativas del momento. Se vinculan dichas manifestaciones con ciertos hechos arquitectónicos relevantes y sus instigadores, vinculados tanto a la tradición popular, como al deseo de crear una moderna arquitectura española. De entre ellos, se destaca con énfasis a José Luis Fernández del Amo, que trabajó como arquitecto del Instituto Nacional de Colonización, y que fue el primer director del primer Museo de Arte Moderno de España; ocasión que le sirvió para conectar arquitectura, modernidad, vanguardia artística y tradición popular.

Con estos pasos se ofrece una panorámica conceptual donde los arquitectos españoles no sólo colaboran con los artistas o incorporan a su arquitectura los valores atemporales de lo popular, sino que incorporan a su hacer las bases mismas de la creación artística, tanto de vanguardia como popular. Por eso el énfasis en la abstracción formal y en el reconocimiento matérico de la forma arquitectónica en la obra de estos arquitectos, entre los que se encuentran el propio Fernández del Amo, Miguel Fisac, Alejandro de la Sota, José Antonio Coderch o José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún, entre otros.

2. LA NO FIGURACIÓN: PRIMER PASO HACIA LA MODERNIDAD

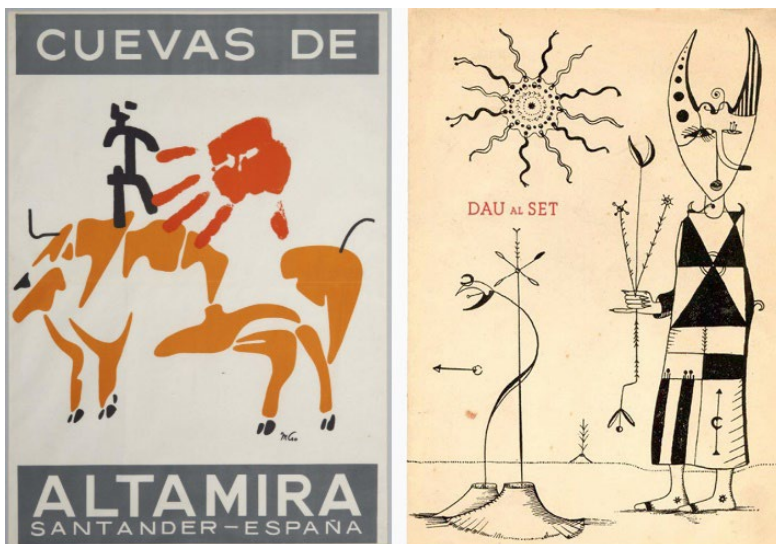


Fig.2. Mathias Goeritz: Cartel de las Cuevas de Altamira, 1948; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; y Dau al Set, enero-febrero de 1949; imágenes de dominio público.

El arranque de la segunda mitad del siglo XX en España se desarrolló en un ambiente de decidida ruptura con la Academia y con el intento de instaurar una ‘tradición sospechosa’ anclada en un formalismo retrógrado, historicista y folclorista.⁴ A partir de 1948, la Escuela de Altamira, fundada por Mathias Goeritz, y Dau al Set, adscrita al movimiento surrealista, propiciaron en el panorama artístico español un movimiento liberatorio de notable influencia entre los artistas jóvenes del momento, contestatarios y no identificados con el formalismo de Salón de la primera década del franquismo. No fueron ajenos a ello los arquitectos también jóvenes de entonces; aquellos que habían obtenido su título inmediatamente después de la Guerra Civil que interrumpiese sus estudios. No hay que olvidar que, entre los participantes en la actividad del grupo de Altamira, cuyo I Congreso Internacional de Arte se celebró con gran éxito en Santander en 1949, se encontraba el arquitecto italiano Alberto Sartoris, que tan estrecha relación entabló por entonces, junto a Gio Ponti, con José Antonio Coderch y Manuel Valls.

No es casual que esta liberación artística se iniciase en estricta coincidencia con la debacle de la arquitectura grandilocuente del primer franquismo llevada al VI Congreso Panamericano de Arquitectos –celebrado en Lima en octubre de 1947–. Lima fue el inicio de la crisis del ‘Estilo Nacional’ de la arquitectura institucional y del folclorismo regionalista de la arquitectura menor, desde dentro mismo de la oficialidad. A la vez que Luis Gutiérrez Soto y José Fonseca hacían pública autocrítica sobre la deriva tradicionalista emprendida por los arquitectos españoles apenas una década antes, tras la Guerra Civil,⁵ el arte español se abrió a la No Figuración, sacudiéndose el peso de la narrativa épica y costumbrista del tradicionalismo retrógrado del franquismo inicial. Éste fue el paso previo al intenso debate sobre la Abstracción como vía de reintegración de los artistas españoles al panorama internacional con que se inauguró la década de 1950. En él participarían intensamente artistas y arquitectos en estrecha colaboración.⁶

⁴. FERNÁNDEZ ALBA, A., *La crisis de la arquitectura española (1939-1970)*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1972

⁵. FLORES SOTO, J.A., “La modernidad importada de América. España en el VI Congreso Panamericano de Arquitectos, un vacío gráfico”, en *Ciudad y Territorio: Estudios Territoriales*, n.º.185, Madrid, Ministerio de Fomento, 2015, pp. 481-498

⁶. ORTIZ ECHAGÜE, C., *El Arte Abstracto y sus Problemas*, Madrid, Cultura Hispánica, 1956

La I Bienal Hispanoamericana de Arte –celebrada en Madrid entre octubre de 1951 y febrero de 1952–, que tan importante sería para el resurgir de la vanguardia artística en España y la apertura al panorama internacional, se gestó a raíz de los contactos establecidos en Lima en 1947 entre la Delegación Española y arquitectos y artistas del ámbito hispanoamericano, principalmente argentinos. Fue en ella donde el ministro Joaquín Ruíz Giménez abogó por que el Estado no se inmiscuyese en la creación artística, entendida la autonomía como la verdadera naturaleza del arte. En coincidencia con este acontecimiento, el arquitecto José Antonio Coderch, junto con el crítico de arte Rafael Santos Torroella y por invitación de Gio Ponti y Alberto Sartoris, se encargaron de organizar la participación de España en la IX Trienal de Arte y Diseño de Milán, celebrada entre mayo y noviembre de 1951 con el tema ‘Bienes-Estándar’.⁷



Img.3. Pabellón de España en la Trienal de Milán, 1951, José Antonio Coderch y Rafael Santos Torroella; archivo Coderch, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

El pabellón español en Milán era una pequeña y curiosa sala donde se reunían objetos muy diversos; algunos de los cuales cabría considerar obras de arte (o su representación), mientras que otros eran simples cosas de una estética

⁷ . FEDUCHI, Luis M., “Trienal de Milán”, en *Revista Nacional de Arquitectura*, nº115, Madrid, Dirección General de Arquitectura, 1951, pp.9-15

atractiva por su sencillez formal. Cacharros de la artesanía cerámica popular cacereña e ibicenca se mostraban junto a esculturas de Ángel Ferrant, con el telón de fondo de un tejido de paja de raigambre popular. Las pinturas surrealistas de Joan Miró contrastaban con la mímica ingenua del románico catalán representado por una talla de madera de una Virgen con Niño y una tabla pintada, ambas del siglo XII. Las fotografías de edificios de Antonio Gaudí se mostraban sobre un empanelado de madera montado como si de una colección de persianas de librillo se tratase, junto a aquellas otras de la ‘blanca y prismática’ arquitectura popular ibicenca tomadas por el propio Sartoris años atrás.⁸

Esta propuesta simbiótica entre arte del pasado, arte moderno, arquitectura modernista y objetos de la tradición popular explica muy bien el ambiente de referencias que, en la búsqueda de una anhelada modernidad, tenían entonces arquitectos y artistas españoles. También explica el entendimiento del hecho artístico como una manifestación humana que sobrepasa los límites disciplinares entre las propias artes, y entre las artes y las artesanías populares. La modernidad se abordaba entonces mediante la búsqueda de lo esencial en la forma, el material y la relación directa de ambos con la función práctica; aquello que, libre de la cuestión de lo transitorio, iba a lo constitutivo de la expresión humana.

Esa colección de objetos expuesta en Milán era indicio de los caminos en los que se comenzó a buscar la modernidad en las formas plásticas en aquel complejo momento. La coincidencia llamativa se da en que, tanto artistas como arquitectos iniciaron la búsqueda de lo moderno en razones formales de orden intemporal, fuera de narraciones externas a la propia forma. Y por eso ese estar juntos ‘cosas’ de la tradición popular con objetos del arte de vanguardia. No en vano Goeritz, en su manifiesto fundacional de la Escuela de Altamira, alababa las pinturas rupestres cántabras por lo esencial de sus formas, donde la abstracción lograba una «armonía completa entre el color puro y la línea pura».⁹ De modo que la síntesis del arte nuevo ya estaba en la producción anónima de la prehistoria y de la tradición popular. A esta última estaban atentos ya desde la década de 1920 algunos arquitectos españoles, con la primicia de Leopoldo Torres Balbás desde su cátedra en la Escuela de Arquitectura de Madrid, así como desde la revista *Arquitectura*, que ayudó a fundar en 1918.

⁸. PIZZA, A. (ed.), *Habitar la ‘Isla Blanca’. Interpretaciones de la arquitectura ibicenca*, Madrid-Palma: Asimétricas-Colegio Oficial de Arquitectos de Islas Baleares, 2022

⁹. UREÑA, G., *Las vanguardias artísticas en la postguerra española 1940-1959*, Madrid: Ediciones Istmo, 1982, pp.72-73

3. FERNÁNDEZ DEL AMO, LOS JÓVENES ARTISTAS ABSTRACTOS Y LA ARQUITECTURA DEL INC



Fig.4. *Exposición La nueva pintura americana (1958), en el Museo de Arte Español Contemporáneo, Madrid; procedencia: Página web del Estudio Fernández del Amo Arquitectos, Madrid.*

En ese contexto de conjunción de arte, artesanía popular y arquitectura, conviene recordar que, en 1952, se fundó en Madrid el Museo de Arte Contemporáneo (MAC). No eran más que dos pequeñas salas, hoy desaparecidas, que ocuparon uno de los patios de la planta semisótano del Palacio de la Biblioteca Nacional de España. Las diseñó quien fue nombrado su primer director: el arquitecto José Luis Fernández del Amo.¹⁰

Fernández del Amo era entonces funcionario del Instituto Nacional de Colonización (INC), después de haberlo sido de la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones en las zonas de Jaén y Granada, nada más terminar sus estudios universitarios. Desde su etapa en Regiones Devastadas, tenía contactos tanto con el mundo de la tradición popular, como con el de los artistas jóvenes del ámbito granadino del que salió José Guerrero. Su gran sensibilidad

¹⁰ Para consultas sobre la importancia de José Luis Fernández del Amo en el apoyo de la abstracción artística de la España del momento, conviene consultar: GARCÍA-ROSALES, Gonzalo (director): *José Luis Fernández del Amo. Arquitectura y Arte en un espíritu inquieto*, Madrid, Asimétricas, 2022; así como CENTELLAS SOLER, M., *Los pueblos de colonización de Fernández del Amo: arte, arquitectura y urbanismo*, Barcelona, Arquia-Tesis, 2010, para la aplicación de esta defensa de lo artístico en su propia arquitectura dentro del INC.

plástica le hizo apreciar la enseñanza de la sencilla arquitectura de las gentes del pueblo; también, el esfuerzo por la abstracción formal que vio en sus amigos artistas de Granada y Madrid –los pintores Antonio Rodríguez Valdivieso, Antonio Lago Rivera, el propio José Guerrero, Manolo Millares y Pablo Palazuelo, el muralista Carlos Pascual y el escultor Carlos Ferreira–, cuya obra conocía de primera mano y ayudó a promocionar con el apoyo de la Galería Buchholz de Madrid, entre 1944 y 1950.

Fue encomiable labor desarrollada por Fernández del Amo en la defensa del ‘arte joven’ desde la dirección del Museo de Arte Contemporáneo. Mientras fue su director, entre 1952 y 1958, el MAC no sólo se hizo eco de la intensa actividad artística española, sino que fue agente activo en el desarrollo del debate teórico y práctico del arte español. Fernández del Amo no sólo propició el debate interno –en particular el que versó sobre el papel de la abstracción en el panorama artístico nacional–, sino que usó el Museo como herramienta de difusión en España del arte contemporáneo internacional. Gracias a ello se pudo ver en Madrid por primera vez la obra del escultor Henry Moore, así como la de los expresionistas abstractos americanos.¹¹

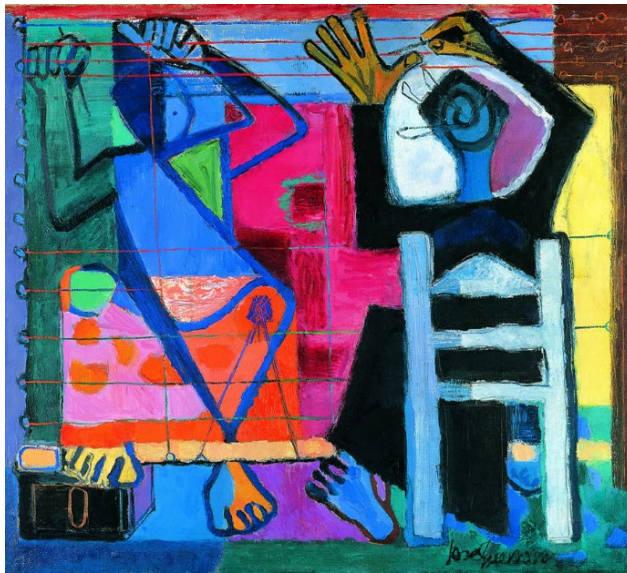


Fig.5. José Guerrero: Dos hilanderas, 1948; Centro José Guerrero, Granada.

¹¹. CORDERO AMPUERO, Á., *Fernández del Amo: aportaciones al arte y la arquitectura española*, Madrid, Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, 2019

La promoción de los artistas jóvenes de la vanguardia española la llevó además al seno mismo del INC. Aunque sus diferencias con José Tamés en cuanto a planteamientos arquitectónicos eran notables, allí fue el principal artífice de la intensa colaboración de sus amigos artistas en la arquitectura religiosa de los nuevos pueblos de la reforma agraria del franquismo. El director de arquitectura del INC dejó en sus manos el planteamiento de colaboraciones artísticas de las iglesias de colonización. Así que los artistas jóvenes de la vanguardia española no sólo colaboraron con él en las más que reconocidas iglesias que proyectó, sino también con los otros arquitectos de su generación y de las siguientes que también trabajaban en el Instituto: Alejandro de la Sota, José Antonio Corrales, Rafael Leoz, Genaro Alas, Antonio Fernández Alba, José Luis Íñiguez de Onzoño, Fernando Terán, Pablo Pintado, Carlos Sobrini, Pedro Castañeda, Antonio y Luis Vázquez de Castro, entre tantos otros.

El contacto de los artistas plásticos de la vanguardia española con los arquitectos que trabajaban en el INC, gracias a la mediación de Fernández del Amo, superó los límites de la obra de colonización para continuar fuera de su acción en una larga y fructífera colaboración. Ésta se extendió al mundo de la arquitectura religiosa, pero también al de la arquitectura residencial e institucional que luego tuvieron ocasión de explorar aquellos arquitectos que comenzasen en un contexto tan falto de recursos como el de la colonización agraria. No en vano estaba en el ambiente la noción de que el arte nuevo debía procurar una aglutinación entre la práctica pictórica, escultórica y arquitectónica; es decir, que el arte nuevo se daba en un contexto de unidad disciplinar.

Fernández del Amo tuvo una especial sintonía con el escultor José Luis Sánchez, con quien colaboró intensamente en sus pueblos de colonización. Sin embargo, su vinculación personal con el mundo artístico de vanguardia hizo que casi un centenar de artistas ayudasen al desarrollo de la arquitectura y del arte sacros de la colonización franquista. Entre aquellos artistas, cabe destacar nombres como los de Antonio Rodríguez Valdivieso, Antonio Hernández Carpe, Jacqueline Canivet o Manuel Rivera.¹² De modo que las iglesias del INC, con toda su dotación de equipamiento sacro, se convirtieron entonces en el gran fondo artístico de la vanguardia española. Y a este respecto, cabe recordar que eran los únicos edificios que, dentro de la arquitectura de colonización, no contaban con restricciones económicas en su presupuesto.

¹². CORDERO AMPUERO, Á. y ESTEBAN MALUENDA, A., “La integración de las artes: la experiencia compartida de José Luis Sánchez y José Luis Fernández del Amo (1952-1967), en *Artes y territorio no mundo lusófono e hispánico*, Rio de Janeiro, Rio Books, 2014, pp.20-40

En el fondo, a todos ellos: arquitectos y artistas, les animaba la idea de renovación formal en el arte y en la arquitectura desde el convencimiento de que el hecho artístico, vinculado directamente a lo cotidiano y no como producto elitista, era capaz de mejorar la vida de las personas.¹³ Por eso quizás, cuando las fotografías de la sencilla arquitectura de Vegaviana –el pueblo de colonización más conocido no sólo de Fernández del Amo, sino de todo el INC– fueron presentadas, en 1959, en la Sala Santa Catalina del Ateneo de Madrid, Francisco Javier Sáenz de Oiza incidió en la calidad de una arquitectura sencilla y de gran interés plástico, mediante la cual las gentes a las que estaba destinada serían mejores personas: arquitectura y poesía.



Fig.6. José Luis Fernández del Amo, imagen de Vegaviana (Cáceres), 1952-1954, de la Exposición en el Ateneo de Madrid, 1959; procedencia: Página web del Estudio Fernández del Amo Arquitectos, Madrid.

¹³. HARO GARCÍA, N., “El nacimiento de un frente estético contra el franquismo: entre la abstracción y la figuración”, en *Arte, individuo y sociedad*, n.º.2, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2011, pp. 85-96

Así que, la intensa colaboración entre artistas y arquitectos en el arranque de la segunda mitad del siglo XX en España va más allá de la convencional 'integración de las artes' en el contexto de la arquitectura. Hay un evidente enfoque interdisciplinar que supera el de juntar obras de arte en un marco dominado por la arquitectura. Lo verdaderamente interesante de esta simbiosis parece estar en el pensamiento conjunto, en la interdisciplinariedad y en el rico proceso de transferencias entre las artes plásticas y la arquitectura en ese complejo momento. De modo que de la convivencia entre artistas y arquitectos surge un aprendizaje común en el que la arquitectura gana en cuanto se ve enriquecida por el enfoque frente a la forma de los artistas plásticos de vanguardia. Y lo característico de ese enfoque es que estuvo orientado hacia la abstracción expresiva primero y hacia el informalismo matérico después.

4. EL ARTE MATÉRICO Y SUS REFERENCIAS PARA LA ARQUITECTURA

El impulso del I Congreso de Arte Abstracto, celebrado en Santander en 1953, se debió a la decisión y al empeño de José Luis Fernández del Amo, comprometido con la modernidad del hecho artístico no sólo en su labor de dirección del MAC, sino también en su experiencia como arquitecto del INC.¹⁴ En paralelo al debate sobre la idoneidad o no de la orientación abstracta del arte español –principalmente en su vinculación con el mundo sacro entonces tan necesitado de espacios y objetos de culto¹⁵–, cabe atender al enorme protagonismo que adquirieron, a mediados de la década de 1950, las manifestaciones informalistas de algunos artistas como Antoni Tàpies, Jorge Oteiza y Eduardo Chillida. Los premios recibidos en certámenes internacionales y la magnífica crítica que obtuvieron sus obras en los circuitos de primer nivel del arte mundial los colocaron en la primera línea del interés artístico. Su éxito exterior fue tan patente, que llegó a la esfera nacional inundándolo todo con una fuerza arrolladora.

¹⁴. ORTIZ ECHAGÜE, C., *El Arte Abstracto y sus Problemas*, Madrid, Cultura Hispánica, 1956

¹⁵. Para una mayor profundidad en el arte religioso del INC conviene recurrir a los textos del profesor Moisés Bazán de Huerta, que son numerosos y abordan por diversas zonas de la colonización agraria de posguerra en Extremadura. También es conveniente la revisión de la tesis doctoral de Plácida Molina Ballesteros: *Paralelismos artísticos transfronterizos en colonización agraria: estudio de casos españoles y portugueses*, presentada en febrero de 2023, en la EID de la UNED, centrada en el paralelo de las estrategias artísticas de la colonización agraria en la España de posguerra y en Portugal.

La poética matérica del Informalismo puso sobre el tablero de la creación artística la atención preferente a la plástica de la materialidad del hecho artístico, más que a los discursos añadidos a la forma. No es casual que Juan Eduardo Cirlot pusiese tan rápido empeño en explicar en España lo que él denominó 'arte otro'.¹⁶ Si la Abstracción eliminaba el relato externo a la obra de arte para centrarse en el relato interno de la propia forma, a través de las relaciones entre geometría y color, el Informalismo cargó las tintas en la poética de la materia con que se construye la forma, fuera incluso de la acción de la geometría. Y esto lo entendieron tan bien los artistas plásticos como los arquitectos, habituados al manejo de formas construidas con una materia ineludible.

La forma arquitectónica, antes que significado, es materia; cualquier arquitecto sabe que no es posible eludir esta realidad palmaria. La materia está ahí, ante la vista, en la construcción del espacio donde se desenvuelve la vida humana sobre el suelo y bajo el cielo. Con la materia se construye el lugar en que ha de tener lugar la vida del ser humano. Así que, si el contacto con la abstracción artística ayudó a no pocos arquitectos jóvenes de entonces a liberarse de la retórica de la forma, la proximidad con la poética matérica del Informalismo los acercó aún más a la inmanencia de la materia en la forma arquitectónica, que les era tan familiar.



Fig.7. Antoni Tàpies: Pintura, 1955; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

¹⁶. CIRLOT, Juan Eduardo: *El arte otro: Informalismo en la escultura y pintura recientes*, Barcelona: Seix Barral, 1957

Esto, no conviene olvidarlo, se produjo en un contexto de evidente escasez de medios. Las técnicas y los materiales de la tradición popular fueron casi lo inmediato para la construcción de la forma arquitectónica en unos años ciertamente difíciles en los que comenzaron a trabajar para un país empobrecido y asilado. No es casual que triunfasen entre los arquitectos jóvenes la modernidad nórdica de la arquitectura de Alvar Aalto, tan ligada a la plástica de la materialidad y a las tradiciones de las artesanías populares. Así que había muchos hilos de conexión en ese contexto entre la arquitectura popular y el arte de vanguardia; entre la modernidad contextualizada de la arquitectura moderna internacional y las condiciones del contexto arquitectónico español.

Los experimentos de Antoni Tàpies con la materia en la dimensión plana debieron de resultar de gran interés en cuanto evidenciaron las cualidades de textura de los materiales más banales, que eran con los que tenían que trabajar los arquitectos de entonces por falta de medios. No es difícil imaginarse el tremendo impulso que recibió en ello la atención que arquitectos como José Luis Fernández del Amo, Alejandro de la Sota y Miguel Fisac habían dedicado en la década precedente al estudio de la arquitectura popular como ejemplo de una arquitectura verdadera. La plástica de los materiales simples: el ladrillo, la tierra, el barro, la piedra tosca, que ellos descubriesen en la tradición artesanal popular, era similar a la que Tàpies exploraba en sus obras de arte también con materiales toscos: paja, arpillera, madera, arena, yeso. Así que, de repente, aquello que se creyó ver de bueno en lo popular en cuanto a trabajo con la materia pobre, resultaba de la más rabiosa actualidad en el panorama artístico abierto por el Informalismo. De modo que el contacto con el arte y con los artistas de vanguardia ayudó a comprender mejor la potencialidad de los materiales sencillos, así como a abordar problemas formales desde un punto que supera el de la resolución de cuestiones puramente técnicas o funcionales. Sin duda que esta enseñanza desde el arte matérico les debió de ayudar también a comprender mejor las capacidades expresivas del material ‘moderno’ quizás entonces más deseado: el hormigón, cuyas rudezas conocerían mal que bien de la etapa brutalista de Le Corbusier, tan controvertido como amado por alguno de ellos.



Fig.8. Miguel Fisac: Parroquia de Santa Ana del barrio de Moratalaz, Madrid, 1965-1966, fotografía del autor.

Algo similar debió de suceder con el manejo de la materia como masa moldeable por parte de Eduardo Chillida y de Jorge Oteiza. Las diversas manipulaciones del volumen, su interacción con la luz, así como la imbricación entre masa y espacio a través de la superficie que los define y divide, evidenciados en las indagaciones formales de ambos escultores, son operaciones de gran interés para el ejercicio formal arquitectónico. No hay que olvidar que también la arquitectura, en su escala urbana, tiene consideración de gran masa escultórica en un contexto dominado por la gran dimensión. Además, el manejo de la masa como significación absoluta del espacio no es indiferente a la materia. Y eso lo debieron percibir igualmente los arquitectos del mundo de la escultura informal, donde tan importante como el volumen era la materia con que se construía éste.

5. LA INTERACCIÓN DISCIPLINAR EN EL ESPACIO PLÁSTICO

Hay algo más que integración de las artes en la arquitectura en ese momento. Ese algo más se explica por medio de las transferencias que se produjeron en este estar juntos arquitectos y artistas en busca de una anhelada modernidad en una época poco favorable a la especulación. Y en este sentido cabe

recordar el concepto de ‘interactividad del espacio plástico’¹⁷ invocado por los artistas de Equipo 57.¹⁸ Cuando en septiembre de 1957 expusieron en la Sala Negra dirigida por Fernández del Amo, reclamaron no integración de las artes, sino interactividad entre ellas. Se refirieron al espacio de acción de arquitectura, escultura y pintura como un ‘espacio plástico’ donde la masa y el vacío están delimitadas por una superficie cóncavo-convexa en la que actúan todas las disciplinas artísticas en acción dinámica. De modo que no hay primacía de unas sobre otras, sino colaboración en el entendimiento del hecho artístico, fundamentado en el carácter matérico del mismo.

Desde esta óptica matérica –en el control del volumen, en el moldeado de la masa y del espacio y en la atención a las texturas de las superficies–, se comprende mejor el interés de arquitectos como Miguel Fisac por el hormigón armado, tan sabiamente empleado en sus obras desde los años de la década de 1950. No sólo porque el hormigón permita crear formas volumétricas unitarias, cual enormes piezas escultóricas, sino también por las enormes capacidades plásticas que ofrece en el tratamiento de las superficies. Por aquel camino aprendido en el Informalismo llegaría Fisac a los hormigones de textura flexible que caracterizaron su última etapa y que rebosan un interés por la materia inmanente más que evidente. Pero no sólo el hormigón, sino también el ladrillo –pintado o en su color natural de tierra cocida– tan utilizado no sólo por Fisac, sino por casi todos los arquitectos españoles del momento quizás también influidos por la arquitectura de la modernidad contextualizada de Alvar Aalto.

Así que no es sólo que en las iglesias de Fisac haya crucificados o sagrarios de Pablo Serrano o de José Luis Sánchez. No es sólo que buscarse para sus edificios institucionales la colaboración con escultores de primera fila de la vanguardia informal, como Carlos Ferreira. Es que el propio tratamiento del volumen del edificio, el modelado del espacio, la materialidad de la forma arquitectónica, las texturas rugosas expuestas de múltiples maneras a la acción de la luz natural parecen estar claramente influidas por el entendimiento artístico de la forma tal y como circulaba entonces entre los artistas de la vanguardia española. Y esto es un fenómeno de un gran interés, no atendido en este enfoque por el momento.

¹⁷. UREÑA, G., *Las vanguardias artísticas en la postguerra española 1940-1959*, Madrid: Ediciones Istmo, 1982, p.164

¹⁸. Equipo 57, activo hasta 1962, surgió en París, integrado por los artistas: Jorge Oteiza, Luis Aguilera, Ángel Duarte, Agustín Ibarrola, Juan Serrano y José Duarte; a ellos se unieron luego: Néstor Basterretxea, Francisco Aguilera Amate y el arquitecto Juan Cuenca. Su origen, no obstante, estuvo en Córdoba, en el grupo Espacio aglutinado en torno a Oteiza, entonces residente allí y luego trasladado a París.

No es un fenómeno exclusivo de Fisac, De la Sota o Fernández del Amo; sino que atañe al trabajo de prácticamente todos los arquitectos de aquellas generaciones que escaparon como pudieron de la retórica rancia que trató de imponer el primer franquismo con su absurdo anhelo de un estilo nacional que representase ‘su España’.

Además, se puede decir con seguridad que se trata de un fenómeno que se produce en un doble sentido, pues existió en el momento la idea de que la nueva arquitectura –con su alejamiento de la retórica formal historicista y folclorista– propiciaba el desarrollo de un arte nuevo. Y no es que el arte se entendiese entonces como una decoración aplicada a la arquitectura, sino algo más. Es un ambiente el que se respiraba donde las transferencias de ida y vuelta entre las artes plásticas y la arquitectura favorecían un proceso de alimentación mutua del que todas salían beneficiadas.



Fig.9. Esteban Vicente: Collage con negro y amarillo, 1957; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.; y José Luis Íñiguez de Onzoño y Antonio Vázquez de Castro: poblado dirigido de Cañorroto, Madrid, 1957-1959; de Arquitectura Española Contemporánea, Carlos Flores, 1960.

Los artistas de los grupos El Paso¹⁹ y Equipo 57 –fundados ambos en 1957– colaboraron estrechamente con los jóvenes arquitectos de entonces, en parte, gracias al nexo de conexión de Fernández del Amo al frente del Museo de Arte Contemporáneo y a la labor de difusión y debate sobre la Abstracción y el Informalismo que él alentó todo lo que pudo desde los ámbitos en los que tuvo capacidad de influencia. Conviene recordar que Antonio Fernández Alba, tan apasionado de la arquitectura de Alvar Aalto –Fernández Alba se le llegaría a llamar en los círculos arquitectónicos, en clara referencia a su apasionamiento por la arquitectura del maestro nórdico–, se incorporó a El Paso en 1958. En este grupo participó activamente como arquitecto consciente de la dimensión artística de su disciplina, así como del poder renovador del arte moderno en la sociedad española de entonces. A él, como a sus compañeros artistas les movía ese convencimiento de acercar el arte a la vida cotidiana con el propósito de hacerla mejor para la generalidad de la sociedad, no sólo para una élite cultural urbanita.

En este sentido de vinculación con la vida y de acercamiento del arte a todo el mundo, los artistas de Estampa Popular²⁰, creada en 1959, tendrían puntos de coincidencia con los arquitectos más comprometidos con la labor social de la arquitectura. No es casual que muchos arquitectos que colaboraban entonces en el INC explicasen su colaboración en aquella operación tan ideologizada aludiendo a razones relacionadas con esta labor social de la profesión; el deseo de mejorar la vida de las personas a través de la arquitectura les movía a aquello. Por este camino transitarían muchos de los arquitectos de entonces, convencidos de que con su arquitectura, sencilla y plásticamente atractiva, construían una España mejor.

¹⁹. *El Paso*, activo hasta 1960, lo integraron: Pablo Serrano, Rafael Canogar, Luis Feito, Antonio Saura, Manuel Millares, Manuel Rivera, Martín Chirino y el arquitecto Antonio Fernández Alba.

²⁰. En *Estampa Popular* aparecen nombres como: José García Ortega, Ricardo Zamorano, Dimitri Papageorgiui, Luis Garrido, Antonio Valdivieso, Javier Clavo, Pascual Palacios Tárdez, Manuel Ortiz Valiente y Antonio Zarco.

6. LA INTERACCIÓN EN EL ESPACIO PLÁSTICO COMO CONCLUSIÓN



Fig.10. José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún: Casa Huarte en Puerta de Hierro, Madrid, 1966; foto del autor.

Renovación formal, liberación de la retórica rancia, acercamiento de la actividad artística a la vida, compromiso social, entendimiento de la actividad conjunta de las disciplinas artísticas, aprendizaje basado en las transferencias disciplinares dentro de un mismo espacio plástico que es espacio arquitectónico, pero también escultórico y pictórico. Todo ello se ve en este rico momento en que arquitectos y artistas plásticos entendieron que su hacer estaba interconectado por el hecho artístico. En el entendimiento de ese hecho artístico cruzado de influencias disciplinares está uno de los grandes intereses del momento en lo que a relación entre arquitectura y artes plásticas se refiere. No es casual que en las exposiciones de artistas plásticos hubiese algún arquitecto, como por ejemplo Ramón Vázquez Molezún, quien participó en la Trienal de Milán de 1954 junto con el escultor Amadeo Gabino y el pintor Manuel Suárez Molezún; con el resultado del reconocimiento internacional. Tampoco lo es que en las operaciones arquitectónicas: así de construcción de iglesias como de instituciones aparezcan artistas junto a arquitectos. Este lugar de encuentro tan fructífero, con el hecho artístico como marco de referencia para arquitectos y artistas plásticos, es el que se quiere hacer patente con este texto.

La arquitectura española caminó hacia su modernización de la mano de otras artes plásticas, no incorporadas como aditamento, sino aprendiendo de ellas un modo de hacer. Por eso ‘interacción de las artes’ y no quizás ‘integración’; puesto que lo primero supone un algo más: un hacer conjunto, un entender la arquitectura como el lugar donde se desarrolla la acción humana. También ese avance se produjo fijándose en lo que de atemporal había en la tradición popular, curiosamente coincidente en sus principios ocultos con aquellos otros que manejaban conscientemente los artistas de vanguardia. De modo que arte moderno, arquitectura y tradición popular fueron aunadas por un grupo de arquitectos inquietos para generar un cambio notable en la arquitectura del momento: una arquitectura que no sólo era moderna para ellos, sino que era mejor para la vida de todos quienes la habitaban.

BIBLIOGRAFÍA

- CENTELLAS SOLER, M., *Los pueblos de colonización de Fernández del Amo: arte, arquitectura y urbanismo*, Barcelona, Arquia-Tesis, 2010
- Cirlot, Juan Eduardo: *El arte otro: Informalismo en la escultura y pintura recientes*, Barcelona: Seix Barral, 1957
- CORDERO AMPUERO, Á., *Fernández del Amo: aportaciones al arte y la arquitectura española*, Madrid, Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, 2019
- CORDERO AMPUERO, Á. y ESTEBAN MALUENDA, A., “La integración de las artes: la experiencia compartida de José Luis Sánchez y José Luis Fernández del Amo (1952-1967)”, en *Artes y territorio no mundo lusófono e hispánico*, Rio de Janeiro, Rio Books, 2014, pp.20-40
- FEDUCHI, Luis M., “Trienal de Milán”, en *Revista Nacional de Arquitectura*, nº115, Madrid, Dirección General de Arquitectura, 1951, pp.9-15
- FERNÁNDEZ ALBA, A., *La crisis de la arquitectura española (1939-1970)*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1972
- FLORES SOTO, J.A., “La modernidad importada de América. España en el VI Congreso Panamericano de Arquitectos, un vacío gráfico”, en *Ciudad y Territorio: Estudios Territoriales*, nº.185, Madrid, Ministerio de Fomento, 2015, pp. 481-498
- GARCÍA-ROSALES, Gonzalo (director): *José Luis Fernández del Amo. Arquitectura y Arte en un espíritu inquieto*, Madrid, Asimétricas, 2022
- HARO GARCÍA, N., “El nacimiento de un frente estético contra el franquismo: entre la abstracción y la figuración”, en *Arte, individuo y sociedad*, nº.2,

- Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2011, pp. 85-96
- MORENO GALVÁN, J.M., *Introducción a la pintura española actual*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1960
- ORTIZ ECHAGÜE, C., *El Arte Abstracto y sus Problemas*, Madrid, Cultura Hispánica, 1956
- PIZZA, A. (ed.), *Habitar la 'Isla Blanca'. Interpretaciones de la arquitectura ibicenca*, Madrid-Palma: Asimétricas-Colegio Oficial de Arquitectos de Islas Baleares, 2022
- UREÑA, G., *Las vanguardias artísticas en la postguerra española 1940-1959*, Madrid: Ediciones Istmo, 1982.

José Antonio Flores Soto

Departamento de Composición Arquitectónica
Escuela Técnica Superior de Arquitectura
Universidad Politécnica de Madrid
<http://orcid.org/0000-0002-4430-815X>
joseantonio.flores@upm.es



**ENTRE EL BARROCO Y EL CLASICISMO: MANUEL GARCÍA
DE SANTIAGO, UNA NUEVA OBRA DOCUMENTADA
PARA SU REPERTORIO**

**BETWEEN BAROQUE AND CLASSICISM: MANUEL GARCIA
DE SANTIAGO, A NEW DOCUMENTED WORK FOR
HIS REPERTOIRE**

SALVADOR GUIJO PÉREZ
Universidad Pablo de Olavide

RAÚL ANTONIO MACÍAS GIRÁLDEZ
Universidad de Sevilla

Recibido: 05/04/2023 / Aceptado: 13/12/2023

RESUMEN

El presente estudio trata de ahondar en la figura de Manuel García de Santiago miembro que conformaba la saga de los García de Santiago. Esta familia de artistas se asentó en Sevilla con la figura de Bartolomé García de Santiago a mediados del siglo XVII y mantuvieron su labor artística hasta principios del siglo XIX. Para ello se pretende realizar un vaciado bibliográfico al respecto sobre el personaje, analizando una nueva obra artística documentada a partir de su restauración en el año 2016. Se trata de la imagen de Nuestra Señora del Rosario, titular mariana de la Hermandad Sacramental de la parroquia de San Bartolomé de Mairena del Alcor, en la provincia de Sevilla.

Palabras clave: Escultura; Manuel García de Santiago; Sevilla; Parroquia de San Bartolomé de Mairena del Alcor; Virgen del Rosario; Barroco.

ABSTRACT

This study attempts to delve into the figure of Manuel García de Santiago, a member of the García de Santiago saga. This family of artists settled in Seville with the figure of Bartolomé García de Santiago in the mid-17th century and maintained their artistic work until the early 19th century. To this end, the aim is to carry out a bibliographical survey on this figure, analysing a new work of art documented after its restoration in 2016. This is the image of Our Lady of the Rosary, the Marian patron saint of the Sacramental Brotherhood of the parish of San Bartolomé de Mairena del Alcor, in the province of Seville.

Keywords: Sculpture; Manuel García de Santiago; Seville; Parish Church of San Bartolomé de Mairena del Alcor; Virgin of the Rosary; Baroque.

1. INTRODUCCIÓN

Dentro del ámbito barroco sevillano del siglo XVII es muy destacada la aparición de sagas familiares que perpetuaron en el tiempo el oficio artístico inaugurado por uno de sus eslabones. En Sevilla por estas fechas destacó, por ejemplo, la familia de escultores inaugurada por Pedro Roldán¹ y que tuvo en su hija Luisa Ignacia, “La Roldana”, su cenit. Indistintamente, podemos señalar otros ejemplos como los Ocampo o los Da Costa, entre otros. En este aspecto se hace fundamental tratar, para este estudio, una saga de retablistas e imagineros como fue la de los García de Santiago y que durante mucho tiempo pasó desapercibida para la historiografía artística, habida cuenta del amplio catálogo existente de obras que se conservan. Hemos de resaltar, especialmente, el nombre del escultor y retablista Manuel Francisco Esteban García de Santiago (1710-1802). Este apellido nació en un momento determinado de la centuria anterior en Baeza (Jaén) y no tenemos aspectos documentales fidedignos del mismo en Sevilla hasta el siglo XVII. Tal y como nos indica Silva Fernández², la mayoría de fechas de natalicio y fallecimiento o la relación entre miembros de la familia siempre se ha ido confundiendo con el tiempo, al igual que la profusa obra a partir de Bartolomé García de Santiago.

1 DÁVILA-ARMERO DEL ARENAL, A., PÉREZ MORALES, J. C., *Pedro Roldán. Catálogo de obras documentadas y de segura atribución*, Sevilla, Ediciones Tartessos, 2008.

2 SILVA FERNÁNDEZ, J. A., *La familia García de Santiago. Una saga de imagineros y arquitectos de retablos en la Sevilla del Siglo de las Luces*, Sevilla, Arte Hispalense, 2012, p. 13.

Asimismo, en las últimas décadas se han sucedido una serie de trabajos individuales y colectivos de determinados especialistas en la materia e historiadores del arte que han intentado abordar la figura de los anteriores, principalmente la de Manuel³. A raíz de los estudios mencionados, este artículo de investigación trata de aportar nuevos datos con la última obra que se ha podido documentar de la gubia de Manuel García de Santiago. Se trata de la imagen de Nuestra Señora del Rosario, titular mariana de la Hermandad Sacramental de la parroquia de San Bartolomé de Mairena del Alcor, en la provincia de Sevilla (fig. 1).



Figura 1. Manuel García de Santiago, *Nuestra Señora del Rosario*, 1756. Parroquia de San Bartolomé, Mairena del Alcor (Sevilla). Fotografía: Nolasco Alcántara Madroñal.

3 PASTOR TORRES, A., “El retablista y escultor Manuel García de Santiago: nuevas adiciones a su obra”, *Laboratorio de Arte*, nº 11, 1998. AMORES MARTÍNEZ, F., “Nuevos datos acerca de José de Escobar y Manuel García de Santiago para la Colegiata de Olivares en el siglo XVIII”, *Laboratorio de Arte*, nº 12, 1999.

Para llevar a cabo este trabajo la metodología principal que se está utilizando es la consulta de todo el material bibliográfico publicado al respecto, valorando la información y contrastando los datos existentes en la actualidad sobre el autor que nos ocupa. En este caso hemos cotejado monografías de referencia entre las que destacan los estudios de analistas e historiadores sevillanos del momento, tanto de finales del siglo XVIII como de comienzos del siglo XIX⁴. Así como, la bibliografía y estudios recientes entre los que destaca la obra de Juan Antonio Silva Fernández con su monografía sobre la saga, publicada en el año 2012⁵.

Igualmente, el elemento formal estudiado, la pieza escultórica, ha servido de base documental. La reciente intervención sobre la misma en el año 2016 por el conservador y restaurador Nolasco Alcántara Madroñal nos ha proporcionado la información necesaria para poder documentar la imagen de Nuestra Señora del Rosario de Mairena del Alcor al autor que nos ocupa, Manuel García de Santiago.

La figura de este escultor, a diferencia de otros artífices coetáneos del siglo XVIII, pasa desapercibida, siendo pocas las noticias documentales y biográficas que han llegado hasta nuestros días. A pesar de haber llegado a las cotas más altas de calidad en su época, siendo uno de los artífices más importantes de la primera y segunda mitad del siglo XVIII, a la luz de los últimos descubrimientos que se están realizando. Las primeras noticias documentales nos las aportó Ceán Bermúdez que ya nos refirió que era hijo de Bartolomé García de Santiago⁶. Igualmente, Silva Fernández menciona que Manuel, tal y como nos indica la partida de bautismo conservada en la iglesia parroquial de Santa María Magdalena, nació un jueves 17 de abril de 1710. Fue hijo del ya referido Bartolomé García de Santiago y de Inés María Rodríguez de Castilla. Tras estos años, inició los trámites para casarse con María Inés de Algara en 1731 y fruto de este matrimonio nacieron tres vástagos, Juan, Juan Bartolomé (también escultor) y Manuela García de Santiago que se desposará con el retablista Diego Meléndez.

En cuanto a su faceta de escultor, no es de extrañar que se formara en un principio en el taller paterno, al igual que este había hecho en su juventud. Con él aprendió el arte del ensamblaje de retablos que por aquellos años colaboraba

4 GONZÁLEZ DE LEÓN, F., *Noticia artística de todos los edificios públicos de esta muy noble ciudad de Sevilla*, Sevilla, Gráficas del Sur, 1973. MATUTE Y GAVIRIA, J., *Hijos de Sevilla, señalados en santidad, letras, armas, artes o dignidad*, Sevilla, Oficina de EL Orden, 1886. CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*, Madrid, Akal, 2001.

5 SILVA FERNÁNDEZ, J. A., *op. cit.*

6 CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *op. cit.*, p. 176.

con José Fernando de Medinilla. La documentación nos refiere que debió permanecer en el citado taller familiar hasta la década de 1740, ya que consta la firma de un contrato de aprendizaje en el taller de Juan Ortiz, el 16 de octubre de 1743⁷.

La faceta artística de Manuel como arquitecto de retablos, tiene su punto de partida, igualmente, en el taller paterno donde entraría en contacto con el arte de la talla y el modelado. Fue, por tanto, el continuador del oficio familiar, superando con creces los dictámenes de su progenitor y convirtiéndose en uno de los más importantes maestros del siglo XVIII sevillano, observable en su calidad artística. Igualmente, en la faceta artística de Manuel fluctúan también los preceptos artísticos de Medinilla, así como una serie de aportaciones personales, que hacen de su figura, la de un artista único hasta el momento. Esto provocará que una vez que entre en juego como maestro ya acreditado, después de su etapa formativa en el taller de Juan Ortiz, el taller familiar comience a experimentar un crecimiento inusitado de encargos y de importantes proyectos de retablos para iglesias parroquiales, conventos y hermandades.

La importancia que fue adquiriendo poco a poco Manuel será muy significativa hasta situarse en uno de los escalafones más altos del panorama artístico sevillano de su periodo. Su importancia queda probada en el pago de la contribución que efectuó en 1762⁸, situándose por encima de los demás escultores del momento junto al portugués Cayetano da Costa. Los dos primeros encargos documentados que se conservan son el conjunto escultórico del retablo mayor del convento de las dominicas de Santa María de los Reyes, realizando las esculturas de los tres arcángeles, dos medallones y la historia del ático, tal y cómo nos refiere Herrera García en su obra⁹, así como el retablo mayor del franciscano convento de Nuestra Señora de Loreto¹⁰. Por su parte, el historiador Álvaro Pastor nos indica que recibirá este importante encargo ejecutado entre los años 1749 y 1750 bajo el mecenazgo del obispo de Guadalajara, Fray Francisco de San Buenaventura y Tejada (1689 – 1760)¹¹. Igualmente, destacamos su participación en la colegiata de Olivares¹² y para la Catedral de Sevilla, en 1752, realizando el retablo de San Hermenegildo, albergando en su hornacina central la imagen que talló su padre Bartolomé¹³.

7 SILVA FERNÁNDEZ, J. A., *op. cit.*, p.84.

8 SILVA FERNÁNDEZ, J. A., *op. cit.*, p. 94.

9 HERRERA GARCÍA, F. J., “El retablo mayor del sevillano convento de Nuestra Señora de Loreto en Espartinas”, *Archivo Iberoamericano*, vol. 49, nº 195-196, 1989, p. 419. SILVA FERNÁNDEZ, J. A., 2012, *op. cit.*, p. 138.

10 SILVA FERNÁNDEZ, J. A., *op. cit.*, p. 105.

11 PASTOR TORRES, A., *op. cit.*, pp. 550-551.

12 AMORES MARTÍNEZ, F., *op. cit.*, pp. 201-206.

13 SILVA FERNÁNDEZ, J. A., *op. cit.*, p. 91.

Su producción como escultor reúne las influencias estilísticas de los más importantes artífices del momento e incluso del siglo anterior, como esa tendencia clasicista que aporta el taller de Pedro Roldán, introductor junto a José de Arce de ese naturalismo en la escultura procesional. Así como la influencia italianizante del taller de Ruíz Gijón, del que también se vio imbuido su padre Bartolomé. Igualmente, se ve la estela dejada por la obra de Duque Cornejo¹⁴, aunque no llega a avanzar en esos aires de movimiento y expresionismo técnico. A grandes rasgos, podemos evidenciar que en un primer momento Manuel acoge los planteamientos escultóricos de su padre a la hora de realizar sus imágenes, aunque poco a poco se irá apartando de los mismos. Sus imágenes se conciben con un canon estilizado, dando toques de elegancia a las mismas. Introduce el sentido del contraposto en sus imágenes creando poses un tanto forzadas pero que resuelve con naturalidad. Destaca su dominio a la hora de resolver los pliegues o la anatomía humana.

Por último, hay que hacer hincapié en sus rostros, que no dejan de ser el punto inicial de partida para adscribir numerosas obras que a día de hoy se encuentran fuera de su catálogo y que por las características formales debemos atribuirles al mismo. Los rostros se ejecutan ovalados, alargando el semblante de los mismos, dándole un sentido de expresividad inusitado, incluso, llegando a tener tintes de un expresionismo aún muy incipiente. El modelado de los ojos achinados que albergan una pequeña pupila en su interior, así como cejas curvadas que dan paso a la introducción de una nariz recta y alargada. La boca de pequeñas dimensiones marca un corto surco naso labial, característica que comparte con las imágenes de su progenitor. Por su parte, el modo de concebir el cabello, resulta característico, al igual que la barba en los casos de los santos masculinos. Sin embargo, en la imaginería femenina utiliza grandes ojos almendrados, que dan paso a una nariz recta y alargada, así como a una boca pequeña, elementos que configuran las representaciones marianas salidas de sus manos.

Entre las obras escultóricas más importantes de su producción destaca la imagen de *San Gregorio* que realizó por encargo del cabildo catedralicio para la Capilla de los Alabastros de la Seo Metropolitana, concertada en 1767¹⁵. Esta fue catalogada por Ceán Bermúdez como “estatua de mediano mérito”¹⁶, mientras que Justino Matute refirió que “es de lo mejor que conocemos de este artífice”¹⁷,

14 DÁVILA-ARMERO DEL ARENAL, A., PAREJA LÓPEZ, E., *Pedro Duque Cornejo*, Sevilla, Editorial d'Arte, 2019.

15 SILVA FERNÁNDEZ, J. A., *op. cit.*, pp. 102 y 144.

16 CEÁN BERMÚDEZ, A., *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, Casa de la Viuda de Hidalgo y Sobrino, 1804, p. 62.

17 MATUTE Y GAVIRIA J., *op. cit.*, pp. 151-152.

señalando entonces la calidad artística del maestro. Una última referencia nos la acreditó Félix González de León cuando mencionó “la imagen del santo, de madera, de mediano mérito ejecutada por Manuel García de Santiago a mediados del siglo pasado”¹⁸, dándonos la premisa de la calidad técnica que alcanzó durante la época. Igualmente, mencionamos el desaparecido retablo mayor de la Iglesia de Omnium Sanctorum, cuyo contrato, firmado en 1793, dejó constancia de la importancia que ostentaba el maestro en la ciudad de Sevilla, indicando que las imágenes debían estar realizadas por “el mejor artífice de esta ciudad”¹⁹.

Trabajó activamente en la provincia de Sevilla donde se encuentran abundantes muestras de su producción como escultor imaginero, destacando la gran cantidad de trabajos que realizó para la localidad sevillana de Carmona entre 1761 y 1777, entre los que debemos destacar la imagen documentada de Nuestro Padre Jesús atado a la columna que preside su hermandad de penitencia y que realizó en el año 1789²⁰. Su autoría se conoce debido a la inscripción en la peana del Cristo que indica que “Lo hizo Manuel García Santiago, año de 1789”. Esta imagen aúna los rasgos estilísticos de la producción de García de Santiago: grandes ojos almendrados, barba poco destacada, cuerpo estilizado y un sudario poco detallado, tal y como nos indica el historiador de la hermandad, Antonio Leria²¹. También hay que indicar que desgraciadamente no podemos observar la policromía original de la imagen, ya que esta se encuentra tamizada por una realizada en 1983 por el escultor granadino Rafael Barbero Medina.

2. LA IMAGEN DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO DE MAIRENA DEL ALCOR

Igualmente, como imagen de devoción podemos circunscribir la de Nuestra Señora del Rosario de Mairena del Alcor, una talla perteneciente a la Hermandad Sacramental de la parroquia de San Bartolomé y también de uso procesional. La producción artística de Manuel García de Santiago como maestro escultor es mayor que como creador de retablos, su vasta colección artística propia como imaginero en la Sevilla del siglo XVIII lo avala. Al gran número de imágenes documentadas del autor debemos incluir en su catálogo la que nos ocupa. En el año 2016, a iniciativa de la hermandad propietaria se intervino conservativamente sobre la imagen de su titular mariana, Nuestra Señora del

18 GONZÁLEZ DE LEÓN, F., *op. cit.*, p. 35.

19 SILVA FERNÁNDEZ, J. A., *op. cit.*, p. 153-154.

20 LERIA, A., *Jesús en la columna*, Carmona, Hermandad de Nuestro Padre Jesús en la columna y María Santísima de la Paciencia, 2001.

21 LERIA, A., *op. cit.*

Rosario. Esta fue la primitiva patrona de la localidad mairenera, una imagen de talla policromada y erróneamente fechada entre el último tercio del siglo XVII y principios del XVIII. Hasta el momento no se había practicado ningún estudio centrado sobre la imagen en cuestión. Sin embargo, se podía atisbar un cierto parecido o coincidencia con otras imágenes pertenecientes a la producción del artista, a pesar de la gran cantidad de repintes policromos existentes sobre esta, fruto de las intervenciones que se le habían venido practicando en el último siglo, tal y como se desprende en la presentación que su autor realizó en la presentación de la imagen. La misma presentaba una serie de policromías que se le habían ido superponiendo con el paso del tiempo a la capa original, distorsionando la visión original del conjunto.

La talla de Nuestra Señora del Rosario comparte las características principales de un género de escultura devocional concreto, típico de la piedad posterior al Concilio de Trento. Esta preside el retablo que se alza en la embocadura del testero de la capilla sacramental de la parroquia de Mairena del Alcor, en la nave de la epístola.



Figura 2. Manuel García de Santiago, *Nuestra Señora del Rosario*, 1756. Parroquia de San Bartolomé, Mairena del Alcor (Sevilla). Fotografía: Nolasco Alcántara Madroñal.

Por testimonios orales y gráficos, al menos desde la primera mitad del siglo XX, sabemos que la imagen de la Virgen con el Niño fue ejecutada sedente sobre una nube que a modo de peana ejercía de sustento para el conjunto (fig. 2). Sin embargo, en la década de los años noventa del siglo pasado, la peana fue destruida, sin que tengamos más datos al respecto, por lo que en la actualidad no podemos disfrutar del conjunto realizado al completo. Destacan los rasgos suaves, las cabezas redondeadas y el estudio del pelo, tan característico en la obra de García de Santiago, rasgos aprendidos sin lugar a dudas en el taller paterno. Asimismo, destacamos la característica disposición de los ojos almendrados con pequeñas pupilas en sus centros, elemento formal propio atribuible al autor, sobretodo, en la escultura femenina. Del mismo modo sobresalen las cejas pequeñas, curvas y muy perfiladas, la nariz puntiaguda y recta, estando en eje con la boca pequeña y enjuta (fig. 3). Estos rasgos nos hicieron pensar desde un principio que se correspondían con la obra de Manuel García de Santiago, aunque no se tuviera constancia documental de ello.



Figura 3. Manuel García de Santiago, *Nuestra Señora del Rosario*, 1756. Parroquia de San Bartolomé, Mairena del Alcor (Sevilla). Fototeca de la Universidad de Sevilla.

La imagen del pequeño infante (fig. 4) hace gala de una grácil y dinámica postura que compagina con el gesto de bendecir con la diestra y sostener la bola fajada del mundo en la contraria. El rostro redondeado y con rasgos muy barrocos, donde resalta la tierna expresividad de sus grandes ojos entornados y sus labios sonrientes. Dichas facciones prácticamente son la repetición de la imagen principal, pero a escala infantil, en la figura del pequeño Jesús, aunque este luce una cabellera de talla, en vez de la melena postiza de pelo natural de su Madre.



Figura 4. Manuel García de Santiago, *Niño Jesús de Nuestra Señora del Rosario*, 1756. Parroquia de San Bartolomé, Mairena del Alcor (Sevilla). Fotografía: Nolasco Alcántara Madroñal.

La talla de la Virgen comparte cierta afinidad estilística con otras obras destacadas del autor, entre las que podemos citar el conjunto escultórico de arcángeles que realizó para el desaparecido retablo mayor de la iglesia conventual de Nuestra Señora de los Reyes de Sevilla. Estos se encuentran actualmente en el convento de dominicas de Santa María la Real, en la localidad sevillana de Bormujos. Los mismos fueron fechados, como apuntábamos anteriormente, en 1749.

Concretamente, la imagen principal que pudo ocupar después otro retablo lateral dedicado al arcángel *San Miguel* (fig. 5), comparte con la que nos ocupa su composición craneal con total exactitud, realizándose este en 1753²². Por otra parte, es muy acertado asimilar sus rasgos estilísticos con otra obra importante de su producción artística, realizada casi al final de su periodo vital, como es el caso de Nuestra Señora de la O (fig. 6). Esta preside la cabecera del templo que lleva su nombre en la localidad gaditana de Chipiona²³. En la imagen gaditana García de Santiago consiguió aunar las tendencias dinámicas de la etapa final del Barroco. Se trata de una talla, al igual que la que nos ocupa, que presenta una mirada dulce y sugestiva, de grandes ojos almendrados dispuestos bajo las cejas ampliamente detalladas. Las manos, las orejas y los rasgos faciales de esta son asemejables a la imagen sevillana, siendo esta anterior a la de Chipiona.

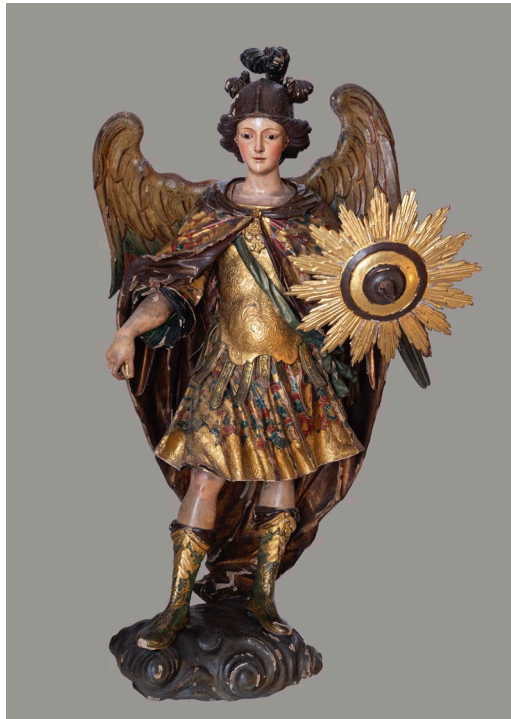


Figura 5. Manuel García de Santiago, *San Miguel*, 1749-1753. Convento de Santa María la Real, Bormujos (Sevilla). Fotografía: Daniel Salvador-Almeida González.

22 SILVA FERNÁNDEZ, J. A., *op. cit.*, p. 114.

23 AROCA VICENTI, F., “La Virgen de la O, de la parroquia de Chipiona, obra del escultor Manuel García de Santiago”, *Laboratorio de Arte*, nº 8, 1995, pp. 455-457.



Figura 6. Manuel García de Santiago, *Nuestra Señora de la O*, 1756. Parroquia de Nuestra Señora de la O, Chipiona (Cádiz). Fotografía: Ismael Rodríguez Vicianá.

En este sentido, ya los rasgos formales de la obra que constituyen razones estéticas, estilísticas, iconográficas y técnicas en comparación con la producción documentada del autor, así como el análisis del medio que la rodea, nos revelan los rasgos que remiten claramente a sintagmas tradicionales barrocos y a la producción del artista propuesto. Sin embargo, la citada restauración practicada sobre la talla sacó a la luz un documento histórico fundamental para la catalogación de esta como obra documentada del autor (fig. 7). La pieza presentaba problemas estructurales que llevaron a retirar la tapa superior de la cabeza para una mejor consolidación. En esta se encontró la firma del autor y la fecha de ejecución de la misma escritas a carbón: “+ Aº 1756/ en Sevi/ lla, S^antg^o” (fig. 8). La talla fue esculpida por Manuel García de Santiago en el año 1756, en Sevilla, tal y como lo atestigua la inscripción. Asimismo, podemos observar el apellido de la saga familiar “Santiago” de forma abreviada.



Figura 7. Manuel García de Santiago, *Nuestra Señora del Rosario*, 1756. Parroquia de San Bartolomé, Mairena del Alcor (Sevilla). Fotografía: Nolasco Alcántara Madroñal.

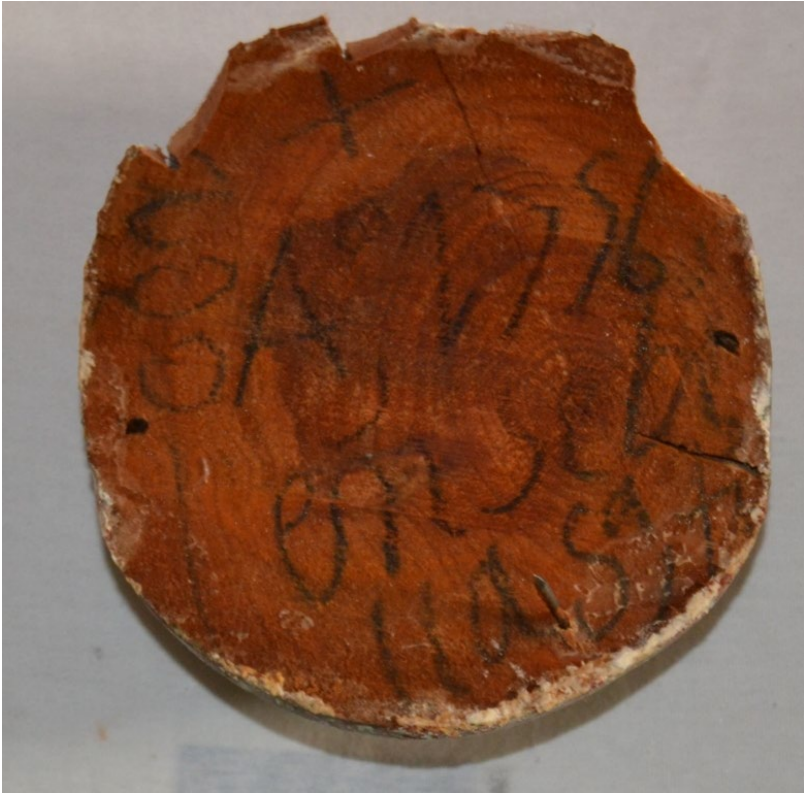


Figura 8. Manuel García de Santiago, Tapa cabeza de *Nuestra Señora del Rosario*, 1756. Parroquia de San Bartolomé, Mairena del Alcor (Sevilla). Fotografía: Nolasco Alcántara Madroñal

3. CONCLUSIONES

Debido al año de su descubrimiento, 2016, esta obra no pudo incluirse en la última publicación monográfica sobre el autor y su saga familiar²⁴, ni en las últimas publicaciones que ahondaron sobre su figura²⁵. Por ello, hemos elaborado este estudio con el que hemos contribuido a aumentar y dar a conocer el catálogo de las obras escultóricas de este gran artista. Como ya hacíamos alusión durante el desarrollo de este trabajo, ya se tenía constancia o podía atribuirse la imagen que nos ocupa al autor presentado. Sin embargo, faltaba un

24 SILVA FERNÁNDEZ, J. A., *op. cit.*, 2012.

25 SILVA FERNÁNDEZ, J. A., *op. cit.*, 2014.

trabajo científico que mostrara el hallazgo documental durante su restauración. Igualmente, con este estudio fomentamos la publicidad y catalogación de la pieza siguiendo las recomendaciones internacionales para la preservación de las obras de arte.

Se trata de una obra característica dentro de la producción escultórica de este autor, que durante muchos años ha pasado desapercibida pero que, con la última intervención practicada sobre la misma, ha pasado a engrosar el abundante catálogo que se le circunscribe al mismo. No deja de ser una muestra más de la enorme faceta artística que durante el siglo XVIII desarrolló Manuel García de Santiago y su taller, ya no solo en Sevilla, sino en el resto de la provincia, evidenciando las altas cotas de calidad estilística y de producción que llegó a ostentar su taller.

BIBLIOGRAFÍA

- AMORES MARTÍNEZ, F., “Nuevos datos acerca de la obra de José Escobar y Manuel García de Santiago para la Colegiata de Olivares en el siglo XVIII”, *Laboratorio de Arte*, nº 12, 1999, pp. 199-212.
- AROCA VICENTI, F., “La Virgen de la O, de la Parroquia de Chipiona, obra del escultor Manuel García de Santiago”, *Laboratorio de Arte*, nº 8, 1995, pp. 455-457.
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, t. II, 1800.
- DÁVILA-ARMERO DEL ARENAL, A., PÉREZ MORALES, J.C., *Pedro Roldán. Catálogo de obras documentadas y de segura atribución*, Sevilla, Ediciones Tartessos, 2008.
- DÁVILA-ARMERO DEL ARENAL, A. PAREJA LÓPEZ, E., *Pedro Duque Cornejo*, Sevilla, Editorial d’Arte, 2019.
- GONZÁLEZ DE LEÓN, F., *Noticia artística de todos los edificios públicos de esta muy noble ciudad de Sevilla*, Sevilla, Gráficas del Sur, 1973.
- HERRERA GARCÍA, F. J., “El retablo mayor del sevillano convento de Nuestra Señora de Loreto en Espartinas”, *Archivo Americano*, vol. 49, nº 195-196, 1989, pp. 413-423.
- LERIA, A., *Jesús en la Columna*, Carmona, Hermandad de Nuestro Padre Jesús en la columna y María Santísima de la Paciencia, 2001.
- MATUTE Y GAVIRIA, J., *Hijos de Sevilla, señalados en santidad, letras, armas, artes o dignidad*, Sevilla, Oficina de El Orden, 1886.
- PASTOR TORRES, A., “El retablista y escultor Manuel García de Santiago:

- nuevas adiciones a su obra”, *Laboratorio de Arte*, nº 11, 1998, pp. 549-559.
- SILVA FERNÁNDEZ, J. A., *La Familia García de Santiago. Una saga de imagineros y arquitectos de retablos en la Sevilla del Siglo de las Luces*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 2012.
- SILVA FERNÁNDEZ, J. A., “Reflexiones sobre la formación artística del escultor sevillano Bartolomé García de Santiago”, *Laboratorio de Arte*, nº 26, 2014, pp. 457-470.

Salvador Guijo Pérez

Universidad Pablo de Olavide
<https://orcid.org/0000-0002-3768-8430>
salvadorguijo@hotmail.com

Raúl Antonio Macías Giráldez

Universidad de Sevilla
<https://orcid.org/0009-0002-0040-9765>
raulmaciasgiraldez@gmail.com



**UN GRUPO ESCULTÓRICO RECUPERADO DE ANTONIO
SUSILLO, *EL GRITO DE INDEPENDENCIA* (1884)**

**A RECOVERED SCULPTURAL GROUP BY ANTONIO SUSILLO,
EL GRITO DE INDEPENDENCIA (1884)**

ALICIA IGLESIAS CUMPLIDO
Universidad de Sevilla

Recibido: 01/08/2023 / Aceptado: 05/12/2023

RESUMEN

El artículo presenta un grupo escultórico perdido y recuperado, *El grito de Independencia*, modelado por Antonio Susillo en 1884. Una vez identificado, el trabajo plantea el estudio de la obra a través de las fuentes, y los análisis compositivo, morfológico, formal y estilístico, dilucidando la relación entre la aportación literaria del poeta decimonónico Bernardo López García y las correspondencias formales de un escultor procedente del realismo desarrollado en París por Carpeaux e inmerso en las tendencias más avanzadas de su tiempo.

Palabras clave: Susillo; Escultura; Realismo; París; Bonaumax; Carpeaux.

ABSTRACT

The paper studies a lost and recovered sculptural group, *El grito de Independencia*, modeled by Antonio Susillo in 1884. Once identified, the work proposes the study of the work through sources, and compositional, morphological, formal and stylistic analysis, elucidating the relationship between the literary contribution of the nineteenth-

century poet Bernardo López García and the formal correspondences of a sculptor from the realism developed in Paris by Carpeaux and immersed in the most advanced trends of his time.

Keywords: Susillo; Sculpture; Realism; Paris; Bonaumax; Carpeaux.

1. REFLEJO EN LA HISTORIOGRAFÍA ARTÍSTICA

El grupo escultórico *El grito de Independencia* fue una obra fundamental del escultor sevillano Antonio Susillo¹, que contó con un temprano reconocimiento de la crítica y la historiografía artística desde el inicio de su producción. M. Ossorio y Bernard lo había incluido entre los artistas españoles más destacados en su galería², publicada entre 1883 y 1884, meses antes de la presentación del citado grupo escultórico.

Luis Montoto y Pereyra le dedicó un artículo en 1885 y aportó datos sobre la historia material, la ascendencia literaria y las características compositivas de la obra³. Dijo que fue adquirida por Tomás de la Calzada por seis mil reales y aseguró que, sólo un año después de modelada, rechazó una oferta de veinticuatro mil reales y decidió protegerla con una urna de cristal encargada fuera de España. Comparó su prestigio con el que ya habían alcanzado el grupo de tamaño natural *Cervantes en brazos de la Fama*, los relieves modelados para la reina Isabel sobre *San Antonio de Padua* y la *Alegoría de Sevilla*.

El citado autor, señaló los versos de Bernardo López García sobre el *Dos de Mayo* como la fuente literaria de la que partió y tomó la descripción de un artículo publicado en el diario *La Época*, cuyo autor no citó, en el que había aparecido por primera vez el título de la obra. Tuvo en cuenta la torre, que denominó morisca, como eje de una escena con dos grupos, uno con un fraile que invoca el nombre de Dios e incita a la lucha del pueblo español, delante de dos mujeres con los trajes y las mantillas desgarrados, mostrando indignación y

1 Colección Particular, barro, 100 cm de altura; peana 60 cm de ancho x 30 cm de fondo.

2 OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-1884, p. 654.

3 MONTOTO Y PEREYRA, L., *Antonio Susillo: obras de este notable escultor*, Sevilla, Círculo liberal, 1885, pp. 13-25.

cansancio, a la vez que arrastran un cañón; el otro con un soldado herido defendido por otro, mientras un niño recoge y se dispone a usar un trabuco. Detrás de ellos, los esqueletos de otras épocas salen de sus tumbas para luchar por la independencia española. No pasó por alto la presencia de un joven tocando las campanas para llamar a la lucha y la presencia del escudo de España en la parte superior. Dejó muy claro que hablaba de un grupo escultórico de bulto redondo.

Joaquín Guichot y Eugenio Sedano incluyeron a Antonio Susillo en sus publicaciones enciclopédicas de 1896; y Alfredo Murga le dedicó un texto necrológico en prensa el día 22 de diciembre de ese año⁴. Esas publicaciones, todavía en época de Antonio Susillo, aportaron textos muy generales, dándole especial importancia al virtuosismo de sus relieves y su estatuaría pública.

Autores como Francisco Cuenca⁵ y Alejandro Guichot y Sierra⁶ se ocuparon de nuevo de Antonio Susillo en la tercera década del siglo XX. Publicaron sus textos en 1923 y 1925, respectivamente, y lo tuvieron en cuenta como un artista importante del pasado más reciente, centrando su atención como los anteriores en su estatuaría monumental y el recuerdo de su habilidad para el relieve. El primero de ellos citó *El grito de Independencia* entre los relieves de Antonio Susillo. No dijo nada más, sólo lo citó, por lo que no sabemos si se refería al grupo comentado por Luis Montoto o a un relieve con el mismo tema.

José Cascales y Muñoz presentó su biografía con datos concretos sobre la relación de Antonio Susillo con la reina Isabel II y la amistad con Romualdo Giedroik, chambelán del zar Nicolás II de Rusia, y su consiguiente viaje y estancia en la *École de Beaux Arts* de París en 1883-1884; la vuelta a Sevilla ese último año; la estancia en Roma becado por el Ministerio de Fomento de España entre 1885 y 1888; los premios nacionales e internacionales que tanto prestigio le reportaron; y circunstancias personales relativas a sus dos matrimonios y su trágica muerte en 1896⁷. Coincidió con los anteriores en el interés por la estatuaría pública y destacó los relieves *La oración de la tarde*, propiedad de Evaristo Zagastizabal, al que mencionó como primer coleccionista de su obra; *La leyenda de Prometeo*; *Dos hojas secas*; *La caída de un ángel*; y *El grito de*

4 GUICHOT, J., *Historia de la ciudad de Sevilla*, t. VI, Sevilla, 1886, pp.323-324 y 554-558. GUICHOT, J., "Suicidio de un gran artista", *El Noticiero Sevillano*, año V, n° 1359, Sevilla, 23-XII-1896, p. 1. SEDANO, E., *Estudio de estudios. Artículos-siluetas de pintores y escultores Sevillanos*, Sevilla, 1896, pp. 44-50. MURGA, A., "Antonio Susillo", *El Porvenir*, año XLIX, n° 15056, Sevilla, 23-XII-1896, p. 3.

5 CUENCA, F., *Museo de pintores y escultores andaluces contemporáneos*, La Habana, 1923, pp. 363-366.

6 GUICHOT Y SIERRA, A., *El Cicerone de Sevilla*, 2T, Sevilla, 1925, pp. 194-197 y 414-417.

7 CASCALES MUÑOZ, J., *Las Bellas Artes plásticas en Sevilla. La pintura, la escultura y cerámica artísticas desde el siglo XIII hasta nuestros días*, 2T, Toledo, 1929, T2, pp. 44-48.

Independencia. Es muy posible que Francisco Cuenca no conociese el grupo original y que tomase la referencia anterior confundiéndolo con un relieve.

A partir de ahí, numerosos autores se ocuparon y dieron noticias sobre Antonio Susillo, sin que ninguno hablase del grupo o diese noticia sobre la existencia de un posible relieve con el mismo tema que justificase la cita del mismo por parte de Francisco Cuenca y José Cascales. José López del Toro aportó la correspondencia de Antonio Susillo con el marqués de Pickman en un artículo del año 1946. Bernardino de Pantorba lo citó en su *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, de 1948. María Elena Gómez Moreno lo hizo en su *Historia de la Escultura española del siglo XIX*, en 1951; y Antonio Muro Orejón habló de un *Retrato de la Infanta María Luisa Fernanda* fechado en 1893-1894, en un artículo del año 1961. Juan Antonio Gaya Nuño lo citó en su libro sobre Arte del siglo XIX del año 1966; y Francisco Collantes de Terán Delorme en su estudio de los monumentos públicos de Sevilla⁸, en 1970. El escultor Antonio Illanes le dedicó su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría en 1975⁹, con un trasfondo literario tendente a la prosa lírica y no desde una perspectiva técnica y analítica.

Juan Miguel González Gómez dedicó diversos artículos a Antonio Susillo, el primero publicado por la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría en 1978. Dejó pendientes las valoraciones técnicas y formales necesarias para profundizar en sus propuestas creativas. Fue uno de los pocos que citó *El grito de Independencia*; aunque no habló de la obra y ni siquiera citó los datos y la descripción aportada por Luis Montoto y Pereyra. Poco después, en 1981, publicó con Manuel Jesús Carrasco Terriza un artículo sobre imágenes marianas de la provincia de Huelva, entre ellas la que Antonio Susillo modeló para la parroquia de Riotinto¹⁰.

8 CASCALES MUÑOZ, J., *Ibidem*, p. 48. LÓPEZ DEL TORO, J., “Cinco cartas del escultor Susillo al marqués de Pickman”, *Archivo Hispalense*, nº 15, 1946, pp. 77-113. PANTORBA, B., *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, García Rama, 1980, p. 487. GÓMEZ MORENO, M. E., *Breve historia de la escultura*, Madrid, 1951, pp. 205-206. MURO OREJÓN, A., *Apuntes para la Historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, 1961, p. 120. GAYA NUÑO, J. A., *Arte del siglo XIX*, Madrid, Plus Ultra, 1966, pp. 310-315. COLLANTES DE TERÁN DELORME, F., *Patrimonio monumental y artístico del Ayuntamiento de Sevilla*, Sevilla, 1970, p. 85.

9 ILLANES, A., “Antonio Susillo y su ingente obra”, *Boletín de Bellas Artes*, 2ª época, nº 3, 1975, pp. 11-26.

10 GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M., “Dos esculturas de Antonio Susillo en la Iglesia Parroquial de la Granada de Riotinto (Huelva)”, *Actas del II Congreso Español de Historia del Arte: el Arte del siglo XIX*, t. II, Valladolid, 1978, pp. 27-29. GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M.; CARRASCO TERRIZA, M. J., *Escultura mariana onubense*, Huelva, 1981, pp. 141-142.

Desde entonces no hemos tenido más noticias sobre *El grito de Independencia*, y eso que Daniel Pineda Novo aludió a Antonio Susillo en su trabajo sobre la escultura sevillana del año 1981; y Antonio de la Banda y Vargas le dio un sitio preferente en su panorámica del mismo año. Junto a esos estudios generales, autores como José Fernández López y Federico García de la Concha Delgado publicaron artículos sobre relieves concretos en el año 1986, como es lógico con otros objetivos¹¹.

A inicios del siglo XXI el grupo escultórico estaba en paradero desconocido y olvidado. En la década de los noventa, autores como Antonio de la Banda y Vargas; Enrique Pareja López; y María Elena Gómez Moreno, escribieron capítulos dedicados a estudios del contexto artístico sevillano. Juan Miguel González Gómez y José Roda Peña lo hicieron en un libro sobre la imaginería procesional sevillana, en el que remitieron al suceso registrado en prensa del incendio del paso de la *Virgen de la Amargura* y las nuevas manos realizadas por Antonio Susillo en 1893¹². Antonio de la Banda y Vargas en otro texto del año 1997 lo estudió en el contexto de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría¹³.

Fausto Blázquez realizó su tesis doctoral sobre la escultura sevillana en la época de la Exposición Iberoamericana del año 1929, en la que remontó hasta la escultura de la segunda mitad del siglo XIX. En ese marco situó a Antonio Susillo como el referente para la renovación formal de la escultura sevillana en consonancia con el realismo internacional de Carpeaux y Rodin introducido desde París. Aportó información de la época en la que Antonio Susillo regresó a Sevilla tras su estancia de formación en la *École de Beaux Arts* de París y modeló *El grito de Independencia*, obra que no citó¹⁴.

11 PINEDA NOVO, D., *Escultura e imaginería*, Sevilla, Cosas de Sevilla, 1981, p. 76. DE LA BANDA Y VARGAS, A., “Datos para la historia de la escultura sevillana del siglo XIX”, *Boletín de Bellas Artes*, nº IX, 1981, pp. 183-218. FERNÁNDEZ LÓPEZ, J., “El relieve de Paolo y Francesca de Antonio Susillo”, *Archivo Hispalense*, Nº210, 1986, pp. 127-130. GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, F., “San Antonio de Padua”, *Arte de las Hermandades de Sevilla*, Sevilla, Obra Cultural del Monte de Piedad, 1986, p. 22.

12 DE LA BANDA Y VARGAS, A., *Historia del Arte en Andalucía. De la Ilustración a nuestros días*, Sevilla, 1991, pp. 190-192. PAREJA LÓPEZ, E., “Escultura”, *Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, 1991, t. I, p. 186. GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M.; RODA PEÑA, J., *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*, Sevilla, 1992, p. 126. GÓMEZ MORENO, M. E., *Pintura y escultura españolas del siglo XIX*, Madrid, Espasa Calpe, 1996, pp. 100-101.

13 DE LA BANDA Y VARGAS, A., “Antonio Susillo. Académico de Bellas Artes”, *Temas de Estética y Arte*, 11, 1997, pp. 69-74.

14 BLÁZQUEZ SÁNCHEZ, F., *La escultura sevillana en la época de la exposición iberoamericana, (1900-1930)*, Ávila, Diario de Ávila, 1989, p. 112.

Tampoco lo hizo Andrés Luque Teruel, que le dedicó el único texto publicado con motivo del centenario de su muerte. Pese a que lo hizo en un texto reducido, fue el primero en plantearlo con una perspectiva distinta a la académica/literaria con la que había sido tratado hasta ese momento, al dilucidar características morfológicas y formales, detectando dos tendencias en su producción: los relieves con temas relacionados con la historia y la poesía local resueltos con un modelado muy suelto y atento a la incidencia de la luz por influencia directa de escultores como Carpeaux, Barye y Rude; y el modelado potente de sus figuras de tamaño natural, que sin renunciar a los acabados pictóricos también muestra el conocimiento de la escultura clásica y la rotundidad volumétrica de escultores europeos como Wrba, Touaillon y Klinger¹⁵.

En ese momento, *El grito de Independencia* había quedado en el olvido, hasta el punto de que tampoco lo tuvo en cuenta Joaquín Álvarez Cruz, autor que realizó numerosas aportaciones biográficas en un artículo publicado en *Laboratorio de Arte* en el año 1997, obteniendo datos precisos por primera vez del registro civil, recién liberados a dominio público, de manera que confirmó aspectos importantes de su vida y obra. En el mismo número de la revista citada, Juan Miguel González Gómez insistió en la biografía, repitiendo datos, y volvió a hacerlo ese mismo año en otra versión del mismo artículo para una de las revistas de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla. Teresa Lafita publicó un completo estudio sobre la estatuaria monumental sevillana, en el que, como es lógico, destacaron las aportaciones de Antonio Susillo, y dio a conocer el dibujo con el proyecto de monumento a la infanta María Luisa en el Parque de su nombre en Sevilla, que no llegó a realizarse. Tampoco tuvo en cuenta *El grito de independencia*¹⁶.

Carlos Reyro aportó información sobre el grupo *La primera contienda*, una de las obras fundamentales del catálogo de Antonio Susillo, modelado en Roma en 1885-1887. El tándem formado por Juan Miguel González Gómez y Jesús Rojas-Marcos González, publicó dos artículos, dando a conocer obras inéditas de Antonio Susillo en los años 2011 y 2013; también Jesús Rojas-

15 LUQUE TERUEL, A., "Antonio Susillo en el centenario de su muerte", *Guía Cultural de las Rutas y Autovías del Sur*, Madrid, 1996, págs. 14-15.

16 ÁLVAREZ CRUZ, J., "Notas biográficas sobre el escultor Antonio Susillo", *Laboratorio de Arte*, nº 10, 1997, pp. 523-525. GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M., "Nuevas aportaciones sobre la vida y obra de Antonio Susillo", *Laboratorio de Arte*, nº 10, 1997, pp. 289-318. GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M., "Antonio Susillo. Entre el último romanticismo y el primer realismo", *Temas de Estética y Arte XI*, Sevilla, Real Academia de Santa Isabel de Hungría de Sevilla y Real Maestranza de Caballería de Sevilla, 1997, pp. 25-67. LAFITA, T., *Sevilla turística y cultural. Fuentes y monumentos públicos*, Madrid-Sevilla, 1998, p. 64.

Marcos González en solitario en el año 2014¹⁷; y Alicia Iglesias Cumplido, dio a conocer una obra inédita de Antonio Susillo en un artículo del año 2019¹⁸.

2. UN DOCUMENTO GRÁFICO FUNDAMENTAL

Entrada la segunda década del siglo XXI, apareció en el mercado artístico una colección de fotografías con la técnica de la albúmina propia de finales del siglo XIX con veinticuatro obras de Antonio Susillo. La mayoría están firmadas por detrás por el fotógrafo Eugenio Gómez¹⁹, establecido en la Calle San Juan de la Palma número 12 de Sevilla (Fig. 2).



Fig. 1 Antonio Susillo, *El grito de Independencia*, 1884.

Fototipia: Eugenio Gómez (dominio público).

17 REYERO HERMOSILLA, C., *Escultura, Museo y Estado en la España del siglo XIX*, Alicante, Fundación Eduardo Capa, 2002, pp. 328-331. GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M.; y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J., “Cuatro nuevas obras del escultor Antonio Susillo”, *Laboratorio de Arte*, nº 23, 2011, pp. 391-414. GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M.; y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J., “La obra de Antonio Susillo en la Casa-Palacio de la Condesa de Lebrija”, *Temas de Estética y Arte*, 27, 2013, pp. 177-219. ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J., “Tres obras inéditas de Susillo. Un ángel y dos relieves pasionistas”, *Laboratorio de Arte*, nº 26, 2014, p. 297.

18 IGLESIAS CUMPLIDO, A., “Una obra inédita del escultor Antonio Susillo: El sueño de un ángel (1885)”, *Laboratorio de Arte*, nº 31, Sevilla, 2019, pp. 693-702.

19 HOLGADO BRENES, J. M.; RAMOS REGÍFE, J., *Historia de la fotografía española: 1839-1950*, Sevilla, Monte de Piedad, 1986.

Son documentos con una gran importancia para la elaboración del catálogo de la obra de Antonio Susillo. Incluye retratos, grupos escultóricos y relieves, varios desconocidos hasta ese momento; uno se puede identificar con el grupo escultórico *El grito de Independencia* según la descripción aportada por Luis Montoto y Pereyra²⁰ (Fig. 1). La fotografía está tomada desde el frente y ligeramente desplazada hacia el ángulo izquierdo de la base, circunstancia que sólo permite identificar el grupo con el soldado abatido sostenido por otro en primer plano, el grupo de ultratumba del lado izquierdo y la victoria alada que desciende desde el tejado de la torre. Por el lado derecho sobresalen la cabeza del fraile junto a la torre y la rueda del cañón que empujan las mujeres.

La fotografía es un documento que permite asegurar la autoría del grupo escultórico de Antonio Susillo tal y como lo había descrito Luis Montoto, y también descartarlo como relieve según apareció citado por Francisco Cuenca y José Cascales. Hubiese sido suficiente para iniciar un primer estudio composicional, morfológico y formal, si no fuese por la posterior recuperación del propio grupo escultórico en una colección particular, momento en el que se convirtió en un documento imprescindible para la identificación.

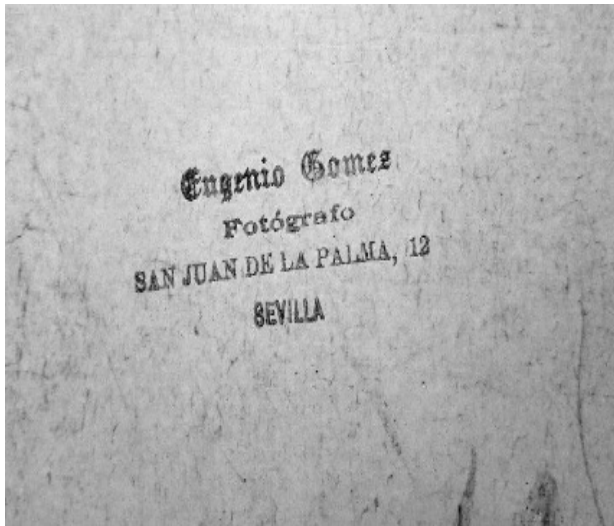


Fig. 2 Antonio Susillo, *El grito de Independencia*, 1884.
Fototipia: Eugenio Gómez (dominio público).

20 MONTOTO Y PEREYRA, L., *Antonio Susillo: obras de este notable escultor*, Op. Cit, pp. 17-20.

3. LOS ANÁLISIS COMPOSITIVO, MORFOLÓGICO Y FORMAL PENDIENTES

La reciente localización de *El grito de Independencia* en una colección particular sevillana no sólo enriquece el catálogo de Antonio Susillo y el patrimonio escultórico sevillano del siglo XIX, sino que además permite hacer el primer análisis morfológico y formal después de ciento treinta y ocho años desde que Luis Montoto y Pereyra publicase el texto con las referencias y la descripción de la estatua. Durante todo ese tiempo se le perdió la pista debido a la privacidad de la propiedad y las herencias con los consiguientes cambios de apellidos, pese a que se mantuvo siempre en la misma familia (Fig. 3).

Una vez localizada, pudimos comprobar que se trata de un grupo escultórico de bulto redondo de un metro de altura, modelado por Antonio Susillo como monumento a la gesta del pueblo español con motivo del alzamiento contra los invasores franceses el día dos de mayo de 1808, bajo el lema *El grito de Independencia*, que le proporcionó el título, como así consta en la inscripción hecha a mano por el propio escultor en el lado derecho de la base. En el lado izquierdo de esta, firmó: *A. Susillo/Sevilla 1884*.

La composición está organizada en función del eje vertical aportado por la torre medieval ligeramente desplazada hacia el lado izquierdo de la base, lo que genera dos espacios laterales con distintas dimensiones. Eso le permitió agrupar escenas con proyecciones espaciales distintas a cada lado y en el frontal, manejando con eficacia el principio de simetría por la compensación de los dos grupos en torno a ese eje y la ruptura del mismo con la adaptación de las figuras a espacios con diferentes características, con mayor proyección horizontal y por lo tanto sujeta a la línea de tierra el del lado derecho con la escena en la que un fraile presenta un crucifijo y arenga al pueblo para que se levante en armas y en conexión con el espectador el subgrupo frontal con los soldados; y más restringido el del lado izquierdo, de manera que la resurrección de los muertos que desplazan las lápidas sepulcrales con escudos nobiliarios provoca un ritmo ascensional con el que aludió a su irrupción desde el otro mundo.



Fig. 3 Antonio Susillo, *El grito de Independencia*, 1884. Colección Particular.

Fotografía: Alicia Iglesias Cumplido (AIC).

Antonio Susillo mostró unas dotes compositivas excepcionales. El primer grupo es un cuerpo de tierra en el que presentó al personaje religioso como referente para la moral combativa del pueblo. Se proyecta hacia la derecha con dos mujeres que desplazan a duras penas un cañón, dejando claro que serían todos los ciudadanos sin distinciones de género los que se rebelarían contra la situación; e igualmente pasa en sentido contrario con la escena del soldado herido sostenido por otro mientras un joven recoge el tabuco caído y deja claro que también está dispuesto a sumarse a la lucha, invitando a todos los espectadores desde un primer plano frontal. Si tenemos en cuenta que el grupo sobrenatural del lado izquierdo se desplaza justo hacia detrás de la torre, podremos valorar cómo Antonio Susillo dispuso una falsa perspectiva envolvente que multiplicó los puntos de vista del conjunto.

La torre sirvió de eje y por lo tanto es un elemento fundamental que además da altura al monumento con las implicaciones visuales que esto tendría de haberse fundido a mayor tamaño. Esa función, como parte de las relaciones compositivas, no fue la única, también tuvo una importancia indudable en la lectura simbólica y la relación entre los dos grupos representados. Las ventanas de la torre muestran perfiles propios de la arquitectura andalusí, habituales en el amplio período mudéjar que cimenta la tradición cristiana española, paralelismo alegórico de un

momento histórico equiparable. La aparición de dos personajes en distintas caras de la torre y alturas sirve de nexos con cada uno de los grupos, en el lado de los resucitados es otra calavera revestida con armadura la que arenga a ese ejército de ultratumba, mientras que en la cara central y en la vertical sobre los dos soldados que ocupan el frente aparece una victoria alada y coronada blandiendo una espada con la mano derecha y portando la bandera con el escudo de España en la izquierda. En la parte superior y en el interior de la torre, un hombre golpea la campana llamando a la lucha. Este personaje es fundamental en la lectura simbólica del conjunto, pues, aunque ocupa un lugar poco visible y semioculto por la presencia de la victoria que vuela ante la torre, es el responsable de la llamada a la que responde todo el pueblo español representado por su pasado histórico y el valor heroico de los ciudadanos de ese momento.

Los rasgos morfológicos muestran la gran cantidad de registros propios de Antonio Susillo. El análisis permite identificar cinco soluciones distintas que combinadas aumentan las posibilidades formales y expresivas aportadas por los distintos tipos de volúmenes y los contrastes de texturas. En primer lugar, tendríamos que hablar del modelado de bulto redondo de las principales figuras de los dos grupos, planteadas con movimientos decididos, con diagonales en el grupo de tierra y firmeza y verticalidad en el grupo sobrenatural. En esas figuras, el modelado es potente, muy plástico, en el primer caso con sugestivos contrastes entre la volumetría anatómica y los detalles de las ropas, muy representativo el que tiene lugar entre la espalda inclinada de una de las mujeres y el vestido que la descubre. Una segunda solución morfológica es la que refiere a esos detalles, trabajados con una gran soltura, cierto empaste y acabados pictóricos (Fig 4).



Fig. 4 Antonio Susillo, *El grito de Independencia*, 1884. Detalle. Colección Particular.

Fotografía: AIC.

En relación con esos dos rasgos morfológicos fundamentales, habituales en la obra de Antonio Susillo, debemos tener en cuenta un tercero, igual de característico. Se trata de la introducción de texturas reales, a veces por transcripciones de objetos y en ocasiones debido al vaciado directo de estos. Ese modo de modelar o de introducir moldes obtenidos de objetos reales puede verse en el cañón que se desplaza lateralmente y, sobre todo, en la rueda en primer plano, y también en las armaduras que cubren a los esqueletos del grupo sobrenatural y en detalles concretos de la torre, como la balaustrada de un balcón y la cubierta de tejas que la remata. Esas soluciones contrastan con la plasticidad alternativa de los dos rasgos morfológicos anteriores: la volumetría contundente de los cuerpos de bulto redondo y el decorativismo pictoricista de los detalles complementarios.

Antonio Susillo desarrolló en la base de la torre otra característica morfológica muy personal. El trabajo en bajorrelieve se caracteriza por la completa ocupación de las superficies, con una clara tendencia al *horro vacui* y a los acabados rugosos, táctiles, pictóricos y preciosistas. Este procedimiento puede compararse con el segundo carácter morfológico antes aludido, ahora muy desarrollado y con tanto protagonismo que adquiere otra proyección y aporta otros resultados. Con esos dos rasgos morfológicos puede relacionarse el quinto que identificamos en el modelado de este grupo. Se trata de la masa informal y abstracta que compacta los sepulcros abiertos y sirve de nexa a los esqueletos cubiertos por armadura. De ese modo, Antonio Susillo definió un espacio indefinido y masificado, con un resultado formal complementario y necesario para establecer un ámbito distinto al del cuerpo de tierra. Pese a las analogías en el tratamiento del barro, la intención y los resultados son muy distintos de los obtenidos con los recursos identificados como rasgos morfológicos segundo y cuarto.

Los rasgos formales también muestran una gran cantidad de recursos. Ya hablamos del carácter escultórico de las figuras de bulto redondo y de la importancia de los movimientos en la composición. En el grupo de tierra podemos identificar tres variantes formales, las que aportan el desplome del soldado herido, los desplazamientos diagonales hacia el exterior del fraile y las figuras femeninas que empujan el cañón y la diagonal contraria del joven que recoge el trabuco y gira la cabeza gritando con rabia mientras mira al espectador. La colocación de esta figura es fundamental, pues ocupa una posición intermedia entre esos dos subgrupos generando una nueva perspectiva envolvente, en la que su cuerpo con el torso desnudo y en tensión ocupa el punto de vista más inmediato al espectador. La volumetría de ese cuerpo es comparable a los fragmentos de las encarnaduras visibles de las dos mujeres y completa una relación de movimientos contrarios que contribuye a la gran variedad de formas y las sintetiza.

La volumetría de esas formas está en la antítesis de los acabados pictóricos, resueltos con características morfológicas tan distintas. Mientras en aquellas la definición de los volúmenes es primordial y tiene incluso capacidad para sostener soluciones morfológicas distintas, que aportan otros modos de expresión formal complementarios, ahora los volúmenes se abren y diluyen y el trabajo se agiliza en superficie proporcionando acabados pictóricos unas veces empastados y otras muy sueltos, como dibujos o grabados sobre la superficie de barro fresco.

El equilibrio formal de Antonio Susillo consiste en la utilización de cada uno de esos procedimientos y las soluciones adecuadas de manera que señalan la articulación de las composiciones en distintas zonas y grupos. Aunque las escenas acumulan personajes y parecen abigarradas debido a la multiplicidad de los recursos, estos no se expanden indiscriminadamente, sino que el escultor los ubicó estratégicamente para señalar los límites espaciales y con esto los ámbitos de representación que corresponden a cada uno de los grupos (Fig. 5).



Fig. 5 Antonio Susillo, *El grito de Independencia*, 1884. Detalle.
Colección Particular. Fotografía: AIC.

Si nos quedamos sólo con las formas correspondientes a cada procedimiento, apreciaremos planteamientos muy distintos. Ya comentamos la sólida volumetría de los fragmentos anatómicos visibles, siempre tendentes a la expresión realista; y también el carácter decorativo y la soltura pictoricista de los complementos de esas soluciones volumétricas. Hay que añadir la definición de los esqueletos cubiertos por sólidas armaduras, cuyas superficies metálicas con texturas lisas aportan acabados muy distintos y con una misma consistencia

volumétrica. Queda advertir las diferencias formales de esos planteamientos realistas con las de los volúmenes obtenidos por emulación o vaciados de objetos reales, más directa y en consonancia con las imágenes nítidas aportadas por la fotografía, gran novedad tecnológica de la época. Por otra parte, las formas sueltas debidas a la morfología decorativa se adaptaron a la ductilidad del barro y mostraron un carácter mixto desde el empaste y los pegotes de barro hasta finos movimientos de palillo de modelar para los grabados en superficie. Eso dio lugar a dos variantes formales, una para cubrir y rellenar espacios; y la otra para aportar información complementaria con leves toques. Esas dos variantes fluctuaron desde el exceso de información hasta el límite de una incipiente abstracción.

La descompensación hacia un extremo o el otro le permitió marcar aún más si cabe la identidad plástica de cada grupo y de los subgrupos que aportan movimiento. La masa informal que sostiene y de la que simulan salir los esqueletos con armaduras cumple una función como soporte, mientras que la composición preciosista de la base de la torre reclama la atención marcando el punto de intercesión que separa al grupo humano representado en el cuerpo de tierra del grupo sobrenatural que sale de ultratumba.

El análisis estilístico permite hablar de una composición compleja por la diversificación de un relato literario en dos ámbitos de representación y también de una dinámica realista propensa a la representación detallada y la integración de distintas subunidades temáticas. La agilidad manual del escultor le permitió resolverlo con soltura y un gran dominio del barro. Puede parecer que el objetivo de Antonio Susillo fue la exhibición virtuosista, de la que sin duda hizo gala; sin embargo, eso sólo fue parte de un relato muy vinculado a la descripción literaria y abierto a las novedades técnicas y estilísticas importadas de la escultura realista europea centralizada en París.

4. ESTUDIO COMPARATIVO

Debido al carácter narrativo y la división en dos grandes escenas, así como a la diversidad morfológica y formal de la estatua, podemos encontrar en ella similitudes con otras obras de la época. No olvidemos el interés que la pintura y la escultura realista europea tenían al inicio del tercer tercio del siglo XX por los relatos literarios y su predisposición a darles formas plásticas, justo antes de que surgiera la representación instantánea del natural, representada por Courbet.

Antonio Susillo se mostró con *El grito de Independencia* en la primera de esas tendencias (Fig. 6). Ya lo reconoció Luis Montoto cuando reconoció que

el escultor había seguido los versos del poeta Bernardo López García²¹. En los análisis antes efectuados, hemos podido comprobar que la descripción temática fue exacta, por lo que podemos confirmar el vínculo literario. Esa tendencia fue común a otros muchos artistas desde la época historicista en la que destacó el pintor sevillano Eduardo Cano²². Según José Cascales, Antonio Susillo lo hizo con un espíritu apasionado postromántico.



Fig. 6 Antonio Susillo, *El grito de Independencia*, 1884. Detalle. Colección Particular.
Fotografía: AIC.

El vínculo fue sólo temático, puesto que el poema de Bernardo López García no avanzó ninguna cuestión formal ni estilística. Para establecer esos vínculos, debemos tener en cuenta que Antonio Susillo había vuelto de su estancia en París de 1883-1884, y que en 1885 se trasladó a Roma, ciudad en la que permaneció hasta 1888. Mantenía muy fresca la influencia del estilo internacional realista y todavía no había incorporado las notas clásicas que caracterizaron la evolución de su estatuaria monumental a partir de la segunda estancia indicada.

Antonio Susillo ya había modelado los relieves *Bajo la esfinge*, *El último día de una cortesana* y *La madre hebrea*, con los que había triunfado en la Exposición Regional de Sevilla de 1882; y en París los relieves *Un mercado de flores*, *Siempre joven*, *La consulta de la hechicera*, *El campanario*, y los dos de

21 MONTOTO Y PEREYRA, L., *Op. Cit.*, p. 17.

22 FERNÁNDEZ LÓPEZ, J., *La pintura de historia en Sevilla en el siglo XIX*, Excma. Diputación Provincial, Sevilla, 1985, pp. 84-87.

La vida de San Antonio adquiridos por la reina Isabel II, citados por Luis Montoto en 1885. Ya comentamos que la torre mudéjar aporta un eje fundamental en la composición y también la solución realista con transcripción directa de las texturas en el tejado del campanario, características compositivas y soluciones morfológica y formal que tienen un antecedente directo en el relieve titulado *El campanario*, que había modelado en París un año antes.

La victoria alada tiene antecedentes iconográficos en los grupos escultóricos de Auguste Rodin, *Llamada a las armas*²³ del año 1879 y la *Puerta del infierno*²⁴, de 1880-1917; y después en el relieve del *Monumento a Cervantes* modelado por José Piquer²⁵ y en el proyecto de *Monumento a la Infanta María Luisa* dibujado por el propio Antonio Susillo²⁶. La bandera que porta y el modo en el que envuelve a la torre parece derivada de los planteamientos pictoricistas de Agustín Querol en las armas del pedestal del *Monumento a Quevedo*²⁷ en Madrid.

Para el modelado que denominamos preciosista utilizamos un término procedente de la pintura, habitual en Mariano Fortuny, según Carlos Reyero y Mireia Freixa, “el pintor más internacional y cotizado de su tiempo” justo cuando empezaba su carrera Antonio Susillo²⁸. La composición del grupo *El grito de Independencia* coincide con este en la valoración del espacio y la ocupación por distintos grupos que desglosan el relato (Fig. 7). Pese a las diferencias en las direcciones de los movimientos y la multiplicidad visual que permite la tercera dimensión, pinturas de Mariano Fortuny como *La vicaría*, del año 1870, ya muestran una organización parecida en subgrupos. También en el modo de resolver puntos que concentran los intereses decorativos con múltiples motivos de pequeño tamaño, unas veces para precisar detalles y otras con intención abstracta que hace las veces de mediadora entre las partes y rellena los planos anulando la sensación de vacío. En la pintura de Mariano Fortuny, *Desnudo en la playa*²⁹, del año 1874, puede verse una definición volumétrica del cuerpo en relación con el preciosismo con el que interpretó la arena, igualmente comparable con Antonio Susillo en la siguiente década, caso de *El grito de*

23 MARLOW, T., *Rodin*, Madrid, Libsa, 1992, p. 35.

24 NÉRET, G., *Auguste Rodin. Esculturas y dibujos*, Colonia, Taschen, 1997, pp. 26-42.

25 BLÁZQUEZ, F., *Op. Cit.*, p. 307.

26 BLÁZQUEZ, F., *Ibidem*, p. 339.

27 GIL, R., *Agustín Querol*, Madrid, Sáenz de Jubera Hnos., 1910. BLÁZQUEZ, F., *Ibidem*, p. 209.

28 REYERO, C.; FREIXA, M., *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 190-196.

29 REYERO, C.; FREIXA, M., *Ibidem*, p. 195.

Independencia, del año 1884, y el grupo en miniatura *El sueño de un ángel*³⁰, del año 1885. Son analogías compositivas y coincidencias morfológicas que permiten relacionarlos en una misma tendencia artística, vinculada al inicio del realismo en el arte español del siglo XIX.

Fig. 7 Antonio Susillo, *El grito de Independencia*, 1884. Detalle.
Colección Particular. Fotografía: AIC.



Los protagonistas del grupo de Antonio Susillo también aparecen en la pintura de Joaquín Sorolla *Dos de mayo*³¹, del año 1884. Nos referimos al soldado que cae desplomado sostenido por otro compañero, al joven que cruza en diagonal detrás de ese grupo con intención de manejar el cañón, la mujer que lo empuja y el militar que arenga a los soldados. Eso sí, la organización es muy distinta, aquí se trata de una sola escena de guerra, Sorolla no incluyó ningún grupo sobrenatural y narró con detalles el dramatismo de la batalla. La nitidez de los protagonistas en primer plano y la fuga velada de esa misma escena están concebidas de un modo muy distinto. El realismo es análogo, los recursos interpretativos no, pues Sorolla no tuvo ningún interés decorativista y resolvió los detalles con una objetividad distinta. Sólo el giro y el medio torso desnudo de uno de los soldados, muestra equivalencias con el de una de las jóvenes que

30 IGLESIAS CUMPLIDO, A., “Una obra inédita del escultor Antonio Susillo: El sueño de un ángel (1885)”, *Op. Cit.*, pp. 699-702.

31 Museo del Prado. Óleo sobre lienzo, 400 x 580 cm.

empujan el cañón en el grupo de Antonio Susillo. Los uniformes militares y la tipología de los cañones, dos en la pintura de Sorolla, son muy similares; no obstante, son reflejos directos de una realidad de época.

Ya señalamos las analogías formales con el grupo del propio Antonio Susillo *El sueño de un ángel*, como vimos consecutivos, en 1884 y 1885, en el breve período sevillano intermedio entre las estancias en París, en 1883-1884; y Roma, en 1885-1888. Otro grupo, *La leyenda de Prometeo* (Fig. 8), muestra tres elementos con similitudes. En primer lugar, la presencia de uno vertical que actúa como eje y vertebrata la composición, asumiendo la distribución de los distintos personajes. En este caso, una figura femenina tumbada levanta un cáliz, girando hacia el lado derecho de ese elemento vertical y dando la espalda al espectador, e interactuando con otra figura femenina que sostiene la soga una vez liberado Prometeo y queda en la parte trasera. En sentido contrario y en el frente, aparece otro grupo con una señora mayor que sujeta a un hombre joven mortalmente herido, que por las cuerdas del brazo derecho es el mismo Prometeo; y en el lado izquierdo del soporte vertical, una victoria alada con una espada corta en la mano derecha. Coinciden en el sentido circular de la composición en torno a ese eje y el desdoble simbólico del relato, pues sobre esa figura remata la composición la del propio Prometeo en el momento en que es atacado por el águila, cuya sangre derrama y es recogida por la figura femenina del grupo inferior en el que aparece su propio cuerpo yacente.



Fig. 8 Antonio Susillo, *El grito de Independencia*, 1884. Detalle. Colección Particular.

Fotografía: AIC. Antonio Susillo. *La leyenda de Prometeo*.

Fototipia: Eugenio Gómez (dominio público).

Ese eje también aparece en *La venta de una esclava*, grupo dedicado a los marqueses de Casa-Sandoval, en el que la pureza volumétrica de los desnudos es comparable con el realismo de Mariano Fortuny, Joaquín Sorolla y algunas obras tempranas de Mariano Benlliure, en contraste con esas otras partes modeladas con profusión y un sentido decorativo tendente a la descripción mediante los elementos de bodegón que rodean la base. También coincide la Victoria alada de la parte superior, dispuesta a colocar una corona de laureles sobre los dos militares fallecidos, oficiales de artillería que sirvieron en el cuartel de Montealeón³²: Luis Daoiz y Torres y Pedro Velarde y Santillán.

Hablábamos de tres elementos similares. El segundo alude a las características de ese eje vertical, una masa abstracta e informal análoga a la que sostiene la salida de los esqueletos con armadura en *El grito de Independencia*. La tercera es la decidida volumetría de los tres desnudos principales, los dos de Prometeo, vivo y muerto, y el de la figura femenina que nos da la espalda y presenta el cáliz. La pureza y la fuerza plástica de los cuerpos contrasta con el decorativismo preciosista de los fondos, que incluyen elementos vegetales que cubren las superficies y aportan un nuevo sentido a la masa informal vertical. En conjunto, puede deducirse la ascendencia directa sobre el *Monumento al Dos de Mayo* de Aniceto Marinas, en los Jardines del General Fanjul en Madrid, apuntadas por Carlos Reyero³³ y M. S. Salvador Prieto³⁴.

CONCLUSIONES

El grupo escultórico de Antonio Susillo tuvo un gran reconocimiento en su época, el texto de Luis Montoto y Pereyra así lo confirma. La publicación de un artículo monográfico y la comparación que hizo el periodista con algunas de sus esculturas más conocidas hasta ese momento pueden considerarse hechos relevantes que pusieron el punto de mira en el grupo. Es cierto que el tema fue muy apreciado a finales del siglo XIX; no obstante, la intención de Luis

32 MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El monumento conmemorativo en España, 1875-1975*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1996, pp. 21-41. LACARRA DUCAY, M. del C.; y GIMÉNEZ NAVARRO, C. (coordinadoras): *Historia y política a través de la escultura pública 1820-1920*, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 2003, pp. 41-62. REYERO HERMOSILLA, C., *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 153-172.

33 REYERO HERMOSILLA, C., *La escultura del eclecticismo en España. Cosmopolitas entre Roma y París. 1850-1900*, Madrid, UAM, 2004, pp. 158-159.

34 SALVADOR PRIETO, M. S., *La escultura monumental en Madrid: calles, plazas y jardines públicos (1875-1936)*, Madrid, Alpuerto, 1900, pp. 133-143.

Montoto fue la de destacar y exaltar la composición de Antonio Susillo, cuyo prestigio se vio elevado y quedó situado muy por encima de cualquier otro escultor de su tiempo en la ciudad. Eso coincidió con su reconocimiento a nivel nacional y con la vuelta de su estancia en París, determinante en la evolución que lo llevó a ocupar un lugar destacado en la tendencia realista internacional de la que pronto surgió el Impresionismo en París.

En el texto de Luis Montoto quedó muy claro que se trataba de un grupo escultórico, y aunque no utilizó el término *original* debemos identificarlo así, puesto que sería la propuesta a escala para una obra monumental. En ningún momento puede hablarse de boceto, concepto que se refiere a la fijación o apunte de una idea, a un leve esbozo en el plano o con la materia de barro, y nunca a una obra perfectamente definida y acabada. El tamaño del grupo escultórico, de un metro de altura, la factura cuidada de la composición, la definición de todas las figuras, incluida la torre, y el rico contraste de texturas permiten afirmarlo y reconocerlo como un grupo escultórico acabado y a escala para un posible monumento de mayores dimensiones. Ese fue un procedimiento habitual en Antonio Susillo, el trabajo creativo en proporciones académicas con vistas a la réplica definitiva en bronce en tamaño mayor del natural, como puede comprobarse con los dos estados del grupo *La primera contienda*, *El fluir de la vida* y el *Crucificado de las Mieles*. Del primero de estos se conserva un original de aproximadamente un metro de altura en la casa de la Condesa de Lebrija en Sevilla, y la fotografía del modelo intermedio en yeso para la escultura definitiva, depositado en su día en el Museo de Bellas Artes de la misma ciudad, que lo duplica en altura.

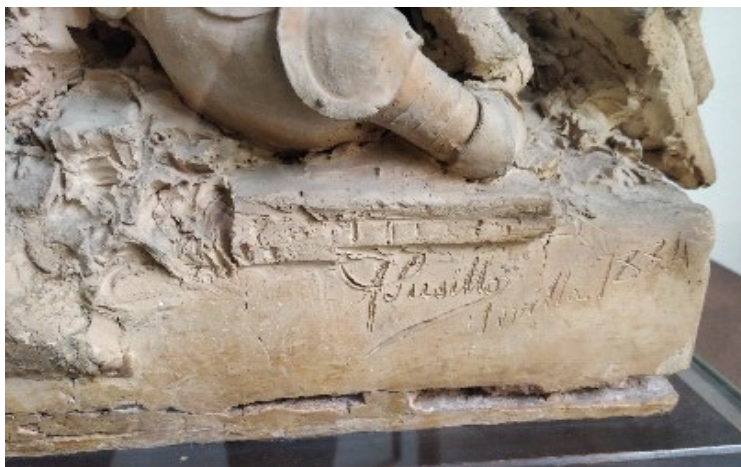


Fig. 9 Antonio Susillo, *El grito de Independencia*, 1884. Detalle. Colección Particular.
Fotografía: Alicia Iglesias Cumplido (AIC).

La compra por parte de un particular la mantuvo oculta durante muchas décadas, hasta el punto de que autores como Francisco Cuenca y Manuel Cascales tuvieron constancia del título y no de las características de la obra, lo que los llevó a confundirla con un relieve. La monotipia del fotógrafo Eugenio Gómez permitió clarificar esta cuestión, pues se ve con claridad que se trata de un grupo escultórico, como describió Luis Montoto, y no de un relieve como dijeron estos autores. La identificación del grupo escultórico en una colección particular sevillana lo ha corroborado.

Una de las cuestiones que se ha podido comprobar comparando el texto de Luis Montoto con la escultura es el trasfondo literario que siempre se le ha reconocido a la obra de Antonio Susillo. Hasta el momento podía suponerse por las características de las composiciones y el contenido temático de muchos relieves; ahora, con la propuesta del poema de Bernardo López García por parte de Luis Montoto y una vez analizada la composición, puede asegurarse y establecerse la relación con precisión.

La composición mediante grupos enfrentados u opuestos muestra ya los criterios de madurez de Antonio Susillo. Esto es importante, pues debido a la fecha que manejamos indica que la última etapa de la formación del escultor debe fijarse en la *École de Beaux Arts* de París, y no en Sevilla ni en Roma, siendo la estancia en esta segunda ciudad determinante en su evolución. El realismo descriptivo y expresivo de Carpeaux, decisivo también en la formación de Rodin, supuso todo un punto de partida a partir del cual Antonio Susillo pudo darle un toque personal a los relatos literarios que exigían la mayor parte de los comitentes de la segunda mitad del siglo XIX y, con esa personalidad, renovar la escultura sevillana de su tiempo.

El modelado de Antonio Susillo mostraba ya en 1884 los rasgos morfológicos que lo distinguieron de los escultores formados en la tradición sevillana y lo vincularon por una parte con Agustín Querol y por otra con el joven Mariano Benlliure. Desde ese momento fueron frecuentes las combinaciones de elementos definidos y abocetados, de volúmenes firmes y contundentes y acabados pictoricistas complementarios, y también el énfasis de ese pictoricismo en elementos o zonas secundarias, que tanto pueden aportar una gran cantidad de detalles como resolverse de un modo intuitivo y cercano a la indefinición. La estancia en Roma propició después la evolución formal con la incorporación de composiciones y desnudos clásicos, que determinaron un progresivo predominio del volumen sobre los efectos decorativos, que nunca quedaron descartados en la obra de Antonio Susillo y proliferaron en figuras complementarias o detalles descriptivos de los grupos, estatuas y relieves.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ CRUZ, Joaquín, “Notas biográficas sobre el escultor Antonio Susillo”, Sevilla, *Laboratorio de Arte*, nº 10, 1997.
- BLÁZQUEZ SÁNCHEZ, Fausto, *La escultura sevillana en la época de la exposición iberoamericana, (1900-1930)*, Ávila, Diario de Ávila, 1989.
- CASCALES MUÑOZ, José, *Las Bellas Artes plásticas en Sevilla. La pintura, la escultura y cerámica artísticas desde el siglo XIII hasta nuestros días*, 2 t, Toledo, 1929.
- COLLANTES DE TERÁN DELORME, Francisco, *Patrimonio monumental y artístico del Ayuntamiento de Sevilla*, Sevilla, 1970.
- CUENCA, Francisco, *Museo de pintores y escultores andaluces contemporáneos*, La Habana, Rambla, Bouza y CA., 1923.
- DE LA BANDA Y VARGAS, Antonio, “Datos para la historia de la escultura sevillana del siglo XIX”, *Boletín de Bellas Artes*, nº IX, 1981.
- DE LA BANDA Y VARGAS, Antonio, *Historia del Arte en Andalucía. De la Ilustración a nuestros días*, Sevilla, 1991.
- DE LA BANDA Y VARGAS, Antonio: “Antonio Susillo. Académico de Bellas Artes”, Sevilla, *Temas de Estética y Arte*, nº 11, 1997.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, José, *La pintura de historia en Sevilla en el siglo XIX*, Sevilla, Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1985.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, JOSÉ, “El relieve de Paolo y Francesca de Antonio Susillo”, Sevilla, *Archivo Hispalense*, nº 210, 1986.
- GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico, “San Antonio de Padua”, *Arte de las Hermandades de Sevilla*, Sevilla, Obra Cultural del Monte de Piedad, 1986.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio, *Arte del siglo XIX*, Madrid, Plus Ultra, 1966.
- GIL, R., *Agustín Querol*, Madrid, Sáenz de Jubera Hnos., 1910.
- GÓMEZ MORENO, María Elena, *Breve historia de la escultura*, Madrid, Dosat, 1951.
- GÓMEZ MORENO, María Elena, *Pintura y escultura españolas del siglo XIX*, Madrid, Espasa Calpe, 1996.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, “Dos esculturas de Antonio Susillo en la Iglesia Parroquial de la Granada de Ríotinto (Huelva)”, *Actas del II Congreso Español de Historia del Arte: el Arte del siglo XIX*, Valladolid, 1978.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, “Nuevas aportaciones sobre la vida y obra de Antonio Susillo”, Sevilla, *Laboratorio de Arte*, nº 10, 1997.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, “Antonio Susillo. Entre el último

- romanticismo y el primer realismo”, *Temas de Estética y Arte XI*, Sevilla, Real Academia de Santa Isabel de Hungría de Sevilla y Real Maestranza de Caballería de Sevilla, 1997.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel; CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús, *Escultura mariana onubense*, Huelva, 1981.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel; RODA PEÑA, José, *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*, Sevilla, 1992.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús, “Cuatro nuevas obras del escultor Antonio Susillo”, Sevilla, *Laboratorio de Arte*, nº 23, 2011.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús, “La obra de Antonio Susillo en la Casa-Palacio de la Condesa de Lebrija”, Sevilla, *Temas de Estética y Arte*, nº 27, 2013.
- GUICHOT, Joaquín, *Historia de la ciudad de Sevilla*, tomo VI, Sevilla, 1886.
- GUICHOT, Joaquín, “Suicidio de un gran artista”, *El Noticiero Sevillano*, año V, nº 1359, Sevilla, 23-XII-1896.
- GUICHOT Y SIERRA, Alejandro, *El Cicerone de Sevilla*, 2 t; Sevilla, 1925.
- HOLGADO BRENES, José Manuel; RAMOS REGÍFE, Justo, *Historia de la fotografía española: 1839-1950*, Sevilla, Monte de Piedad, 1986.
- IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia, “Una obra inédita del escultor Antonio Susillo: El sueño de un ángel (1885)”, Sevilla, *Laboratorio de Arte*, nº31, 2019.
- ILLANES, Antonio: “Antonio Susillo y su ingente obra”, *Boletín de Bellas Artes*, 2º época- nº3, 1975.
- LACARRA DUCAY, María del Carmen; GIMÉNEZ NAVARRO, Cristina (coordinadoras), *Historia y política a través de la escultura pública 1820-1920*, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 2003.
- LAFITA, Teresa, *Sevilla turística y cultural. Fuentes y monumentos públicos*. Madrid-Sevilla, ABC, 1998.
- LÓPEZ DEL TORO, José, “Cinco cartas del escultor Susillo al marqués de Pickman”, Sevilla, *Archivo Hispalense*, nº 15, 1946.
- LUQUE TERUEL, Andrés, “Antonio Susillo en el centenario de su muerte”, Madrid, *Guía Cultural de las Rutas y Autovías del Sur*, 1996.
- MARLOW, Tim, *Rodin*, Madrid, Libsa, 1992.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *El monumento conmemorativo en España, 1875-1975*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1996.
- MONTOTO Y PEREYRA, Luis, *Antonio Susillo: obras de este notable escultor*, Sevilla, Círculo liberal, 1885.
- MURGA, Alfredo, “Antonio Susillo”, Sevilla, *El Porvenir*, año XLIX, nº

- 15056, Sevilla, 23-XII-1896.
- MURO OREJÓN, Antonio, *Apuntes para la Historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, 1961.
- NÉRET, Gilles: *Auguste Rodin. Esculturas y dibujos*, Colonia, Taschen, 1997.
- OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-1884.
- PANTORBA, Bernardino de, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, García Rama, 1980.
- PAREJA LÓPEZ, Enrique, “Escultura”, *Museo de Bellas Artes de Sevilla*; Sevilla, 1991.
- PINEDA NOVO, Daniel, *Escultura e imaginaria*, Sevilla, Cosas de Sevilla, 1981.
- REYERO HERMOSILLA, Carlos, *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*, Madrid, Cátedra, 1999.
- REYERO HERMOSILLA, Carlos, *Escultura, Museo y Estado en la España del siglo XIX*, Alicante, Fundación Eduardo Capa, 2002.
- REYERO HERMOSILLA, Carlos, *La escultura del eclecticismo en España. Cosmopolitas entre Roma y París. 1850-1900*, Madrid, UAM, 2004.
- REYERO HERMOSILLA, Carlos; FREIXA, Mireia, *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Madrid, Cátedra, 1995.
- ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús, “Tres obras inéditas de Susillo. Un ángel y dos relieves pasionistas”, Sevilla, *Laboratorio de Arte*, nº 26, 2014.
- SALVADOR PRIETO, María del Socorro, *La escultura monumental en Madrid: calles, plazas y jardines públicos (1875-1936)*, Madrid, Alpuerto, 1900.
- SEDANO, Eugenio, *Estudio de estudios. Artículos-siluetas de pintores y escultores Sevillanos*. Sevilla, 1896.

Alicia Iglesias Cumplido

Dpto. de Historia del Arte
Universidad de Sevilla

<https://orcid.org/0000-0002-3299-2521>
aicumplido@us.es



**SOBRE LAS VARIACIONES DEL COLOR DEL SOL Y DE LA LUNA
EN LA APERTURA DEL SEXTO SELLO (AP. 6, 12-17) EN LOS
COMMENTARIA IN APOCALYPSIN DE BEATO DE LIÉBANA¹**

**ON THE VARIATIONS OF THE COLOUR OF THE SUN AND THE
MOON AT THE OPENING OF THE SIXTH SEAL (AP. 6, 12-17) IN
THE COMMENTARIA IN APOCALYPSIN BY BEATO DE LIÉBANA**

JORGE JIMÉNEZ LÓPEZ
Universidad de Zaragoza

JENNIFER SOLIVAN ROBLES
Universidad de Puerto Rico

Recibido: 09/10/2023 / Aceptado: 14/12/2023

RESUMEN

El último texto del corpus bíblico destaca por el intenso cromatismo del relato, en consonancia con las condiciones que imponía la lectura pública prevista por su autor; esa precisión descriptiva enfatizaba su veracidad y su efectismo entre los oyentes. Asimismo, las copias conservadas con el comentario del lebaniego han resaltado, precisamente, por el gran desarrollo de sus ciclos ilustrativos. El objetivo principal del estudio es analizar la alusión al color negro del sol y al rojo de la luna, plenas de sentido para el autor del escrito, quizá también para Beato y para quienes tradujeron visualmente la secuencia en las primeras copias; ahora bien, teniendo en cuenta los desplazamientos,

¹ El estudio forma parte del Proyecto identitario de la Universidad San Pablo-CEU: *El Apocalipsis: un universo de color. Del texto a la imagen (I). El negro: color significado, color representado.* APOCOLOR (MPFI21LG).

distorsiones y actualizaciones de cada versión, se analiza esa “textura del tiempo” donde se manifiesta las variaciones en la recepción de la obra.

Palabras clave: Beato de Liébana; cromatismo; color negro; Apocalipsis.

ABSTRACT

The last text of the biblical corpus stands out for the intense chromaticism of the account, in keeping with the conditions imposed by the public reading envisaged by its author; this descriptive precision emphasised its veracity and its effectiveness among the listeners. Likewise, the copies preserved with the commentary by lebaniego have stood out precisely because of the great development of their illustrative cycles. The main aim of this study is to analyse the allusion to the black colour of the sun and the red of the moon, which made perfect sense to the author of the text, perhaps also to *Beatus* and to those who visually translated the sequence in the first copies; however, taking into account the displacements, distortions and updates of each version, we analyse this "texture of time" where the variations in the reception of the work are manifested.

Keywords: Beato de Liébana; chromaticism; black colour; Apocalypse.

Apenas restan unos años para superar el siglo y medio de estudios modernos sobre los códices que contienen los *Commentaria in Apocalypsin* elaborados por Beato, el más distinguido entre los presbíteros lebaniegos. El temprano interés por la singular obra se debe a la pasión bibliófila de los eruditos de final del xix, no tanto, o no sólo, en el ámbito íntimo y personal, sino en su compromiso por las nacientes instituciones públicas que dirigieron. Así, durante la dirección de Leopold Delisle de la biblioteca nacional francesa se incrementaron los fondos hispanos altomedievales, exiguos en aquel tiempo, pero representados por la copia conocida como *Beato de Navarra* (Paris, Bibliothèque Nationale de France, *Nouv. Acq. Lat.* 1366)²; a pesar de que fue realizada a final del siglo

² Dado que la mayor parte de los testimonios mencionados cuentan con una digitalización completa en los respectivos repositorios institucionales -para este caso, en BNF-Gallica- se remite a ellos para la consulta de las imágenes de buena resolución, excusando así su reproducción en blanco y negro en este artículo.

XII, la incorporación al fondo obedece al interés por el texto y las imágenes, ya presentes en sus anaqueles a través de la versión de Saint-Sever (Paris, BNF, *Lat.* 8878)³ y la procedente de la colección de Didot (Paris, BNF, *Nouv. Acq. Lat.* 2290)⁴. Delisle realiza una primera inspección detallada de estos tres volúmenes y recoge el elenco de manuscritos del que se tenía noticia ya por aquel tiempo; toma como base las identificadas en la edición del Padre Flórez en el siglo XVIII⁵.

Naturalmente, el texto despertó un interés particular por cuanto ofrecía un testimonio notorio contra las ideas adopcionistas representadas por el obispo Elipando de Toledo; pero también sus imágenes, dado que el fascinante repertorio apocalíptico atrajo a los modernos lectores, convirtiéndose en el paradigma de la mixtura ibérica entre lo cristiano y lo musulmán. El primitivismo de las escenas, su intenso cromatismo, que domina los folios y las dobles páginas, y, particularmente, las formas arabizadas los revistieron del aire exótico tanpreciado para la mirada decimonónica:

Les constructions représentées sont donc de style arabe ou du moins hispano-arabe. D'autres souvenirs rappellent également les conquérants musulmans de l'Espagne. Les cavaliers, dans l'Apocalypse, n'ont rien, ni dans le costume, ni dans l'armement, de nos guerriers de l'époque chevaleresque. Au contraire, ils sont toujours montés à la manière arabe, « à la jineta », sur des selles très hautes. Arabes aussi sont les harnachements ; on y voit pendre des ornements de métal qui ont la forme du croissant⁶.

El interés de los eruditos españoles tardó unos años en manifestarse, en buena medida a causa de la dispersión de los ejemplares, varios, incluso, fuera del territorio; quizá una muestra de la falta de aprecio sea su escasa presencia en las Exposiciones Históricas de 1892, donde únicamente participó la copia del Burgo de Osma⁷. La llegada del nuevo siglo comenzará con la intensa labor desempeñada por Manuel Gómez Moreno a propósito de la producción artística altomedieval y por Jesús Domínguez Bordona en las primeras catalogaciones

3 Digitalización completa disponible en el repositorio institucional BNF-Gallica.

4 Digitalización completa disponible en el repositorio institucional BNF-Gallica. DELISLE, L. "Les manuscrits de l'Apocalypse de Beatus conservés à la Bibliothèque Nationale et dans le Cabinet de M. Didot", en *Melanges de Paleographie et de Bibliographie*, Paris, Champion Librarie 1880, pp. 117-148

5 FLÓREZ, E. *Sancti Beati presbyteri hispani Liebanensis in Apocalypsin ac plurimas utriusque foederis paginas commentaria...* Madrid, imp. Joaquín Ibarra, 1770.

6 DURRIEU, P., "Manuscrits d'Espagne remarquables principalement par leurs peintures et la beauté de leur exécution", en *Bibliothèque de l'Ecole des chartes*, t. 54, Paris 1893, p. 288.

7 *Bosquejo de la Exposición Histórico-europea en el día de su apertura*, Madrid, Imp. R. Velasco, 1892, p. 40.

exhaustivas⁸. Sus estudios señeros para la historia del arte y de la miniatura en la península contribuirán a la definición y consolidación de los Beatos en el imaginario hispano. En aquel tiempo, comenzó la transformación de esa percepción exótica de raigambre árabe que proyectaba la mirada francesa hacia una imagen distintiva del primitivo cristianismo peninsular, una visión concordante con el contexto ideológico que durante las décadas centrales del siglo XX dominó el relato historiográfico y cultural en España.

Esta sumarisíma visión sobre la irrupción de la obra de Beato en el panorama intelectual resulta necesaria para comprender cómo en los años sesenta y setenta las principales aportaciones fueron realizadas por hispanistas europeos y americanos. No tanto por aportar un sucinto panorama historiográfico, sino para comprender el sobresaliente estado de la cuestión con el que contamos en la actualidad y, particularmente, para ponderar la relevancia del enfoque metodológico defendido en los estudios sobre manuscritos iluminados ya en aquellas décadas. Precisamente, esa vanguardia explica la riqueza del conocimiento actual sobre la obra, superando cualitativamente otros títulos igualmente señeros de la literatura medieval peninsular. El impacto historiográfico del fenómeno provocó una transformación en los estudios hispanos: buena muestra es la renovada mirada que proyectaron los trabajos de Joaquín Yarza y Ana Domínguez, entre otros. Sin embargo, a pesar de los buenos frutos que ha dado su magisterio, todavía hoy la historia de la miniatura en España carece de un análisis sistemático y de conjunto equiparable al de otros territorios del continente; lo que dificulta ponderar con tino su dimensión.

Así las cosas, el objetivo de esta aproximación consiste en esclarecer un elemento concreto –la representación del sol y la luna– de una escena también determinada –la apertura del sexto sello (Ap. 6, 12-17)–. Pudiera resultar un detalle nimio si se coteja con la magnitud del repertorio ilustrativo de la obra; empero, el interés radica en el valor simbólico que el autor del Apocalipsis confiere a los adjetivos cromáticos en el texto y, en consecuencia, nuestra indagación busca constatar si tal valor persistía y se revelaba visualmente en la obra de Beato. Con tal fin, partimos de la base que proporcionan los estudios sobre la recepción de las obras, escritas y visuales, en sus diversas temporalidades, asumiendo que cada copia o traducción inventa, desplaza y distorsiona, en tanto que queda tamizada

⁸ GÓMEZ MORENO, M., *Iglesias mozárabes: arte español de los siglos IX a XI*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1919; GÓMEZ MORENO, M., “Artes suntuarias mozárabes”, en *Ars Hispaniae Historia Universal del Arte Hispánico*, vol. III (El arte árabe español hasta los almohades. Arte Mozárabe), Madrid, 1951, pp. 394-406. DOMÍNGUEZ BORDONA, J., *Exposición de códices miniados españoles*. Catálogo, Madrid, Casa Miquel Rius, 1929; DOMÍNGUEZ BORDONA, J., *La miniatura española*, Barcelona, Gustavo Gili, 1930.

por las condiciones de cada momento⁹. Por lo tanto, las consideraciones que presentamos contribuyen a matizar el conocimiento sobre la tradición pictórica del corpus ilustrado, teniendo presente que cada códice es “una creación dotada de caracteres propios y, por tanto, debe ser juzgado y examinado de manera integral e individualizada”, de tal forma que sea posible dilucidar las singularidades de las copias y localizarlas en la tradición literaria y pictórica¹⁰.

En definitiva, se trata de percibir la “textura del tiempo”¹¹ de la secuencia apocalíptica para comprobar cómo la primitiva intención que llevó a Juan a especificar que, en un cierto momento, el sol se tornará negro fue resignificándose en cada copia, desde sus traducciones latinas al comentario de Beato y, de ahí, en cada testimonio que se realizó hasta el siglo XIII. Por lo tanto, no se plantea un análisis del uso y de las funciones que cumple el color en el conjunto de la obra, de lo que ya se han ocupado otros estudios¹², sino de focalizar la atención en un caso concreto en el que valorar si el color significado concuerda con el representado.

9 Sobre esta problemática se han ocupado varios autores desde diversas disciplinas; para la historia del libro, de la lectura y de las artes visuales los planteamientos que subyacen en este trabajo son los desarrollados por Roger Chartier, Pierre Bayard o Umberto Eco. BAYARD, P., *Cómo hablar de los libros que no se han leído*, Barcelona, Anagrama, 2008 (ed. esp.); CHARTIER, R., *El mundo como representación: estudios sobre Historia Cultural*, Barcelona, Gedisa, 1999; ECO, U. *Obra abierta*, Barcelona, Planeta Agostini, 1984 (ed. esp.).

10 RUIZ GARCÍA, E., *Introducción a la codicología*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2002 p. 352.

11 MOXEY, K., *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*, Barcelona-Buenos Aires, Sans Soleil, 2015 (ed. esp.), pp. 88-92.

12 La extensión y la naturaleza de este estudio impide recoger toda la bibliografía existente sobre los diferentes aspectos relacionados con los Beatos, dispersa en estudios monográficos, artículos, fichas de catálogos o estudios en las ediciones facsimilares. La razón no sólo tiene que ver con la cantidad, sino particularmente con la dificultad de incorporar valoraciones críticas sobre los resultados; por lo tanto, en adelante referiremos a los materiales que directamente están relacionadas con el asunto tratado o aquello de referencia sobre la materia. En relación con el cromatismo pueden consultarse los estudios clásicos de MENTRE, M., “Espace et couleurs dans les Beatus du Xe siècle”, *Cahiers de Saint-Michel de Cuxà*, n.º. 14, 1983, pp. 7-23; MENTRE, M., “L’utilization des couleurs dans la miniature mozarabe”, en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada, 1976, pp. 417-427; BOLMAN, E. S. “The Meanings of Color in Beatus Manuscripts”, *Gesta*, vol. 38, n.º 7, 1999, pp. 22-34. Más recientemente puede consultarse CONSIGLIERI, N. M., “El color como construcción cultural y simbólica. Nuevas perspectivas historiográficas sobre la cromaticidad en los Beatos hispánicos (ss. XI-XIII)”, *Fundación (Fundación para la Historia de España - Argentina)*, n.º. 12, 2014-2015, pp. 143-152.

1. LOS COLORES DE LA SECUENCIA DEL APOCALIPSIS 6, 12-17

Durante la última década, Lourdes García Ureña ha analizado el valor simbólico de las referencias cromáticas en los textos bíblicos, con particular atención al último de ellos, donde el autor se apoya hasta en treinta y dos ocasiones “*to make the reality much more vivid and the description more effective, as the real world is constantly submerged in colour*”¹³. Así, el detalle en las descripciones, plagadas de símiles y comparaciones, dotaban de veracidad el testimonio joánico¹⁴. Un recurso efectivo y efectista para una audiencia variada, más amplia, aquella que imagina a través de lo que escucha, en contraste con otra más reducida que es la que contempla las imágenes del códice y que, en su caso, reforzaban su impronta en los lugares de la memoria¹⁵.

La secuencia apocalíptica en la que se describen las consecuencias que desencadena la apertura de los siete sellos (Ap. 6-7) compone uno de los episodios más representativos del recurso al color para enfatizar la atmósfera de terror. Con tal fin, el relato queda “*dominated by shades of red, black and yellowish-green, but also one of triumph, through the use of White*”¹⁶. Concretamente el pasaje cuya representación visual nos interesa, la apertura del sexto sello, una de las traducciones españolas actuales lo narra de la siguiente manera:

Y cuando el Cordero abrió el sexto sello, vi que se produjo un violento terremoto. El sol se puso negro como ropa de luto y la luna quedó como ensangrentada; los astros del cielo cayeron sobre la tierra, como caen los higos verdes cuando la higuera es sacudida por un fuerte viento. El cielo se replegó como un pergamino que se enrolla, y todas las montañas y las islas fueron arrancadas de sus sitios. Los reyes y los grandes de la tierra, los jefes militares, los ricos y los poderosos, los esclavos y los hombres libres, todos se escondieron en las cavernas y entre las rocas y las montañas, y decían a las montañas y a las rocas: «Caigan sobre nosotros, y ocúltenos de la mirada de aquel que está sentado en el trono y de la ira del Cordero». Porque ha

13 GARCÍA UREÑA, L., “Colour Adjectives in the New Testament”, *New Testament Studies*, n° 61 (2), 2015, p. 232.

14 *Ibidem*, p. 233.

15 Sobre la función de las imágenes y su recepción en el manuscrito medieval, varios autores se han ocupado de abonar una honda reflexión; buena parte de ellos confluyen en OROFINO, G., “‘Leer’ las miniaturas medievales”, en Castelnovo, E. y Sergi, G. (coords). *Arte e Historia en la Edad Media III. Sobre el ver: público, formas y funciones*, Madrid, Akal, 2009, pp. 311-333.

16 GARCÍA UREÑA, L., “The Book of Revelation: A Chromatic Story”, en Yarbro Collins, A. (ed.), *New Perspectives on the book of Revelation*, Leuven–Paris–Bristol, Peeters, 2017, p. 407.

llegado el gran Día de su ira, y ¿quién podrá resistir? (Ap. 6, 12-17)¹⁷.

García Ureña ha destacado la intensidad cromática de la secuencia, plena de matices, compuesta por las referencias al sol que se torna negro, intensificado por el símil con la ropa de luto (*cilicius*), el color rojo sangre que emana de la luna, el verde amarillento de la higuera y el color marrón al que remite la mención al rollo de pergamino¹⁸. Además, la autora pone énfasis en que no se trata de un mero recurso que busca ensombrecer la escena, sino que persigue transmitir una sensación de devastación total: “*in only an instant the natural colours of the celestial bodies (the yellow of the sun, the white of the moon and stars) and the sky (blue) take on a series of terrifying hues: black, red, yellowish-green and brown*”¹⁹. Estas observaciones las realiza sobre la versión griega del texto joánico y, por lo tanto, atañen a los primeros momentos de circulación de la obra; en el momento que se producen las primeras traducciones, comienzan los desplazamientos y distorsiones de las nuevas recepciones. Un ejemplo significativo de ello es lo que ocurre con la variante introducida a propósito del color negro, cuyo vocablo griego alude a una prenda de carácter penitente realizada con pelo de cabra; mientras que en la versión vulgata fue traducido por *cilicius*, que conserva el matiz mortificador del término, finalmente, acaba derivando a ropa de luto en la citada traducción argentina de los años noventa²⁰.

Es importante advertir esta circunstancia porque la traducción en imágenes y en colores de lo escrito está expuesta a transformaciones semejantes, pues queda afectada por los condicionantes que imponen, no sólo la cultura visual de cada tiempo, sino también los recursos, los gustos del promotor, los materiales y la habilidad de los artífices. Otto Pächt advertía cómo el “legado ilustrativo también sufre corrupción, deformaciones por incapacidad o falta de pericia del copista, malinterpretaciones del original, ya que hasta la copia más pasiva implica una interpretación involuntaria”²¹; a lo que se suma, por supuesto, las alteraciones intencionadas que introduce el ilustrador por considerar las formas o los símbolos más actualizados o adecuados al contexto en que lo ejecuta.

17 *Biblia*, (tr, argentina), Libreria Editrice Vaticana (1990); disponible en la web oficial de la Santa Sede.

18 *Ibidem* p. 408.

19 *Idem*.

20 Naturalmente en estas breves notas queda simplificado el fenómeno y sus valores, por ello remitimos al trabajo de García Ureña donde desarrolla en profundidad la situación; el último al respecto GARCÍA UREÑA, L., “Darkness or Blackness? A Semantic Study of חשך (Joel 3:4)”, *Journal of Biblical Literature*, n° 142 (1), pp. 111-127. No obstante, la elección del fragmento bíblico incorporado en este trabajo, difundido por la Santa Sede en su sitio web oficial, persigue evidenciar la variación de matices que conllevan las traducciones, incluso en las más cotidianas.

21 PÄCHT, O., *La miniatura medieval: una introducción*, Madrid, Alianza, 1987, pp. 24-25.

2. LA FIGURACIÓN DEL SUCESO Y SU RELACIÓN CON LA TRADICIÓN PICTÓRICA

El pasaje se encuentra representado en trece de los veintitrés códices localizados en la actualidad, según se constata en la magna obra de John Williams²². En su mayoría, mantienen un esquema similar: el tercio superior se reserva al trono de Dios, inscrito en una mandorla, flanqueado por un grupo de ángeles y, en varias ocasiones, acompañado de un grupo de varones; a continuación, el sol, la luna y las estrellas cadentes y, en la parte inferior, cobijados entre las montañas, los personajes que se esconden de la vista y de la ira del Cordero.

Siguiendo el orden cronológico dado a los manuscritos que contienen esta ilustración, las soluciones adoptadas para la representación del sol y la luna ofrecen las siguientes particularidades. El testimonio custodiado en la Morgan Library (Nueva York, The Morgan Library & Museum, Ms. M. 644, f. 112r) (Figs. 1 y 2)²³ presenta al astro mayor coloreado de negro y perfilado con una serie de pequeños rayos anaranjados; del mismo tono se inscribió en su interior el vocablo que lo identifica. Para la luna, se optó por un naranja oscuro que sugiere su transformación en la tonalidad sanguínea. La copia procedente del monasterio de Nuestra Señora de Valcavado (Valladolid, Biblioteca de la Universidad, MS 433, f. 98v)²⁴ mantiene una composición muy similar a la anterior, pero esta vez el sol está pintado de azul oscuro; la decoración afiligranada que evoca los destellos se asemeja a un motivo floral, habitual en las representaciones estelares. El rojo oscuro es el elegido para teñir la luna. El tercer ejemplar es el conocido como *Beato de Gerona* (Girona, Tesoro de la Catedral de Girona, Núm. Inv. 7 (11), f. 131v) y fue realizado en el mismo entorno artístico que los anteriores: el Reino de León, hacia el último cuarto del siglo X. En este códice, el sol está coloreado de naranja, con una especie de sombreado tosco que evoca la oscuridad imaginada en la lectura del texto. La luna está representada con un creciente invertido de rojo sobre fondo negro. El siguiente testimonio, manteniendo la sucesión cronológica, lo ofrece el códice de la Seu d'Urgell (Museu Diocesà de la Seu d'Urgell, Núm. Inv. 501, f. 108v) que opta por sendas circunferencias, negra y roja.

22 La identificación se ha realizado a través de la información proporcionada por la magna obra WILLIAMS, J., *The illustrated Beatus: a corpus of the illustrations of the Commentary on the Apocalypse*, 5 vols., Londres, Harvey Miller, 2002. Asimismo, para el acceso a algunas descripciones de los códices que no están digitalizados ha resultado de gran utilidad SALIS, E., *L'iconografia apocalittica nei Beatos IX-XIII secolo*, tesis doctoral, Università degli Studi di Cagliari, 2016.

23 Digitalización completa disponible en el repositorio institucional The Morgan Library & Museum.

24 Digitalización completa disponible en el repositorio documental de la Universidad de Valladolid.



Figura 1 *Commentaria in Apocalypsin*, Beato de Liébana (Beato Morgan), Nueva York, The Morgan Library & Museum, Ms. M. 644, f. 112r. © The Morgan Library & Museum



Figura 2 Detalle de los astros (Nueva York, The Morgan Library & Museum, Ms. M. 644, f. 112r)

Andando el siglo, aparece la copia promovida por los reyes Fernando I y Sancha de León (Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. VITR/14/2, f. 141v) (Figs. 3 y 4)²⁵; su regia procedencia explica la suntuosidad, la cuidada caligrafía y el refinamiento del repertorio. El iluminador optó por la misma solución que en el *Beato de Morgan* y de Valcavado, coloreando de azul oscuro la imagen del sol y completando el diseño con una sutil línea roja que delinea los rayos y la delicada figura floral de su interior. La luna mantiene la solución habitual, de rojo. Le sigue el códice *de Saint-Sever* (París, BNF, Ms. lat. 8878, f. 116r) (Figs. 5 y 6), que se considera el testimonio más cercano al arquetipo textual y cuya creación se sitúa en el entorno de los Pirineos. Asimismo, la propia secuencia figurativa de la apertura del sello resulta la más fiel a la narración escrita, pues el cielo azul se enrolla a modo de pergamino dejando paso al color marrón; las estrellas han comenzado a caer, apagadas y de color blanco, en contraste con las que todavía resplandecen doradas sobre la lámina celeste. En cambio, mayor licencia se ha tomado en la representación de los astros donde ha recurrido a la personificación de las imágenes, con un aire clasicista: los rayos rojos se convierten en pétalos de flor que rodean el rostro masculino, mientras que una figura femenina inserta en un círculo purpúreo de tonalidad oscura muestra el creciente lunar entre su ensortijado cabello. Finalmente, el códice del Burgo de Osma (Burgo de Osma, Archivo de la Catedral, f. 89r) cierra el siglo, en su caso la esfera solar se encuentra sin colorear²⁶ se identifica por la inscripción interior, mientras que la luna reafirma el recurso al rojo.

25 Digitalización completa disponible en la Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España.

26 Por diversas razones, no hemos tenido acceso a una reproducción de calidad, si bien, las noticias la hemos podido comprobar en la pormenorizada descripción del trabajo de Elisabetta Salis.



Figura 3 *Commentaria in Apocalypsin*, Beato de Liébana (Códice de Fernando I y Dña. Sancha) Madrid, Biblioteca Nacional de España, VITR/14/2, f. 141v. ©Biblioteca Nacional de España



Figura 4 Detalle de los astros (Madrid, Biblioteca Nacional de España, VITR/14/2, f. 141v)

Inaugura la serie de copias del siglo XII el *Beato de Silos* (Londres, British Library, Ms. Add. 11695, f. 108r)²⁷ acudiendo de nuevo al esquema de los dos círculos: el negro para el sol y el anaranjado para la luna, con la habitual representación floral que anima la composición interior. Le sigue la copia conservada en Turín y cuyo origen se ha situado en el territorio catalán (Turín, Biblioteca Nazionale Universitaria, Sgn.I.I.I., f. 101r); las dos esferas, separadas por un grupo de estrellas, aparecen en color anaranjado, para el sol completa y para la luna combinado con el rojo. Durante las últimas décadas de la centuria se materializaron las copias de Manchester (Manchester, John Rylands University Library, Ms lat 8, f. 109r) (Figs. 7 y 8)²⁸ y Lorrvão (Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, f. 115r) (Figs. 9 y 10)²⁹, ambas con soluciones diversas, si bien se trata de las composiciones más simplificadas del conjunto: la primera presenta los dos círculos, uno en marrón y otro en rojo, mientras que el códice portugués recurre al negro y al rojo, respectivamente.

27 Digitalización completa disponible en el sitio web de la British Library.

28 Digitalización completa disponible en el repositorio de la Universidad de Manchester.

29 Digitalización completa en el repositorio institucional del Arquivo Nacional da Torre do Tombo.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. Latin 8878

Figura 5 *Commentaria in Apocalypsin*, Beato de Liébana, (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Lat. 8878) © Bibliothèque Nationale de France



Figura 6 Detalle de los astros, (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Lat. 8878) © Bibliothèque Nationale de France



Figura 7 *Commentaria in Apocalypsin*, Beato de Liébana (Manchester, John Rylands University Library, Ms lat. 8, f. 109r). © University of Manchester



Figura 8 Detalle de los astros (Manchester, John Rylands University Library, Ms lat 8, f. 109r). © University of Manchester



Figura 9 *Commentaria in Apocalypsin*, Beato de Liébana (Ginebra, Bibliothèque de Genève, Ms. Lat. 357, f. 187r). © www.e-codices.ch



Figura 10 Detalle de los astros (Ginebra, Bibliothèque de Genève, Ms. Lat. 357, f. 187r). © www.e-codices.ch

Por último, el testimonio más tardío (s. XIII), también de los que conservan la secuencia del sexto sello, es el conocido como *Beato de las Huelgas* (Nueva York, The Morgan Library & Museum, M. 429, f. 74v). Cinco siglos después de la configuración de la escena, los elementos esenciales se mantienen, si bien se percibe un mayor dominio del relato escrito sobre el visual, de acuerdo con los nuevos usos del libro. En esta ocasión, el iluminador optó por otra solución, ciertamente habitual, siendo la figura solar mayoritariamente roja muestra rayos de color negro; para el creciente lunar retoma el modelo de Gerona, donde reserva el rojo para el astro y el negro para el resto de la superficie de la esfera.

Las trece opciones reflejan la diversidad de soluciones figurativas ofrecidas por sendos talleres; además de la representación de los astros en sí misma, lo que interesa en este trabajo es la variedad cromática que presentan, de una sorprendente flexibilidad si se contrasta con su valor simbólico dentro del relato joánico advertido por García Ureña. Además, el enjambre que transmite la descripción de los testimonios siguiendo un orden cronológico es intencionado, pues busca evidenciar que la evolución lineal tradicional no responde a las formas y los medios de transmisión, es decir, el paso del tiempo no es un factor que degenera ni perfecciona los repertorios. Justamente, en contraste con ello, resulta esclarecedora la interpretación de los datos al cotejarlo con el *stemma* de la tradición pictórica, una herramienta cuya implementación en los estudios todavía carece del hábito necesario³⁰. En este sentido, el estado del conocimiento sobre los *Beatos* marca una diferencia notable con respecto al resto de obras hispanas, puesto que, gracias a la incursión de los hispanistas foráneos, se aplicaron novedosos enfoques metodológicos en los años setenta que conviene poner en valor, no sólo por el mérito en la primicia, sino por lo oportuno de su aplicación y la fortuna de los resultados.

El fervor historiográfico hacia la obra del lebaniego se tradujo en la celebración de un simposio dedicado en exclusiva al estudio de la obra; sus actas son un ejemplo paradigmático del quehacer más clásico de la investigación. Reverbera continuamente la erudición de las voces que concitó el encuentro, tanto en las ponencias, como en sus agudos enfrentamientos dialécticos. Se manifiesta una visión integral e integrada del libro que en la actualidad sería calificada de interdisciplinar y agudamente novedosa pues, entre otras herramientas, incorpora el

30 Sobre su pertinencia se mostró partidaria, entre otras, FACHECHI, G. M., "I classici illustrati: forme di visualizzazione dei testi teatrali antichi nel Medioevo", *Rivista di Storia della Miniatura*, n.º 5 2000, p. 17; de su utilidad ha dado buena cuenta los avances en otras obras JIMÉNEZ LÓPEZ, J., *Materializar un manuscrito en la Italia del Trecento. El Comentario a las Tragedias de Séneca de Nicholas Trevet (Salamanca, Biblioteca General Histórica, Ms. 2703)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2021.

análisis cuantitativo de grandes cantidades de datos, de acuerdo a las coordenadas numéricas de aquel tiempo. Buen ejemplo es la contribución de Peter K. Klein en la que, por primera vez, elabora un análisis de correlación sobre el repertorio ilustrado de los códices con el fin de determinar el *stemma* de la tradición pictórica de la obra, elaborado de manera independiente y no trasvasando las consideraciones del *stemma* del texto³¹. La ilustre audiencia recibió con cierto escepticismo la aplicación del método estadístico, sin embargo, la solvencia de las conclusiones –vigentes, en buena medida– dan probada cuenta de su acierto. El hispanista alemán descartó la preeminencia de la copia de Saint Sever en tanto que versión más cercana al arquetipo, según había defendido hasta ese momento Wilhelm Neuss. Así, concluye que la primera redacción (776) no contaba con un repertorio ilustrativo, será unos años más tarde cuando éste se incorpore (784), siguiendo el modelo de la que denomina “primera redacción pictórica”³². La situación de la copia de Saint Sever la resuelve reconociendo una combinación de modelos, «uno de la fase más reciente de la primera redacción pictórica (semejante a la ilustración de su hermano textual el Beato madrileño A¹) y, por otra parte, un modelo pictórico de la familia II»³³.

Al trasvasar al *stemma* confeccionado por Klein la información sobre el color elegido para representar el astro solar en la apertura del sello la madeja se clarifica. Los testimonios que utilizan el negro (*Beato de la Morgan Library*, de la Seu d’Ugell y de Silos) y el azul muy oscuro (*Beato de Valcavado y de Fernando I y Sancha*) pertenecen en su totalidad a la rama IIa; mientras que los que optan por las tonalidades anaranjadas o terrosas corresponden con la rama IIb. Únicamente dos ejemplares ajenos a esta familia cuentan con la representación de la escena y son los de Saint Sever y de Lorrvão; el primero, reafirmando la conexión con la segunda familia advertida por Klein, presenta el disco solar de color rojo, mientras que el portugués lo mantiene negro³⁴.

31 Klein pone especial énfasis en advertir que no se trata de aplicar los datos sobre las imágenes al *stemma codicum* del texto, para marcar las diferencias con la propuesta previa realizado por Wilhelm Neuss. Sobre todo ello véase KLEIN, P. K., “La tradición pictórica de los Beatos”, en *Actas del Simposio para el estudio de los códices del “Comentario al Apocalipsis” de Beato de Liébana*, vol. 1, Madrid, Centro de Estudios de Bibliografía y Bibliofilia, 1978-1980, pp. 85-90.

32 Consideramos muy oportuna la fórmula, por cuanto revela la naturaleza de la creación ilustrativa, equiparable a la textual; ambas componen el *textus*, la trama dispuesta en el folio. RONCONI, F., “La manuscriptologie et ses méthodes”, *International Itinerant Paleographic School-IIPS*, n° 30, 2017, [sin páginas] <<https://iips.hypotheses.org/37>> [Consultado: 22 agosto 2023].

33 *Ibidem* p. 95.

34 Las primeras noticias las proporcionaron Hochuli Dubuis y Isabelle Jeger en 2009, Yves Christe en 2010 y finalmente Klein desarrolla un estudio pormenorizado en KLEIN, P. K., “Remarques sur le manuscrit béneventin de Beatus récemment découvert à Genève », *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 56, n.º 221, 2013, pp. 3-38.

Una mención aparte merece el caso de los fragmentos del *Comentario* conservados en la Biblioteca de Ginebra (Ginebra, Bibliothèque de Genève, Ms. Lat. 357, f. 187r)³⁵; a pesar de su reciente incorporación al corpus en el año 2007, el profesor alemán ha podido verificar que se trata de un códice de procedencia beneventana y adscrito a la familia I; también en lo que respecta al repertorio ilustrativo, pues es ajeno a las composiciones posteriores a la muerte del autor. Además, presenta un repertorio ilustrativo con singularísimas particularidades que lo vinculan con ámbitos culturales ajenos a lo hispano, justamente por su materialización más allá de las fronteras peninsulares. En el pormenorizado análisis que ofrece Klein también se detiene en la secuencia del sexto sello, que califica de bizarra, pues ciertamente no sigue ninguna fórmula conocida de este episodio; carece, por ejemplo, de la imagen de Cristo en la Gloria y sitúa en el interior de una torre arquería a los gobernantes terrestres que se protegen de la caída de las estrellas³⁶. Sin embargo, es de nuestro interés la representación de los astros, ajustada a la literalidad del texto, pues se colorean en negro y rojo respectivamente. La diversidad de soluciones que presentan los tres testimonios que contienen la escena en la familia I (Osma, Lorrvão y Ginebra), pone de manifiesto la indefinición característica del programa ilustrativo inicial; ahora bien, justamente la presencia de dos volúmenes con el sol ennegrecido, permite proponer varias razones. Por un lado, que los artífices de este temprano grupo fueran conocedores del valor simbólico del color para la transmisión del relato apocalíptico o, al menos, para el creador de las imágenes que, por otra parte, dada su sencillez, es perfectamente compatible con que fueran ejecutadas por el propio copista conocedor de la indicación³⁷. Asimismo, se debe considerar el trasvase iconográfico que se produjo a través de códices ilustrados del Apocalipsis; no obstante, el debate sobre las fuentes visuales que configuraron los primeros testimonios ha sido una constante en los estudios sobre la obra de Beato, algo que todavía continúa sin resolver³⁸.

35 Digitalización completa disponible en el repositorio institucional e-codices. <https://www.e-codices.unifr.ch/fr>.

36 *Ibidem*, p. 30. El autor se centra en la particularidad que ofrece este elemento arquitectónico y sus posibles relaciones con otras fuentes visuales. Williams asume las consideraciones y las integra en WILLIAMS, J., *Visions of the end in Medieval Spain: Catalogue of Illustrated Beatus Commentaries on the Apocalypse and Study of the Geneva Beatus* (ed. T. Martin), Amsterdam, University Press, 2017 (ed. esp. 2020).

37 El reparto de tareas entre los artífices es variable en función de las necesidades y las exigencias de cada volumen. Sobre ello consúltese ALEXANDER, J. J. G., *I miniatori medievali e il loro metodo di lavoro*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2003 (1ª ed. eng. 1992).

38 WILLIAMS, J. *Los Beatos ilustrados en la España medieval* (ed. F. Regueras Grande), Madrid, Orbis medievalis, 2020, pp. 33-35.

3. RAZONES PARA UNA VARIACIÓN

La confirmación de la correspondencia cromática de los astros con las ramas de la tradición pictórica resulta esclarecedora, en tanto en cuanto se pueden aplicar las consideraciones conocidas que afectan al proceso de elaboración de un códice de esta naturaleza. El procedimiento más frecuente para este tipo de obras literarias que presentan un repertorio tan específico era la copia a partir de un modelo previo, de modo que, como ocurre con el texto, la “redacción pictórica” se basa en la reproducción visual de un modelo³⁹. Esta práctica da entrada en cada ejemplar a nuevos cambios voluntarios e involuntarios, además de persistir, corregir o amplificar los precedentes, dado que el equipo de iluminación no necesariamente conoce el contenido textual, mucho menos los matices de significado que pudiera albergar. Para evitar esta situación, en aquellas obras que buscan un rigor o un cuidado especial, bien por su función o por su promotor, se encarga a un individuo la organización y supervisión del proyecto, que puede coincidir o no con alguno de los diferentes artífices que participan. Toda esta casuística hace que, una vez se ha introducido la variante que en este caso es cromática, incluso a modo de errata, las copias derivadas del modelo la mantendrán si ningún conocedor del texto repara en el detalle; es decir, una vez que se modificó el color al sol en la rama IIb, difícilmente se podía volver al negro de no conocer la importancia simbólica dada por Juan.

Naturalmente, con las noticias existentes resulta aventurado presentar certezas sobre las razones que motivaron la coloración anaranjada en los códices de la rama IIb; ahora bien, a nuestro juicio, contamos con un indicio razonable para suponer que tiene que ver con un elemento paratextual, ajeno a la redacción de los autores literarios de sendas obras –tanto el Apocalipsis, como el comentario–. Uno de los elementos que caracteriza la representación pictórica medieval es el aditamento de *tituli* o breves anotaciones dirigidas a identificar, matizar, aclarar, ampliar o incluso transformar el significado de las imágenes. Constituyen apoyos visuales de carácter textual para los espectadores y, además, su brevedad y concisión permite ampliar la audiencia ya que no impone un obstáculo sustancial a aquellas personas con un grado de alfabetización medio o bajo.

Las inscripciones introducidas en el repertorio ilustrativo de los Beatos constituyen un enigma: se desconoce la autoría de la fórmula escrita, si bien se pueden imputar al ideólogo, al copista o ilustrador de las primeras versiones, ya que en su mayoría utilizan una fórmula muy semejante. No obstante, se aprecian cambios mínimos que revelan su condición subalterna y, en consecuencia,

39 ALEXANDER, J. J. G., *I miniatori medievali...* op. cit. pp. 87-88.

susceptible de ser abreviado o eliminado con mayor libertad en función de las exigencias y recursos del promotor.

Con ciertas variantes ortográficas y gramaticales, la fórmula más repetida dentro de la secuencia que nos ocupa es la reproducida en el *Beato de la Morgan Library*: «*hic sol obscurabitur et luna sanguine versa est*» (Ms. 644, f. 112r). La apostilla, en realidad, simplifica el fenómeno apocalíptico, pues omite la referencia cromática y la sustituye por la acción de oscurecerse, de tal modo que da entrada a la variación del color y, con ello, a la alteración del valor simbólico dado por Juan. Según hemos constatado, esto ocurre en los testimonios de la rama IIb, la más alejada del arquetipo y que goza de particularidades propias en su “redacción pictórica”. Esta circunstancia no revela un hecho anecdótico, mas al contrario, supone un indicio de la pérdida de efectividad entre la audiencia del recurso cromático del autor del Apocalipsis a finales del siglo IX, quizá no en el plano de una lectura erudita del texto, pero sí en la de sus imágenes⁴⁰.

En contraste con esta circunstancia se encuentra la rama IIa que corresponde con la segunda redacción pictórica señalada por Klein, puesto que la traducción visual se ajusta a la descripción textual. No en vano, el *Beato Morgan*, el más antiguo de todos los ejemplares conservados con la secuencia ilustrada, utiliza el color negro. Dentro de este conjunto todavía es oportuno realizar una precisión a propósito de las imágenes de los códices de Valcavado y de Fernando I y Sancha; ambos presentan el disco solar en una tonalidad azul oscura muy próxima al negro. A nuestro juicio, esta solución no reviste especial interés puesto que pertenece a un espectro cromático cercano que permite imputar la variación a una licencia artística del artífice; ambos están vinculados con un contexto de lujo y aparato que ofrece la oportunidad de introducir modificaciones con el fin de enriquecer el resultado final.

4. A MODO DE CONCLUSIÓN

Ha sido una constante en el presente texto la manifestación de la incertidumbre que impone la interpretación histórica sobre la recepción, en este caso, de la lectura y redacción de un episodio apocalíptico, justamente, buscando evidenciar la inconmensurabilidad del objetivo. Asumimos que todo método, in-

40 En ningún caso se debe considerar que la lectura figurativa resulta secundaria en relación a la textual; de hecho, en aquellas con un dominio pleno del folio por el ciclo ilustrativo, la obra se da antes a ver que a leer. Justamente, la propia acción física de apertura se presenta al lector como una revelación, según advertía Jeffrey Hamburger, nada más propio para la obra que nos ocupa. Véase HAMBURGER, J., *Ouvertures. La double page dans les manuscrits enluminés du Moyen Age*, Dijon, Le preses du Réel, 2010, p. 49

cluso toda descripción, se encuentra tamizado por nuestra propia mirada individual que se ha forjado en un contexto cultural de relación con los libros antiguos, las imágenes y los textos muy determinado; lejano, en cualquier caso, de las múltiples percepciones de quienes se han acercado a estos códices con anterioridad⁴¹. Así, no es posible proporcionar “la interpretación” o “la lectura” sobre la pareja astral que realizaba un supuesto lector ideal del *Comentario*, puesto que incluso la de cada individuo varió a lo largo de sus relecturas; si acaso, y con dificultad, se podría acercar a la del lebaniego⁴². En efecto, existen abundantes indicios sobre la intencionalidad joánica de recurrir al espectro cromático para enfatizar la transmisión del discurso; de hecho, tal y como se ha apuntado, reafirma el efecto de realidad y acentúa los factores sensoriales. Ahora bien, cada nueva copia da entrada a las variaciones en su redacción: la textual, más mecánica y limitada, la pictórica, más libre y creativa. De manera magistral, Serafín Moralejo demostró la múltiple direccionalidad que se da entre los textos y las imágenes, abriendo la posibilidad a un intercambio mutuo de significados, contrario a esa visión general que prioriza el escrito sobre lo figurado⁴³.

Así pues, la variación cromática que se constata en los códices de la rama IIb, alejados del matiz textual y, por lo tanto, de su expresión simbólica, no necesariamente obliga a descartar que tal percepción hubiera quedado sin efecto, pero sí revela, al menos, cierta flexibilidad para admitir su traducción visual. Al mismo tiempo, la influencia del *titulus* en el cambio de coloración pone de manifiesto el valor de los elementos subalternos, no sólo como apoyos a la lectura de las imágenes sino, en esta ocasión, también en su transmisión; naturalmente, el color anaranjado o terroso era pertinente para el «oscurecimiento» del amarillo solar a ojos del pintor.

Esta cata en la transmisión pictórica del *Comentario al Apocalipsis* da pie a desarrollar un análisis más ambicioso de la secuencia ilustrada completa. Tal empresa requiere, desde luego, una minuciosa inspección que tome como fundamento un enfoque metodológico solvente y aplicado de manera sistemática; a nuestro juicio, el planteamiento pasa por recuperar en buena medida la pers-

41 Esta reflexión está inspirada, entre otros, en el planteamiento sobre la práctica historiográfica de MOXEY, K., “Historia, ficción, memoria. Riemenschneider y los peligros de la persuasión”, en Moxey, K. *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre historia del arte*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2004, pp. 102-106.

42 Naturalmente, esta afirmación no es incompatible con la amplia exégesis sobre este fenómeno astral o la visión apocalíptica en su conjunto; al contrario revalida la diversidad de matices que permite su recepción.

43 MORALEJO ÁLVAREZ, S., *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*, Madrid, Akal, 2004, pp. 95-102.

pectiva cuantitativa desarrollada por Klein y la toma de conciencia del valor de traducción y de redacción que supone la creación pictórica, según se ha puesto de manifiesto. En definitiva, la continuidad del trabajo pasa por insistir en el ejercicio de constante relectura y reapropiación de los clásicos, siguiendo la recomendación de Nuncio Ordine a leer de manera lenta, reflexiva, en silencio, con tanta maldad como sensibilidad en la mirada y en el tacto; esa que las prácticas actuales más generalizadas nos han privado.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEXANDER, J. J. G., *I miniatori medievali e il loro metodo di lavoro*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2003 (1ª ed. eng. 1992).
- BAYARD, P., *Cómo hablar de los libros que no se han leído*, Barcelona, Anagrama, 2008 (1ª ed. fr. 2006).
- Bosquejo de la Exposición Histórico-europea en el día de su apertura*, Madrid, Imp. R. Velasco, 1892.
- BOLMAN, E. S., "The Meanings of Color in Beatus Manuscripts", *Gesta*, vol. 38, nº 7, 1999, pp. 22-34.
- CHARTIER, R., *El mundo como representación: estudios sobre Historia Cultural*, Barcelona, Gedisa, 1999.
- CONSIGLIERI, N. M., "El color como construcción cultural y simbólica. Nuevas perspectivas historiográficas sobre la cromaticidad en los Beatos hispánicos (ss. XI-XIII)", *Fundación (Fundación para la Historia de España - Argentina)*, nº. 12, 2014-2015, pp. 143-152.
- DELISLE, L., "Les manuscrits de l'Apocalypse de Beatus conservés à la Bibliothèque Nationale et dans le Cabinet de M. Didot", en *Melanges de Paléographie et de Bibliographie*, Paris, Champion Librarie 1880, pp. 117 -148.
- DOMÍNGUEZ BORDONA, J., *Exposición de códices miniados españoles*. Catálogo, Madrid, Casa Miquel Rius, 1929.
- DOMÍNGUEZ BORDONA, J., *La miniatura española*, Barcelona, Gustavo Gili, 1930.
- DURRIEU, P., "Manuscrits d'Espagne remarquables principalement par leurs peintures et la beauté de leur exécution", en *Bibliothèque de l'École des chartes*, t. 54, Paris 1893, p. 251-326.
- ECO, U., *Obra abierta*, Barcelona, Planeta Agostini, 1984 (1ª ed. it. 1962).
- FACHECHI, G. M., "I classici illustrati: forme di visualizzazione dei testi teatrali antichi nel Medioevo", *Rivista di Storia della Miniatura*, nº 5, 2000, pp. 17-26.

- FLÓREZ, E., *Sancti Beati presbyteri hispani Liebanensis in Apocalypsin ac plurimas utriusque foederis paginas commentaria...*, Madrid, imp. Joaquín Ibarra, 1770.
- GARCÍA UREÑA, L., “Colour Adjectives in the New Testament”, *New Testament Studies*, nº 61 (2), 2015, pp. 219-238.
- GARCÍA UREÑA, L., “The Book of Revelation: A Chromatic Story”, en Yarbro Collins, A. (ed.), *New Perspectives on the book of Revelation*, Leuven–Paris–Bristol, Peeters, 2017, pp. 393-416.
- GARCÍA UREÑA, L. “Darkness or Blackness? A Semantic Study of חשך (Joel 3:4)”, *Journal of Biblical Literature*, nº 142 (1), 2023, pp. 111-127.
- GÓMEZ MORENO, M., *Iglesias mozárabes: arte español de los siglos IX a XI*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1919.
- GÓMEZ MORENO, M., “Artes suntuarias mozárabes”, en *Ars Hispaniae Historia Universal del Arte Hispánico*, vol. III (El arte árabe español hasta los almohades. Arte Mozárabe), Madrid, Plus Ultra, 1951, pp. 394-406.
- HAMBURGER, J., *Ouvertures. La double page dans les manuscrits enluminés du Moyen Age*, Dijon, Le preses du Rèel, 2010.
- JIMÉNEZ LÓPEZ, J., *Materializar un manuscrito en la Italia del Trecento. El Comentario a las Tragedias de Séneca de Nicholas Trevet (Salamanca, Biblioteca General Histórica, Ms. 2703)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2021.
- KLEIN, P. K., “La tradición pictórica de los Beatos”, en *Actas del Simposio para el estudio de los códices del “Comentario al Apocalipsis” de Beato de Liébana*, vol. 1, Madrid, Centro de Estudios de Bibliografía y Bibliofilia, pp. 85-115.
- KLEIN, P. K., “Remarques sur le manuscrit bénéventin de Beatus récemment découvert à Genève », *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 56, n.º 221, 2013, pp. 3-38.
- MARTIN, T. (ed.), *Visions of the end in Medieval Spain: Catalogue of Illustrated Beatus Commentaries on the Apocalypse and Study of the Geneva Beatus*, Amsterdam, University Press, 2017.
- MENTRE, M., “Espace et couleurs dans les Beatus du Xe siècle”, *Cahiers de Saint-Michel de Cuxà*, nº. 14, 1983, pp. 7-23.
- MENTRE, M., “L’utilization des couleurs dans la miniature mozarabe”, en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada, 1976, pp. 417-427.
- MORALEJO ÁLVAREZ, S., *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*, Madrid, Akal, 2004.
- MOXEY, K., “Historia, ficción, memoria. Riemenschneider y los peligros de la

- persuasión”, en Moxey, K. *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre historia del arte*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2004, pp. 102-106 (1ª ed. eng. 1994).
- MOXEY, K., *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*, Barcelona-Buenos Aires, Sans Soleil, 2015 (1ª ed. eng. 2013).
- OROFINO, G., “‘Leer’ las miniaturas medievales”, en Castelnovo, E. y Sergi, G. (coords). *Arte e Historia en la Edad Media III. Sobre el ver: público, formas y funciones*, Madrid, Akal, 2009, pp. 311-333.
- PÄCHT, O., *La miniatura medieval: una introducción*, Madrid, Alianza, 1987 (1ª ed. ger. 1952).
- RONCONI, F., “La manuscriptologie et ses méthodes”, *International Itinerant Paleographic School-IIPS*, nº 30, 2017, [sin páginas] <<https://iips.hypotheses.org/37>>
- RUIZ GARCÍA, E., *Introducción a la codicología*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2002.
- SALIS, E., *L'iconografia apocalittica nei Beatos IX-XIII secolo*, tesis doctoral, Università degli Studi di Cagliari, 2016.
- WILLIAMS, J., *The illustrated Beatus: a corpus of the illustrations of the Commentary on the Apocalypse* (ed. T. Martin), 4 vols., Londres, Harvey Miller, 2002.
- WILLIAMS, J., *Los Beatos ilustrados en la España medieval* (ed. F. Regueras Grande), Madrid, Orbis medievalis, 20.

Jorge Jiménez López

Departamento Historia del Arte
 Universidad de Zaragoza
<https://orcid.org/0000-0001-9936-8291>
jorgejimenez@unizar.es

Jennifer Solivan Robles

Departamento de Humanidades
 Universidad de Puerto Rico
<https://orcid.org/0000-0003-0983-3917>
jennifer.solivan1@upr.edu



RECEPCIÓN Y LEGADO DE GUSTAV KLIMT EN EL NORTE DE ITALIA¹

[EN] GUSTAV KLIMT'S RECEPTION AND LEGACY IN NORTHERN ITALY

JUAN AGUSTÍN MANCEBO ROCA
Universidad de Castilla-La Mancha

Recibido: 09/10/2023 / Aceptado: 14/12/2023

RESUMEN

Ningún país europeo dedicó a Klimt la atención que tuvo en Italia. Ampliamente representado en la Bienal de 1910 y en la Muestra Internacional de Roma de 1911, su obra influyó en los artistas del norte del país y de los territorios irredentos que transcribieron su laboratorio de experiencias tanto en pintura como en otras disciplinas artísticas. La recepción de Klimt, a través del diseño, el mobiliario, la moda y la decoración de interiores perpetuó, de manera más moderada que en sus inicios, el modernismo y el simbolismo hasta mediados del siglo XX en el país transalpino a través de los modelos decorativos venecianos, la recepción en Felice Casorati y los artistas “rebeldes” de Ca’Pesaro, los súbditos austriacos de habla italiana en Trento y Trieste y la escultura y

¹ Este varia ha sido escrito mediante el programa de estancias en universidades y centros de investigación en el extranjero 2023 del Plan Propio de Investigación de la Universidad de Castilla-La Mancha y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER). El autor agradece a Paola Pettenella, Duccio Dogheria, Mariarosa Mariech (responsable de la biblioteca), Patrizia Regorda, Giosuè Ceresato, Olimpia Di Domenico y, especialmente, a Federico Zanoner, del Archivio del '900 del Mart de Rovereto y a Denis Viva profesor del Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Trento su generosa ayuda para su elaboración.

la gráfica de Adolfo Wildt.

Palabras clave: Gustav Klimt, modernismo, decoración, Venecia, Italia.

ABSTRACT

No European country devoted to Klimt the attention he received in Italy. Widely represented at the 1910 Biennale and at the International Exhibition in Rome in 1911, his work influenced artists in the north of the country and in the irredentist territories that transcribed his laboratory of experiences both in painting and in other artistic disciplines. The reception of Klimt, through design, furniture, fashion, and interior decoration perpetuated, in a more moderate way than at his starting years, modernism and symbolism until the mid-20th century in the transalpine country through Venetian decorative models, the reception in Felice Casorati and the "rebellious" artists of Ca'Pesaro, the Italian-speaking Austrian subjects in Trento and Trieste and the sculpture and graphics of Adolfo Wildt.

Keywords: Gustav Klimt, modernism, decoration, Venice, Italy.

1. LAS EXPOSICIONES DE KLIMT EN VENECIA Y ROMA (1910-1911)

Como escribía Germano Celant (1940-2020) en “Memoria del futuro”, el arte italiano de la primera mitad del siglo XX estuvo definido por la tensión entre tradición y modernidad². Mientras los futuristas evolucionaban desde el divisionismo y lanzaban sus primeros manifiestos, gran parte de los artistas del norte del país siguieron influenciados por el simbolismo y el modernismo. En este sentido, Gustav Klimt (1862-1918), cuya obra registraba la recepción bizantina que había conocido en Venecia y Rávena³, fue uno de los pintores que tuvo mayor repercusión entre los creadores del norte de Italia y en los confines

2 CELANT, G., “Memoria del futuro”, en CELANT G. y GIANELLI, I., *Memoria del Futuro. Arte Italiano desde las primeras vanguardias a la posguerra*, Madrid, Bompiani, p. 17.

3 Klimt visitó el norte de Italia en 1899 con el pintor Carl Moll (1861-1945) y su familia acudiendo entre otras a Venecia y Verona. En mayo de 1903 viajó a Venecia, Rávena, Padua, Florencia, Pisa y La Spezia, además de Torbole y Riva de Garda entre el 8 y el diez de diciembre de 1903. Posteriormente realizó otra estancia entre julio y principios de septiembre de 1913.

del Imperio Austrohúngaro. Asimismo, Italia fue el país en el que tuvo una mayor fortuna crítica tanto por la relevancia de sus exposiciones como por la atención que suscitó su obra. Los debates teóricos dividieron a la crítica entre los que la consideraban decadente e incomprensible y aquellos que lo reconocieron como uno de los heraldos del arte nuevo como Umberto Boccioni (1882-1916) –que lo definió como un aristocrático innovador del estilo– y Ardengo Soffici (1879-1964).



Figura 1: IX Exposición Bial de Venecia. Vista de la Sala 10 “Pro-Arte”, 1910.

Las colecciones públicas italianas adquirieron dos obras en vida del artista, *Die drei Lebensalter einer Frau* (*Las tres edades de la mujer*, 1905) y *Judit II* (*Salomé*) (1909) en la Bial de Venecia de 1910 y en la Exposición Internacional de Roma de 1911. La primera, una sugestiva reflexión de la maternidad y la vida ante la implacabilidad del destino, fue comprada por el Ayuntamiento de Venecia por 9.900 liras para la Galería Internacional de Arte Moderno de Ca’ Pesaro, que se abría de este modo a la obra de creadores extranjeros, mientras que el Ministerio de Instrucción Pública hizo lo propio con la segunda por 25.000 liras que finalmente, por lo oneroso de la cantidad, se concretó en 16.900 liras.

Las tres edades de la mujer (1905) era una obra pionera dentro de la genealogía klimtiana en la que el artista utiliza el ornamento de modo explícito. Por su parte, *Judit II* (*Salomé*) es una representación alegórica de la historia

hebrea en la que la protagonista aparece como ídolo de la perversidad por su fuerza y erotismo en línea con las representaciones femeninas de finales del XIX y principio del XX⁴. *Judit* aparece con un perfil asimétrico que desafía el encuadre y la constriñe al espacio de la representación en línea con otras obras del austriaco como *Dánae* (1907).

Klimt estuvo presente con veintidós obras en la IX Bienal en la sala monográfica número 10 –denominada Pro-Arte– del pabellón central que habían sido expuestas en las muestras de la Secession (1903) y en la Kunstschau de Viena (1908) resumiendo una década de su trabajo. Como reseñó Nino Barbantini (1884-1952), que en aquellos años estaba componiendo el grupo secesionista de Ca' Pesaro, su pintura suponía una novedad por su espíritu lúdico y sensual que trasgredía el tradicionalismo del resto de la muestra.

En Roma, con motivo de la celebración de los cincuenta años de la unidad del país, Klimt expuso otros siete cuadros y algunos dibujos siguiendo *in situ* los trabajos de montaje del pabellón de Joseph Hoffmann (1870-1956), que suponía una reevaluación del código clásico del arquitecto⁵. En ambas exposiciones sus pinturas crearon una gran controversia, demostrando el interés y la atención por una obra que no tuvo la misma suerte en su país de origen ni en Alemania, donde expuso regularmente sin que la crítica le diera mayor relevancia. Su estilo suntuoso y decadente estimularía los discursos de los artistas italianos que asumieron sus postulados y los transcribieron a sus obras.

Esa es la tesis que sostiene y desarrolla la muestra *Klimt e l'arte italiana* comisariada por Beatrice Avanzi en el Mart de Trento y Rovereto entre marzo y agosto de 2023. A partir de las pinturas y de la obra gráfica del pintor austriaco en las colecciones públicas y privadas italianas, la exposición se desplaza desde la pintura a las artes decorativas, el diseño, el mobiliario y la edición a través de doscientas piezas de cuarenta artistas que perpetuaron el legado del austriaco y de la Secession en tierras italianas.

2. VITTORIO ZECCHIN, GALILEO CHINI Y LOS MODELOS VENE- CIANOS

Por su privilegiada situación entre Oriente y Occidente, y como sede de la Bienal de Arte desde 1895, Venecia fue el espacio más fértil en la acogida de la obra de Klimt. La ciudad de la laguna se convirtió en una caja de resonancia

4 DIJKSTRA, B., *Ídolos de la perversidad*, Barcelona, Debate, 1993.

5 FANELLI, G., y GODOLI, E., *Josef Hoffmann*, Bari/Roma, Laterza, 2005, p. 94.

de las tendencias simbolistas internacionales que permitieron a los artistas italianos conocer e interpretar el gusto centroeuropeo bajo unos parámetros en los que entraba en juego su propia idiosincrasia.

Vittorio Zecchin (1878-1947) y Galileo Chini (1873-1956) fueron los mejores ejemplos de esa influencia, ya que a través de la propia Bienal conocieron el laboratorio de experiencias de la Secession vienesa y fue, tanto en la ciudad como en sus intervenciones dentro de la Bienal, donde desarrollaron sus trabajos ligados a esa recepción.



Figura 2: Vittorio Zecchin, *Le principesse e i guerrieri* (*Las princesas y los guerreros*), 1914. Óleo y oro sobre tela, 170 x 188 cm.

Zecchin fue un artista ecléctico cuya producción osciló entre el arte y artesanía, dedicándose preferentemente a la pintura, la decoración y el mobiliario. En ese contexto, caracterizado por la hibridación interdisciplinar, su pintura se convirtió en enormes paneles decorativos. La influencia de Klimt, por otra parte, no hizo sino enfatizar sus raíces estéticas: Zecchin era hijo de un maestro cristallero de Murano y sus referentes iconográficos están presentes en su obra. Los imaginarios oníricos, los elementos fabulosos y el gusto por el orientalismo estructuran temáticas en las que la extenuante decoración y los colores estridentes convierten las figuras en meros pretextos narrativos. Como señala Guido

Perocco, Zecchin adquiere de Klimt “el ritmo musical de la línea del arabesco y el encanto del color, exaltado de los destellos vitreos y esplendorosos, alejado de cualquier referencia a la realidad contingente”⁶.

Vittorio Zecchin participó en las exposiciones de Ca’Pesaro de 1909, 1910 y 1912 con obras inspiradas en la pintura centroeuropea y en el orientalismo como *La dogaressa* (1913). Considerada como una de las obras maestras del Liberty en Venecia, *La mille e una notte (Las mil y una noches, 1914)* estaba basada en las aventuras de *Aladino y la lámpara maravillosa* y fue una comisión de Giovanni Idri para el comedor del *Hotel Terminus e Viaggiatori* de Venecia en la Zecchin que reinterpreta al maestro vienés según el gusto veneciano. La pieza es un fragmento del mural original que tenía una longitud de veintidós metros el cual sufrió diversas reestructuraciones y fue dañado durante los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial. La atmósfera irreal, el hieratismo de las figuras y su cromatismo desnaturalizado refieren a los modelos del arte bizantino con los que Zecchin enlazaba a través de la relectura klimtiana, aportando soluciones compositivas estilísticas y cromáticas experimentadas en su pintura⁷.

Su estilo decorativo llegó prácticamente a la abstracción en obras como *La laguna* (1915), que permeabiliza su interés por las artes aplicadas. Trabajó profusamente la cristalería artística y el mosaico a los que volvería durante la segunda parte de su carrera operando en la isla “fuera del tiempo”⁸ de Murano donde escribió *Lezioni sulla storia del vetro di Murano (Lecciones acerca de la historia del cristal de Murano)*. El también veneciano Umberto Belloto (1882-1940) trabajó en parámetros similares a Zecchin combinando el trabajo decorativo del cristal con el uso del hierro.

Galileo Chini constituyó un caso emblemático entre los artistas italianos de la primera mitad del siglo XX. Al igual que Zecchin, fue un artista polifacético que abarcó la pintura, la cerámica y la decoración buscando anular las diferencias disciplinares o, siguiendo el paradigma de la *Gesamtkunstwerk*, constituyendo una totalidad artística. En ese sentido fue un creador esencial en el campo de la cerámica ya que en 1896 fundó su manufactura L’Arte della Ceramica (*El Arte de la Cerámica*) que estuvo activa hasta 1944 la cual “transformó la herencia del renacimiento a través la búsqueda de un lenguaje moderno, entre los más importantes testimonios del gusto Liberty y Déco”⁹.

6 PEROCCO, G., *Vittorio Zecchin*, Milán, Electa, 1981, p. 6.

7 BAROVIER, M., MONDI, M., y SONEGO, C., *Vittorio Zecchin 1878-1947. Pittura, vetro, arti decorative*, Venecia, Marsilio, 2003, p. 86.

8 PEROCCO, G., *Vittorio Zecchin*, Milán, Electa, 1981, p. 7.

9 AVANZI, B., “Decorì e incanti. L’influsso di Klimt nell’arte italiana”, en AVANZI, B., *Klimt e l’arte italiana*, Milán, Silvana, 2023, p. 25.



Figura 3: Galileo Chini, *Florero decorativo para las Termas Berziere en Salsomaggiore*, 1920. Cerámica y dorado, 90 x 42 x 42 cm.

Entre 1911 y 1913 Chini fue comisionado por el rey de Siam Chulalongkorn (Rama V) (1853-1910) para decorar el Palacio del Trono en Bangkok. Inspirado por el simbolismo a través de *Ver Sacrum*¹⁰, la recepción de Klimt se observa, entre otros, en los paneles de gran formato de *La Primavera* (1914), estructurada sobre motivos florales y formas geométricas y biomorficas. Chini la pintó en apenas un mes para el salón central del Palacio de Exposiciones de la Bienal que acogería las esculturas de Ivan Mestrovic (1883-1962)¹¹.

10 *Ver Sacrum* (1898-1903) fue fundada por Gustav Klimt, Max Kurzweil (1867-1916) y Ludwig Hevesi (1843-1910). Su título hacía referencia a la primavera sagrada de los antiguos pueblos latinos y se constituyó para difundir la estética de la Secession. Como escribía Hevesi (1843-1910) en el del palacio Secession: "A cada tiempo su arte, al arte su libertad". TERRAROLI, V., *Ver Sacrum. La revista della Secessione viennese 1898-1903*, Skira, Milán, 2018, p. 6.

11 MARGOZZI, M., *La Primavera*, Viareggio, Idea Books, 2005, p. 14

Los motivos modernistas fueron una constante en su producción que impregnó la decoración de las Scalini en Carbonate (1919) y las Termas Berzieri en Salsomaggiore (1919-1921), para las que diseñó piezas de carácter mesopotámico como el *Floreiro decorativo*¹².

3. FELICE CASORATI Y LOS ARTISTAS DE CA' PESARO

Influenciado por las pinturas de Gustav Klimt en la Bienal de 1910, Felice Casorati (1883-1963) fue el artista cuya obra nuclearizó a los pintores disidentes de Ca'Pesaro bajo la guía de Nino Barbantini como denota, entre otras, *Le signorine (Las muchachas, 1912)*, expuesto en la Bienal de ese año y adquirido por Barbarini para la colección de Ca'Pesaro, que el pintor, en una carta de marzo de 1912, describe como,

cuatro figuras alineadas, cuatro símbolos y cuatro realidades junto con el comentario de las cosas y los colores. Un cuadro de entonación muy clara, al aire libre –por la mañana– con un efecto extraño y quizá a primera vista poco comprensible. Una armonía de tintes nuevos que desde hacía tiempo pensaba y ahora se materializa¹³.

Pese al ruido de la vanguardia, Casorati se mantuvo alejado de ella, entendiendo el gusto artístico como algo perenne y con escasa capacidad de transformación que buscaba el instante que congela el tiempo. En ese sentido fue uno de los grandes intérpretes de Klimt en el Véneto cuando vivió en Verona entre 1911 y 1919, que el artista reconoció como la época más dichosa de su juventud¹⁴. Su pintura reflejó además de las tendencias centroeuropeas la de los maestros del Trecento. Estas referencias estuvieron presentes en su efímera *La Via Lattea*, revista que publicó dos números entre agosto y septiembre de 1914, donde mantenía que la belleza era el rostro de la verdad. Si la obra del maestro austriaco era conocida, Casorati fue quien la impulsó entre los creadores de la ciudad donde Klimt protagonizó el episodio del segundo beso a una jovencísima Alma Mahler (1879-1964) en 1899¹⁵.

12 Véase ZERMANI, P., “Galileo Chini a Salsomaggiore: la questione dello spazio”, en CRESTI, C., y MARSAN, C., *Galileo Chini. Liberty e oltre*, Florencia, Arnaud & Becocci, 1989, pp. 93-100.

13 CASORATI, F., *Scritti, interviste, lettere*, Milán, Absconditá, 2004, p. 147.

14 CASORATI, F., *Scritti, interviste, lettere, op. cit.*, p. 45.

15 HASTE, C., *Alma Mahler. Un carácter apasionado*, Madrid, Turner, 2020. Edición Kindle. www.amazon.com



Figura 4: Felice Casorati, *Le signorine* (*Las muchachas*), 1912. Óleo sobre tela, 197 x 190 cm.

En Verona, Casorati entabló amistad con Attilio Trentini (1857-1919) y con su hijo Guido (1889-1975). El padre, que provenía de la decoración mural, se había formado en Milán y en Múnich y era buen conocedor de la cultura vienesa. La obra de Attilio Trentini acusa la decoración e inserción de motivos dorados determinados por el uso del mosaico de Klimt. Por su parte, Guido observa la incorporación de elementos simbolistas en los que el ornamento se convierte en una de sus características –*La fanciulla sommersa* (*La muchacha sumergida*, 1914), en la que reinterpreta el mito de Ofelia, o las dos pinturas tituladas *La pianta rossa* (*Planta roja*) de 1914 y 1915, caracterizadas por su color y composición desnaturalizados–.

Del grupo de «pintores rebeldes» de Ca’Pesaro destacaron Tullio Garbari (1882-1931) y Guido Marussig (1885-1972). Nacidos en los confines del Imperio, se formaron en Venecia y se vieron influidos por la obra de Klimt en

1910. Natural de Venecia, Teodoro Wolf Ferrari (1878-1945) se formó en la Academia de la ciudad y estudió en Múnich donde conoció la Escuela de Viena. Ferrari colaboró con Vittorio Zecchin en 1912 desarrollando el Liberty en Italia a través de las artes aplicadas y expusieron juntos en la Bienal del 1914¹⁶. Del mismo modo, participó en el movimiento de la Secesión Romana que se distanció de los movimientos de vanguardia. Otros pintores relevantes fueron Guido Cadorin (1892-1976), que expuso en Ca'Pesaro en 1909 y 1911, el pintor y grabador turinés Guido Balsamo Stella (1882-1941), que se formó en Múnich y Estocolmo desarrollando la primera parte de su carrera en esos países y Mario Cavaglieri (1887-1969), influenciado por Casorati con el que compartió estudio en 1908.

4. LA REFERENCIA SECESIONISTA EN LOS CONFINES DE IMPERIO AUSTROHÚNGARO

En Trento y Trieste trabajó una generación de artistas de herencia mitteleuropea en el sugerente espacio de oscilación cultural entre los mundos germánico e italiano. Si la mayoría de los artistas realizó estudios en Milán, Venecia y Múnich, fueron más esporádicos los casos de aquellos que lo hicieron en Viena, como Luigi Bonazza (1877-1965) o Vito Timmel (1886-1949), que reinterpretaron la obra del austriaco a partir de una lectura simbolista de referencia mediterránea.

Nacido en Arco, en el actual Trentino, Luigi Bonazza realizó estudios en la Realschule de Rovereto y posteriormente se matriculó en 1897 en la Kunstgewerberschule de Viena dirigida por Felician von Myrbach (1853-1940) y Franz Von Matsch (1861-1942) donde entró en contacto con la Secession. En los catorce años en los que estuvo afincado en Austria se impregnó del clima *Judgenstil* como demuestra su emblemática *La legenda di Orfeo/ Rinascita d'Euridice/ Morte di Orfeo (La leyenda de Orfeo/ Renacimiento de Euridice/ Muerte de Orfeo, 1905)* que representaba “un conflicto continuo entre razón mitológica y fantasía liberadora”¹⁷. La parte central del tríptico refiere a obras precedentes de Klimt como *Die Musik (Alegoría de la música, 1895)* y *Orpheus (Orfeo, 1891)* de Franz von Stuck (1863-1923), y se mostró en la Exposición Internacional de Milán y posteriormente en la Secession.

16 PEROCCO, G., *Vittorio Zecchin*, Milán, Electa, 1981, p. 6.

17 PERILLI G., y PERILLI, M., *Luigi Bonazza*, Trento, Publiprint, 1992, p. 33.



Figura 5: Luigi Bonazza, *La legenda di Orfeo/Rinascita d'Euridice/Morte di Orfeo* (*La leyenda de Orfeo/Renacimiento de Euridice/Muerte de Orfeo*), 1905. Óleo sobre tela, 176 x 380 x 10 cm.

Bonazza retornó a Trento en 1912 y adquirió unos terrenos en Bolghera, un barrio meridional en la periferia de la ciudad, para construir su casa¹⁸. El artista concibió todos los elementos en los que trasladó la influencia centro-europea en pinturas murales, el mobiliario y los motivos ornamentales, en línea con las casas de arte que se habían realizado en Italia hasta el momento¹⁹ y que concluiría en los años cuarenta²⁰.

Debido a la Primera Guerra Mundial y a la posibilidad de ser movilizado por el ejército austriaco, el artista se fugó y trabajó para Gianni Caproni (1886-1957), ingeniero aeronáutico que construía aeroplanos para el ejército italiano²¹ en Vinozza Tizzino, en la provincia de Varese²². Bonazza implementó el modernismo en los proyectos comisionados por Caproni, que tenían un planteamiento estético novedoso para la época.

Tras la guerra, Bonazza volvió a las referencias *Jugendstil*, como se aprecia especialmente en los murales para su casa. En 1926 dedicó dos aguafuertes a

18 BENEDETTO EMERT, G., *Luigi Bonazza. Pittore-incisore*, Vicenza, Arti Grafiche delle Venezie, 1957, p. 7.

19 FONTI, D., "Dalle botteghe d'arte alle «casa d'arte»: il rilancio dell'«oggetto d'artista»", en BELLI, G. (Ed.), *La Casa del Mago*. Charta, Milán/Florenca, 1992, pp. 47-72.

20 NICOLETTI, G., *Luigi Bonazza*, Rovereto, Nicolodi, 2004, p. 11.

21 Véase NICOLETTI, G., *La Collezione Caproni*, Milán, Electa, 2008, pp. 28-63.

22 MANCIBO ROCA, J. A., "Reliquias del sueño de Ícaro. El Museo Aeronáutico de Gianni Caproni", *Diferents*, n° 8, 2023, UJI [Consulta: 30/11/2023]. <https://doi.org/10.6035/diferents.7654>

Dante Alighieri (1265- 1321) y a Gabriele D'Annunzio (1863-1938). El primero, elaborado en clave alegórica, establece una lectura de los secretos que aparecen inscritos en la pieza, mientras el retrato del Vate alude a sus acciones bélicas durante la Primera Guerra Mundial²³. La influencia de D'Annunzio se refleja en obras como *Nocturno* (1926) y *Noche d'estate* (*Noche de verano*, 1925-1928), probablemente elaboradas por el éxito de *Notturmo* (1916), novela en la que relata su periodo de convalecencia tras un accidente aéreo en el que perdió parte de la vista. Las referencias modernistas de Bonazza se extinguen a principios de la siguiente década en la que realizó una pintura de caballete de reminiscencias impresionistas. En Trento hay que destacar igualmente las figuras de Luigi Ratini (1880-1934) y Benvenuto Maria Disertori (1887-1969). El primero se formó en los modelos de la Secession y “representa el trámite entre la cultura trentina y el gusto Jugendstil”²⁴ a través de obras como *Perseo* (*Medusa*) (1901-1902), *La Gorgona* (1925) y la ilustración de libros como *Leggenda di Apolo e Dafne* (*La leyenda de Apolo y Dafne*) y *Leggenda di Orfeo* (*La leyenda de Orfeo*), ambas de 1921, *La Iliada* (1921) y *La Eneida* (1923). Disertori desarrolló una gráfica modernista a través del grabado y la ilustración de libros²⁵.

Si Gabriele D'Annunzio consideraba a Luigi Bonazza como un “artista aislado”²⁶, Claudio Magris (n. 1939) se refiere en términos similares a Vito Timmel. En “Caffè San Marco”, capítulo del libro *Microcosmos*, el escritor utiliza la metáfora de la máscara, permanente en la obra de Timmel²⁷, para relatar su proceso de autodestrucción en la Trieste de inicios de los treinta, un proceso plasmado en su *Magico taccuino* publicado póstumamente en 1973²⁸.

Nacido en Viena, Timmel era la italianización de Viktor von Thummel. Al igual que Bonazza, estudió en la Kunstgewerschule y luego en la Akademie der Bildengen Künste, por lo que los motivos Secession aparecen en su obra temprana. Tras la muestra de Klimt en 1910, Timmel fue con Vittorio Zecchin el artista que más acusó su influencia, convirtiéndose para el pintor en una obsesión durante toda su carrera. Timmel adaptó a Klimt en pinturas en las que se trasladaba su retorcida experiencia vital, cuya sugerente sensualidad, que

23 Véase CAPRA, N., GABRIELLI, L., y GUERRI, G. B., *Gabrielle D'Annunzio Aviatore*, Trento, Museo dell'Aeronautica Gianni Caproni, 2014.

24 NICOLETTI, G., *Luigi Ratini*, Rovereto, Nicolodi, 2003, p. 10.

25 Véase TIDDIA, A. (Ed.), *Benvenuto Disertori (1887-1969). Un segno liberty*, Rovereto/Trento, Mart/Temi, 2012, pp. 19-46.

26 “Me gusta pensar que en mi querida Trento vive y trabaja un artista solitario que no teme a la soledad, secuaz de mi ejemplo”. NICOLETTI, G., *Luigi Bonazza*, op. cit., p. 90.

27 MAGRIS, C., *Microcosmi*, Milán, Garzanti, 1997, pp. 12-13.

28 TIMMEL, C., *Il magico taccuino*, Trieste, Lo Zibaldone.

reflejaba el conflicto entre mujeres y hombres de moda en el periodo, y los motivos decorativos, van desapareciendo durante su carrera.



Figura 6: Vito Timmel, *Fuochi d'artificio* (*Fuegos artificiales*), 1924. Óleo sobre tela, 100,5 x 100,5 cm.

La decoración del Teatro-Cine-Ideal (1916) y *Venezia (Sera su Canal Grande)* (*Venecia, tarde sobre el Gran Canal*, 1924) se estructura sobre los motivos de la ciudad de la laguna. La tensión existencial se permeabiliza asimismo en *Gli infelici* (*Los infelices*, 1920), primera parte de una trilogía que no concluyó y que ha sido recientemente adquirida por Guido Crechini para la

Modiano²⁹ y fue alabada por el mismísimo Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) que estaba en las antípodas estéticas del triestino. *Fuegos artificiales* (1924), determinada por la luz, el color y el movimiento, acusa referencias expresionistas, simbolistas y futuristas³⁰ que recuerdan levemente a la obra plástica de Alexandra Exter (1882-1949), configurando “una visión alucinada donde los fuegos artificiales constituyen el fondo de una alegoría suspendida entre la vida y la muerte, entre la exuberancia de una figura femenina y la aparición de un modelo espectral, fluctuante en el cielo”³¹.

Si Timmel fue considerado como un genial intérprete del Liberty³², esa tensión desapareció cuando emergió una personalidad desquiciada en los años del fascismo. El propio Magris le dedicó otro libro, *La mostra (La exposición, 2001)*, sobre su confinamiento en un psiquiátrico en los últimos años de su vida y a la extraña fortuna crítica que le acompañó tras su desaparición³³. Pintor en el que se confunde la leyenda y la realidad, Timmel ha tenido otra aproximación literaria reciente en *Il preferito della strada. Il magico viaggio di Vito Timmel (El favorito de la calle. El viaje mágico de Vito Timmel, 2019)*³⁴.

5. LA RECEPCIÓN KLIMTIANA EN LA ESCULTURA Y LA GRÁFICA DE ADOLFO WILDT

Durante la XIII Bienal de Venecia de 1922, Antonio Mariani definió al milanés Adolfo Wildt (1868-1931) como el “Klimt de la escultura”. Wildt se convertía asimismo en uno de los artistas preferidos del régimen, lo que suponía su consagración en un periodo políticamente complejo³⁵. Si bien es cierto que la escultura y la gráfica de Wildt estuvieron condicionadas por el simbolismo, el patrocinio crítico de Margherita Sarfatti (1881-1961) y su adhesión entusiasta al régimen de Benito Mussolini (1881-1945) han provocado y provocan ciertas reticencias a la hora de valorar su obra.

29 DELBELLO, P., *Timmel, la magnifica inquietudine*, Trieste, Mosetti, 2021, p. 5.

30 MARRI, F., *Vito Timmel*, Trieste, Fondazione CRT Trieste, 2005, p. 79.

31 AVANZI, B., *Klimt e l'arte italiana, op. cit.*, p. 32.

32 ARA, A., y MAGRIS, C., *Trieste. Un'identità di frontiera*, Turin, Einaudi, 2015, p. 137.

33 MAGRIS, C., *La mostra*, Milán, Garzanti, 2001.

34 SCARINO, A., *Il preferito della strada. Il magico viaggio di Vito Timmel*, Fano, Libertà, 2019.

35 FABBRIS, E., “Adolfo Wildt at the 13th Art Biennale in Venice”, en CELANT, G., *Post Zang Tumb Tuuum. Art Life Politics Italia 1918-1943*, Milán, Fondazione Prada, 2018, pp. 94-103.

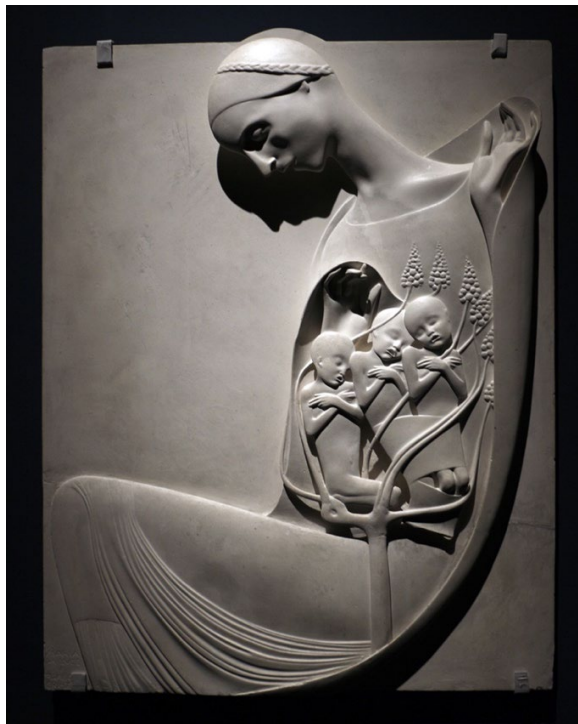


Figura 7: Adolfo Wildt, *Maria dà luce ai pargoli cristiani*, (*María concibe a los niños cristianos*), 1918. Yeso 65,5 x 84 x 12 cm.

Wildt aunaba la tradición italiana con influencias centroeuropeas. Tras sus estudios en Milán, el escultor trabajó en exclusiva para el mecenas prusiano Franz Rose (1862-1912), por lo que residió durante largos periodos en Alemania. Las referencias al mundo nórdico son permanentes en su escultura. Asimismo, su obra gráfica acusa todavía más la influencia centroeuropea ligada a un proceso de refinado modernismo en el que adquirió como modelo estético el renacimiento alemán³⁶. A partir de 1912, su gráfica se dedicó a la interpretación de motivos cristianos dominados por maternidades y crucifixiones. Sus figuras, definidas por sutiles trazos en los que la línea establece un diálogo con el espacio, reflejan una belleza inmaterial y atemporal que se completa con arabescos, estrellas y el uso del dorado. Ugo Ogetti (1871-1946) definía su gráfica

36 TIDDIA, A., “L’arcaismo sottile e dorato dei disegni di Wildt” en VV.AA., *Adolfo Wildt (1868-1961), L’ultimo simbolista*, Milán, Skira, 2015, pp. 73-82 y OLCESE, G., y SCHEIWILLER, V., *Disegni di Adolfo Wildt*, Milán, Pesce d’Oro, 1972.

de este modo,

Los sutiles dibujos de Wildt son conocidos en toda Italia, un único contorno, sobre papel de pergamino realizada en oro. En ellos, más que en las esculturas, desarrolla esta dificultad, incomprensible, de las pequeñas estrellas, de las crucecitas, de los espectros femeninos y de los gestos fatales. Derivan el arte de Gustav Klimt y forma muchas veces un arabesco sinuoso y elegante”³⁷.

Como señala Paola Mola, la obra de Wildt establece una tendencia contra la modernidad imperante, una confrontación contra un sistema del arte que se perpetuará en sus dos discípulos más dotados, Lucio Fontana (1899-1968) y Fausto Melotti (1901-1986), “centrado (...) en la comunicación retórica, dramáticamente desarrollada por su lirismo leve y abstracto”³⁸.

BIBLIOGRAFÍA

- ARA, A., y MAGRIS, C., *Trieste. Un'identità di frontiera*, Turín, Einaudi, 2015.
- AVANZI, B., “Decori e incanti. L'influsso di Klimt nell'arte italiana”, en AVANZI, B., *Klimt e l'arte italiana*, Milán, Silvana, 2023.
- BAROVIER, M., MONDI, M., y SONEGO, C., *Vittorio Zecchin 1878-1947. Pittura, vetro, arti decorative*, Venecia, Marsilio, 2003.
- BENEDETTO EMERT, G., *Luigi Bonazza. Pittore-incisore*, Vicenza, Arti Grafiche delle Venezie, 1957.
- CAPRA, N., GABRIELLI, L., y GUERRI, G. B., *Gabrielle D'Annunzio Aviatore*, Trento, Museo dell'Aeronautica Gianni Caproni, 2014.
- CASORATI, F., *Scritti, interviste, lettere*, Milán, Abscondità, 2004.
- CELANT, G., “Memoria del futuro”, en CELANT G. y GIANELLI, I., *Memoria del Futuro. Arte Italiano desde las primeras vanguardias a la posguerra*, Madrid, Bompiani.
- DELBELLO, P., *Timmel, la magnifica inquietudine*, Trieste, Mosetti, 2021.
- DIJKSTRA, B., *Ídolos de la perversidad*, Barcelona, Debate, 1993.
- FABBRIS, E., “Adolfo Wildt at the 13th Art Biennale in Venice”, en CELANT, G., *Post Zang Tumb Tuuum. Art Life Politics Italia 1918-1943*, Milán, Fondazione Prada, 2018.
- FANELLI, G., y GODOLI, E., *Josef Hoffmann*, Bari/Roma, Laterza, 2005.
- FONTI, D., “Dalle botteghe d'arte alle «casa d'arte»: il rilancio dell'«oggetto d'artista””, en BELLI, G. (Ed.), *La Casa del Mago*. Charta,

37 AVANZI, op. cit., p. 34.

38 MOLA, P., *Adolfo Wildt 1868-1931*, Milán, Mondadori, 1989, p. 20.

- Milán/Florenca, 1992.
- HASTE, C., *Alma Mahler. Un carácter apasionado*, Madrid, Turner, 2020. Edición Kindle. www.amazon.com
- MAGRIS, C., *Microcosmi*, Milán, Garzanti, 1997.
- MAGRIS, C., *La mostra*, Milán, Garzanti, 2001.
- MANCEBO ROCA, J. A., “Reliquias del sueño de Ícaro. El Museo Aeronáutico de Gianni Caproni”, *Diferents*, nº 8, 2023, UJI. <https://doi.org/10.6035/diferents.7654>.
- MARGOZZI, M., *La Primavera*, Viareggio, Idea Books, 2005.
- MARRI, F., *Vitto Timmel*, Trieste, Fondazione CRT Trieste, 2005.
- MOLA, P., *Adolfo Wildt 1868-1931*, Milán, Mondadori, 1989.
- NICOLETTI, G., *Luigi Bonazza*, Rovereto, Nicolodi, 2004.
- NICOLETTI, G., *La Collezione Caproni*, Milán, Electa, 2008.
- NICOLETTI, G., *Luigi Ratini*, Rovereto, Nicolodi, 2003.
- PERILLI G., y PERILLI, M., *Luigi Bonazza*, Trento, Publiprint, 1992.
- PEROCCO, G., *Vittorio Zecchin*, Milán, Electa, 1981.
- OLCESE, G., y Scheiwiller, V., *Disegni di Adolfo Wildt*, Milán, Pesce d’Oro, 1972.
- SCARINO, A., *Il preferito della strada. Il magico viaggio di Vito Timmel*, Fano, Libertà, 2019.
- TERRAROLI, V., *Ver Sacrum. La revista della Secessione vienense 1898-1903*, Skira, Milán, 2018.
- TIDDIA, A. (Ed.), *Benvenuto Disertori (1887-1969). Un segno liberty*, Rovereto/Trento, Mart/Temi, 2012.
- TIDDIA, A., “L’arcaismo sottile e dorato dei disegni di Wildt” en VV.AA., Adolfo Wildt (1868-1961), *El último simbolista*, Milán, Skira, 2015.
- TIMMEL, C., *Il magico taccuino*, Trieste, Lo Zibaldone.
- ZERMANI, P., “Galileo Chini a Salsomaggiore: la questione dello spazio”, en CRESTI, C., y MARSAN, C., *Galileo Chini. Liberty e oltre*, Florenca, Arnaud & Becocci, 1989.

Juan Agustín Mancebo Roca

Facultad de Humanidades de Albacete
Universidad de Castilla-La Mancha
<https://orcid.org/0000-0003-4942-8879>
Juan.Mancebo@uclm.es

VARIA



**LA CONTRIBUCIÓN ARQUITECTÓNICA DE VENTURA VACA EN
ALBUQUERQUE (BADAJOZ) A LO LARGO DEL TIEMPO:
NUEVAS APORTACIONES Y SIGNIFICACIONES¹**

***THE ARCHITECTURAL CONTRIBUTION OF VENTURA VACA IN
ALBUQUERQUE (BADAJOZ) OVER TIME: NEW
CONTRIBUTIONS AND SIGNIFICATIONS***

MARINA BARGÓN
Universidad de Oviedo

Recibido: 11/10/2023 / Aceptado: 05/12/2023

RESUMEN

Recientemente, se descubrió un proyecto arquitectónico elaborado por el arquitecto Ventura Vaca en el contexto de la localidad de Albuquerque, Badajoz. Este hallazgo ha ampliado nuestra comprensión de la relevancia y la influencia de Ventura Vaca en una región geográfica específica, al mismo tiempo que enriquece nuestra interpretación de su propia obra arquitectónica.

Además, emprendemos un análisis incipiente de la historia de las Casas Consistoriales de Albuquerque, centrándonos en el proyecto propuesto por Ventura Vaca para esta edificación. Este proyecto se considera el punto de partida que dio origen a la construcción consistorial final.

¹ Este trabajo forma parte del Proyecto PID2021-123042NB-I00 “Recuperar, repensar y revalorizar el Movimiento Moderno en Asturias. Arquitectura y diseño (1939-1975)” financiado por MCIN/ AEI / 10.13039/501100011033 / FEDER, UE.

Por lo tanto, esta nota de varia contribuye significativamente al conocimiento existente sobre Ventura Vaca, destacando su papel crucial como impulsor de la transformación de sociedad rural a sociedad urbana experimentada por la localidad de Albuquerque.

Palabras clave: urbanismo, arquitectura regionalista, siglo XX, materiales, ayuntamiento

ABSTRACT

Recently, an architectural project by the architect Ventura Vaca was discovered in the context of the town of Albuquerque, Badajoz. This discovery has significantly expanded our understanding of Ventura Vaca's relevance and influence in a specific geographical region, while enriching our interpretation of his own architectural work.

Furthermore, this research undertakes an incipient analysis of the history of the Casas Consistoriales de Albuquerque, with a focus on the project proposed by Ventura Vaca for this building. This project is considered to be the starting point that gave rise to the final town hall construction, which was carried out by the architect Donato Hernández Ruiz.

Therefore, this study contributes significantly to the existing knowledge about Ventura Vaca, highlighting his crucial role as the driving force behind the transformation of the town of Albuquerque from a rural to an urban society.

Keywords: town planning, regionalist architecture, twentieth century, materials, town hall.

1. VENTURA VACA Y ALBURQUERQUE, UNA LARGA RELACIÓN

La presente ampliación temática surge como respuesta a la necesidad de complementar un estudio previamente presentado, al descubrirse recientemente una documentación que otorgaba una mayor relevancia a la figura del arquitecto Ventura Vaca y a sus intervenciones en el ámbito arquitectónico y urbanístico en la localidad de Albuquerque, Badajoz². En la anterior aportación expusimos las estructuras arquitectónicas que, hasta ese momento, se conocían como construidas o propuestas por Ventura Vaca arquitecto en la localidad alburquerqueña: Cementerio y Matadero (ambos ejecutados) y Almacenes y Depósito (solo proyectados).

Estas tres infraestructuras se concibieron como elementos de ordenamiento urbano destinados a mejorar la provisión de servicios, abordando las necesidades que presentaba Albuquerque como núcleo poblacional. De esta manera, el municipio evolucionó de ser una comunidad rural a una entidad con una estructura urbana definida, respaldada por la infraestructura industrial planificada y ejecutada por Ventura Vaca, lo que impulsó su economía hacia el sector agropecuario.

En este sentido, concluimos en el anterior estudio que el catálogo de obras que el arquitecto Ventura Vaca planteó en la localidad alburquerqueña suponía un buen ejemplo de su carrera profesional (pasando de un estilo más complejo, en el que la formulación decorativa se realizaba mediante una estética más rebuscada, a un estilo más depurado y de órbita nacional, en el que los espacios se hacen más diáfanos y la decoración se entronca con el neorenacimiento), suponiendo un buen ejemplo también de cómo entiende Ventura Vaca la estética que debe imperar en esta localidad (blanco para los muros, ornamentación sencilla basada su decoración en propuestas eclécticas, ventanas al estilo catalán o materiales de la zona lo que supone una catálogo de materiales que, a nivel de historia de la construcción, demuestra valor).

Sin embargo, a la luz de la nueva documentación que hemos encontrado, entendemos que debemos ampliar el conocimiento que sobre el arquitecto pacense tenemos, así como la relación profesional que este mantuvo con la propia localidad alburquerqueña³.

2 BARGÓN GARCÍA, M.; LOZANO BARTOLOZZI, M.M., "El arquitecto provincial Ventura Vaca: la ejemplificación de su trayectoria profesional en Albuquerque (Badajoz)", en *Actas del Décimo Congreso Nacional y Segundo Congreso Internacional Hispanoamericano de Historia de la Construcción: Donostia-San Sebastián, 3-7 octubre 2017*, San Sebastián, Instituto Juan de Herrera, 2017, pp. 123-132.

3 La documentación específica se encuentra guardada en otra carpeta distinta a la de obras públicas. En este caso, pudimos encontrarla en la que se guarda la información relativa a "Casas Consistoriales":

2. BREVE INTRODUCCIÓN A LA HISTORIA DE LAS CASAS CONSISTORIALES DE ALBURQUERQUE

La historia de las Casas Consistoriales de Alburquerque es larga, comenzando⁴ en los soportales de la iglesia de Santa María del Mercado en el siglo XV, ubicada a los pies del Castillo de Luna, donde nobles, familias destacadas y representantes de diversos estamentos se congregaban para deliberar sobre el gobierno de la Villa.

Dada la necesidad de encontrar un espacio que les brindara resguardo ante las inclemencias climáticas, se optó por adquirir una casa en el área conocida como Villa Adentro (dentro de las murallas) que desempeñara esta función. Estas instalaciones se mostraban obsoletas en el siglo XVIII, lo que condujo al traslado de estas dependencias fuera de las murallas. La nueva Casa Consistorial se ubicó en su emplazamiento actual, aunque inicialmente se trataba de una vivienda adaptada para este propósito⁵.

Esta vivienda consistorial mostró signos evidentes de agotamiento hacia 1900. En un primer momento, acometiendo algunas mejoras para su consolidación, aunque insuficientes, por lo que será replanteada la sustitución de esta casa por otra edificación que represente el gobierno de esta localidad⁶.

Fue en este punto que Ventura Vaca propuso un edificio nuevo que, finalmente, no es construido. Sin embargo, en la descripción que haremos, mostraremos cómo el edificio consistorial finalmente realizado (bajo la autoría del arquitecto Donato Hernández Ruiz, en 1926⁷) presenta una estética y disposición muy similares a las de los anteriores proyectos de Ventura Vaca. Para la ejecución de este último proyecto, fue necesaria la demolición de las antiguas

Archivo Municipal de Alburquerque: Obras Municipales. Cajas 5.1, 5.2 y 5.3. Proyectos 1890-1980. Expediente sobre las Casas Consistoriales. Doc. 2

4 DUARTE INSÚA, L., *Historia de Alburquerque*, Badajoz, Antonio Arqueros, 1929, p. 249.

5 Este municipio experimenta una gran expansión urbana y económica en el siglo XIX, siendo algunas de sus intervenciones urbanas ejemplos notables en su entramado, tal y como apuntan González y también López en:

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, A., *Las poblaciones de la Baja Extremadura: arquitectura popular y urbanismo, características y evolución*, Badajoz, Caja de Ahorros de Badajoz, 1993, p. 126.

LÓPEZ CANO, E., Alburquerque Villa y Ducado, *Cuadernos Populares*, Mérida, Editorial Regional de Extremadura de Badajoz, 1998, p. 7.

6 Archivo Municipal de Alburquerque: Obras Municipales. Cajas 5.1, 5.2 y 5.3. Proyectos 1890-1980. Expediente sobre las Casas Consistoriales. Doc. 1

7 BARGÓN GARCÍA, M., "Architecture and power: public buildings built in times of Primo de Rivera in the medieval village of Alburquerque, Spain", en VV. AA. *Architettura e città: problemi di conservazione e valorizzazione*, Florencia, Altralinea Edizione, 2015, p. 382 (pp. 379-387)

Casas Consistoriales (1927) y la realización de obras en el actual edificio consistorial, que es recibido en 1930⁸.

3. EL PROYECTO DE EDIFICIO PARA AYUNTAMIENTO DE VENTURA VACA

Ventura Vaca Parrila (Badajoz, c. 1856-Badajoz, 1938), arquitecto de la Real Academia de San Fernando, arquitecto diocesano y arquitecto provincial de Badajoz, fue el encargado de elaborar gran cantidad de proyectos de la región pacense desde los años ochenta del siglo XIX hasta la segunda década del siglo XX. Su obra es muy dispar, proyectando desde viviendas a locales comerciales, pasando por infraestructuras sanitarias, educativas, diferentes equipamientos públicos, etc. Su lenguaje estético, aunque muy particular, responde a planteamientos modernistas tamizados por una personal estética ecléctica⁹.

El proyecto presentado por el ayuntamiento de Alburquerque plantea la necesidad de erigir un nuevo edificio que albergaría las Casas Consistoriales, los Juzgados municipales, y las dependencias de Instrucción e Inspección municipal. El objetivo declarado por el arquitecto Ventura Vaca es la mejora sustancial del aspecto público del urbanismo mediante la construcción de un edificio moderno en su lugar.

⁸ Es el arquitecto Francisco Vaca, hijo de Ventura Vaca, quien informa positivamente sobre la recepción del edificio consistorial y las escuelas, ambas construcciones realizadas por el también arquitecto Donato Hernández Ruiz.

Archivo Municipal de Alburquerque: Obras Municipales. Cajas 5.1, 5.2 y 5.3. Proyectos 1890-1980. Expediente sobre las Casas Consistoriales. Doc. 15.

⁹ LOZANO-BARTOLOZZI, M.M.; CRUZ VILLALÓN, M., *La arquitectura en Badajoz y Cáceres. Del eclecticismo fin de siglo al racionalismo*. Badajoz, Asamblea de Extremadura, 1995, pp. 472-473.

CANO-CORTÉS, P.M.; GONZÁLEZ GONZÁLEZ, J.M.. "La arquitectura neomudéjar en Extremadura. Modelos e influencias", en *Actas XII Simposio Internacional de Mudejarismo: Teruel. 14-16 de septiembre de 2011*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, 2013, p. 75 (pp. 69-86)

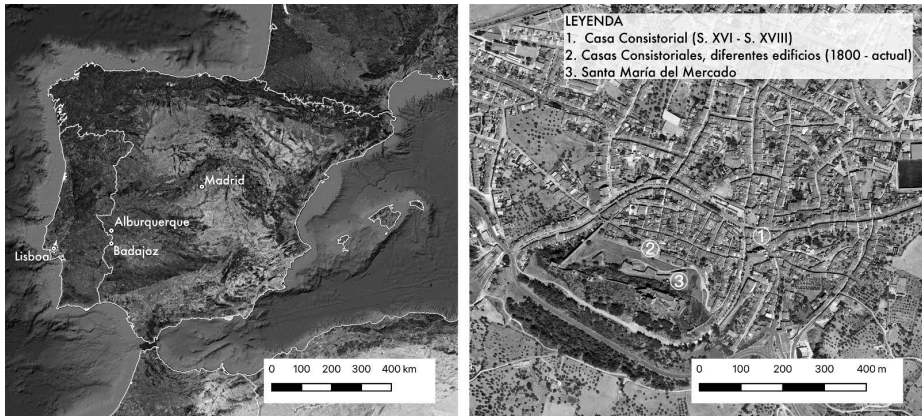


Figura 1: A la izquierda, ubicación de Alburquerque (Badajoz) en el contexto de la Península Ibérica. A la derecha, localizaciones de las distintas ubicaciones de las Casas Consistoriales de Alburquerque a lo largo de la historia (elaboración propia).

Sin embargo, el terreno presenta un desafío arquitectónico significativo debido a su pronunciado desnivel. Para abordar esta dificultad, Ventura Vaca opta por diseñar el edificio en varios niveles. Uno de estos niveles albergaría las Casas Consistoriales y los Juzgados, mientras que en otra altura más baja sería destinado a la Inspección Municipal.

La ubicación de la Casa Consistorial se encuentra en el centro de la calle San Mateo, posicionando su fachada principal de manera prominente en esta vía principal de entrada a la localidad. La entrada principal, que también serviría para el Juzgado Municipal, se situaría en el centro de esta calle. La fachada del edificio sigue la estética previamente desarrollada por el arquitecto, lo que refleja su afinidad por un lenguaje arquitectónico ecléctico. En esta estructura, Vaca combina elementos neorrenacentistas con otros de su propia concepción, incorporando además toques de influencia regionalista. Esto consolida su particular estilo, en el que fusiona diversas corrientes arquitectónicas, resultando en una composición única y evocadora.

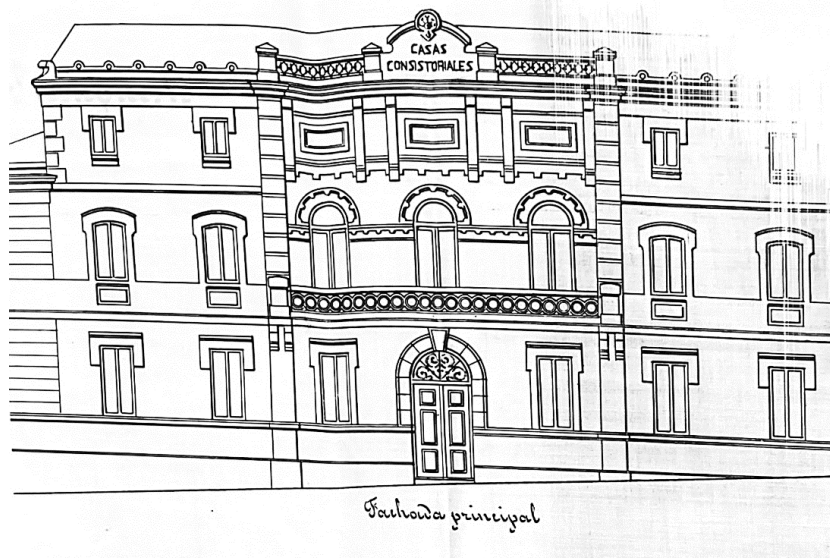


Figura 2: Fachada del proyecto de Ventura Vaca para las Casas Consistoriales de Alburquerque. Archivo Municipal de Alburquerque. Foto de la autora.

La distribución interna de las dependencias consistoriales se organizaría en tres plantas. En la planta baja se ubicarían la portería, la entrada, el vestíbulo, las escaleras y las dependencias del juzgado. En la primera planta, se encontraría una amplia galería, una sala de espera y de alguaciles, el Salón de Sesiones, la Sala de Conferencias, los despachos del alcalde y del secretario, oficinas para diversos departamentos, el archivo, una sala de reconocimiento de quintos y servicios sanitarios. Por último, la segunda planta estaría reservada para la parte elevada del Salón de Sesiones y las dependencias destinadas al portero. Cabe mencionar que Ventura Vaca no prevé la inclusión de un reloj ni de un campanario, elementos tradicionales en este tipo de construcciones, argumentando que "la campana y el reloj de la villa se encuentran instalados en un lugar cercano al nuevo edificio," lo cual es efectivamente cierto.

En cuanto a los Juzgados, estos se ubicarían en el lado derecho del edificio, con vistas a la Plazuela de la Villa. Se diseñaría una entrada independiente en este lado. El Juzgado Municipal y el Juzgado de Instrucción tendrían disposiciones similares, ubicados uno al lado del otro en la planta baja. Contendrían una galería de paso, una sala de espera, una para el alguacil, el despacho del juez, la secretaría, las oficinas y el archivo.

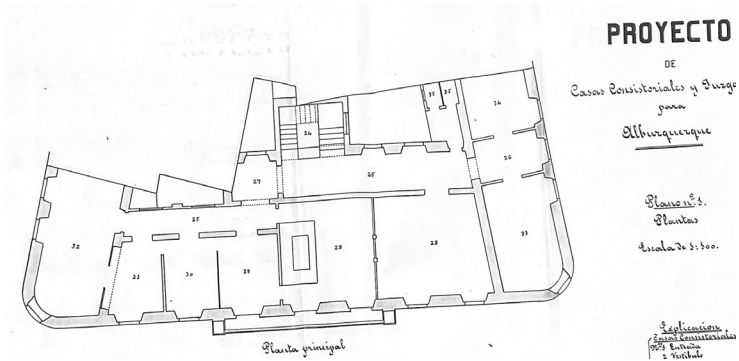


Figura 3: Planta principal del proyecto de Ventura Vaca para las Casas Consistoriales de Alburquerque. Archivo Municipal de Alburquerque. Foto de la autora.

El flanco izquierdo del edificio consistorial estaría destinado a albergar las instalaciones de la Inspección Municipal, que serían accesibles a través de la calle Dueñas. Entre las dependencias destinadas a proporcionar apoyo al inspector se incluyen un despacho exclusivo para esta figura, un espacio designado para el cuerpo de guardia nocturno, así como una sala concebida para brindar atención médica de urgencia.

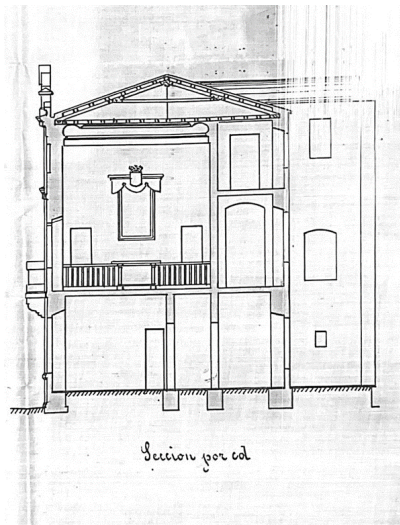


Figura 4: Sección del Salón de Sesiones proyecto de Ventura Vaca para las Casas Consistoriales de Alburquerque. Archivo Municipal de Alburquerque. Foto de la autora.

De manera destacable, el arquitecto reitera la importancia de armonizar la calidad y solidez de la construcción con una gestión económica prudente. En este sentido, se enfatiza la intención de utilizar materiales autóctonos siempre que sea factible y de emplear técnicas constructivas que estén bajo la competencia de artesanos locales, lo cual refleja su compromiso con la economía y los recursos regionales en el proceso de edificación.

El conjunto de especificaciones técnicas se encuentra detallado en el Pliego de Condiciones del proyecto, donde se describen las técnicas constructivas propuestas por el arquitecto Ventura Vaca para sus edificaciones. Por poner un ejemplo, estas técnicas abordan la composición del mortero utilizado, que consiste en una mezcla de una parte en volumen de cal apagada y dos partes de agua. Se destaca que la cal se debe hidratar mediante aspersion, aunque en el caso de revestimientos se puede llevar a cabo mediante inmersión. También en lo relativo a la construcción de la mampostería, se especifica el empleo de piedra de buena calidad, que se colocará sobre un lecho de mortero de cal utilizando el método de golpear las piedras en la mezcla. Además, el documento detalla la realización de la escalera, señalando que debe construirse con una estructura de doble bóveda tabicada hecha de ladrillo. Los peldaños de la escalera estarán revestidos con huellas y tabicas de mármol blanco, y las mesetas estarán soladas con el mismo material.

En cuanto a los materiales utilizados en las edificaciones, el pliego de condiciones menciona el empleo de baldosín hidráulico a dos tintas y pizarrín cuadrado de 25 cm como materiales para pavimentos. Se establece que las puertas y ventanas deberán confeccionarse con madera de pino de alta calidad, y las rejas y barandas se fabricarán utilizando balaustres de hierro dulce con un diámetro de diez y seis milímetros. Estas especificaciones resaltan la atención de Ventura Vaca a la selección y calidad de los materiales utilizados en sus proyectos arquitectónicos.

La estética final del edificio, así como su distribución, es muy similar a la finalmente edificada por parte del arquitecto Donato Hernández Ruiz, sospechando que este último pudiera conocer el proyecto de Vaca¹⁰.

¹⁰ Francisco Vaca, hijo de Ventura Vaca, tal y como se ha dicho con anterioridad, fue uno de los compañeros de carrera e íntimo amigo de Donato Hernández Ruiz. Esta investigación se desarrollará y publicará próximamente.

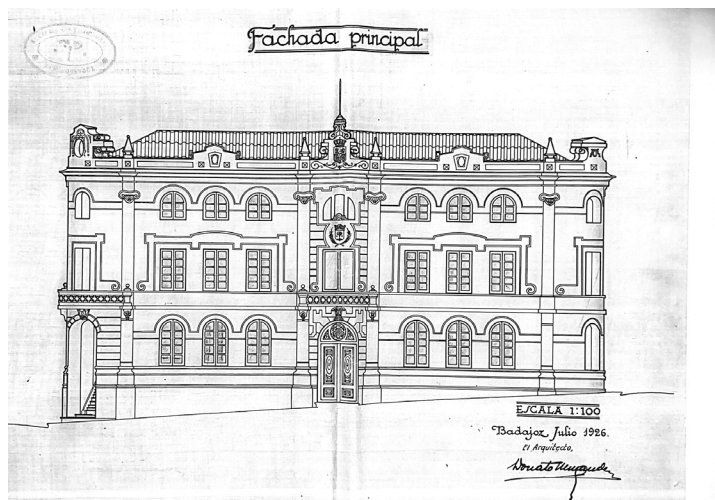


Figura 5: Fachada del proyecto de Donato Hernández para las Casas Consistoriales de Alburquerque. Archivo Municipal de Alburquerque. Foto de la autora. Se identifican ciertas similitudes en el planteamiento de la fachada, la distribución y la volumetría diseñada por Ventura Vaca.

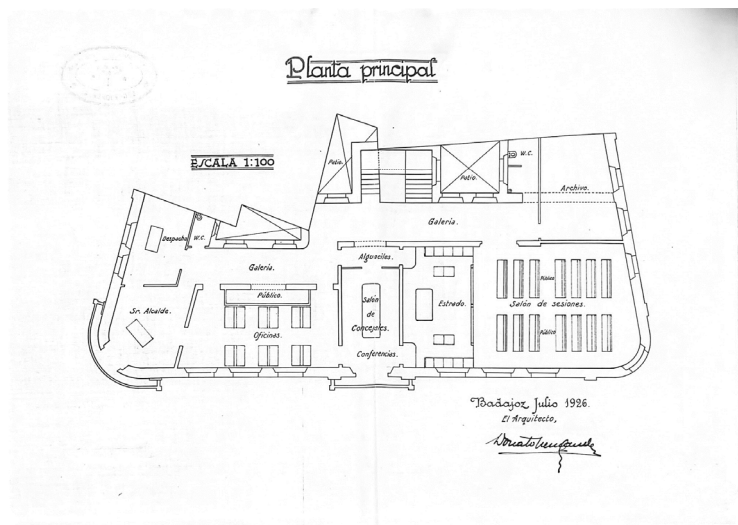


Figura 6: Plata principal del proyecto de Donato Hernández para las Casas Consistoriales de Alburquerque. Archivo Municipal de Alburquerque. Foto de la autora. Se identifican ciertas similitudes en la concepción de la distribución del espacio arquitectónico.

4. CONCLUSIONES

Dado lo expuesto anteriormente, es necesario reconsiderar y redefinir las afirmaciones formuladas en el estudio previo, enriqueciendo así nuestro entendimiento y contexto acerca de la labor llevada a cabo por el arquitecto provincial en la localidad de Alburquerque.

En primer lugar, es imperativo comprender que las conclusiones previamente formuladas conservan su completa validez a la luz de la información documental recientemente adquirida. Por lo tanto, mantenemos nuestras aseveraciones anteriores, afirmando que la obra de Ventura Vaca supone un catálogo de materiales y técnicas constructivas que bien pueden conformar en sí mismas materia de investigación sobre Historia de la Construcción. Del mismo modo, su estética se revela como particular y muy personal, plasmando otra vez su particular visión urbana para la localidad de Alburquerque, con estéticas sencillas completadas con elementos eclécticos y paramentos blancos (propios de la identidad de la localidad). También volvemos a confirmar que los espacios de Ventura Vaca se vuelven más diáfanos y prácticos con el tiempo, siendo el arquitecto capaz de empatizar con las necesidades que los trabajadores de distintas profesiones manifiestan.

Asimismo, esta nueva documentación también resignifica la figura de Ventura Vaca como arquitecto destacado en la localidad de Alburquerque durante cuarenta años, pudiendo ser considerado el iniciador de la transformación rural a núcleo urbano. Aunque en algunos casos sus intervenciones fueron de gran envergadura, es importante señalar que no carecieron de utilidad; al contrario, cumplieron con propósitos prácticos.

De la misma forma, la actual documentación nos revela quiénes fueron los arquitectos clave en la planificación de recursos y servicios en la localidad de Alburquerque. Durante el periodo de 1880 a 1920, Ventura Vaca se destacó por sus ideas y propuestas en esta área. Luego, desde 1920 a 1930, Donato Hernández Ruiz asumió este papel, planteando la construcción de diversos edificios destinados a servicios municipales como el ayuntamiento, la escuela, los juzgados y posiblemente el cine La Torre, entre otros¹¹.

Finalmente, creemos que esta investigación puede ser punto de partida de otra que profundice en los proyectos que planteó Francisco Vaca en la localidad alburquerqueña, como las escuelas y, aunque no llegó a construirse, un hospital.

11 BARGÓN GARCÍA, M. "Architecture...", *op. cit.* pp. 379-387.

BIBLIOGRAFÍA

- BARGÓN GARCÍA, M., “Architecture and power: public buildings built in times of Primo de Rivera in the medieval village of Alburquerque, Spain”, en VV. AA. *Architettura e città: problemi di conservazione e valorizzazione*, Florencia, Altralinea Edizione, 2015, pp. 379-387.
- BARGÓN GARCÍA, M.; LOZANO BARTOLOZZI, M.M., “El arquitecto provincial Ventura Vaca: la ejemplificación de su trayectoria profesional en Alburquerque (Badajoz)”, en *Actas del Décimo Congreso Nacional y Segundo Congreso Internacional Hispanoamericano de Historia de la Construcción: Donostia-San Sebastián, 3-7 octubre 2017*, San Sebastián, Instituto Juan de Herrera, 2017, pp. 123-132.
- CANO-CORTÉS, P.M.; GONZÁLEZ GONZÁLEZ, J.M.. “La arquitectura neomudéjar en Extremadura. Modelos e influencias”, en *Actas XII Simposio Internacional de Mudéjarismo: Teruel. 14-16 de septiembre de 2011*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, 2013, p. 75 (pp. 69-86)
- DUARTE INSÚA, L., *Historia de Alburquerque*, Badajoz, Antonio Arqueros, 1929.
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, A., *Las poblaciones de la Baja Extremadura: arquitectura popular y urbanismo, características y evolución*, Badajoz, Caja de Ahorros de Badajoz, 1993.
- LÓPEZ CANO, E., “Alburquerque, villa y ducado”, *Cuadernos Populares*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1998.
- LOZANO-BARTOLOZZI, M.M.; CRUZ VILLALÓN, M., *La arquitectura en Badajoz y Cáceres. Del eclecticismo fin de siglo al racionalismo*, Badajoz, Asamblea de Extremadura, 1995.

Marina Bargón García

Universidad de Oviedo

<https://orcid.org/0000-0001-8090-9887>
marinabargon@profesor.esneasturias.es



**OBRAS INÉDITAS DE BLAS MOLNER: ALGUNAS
REFLEXIONES SOBRE SU PRODUCCIÓN**

***UNPUBLISHED WORKS BY BLAS MOLNER: SOME
REFLECTIONS ON HIS PRODUCTION***

JESÚS PORRES BENAVIDES
Universidad Rey Juan Carlos

Recibido: 26/09/2023 / Aceptado: 05/12/2023

RESUMEN

En el presente artículo analizamos dos imágenes de San José de Blas Molner, una inédita y la otra identificada incorrectamente. Se estudian igualmente algunos textos surgidos en el contexto artístico y erudito sevillano que sirven para comprender mejor la importancia de este escultor en el fin del barroco en Sevilla.

Palabras clave: Blas Molner, escultura sevillana, San José.

ABSTRACT

In this article we analyze two images of Saint Joseph by Blas Molner, one unpublished and the other incorrectly identified. Some texts that emerged in the Sevillian artistic and scholarly context are also studied, which serve to better understand the importance of this sculptor in the end of the Baroque in Seville.

Keywords: Blas Molner, Sevillian sculpture, Saint Joseph.

Blas Molner¹, valenciano, (1738-1812) es un artista muy interesante que se adaptó perfectamente a los gustos y a la clientela sevillana como bien lo reflejan los últimos estudios². También es notoria la reputación que llegó a tener en ámbitos eruditos. Como recuerda Álvaro Cabezas, si en algo coincidían el conde del Águila y Antonio Ponz era en el “respeto que profesaron por Blas Molner, director de real escuela y buen copista de originales”³. En este sentido, resalta especialmente el comentario del conde a Ponz:

“He hablado con don Blas Molner sobre el encargo de la copia de la tabla de Santa Cruz y al profesor que juzgamos más capaz de hacerla. Refiérome a lo que escribe a Vm oy dicho Molner y añado quiera Vm examinase las copias que acaba de enviar a esa corte para la condesa de Torrepalma y al inspector don Antonio Ricardos para el colegio militar de Ocaña por donde puede formar juicio de su habilidad y si le contentara a Vm lo que hiciera antes de emprender la obra. En 12 de mayo del 79.”⁴

En este párrafo vemos que no solo era considerado como un buen escultor, sino también experto en dibujo y acostumbrado a lances técnicos como el de la copia académica:

“Llame a don Blas Molner y se informe del mismo a quien se podrá fiar el que me copiase el descendimiento de la cruz de Pedro de Campaña reduciéndose a la medida de seis palmos de alto con su ancho correspondiente lo qual debía ser quadriculando el original con hilos y con mucha exactitud y últimamente a gusto de VS así mi porque precio harían esta obra en que debía poner en cuanta quien la hiciese lo que adelantaría con tal ejercicio y

1 Agradezco especialmente a Fernando Prado Romera el haberme acompañado a los archivos del convento de Santa Clara de Carmona, aunque la búsqueda de datos en torno a la obra propuesta ha resultado infructuosa.

2 ESCUDERO MARCHANTE, J. M., “El escultor e imaginero Blas Molner. Nuevas aportaciones a su biografía (I)”, *Boletín de las cofradías de Sevilla*, nº 600, 2009, pp. 125-129 y “El escultor e imaginero Blas Molner. Nuevas aportaciones a su biografía (II)”, *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 601, 2009, pp. 201-205. GARCÍA LUQUE, M., “Acosta, Hita, Molner: algunos apuntes sobre escultura sevillana de la segunda mitad del siglo XVIII”, *Boletín. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 2021, nº 56, pp. 225-239. GUIJO PÉREZ, S., “Una Dolorosa en el monasterio de Nuestra Señora de Consolación de Triana (Sevilla), una nueva obra de Blas Molner”, *Philostrato. Revista de Historia y Arte*, 2022, nº 11, pp. 47-57.

3 CABEZAS GARCÍA, A., *Teoría del gusto y práctica de la pintura en Sevilla (1749-1835)*, Sevilla, Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla, 2015, p. 267. Muy interesante ha sido también la última aportación de MOLINA CAÑETE, D., “Una nueva atribución al escultor Blas Molner: los ángeles pasionarios de la Hermandad de la Vera Cruz de Pilas”, *Laboratorio de Arte*, 35, 2023, pp. 383-394.

4 Carta del conde del Águila a Antonio Ponz. MATA CARRIAZO Y ARROQUIA J., “Correspondencia de don Antonio Ponz con el conde del Águila”, *Archivo español de arte y arqueología*, Tomo 5, nº 14, 1929, p. 181.

desempeñándola se le podría creditar por acá. Esto podía ser principio para hacer copia después algunas cosas de Murillo.”⁵

En 1784 el director de la Academia de las Tres Nobles Artes, Francisco de Bruna, enviaba a Madrid una serie de obras que habían sido premiadas con anterioridad. Entre las esculturas y en primer lugar aparece “la copia de san Juan hecha por don Blas Molner”⁶. Parece que esta copia era de la imagen del san Juan Bautista de la iglesia del convento de la Concepción de San Miguel realizado por Montañés y que, según Hernández Díaz, pudiera ser la que actualmente se encuentra en el museo Metropolitan de Nueva York.

En este ámbito académico de finales del siglo ilustrado es muy interesante el comentario que escriben desde Madrid Juan Pascual de Mena, Vont de Aodruquer y Andrés de la Calleja en 1772 ante la recepción de una serie de obras desde la Academia de Sevilla:

“La estatua modelada por el Mercurio está muy razonablemente atendida y se advierte sea la musculación con más suavidad para que no haya dudas y se conoce en el copiante se halla adelantado. La cabeza modelada por el natural del joven de 16^a se conoce bien su afición, pero debe cuando no tenga ejemplar alguno por donde modelar y haga por el natural. Elija este de buenas partes y no rostros ordinarios de mal carácter, pues lo que adquiere siempre se arrimara a bueno y mejor proporción pues no todo natural es bueno, por lo muchos defectos que algunos tienen”⁷.

Este último texto refleja fielmente el ambiente que se respiraba en la denominada Escuela o Academia de Tres Nobles Artes, que se constituiría en 1775⁸, donde Blas Molner fue desde el principio profesor en escultura y ocupó cargos de responsabilidad, primero como director de Escultura y desde 1793 como director general⁹. También ejerció como maestro de dibujo del Real Colegio de San Telmo de Sevilla¹⁰, donde ejerció sus funciones durante dos breves periodos de tiempo. Según ha estudiado García Luque “El método docente de Molner en las aulas de San Telmo estuvo basado en la copia de cartillas de dibujo, que tanta popularidad alcanzaron a lo largo de la Edad Moderna”¹¹. De la

5 Idem.

6 CABEZAS GARCÍA, A., *Teoría del gusto y práctica de la pintura... op. cit.*, p. 240.

7 1773-2-22. “Documentación relativa a los envíos de obras desde la escuela de Sevilla a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1770 y 1773 y a las críticas que estos recibieron” en *Ibidem*, p. 402.

8 GARCÍA LUQUE, M., “Natural de Valencia, en Sevilla”: Blas Molner entre la práctica docente y el oficio escultórico”, *Ars Longa. Cuadernos de arte*, 30, pp. 225-239.

9 GARCÍA LUQUE, M., “Acosta, Hita, Molner...”, *op. cit.*, p. 72.

10 GARCÍA LUQUE, Manuel: “Natural de Valencia, en Sevilla... *op. cit.*, p. 227.

11 *Ibidem*, p. 230.

pericia de dibujante de Molner da certeza, por ejemplo, su dibujo de *Desnudo masculino* a sanguina conservado en la Universidad Complutense y firmado y fechado hacia 1770.

Aparte de su dominio de técnicas artísticas como el dibujo o la copia, Molner también se encargaba de la realización de peritajes. Así, por ejemplo, cuando le piden opinión del retablo de la Concepción de la Anunciación de Sevilla “donde la virgen es de Montañés y dicho altar con sus estatuas de Delgado en dictamen del escultor don Blas Molner, con sobrada razón”¹².

Es interesante la apreciación que hace García Luque acerca de Molner al señalar que se trata de un escultor que cultiva, por lo menos hasta principios del XIX, una estética tardo barroca. Tanto es así que algunas de sus imágenes, como los cristos de la Expiración de Sanlúcar de Barrameda o el de la capilla de San Telmo en Sevilla, habían sido atribuidos a escultores barrocos del siglo anterior, como Juan de Mesa o Ruiz Gijón respectivamente¹³. Estos apegos anacrónicos por los modelos barrocos corroboran que no estaba muy en la línea con el estilo que se estaba potenciando desde la academia de San Fernando o en otros círculos ilustrados dentro de “el orden y el equilibrio clasicista”¹⁴.

Algunas obras que han pasado desapercibidas para la crítica son la imagen titular de la parroquia de san José Obrero de San Juan de Aznalfarache, en Sevilla (fig. 1),¹⁵ depositada por la hermandad sevillana del Silencio cuando se construyó dicha parroquia en los años 60 y que preside el testero a un lado del crucificado central. Procede de la antigua iglesia de San Miguel de Sevilla y, por tanto, se trataría de la imagen que menciona Félix González de León y que asigna a Blas Molner.

González de León, cuando describe dicha iglesia, menciona que en la capilla de Santa Catalina de Siena había un retablo “ejecutado en tiempo del buen gusto”¹⁶. Por lo visto permaneció “en blanco” “hasta el año de 1781, que habiendo construido la parroquia una hermosa imagen del patriarca San José, que la ejecutó el acreditado profesor D. Blas Molner, se colocó en el nicho principal

12 Archivo Histórico Municipal de Sevilla (AHMS): sección XI, papeles del conde del Águila, tomo 26, quartos (rollo 47). Núm. 10, hoja 17, p. 45. Citado en MATA CARRIAZO Y ARROQUIA J., “Correspondencia de don Antonio Ponz... *op. cit.*”, p. 181.

13 GARCÍA LUQUE, M., “Acosta, Hita, Molner...”, *op. cit.*, p. 73.

14 *Idem*.

15 En puridad la imagen fue dada a conocer el 22 de abril de 2023 en un grupo de la red social Facebook llamado “Escuela sevillana de imaginería”, donde el investigador Rafael Gallardo Montesinos ya la identificó como la obra procedente de la parroquia sevillana de San Miguel (<https://www.facebook.com/groups/531133724785139/permalink/900994347799073/>).

16 RODA PEÑA, J., “A propósito de una escultura dieciochesca de San José”, *Laboratorio de Arte*, 5, 1992, p. 372.

de este altar, subiendo a Santa Catalina al segundo cuerpo"¹⁷. En la reforma que sufrió el templo en 1827, el párroco sustituyó aquel retablo por otro de nueva factura¹⁸.



Fig. 1 *San José con el niño*, Blas Molner, c. 1781, parroquia de San José Obrero, San Juan de Aznalfarache (Sevilla). ©José Joaquín Castellón Martín.

Posteriormente Justino Matute, en sus *Adiciones y correcciones al tomo IX del viaje de España* por don Antonio Ponz, indica que “en la capilla referida hay un buen retablo en cuyo centro se colocó una muy buena estatua de san José ejecutada por don Blas Molner para lo que fue necesario formar un camarín”¹⁹. Algún autor sostiene que esa imagen sería la que está actualmente en la iglesia colegial del Salvador de Sevilla, en el retablo-portada de la capilla

¹⁷ *Ibidem*, p. 372.

¹⁸ *Idem*.

¹⁹ MATUTE, J. “Adiciones y correcciones al tomo IX del viaje de España por don Antonio Ponz”, *Archivo Hispalense revista histórica, literaria y artística*, tomo III, año 1887, p. 315.

sacramental. Al parecer, cuando la hermandad de Pasión se traslada en 1841 a la iglesia de San Miguel, utilizaron la capilla “colocando el san José en otro sitio”²⁰, haciéndose cargo de ella y corriendo con los gastos de su arreglo. Así, cuando se trasladó en 1868 a la iglesia colegial del Salvador a raíz del derribo de San Miguel, consideraron dicha imagen de su propiedad según el mencionado autor. Analizando esta imagen, observamos que está basada en un modelo roldanesco²¹, en concreto en el de la catedral de Sevilla y que es anterior cronológicamente a Molner.



Fig.2 *Detalle de San José con el niño*, Blas Molner, c. 1781, parroquia de San José Obrero, San Juan de Aznalfarache (Sevilla). ©José Joaquín Castellón Martín.

Vemos más factible que la imagen mencionada por Matute sea en realidad la imagen de San Juan de Aznalfarache, dada su trazabilidad y viniendo de la iglesia de San Antonio Abad, que recogió gran parte de los bienes muebles de San Miguel, donde estuvo en un retablo neoclásico en la nave del Cristo que se desmontó a principios de los 60 para poner en su lugar la cruz de carey procesional que porta Jesús Nazareno²², así como por el análisis estilístico. La figura de

²⁰ *Idem*.

²¹ Como observa también el autor de la atribución a Molner.

²² Agradezco a Álvaro Dávila estas informaciones.

San José está representada de pie y sostiene a su hijo con su brazo izquierdo. El santo presenta cierto movimiento al tener la pierna derecha flexionada y girar la cabeza para ver a su hijo, al cual coge de la mano y mira amorosamente (fig. 2).

Como menciona García Luque, su inconfundible “modelo de belleza, basado en el tratamiento redondeado de las facciones, el protagonismo de los grandes ojos abultados y el acabado abocetado del cabello”²³ remite a otras obras de Molner, como los ángeles tallados para la iglesia del Santo Ángel de Sevilla. También algunos detalles recuerdan a otras obras suyas, como los mechones de cabello de los cristos expirantes mencionados anteriormente. Hay igualmente ecos del tratamiento plástico de la centuria anterior, como por ejemplo las imágenes de Luisa Roldán, especialmente en los afectos que interrelacionan padre e hijo, como en el *San José con el Niño* de la iglesia de Nuestra Señora de Gracia, Camas (Sevilla)²⁴. De la policromía podemos destacar el magnífico estofado que presenta en la cenefa de la túnica donde angelitos juegan portando atributos de carpintero. El color plano que presentan tanto túnica como manto parece que no es original y que correspondería a una repolicromía posterior que podría ocultar los estofados originales.

En Carmona, en el convento de Santa Clara²⁵, hemos encontrado otra imagen josefina relacionada con la plástica de Molner. Dicho monasterio fue fundado en 1460 por las hermanas Beatriz y Teresa Salcedo, terciarias franciscanas con bula del papa Pio II²⁶.

La imagen (fig. 3) está en un retablo de la segunda mitad del siglo XVIII en el lado de Epístola. Algunas guías citan el san José y su retablo diciendo que son de fines del siglo XVIII²⁷. El retablo efectivamente está en la transición del

23 GARCÍA LUQUE, M. “Acosta, Hita, Molner...”, *op. cit.*, p. 75.

24 PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., “Luisa Roldán en Sevilla y San José con el Niño Jesús: atribuciones e iconografía”, *Laboratorio de Arte*, 2017, nº 29, pp. 377-396.

25 Sobre el convento de Santa Clara se puede leer MORALES, M., “Una fundación medieval en Carmona: El monasterio de Santa Clara”, *Las Clarisas, ocho siglos de vida religiosa y cultural (Priego de Córdoba-Jaén, 27-29 de julio de 2011)*, Córdoba, Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, 2014, pp. 401-410. GONZÁLEZ ISIDORO, “II. Memoria de los edificios” en Carmona, ciudad y monumentos, Carmona, S & C, 1993, pp. 148-154;

26 En dicho cenobio llegaron a ingresar damas de la nobleza sevillana como Leonor Pacheco, hermana de la marquesa de Cádiz y duquesa de Arcos, Beatriz Pacheco que fue una gran protectora del convento y en cuya época se empezó a edificar la iglesia y el claustro grande la comunidad en la época fundacional.

27 MORALES MARTINEZ, A. y otros, *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Revisada y aumentada. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, Tomo II, 2004, p. 162. HERNÁNDEZ DÍAZ, J., SANCHO CORBACHO, A. y COLLANTES DE TERÁN, F., *Catálogo Arqueológico y Artístico de la provincia de Sevilla*, Vol. II: C (Carmona), Sevilla, 1941, p. 183.

rococo al clasicismo²⁸ y pudiera tener cierta relación estilística con las obras efectuadas por Francisco de Acosta el mayor, como el retablo del sagrario de San Pedro de la misma localidad. En cuanto a la imagen, la disposición del cabello es propia de nuestro autor con mechones compactos y sinuosos y una barba de perfiles suaves y redondeados. El niño Jesús recuerda a la Virgen niña de la *Santa Ana*, de la parroquia San Pedro de Montijo (Badajoz), realizada en 1782, y, por supuesto, a obras tempranas como el san José realizado hacia 1771 para la ermita de Montenegro en el municipio de La Orotava. San José se nos muestra joven, porta en su mano izquierda la vara de azucenas en plata algo levantada, lo que le confiere gran energía, mientras con la derecha sostiene a su hijo Jesús que parece hablarle y está gesticulando (fig. 4). Los estofados de la túnica a punta de pincel son de gran calidad, al igual que el manto que se dispone alrededor de la cintura, con unos volúmenes abiertos que lo impregnan de estilo rococó.



Fig. 3 *San José con el niño*, Blas Molner, c. 1785, iglesia del convento de Santa Clara, Carmona (Sevilla) . © José Manuel Jiménez Calvo de León.

28 Sobre los retablos en Carmona en esta época se puede leer: HERRERA GARCÍA, F. J., “El retablo en Carmona durante la segunda mitad del siglo XVIII”, en *Carmona en la Edad Moderna: III Congreso de Historia de Carmona* / Manuel González Jiménez (ed. lit.), 2003, pp. 221-249.

En palabras de García Luque, “la poliédrica personalidad de Blas Molner constituye un fiel reflejo del complejo horizonte artístico que se abrió en la España de la Ilustración”²⁹. Como hemos recogido en estas páginas, Blas Molner fue un referente artístico para la Sevilla del momento sin haber nacido en ella. A su catálogo se han ido incorporando nuevas obras en los últimos años, algunas con menos acierto, como el San Antonio de Padua de la localidad onubense de Ayamonte, una obra de posguerra de León Ortega, o el San José anteriormente comentado, una obra que creemos una centuria anterior. Otras, como el Cristo de las Tres Caídas de Valverde del Camino, la Virgen de la Encarnación de la hermandad de San Benito o el San Juan evangelista de la hermandad de la Trinidad³⁰, ambas de Sevilla, se han atribuido desde el rigor académico.



Fig. 4 *San José con el niño*, Blas Molner, c. 1785, iglesia del convento de Santa Clara, Carmona (Sevilla) . © Miguel Ángel Almansa Carretero.

Con la incorporación de estas dos imágenes de san José se incrementa aún más la producción conocida de Molner. Se trata de una iconografía que no era novedosa para nuestro autor, pues realizó anteriormente el de la ermita de

29 GARCÍA LUQUE, M., “‘Natural de Valencia, en Sevilla’...”, *op. cit.*, p. 236.

30 RODA PEÑA, J., *Escenas de la Pasión. Misterios de Sevilla*, Sevilla, Consejo General de Hermandades y Cofradías de la Ciudad de Sevilla, 2021.

Nuestra Señora de Montenegro, conocida popularmente como ermita del Ancón, en el municipio de La Orotava ³¹.

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA JORDÁN, S. "Tres esculturas de Blas Molner en la ermita de Nuestra Señora de Montenegro", *Revista de Historia Canaria*, num.20,2004, pp. 9-20.
- ESCUADERO MARCHANTE, J. M., "El escultor e imaginero Blas Molner. Nuevas aportaciones a su biografía (I)", *Boletín de las cofradías de Sevilla*, 2009, pp. 125-129.
- ESCUADERO MARCHANTE, J. M., "El escultor e imaginero Blas Molner. Nuevas aportaciones a su biografía (II)", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 2009, pp. 201-205.
- GARCÍA LUQUE, M., "Acosta, Hita, Molner: algunos apuntes sobre escultura sevillana de la segunda mitad del siglo XVIII", *Boletín. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 2021, nº 56, pp. 225-239.
- CABEZAS GARCÍA, Álvaro *Teoría del gusto y práctica de la pintura en Sevilla (1749-1835)*, Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla, 2015.
- GARCÍA LUQUE, M., "Natural de Valencia, en Sevilla": Blas Molner entre la práctica docente y el oficio escultórico", *Ars Longa. Cuadernos de arte*, 30, pp. 225-239.
- GARCÍA LUQUE, M., "Acosta, Hita, Molner: algunos apuntes sobre escultura sevillana de la segunda mitad del siglo XVIII", *Boletín. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 2021, nº 56, pp. 63-78.
- GONZÁLEZ ISIDORO, "II. Memoria de los edificios" en *Carmona, ciudad y monumentos*, Carmona, S & C, 1993, pp. 148-154.
- GUIJO PÉREZ, Salvador. "Una Dolorosa en el monasterio de Nuestra Señora de Consolación de Triana (Sevilla), una nueva obra de Blas Molner", *Philos-trato. Revista de Historia y Arte*, 2022, nº 11, p. 47-57.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J, SANCHO CORBACHO, A. y COLLANTES DE TERÁN, F., *Catálogo Arqueológico y Artístico de la provincia de Sevilla*, Vol. II: C (Carmona). Sevilla, 1941.
- HERRERA GARCÍA, Francisco J., "El retablo en Carmona durante la segunda mitad del siglo XVIII", *Carmona en la Edad Moderna: III Congreso de Historia de Carmona / Manuel González Jiménez* (ed. lit.), 2003, pp. 221-249
- MATA CARRIAZO Y ARROQUIA J., "Correspondencia de don Antonio Ponz

31 ACOSTA JORDÁN, S. "Tres esculturas de Blas Molner en la ermita de Nuestra Señora de Montenegro", *Revista de Historia Canaria*, num.20,2004, pp. 9-20.

- con el conde del Águila”, *Archivo español de arte y arqueología*, Tomo 5, Nº. 14, 1929, pp. 157-184.
- MATUTE, J., “Adiciones y correcciones al tomo IX del viaje de España por don Antonio Ponz”, *Archivo Hispalense revista histórica, literaria y artística*, tomo III, 1887.
- MOLINA CAÑETE, D., “«Todo a Jesús por María, todo a María para Jesús». Sobre la atribución de la imagen del Cristo de la Salud a Blas Molner”. En Vera-Cruz. Boletín de la Hermandad de la Santa Vera-Cruz de Olivares. 21, 2022, pp. 40-45.
- MOLINA CAÑETE, D., “Una nueva atribución al escultor Blas Molner: los ángeles pasionarios de la Hermandad de la Vera Cruz de Pilas”, *Laboratorio de Arte*, 2023, nº 35, 2023, pp. 383 - 394.
- MORALES MARTINEZ, A. y otros, *Guía artística de Sevilla y su provincia* (revisada y aumentada), Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, tomo II, 2004.
- MORALES MORALES, M., “Una fundación medieval en Carmona: El monasterio de Santa Clara”, *Las Clarisas, ocho siglos de vida religiosa y cultural*, Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, 2014. pp. 401-410.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., “Luisa Roldán en Sevilla y San José con el Niño Jesús: atribuciones e iconografía”, *Laboratorio de Arte*, 2017, nº 29, pp. 377-396.
- PORRES BENAVIDES, J., y PRADO ROMERA, F., “Dos obras inéditas de Blas Molner en Carmona (Sevilla)”, *Laboratorio de Arte*, 2023, nº 35, 2023, pp. 375 - 382.
- RODA PEÑA, J., “A propósito de una escultura dieciochesca de San José”, *Laboratorio de Arte*, 5, 1992, pp. 369-378.
- RODA PEÑA, J., *Escenas de la Pasión. Misterios de Sevilla*. Sevilla, Consejo General de Hermandades y Cofradías de la Ciudad de Sevilla. 2021.

Jesús Porres Benavides

Dpto. de Historia del Arte
Universidad Rey Juan Carlos de Madrid
<https://orcid.org/0000-0002-4042-7426>
jesus.porres@urjc.es

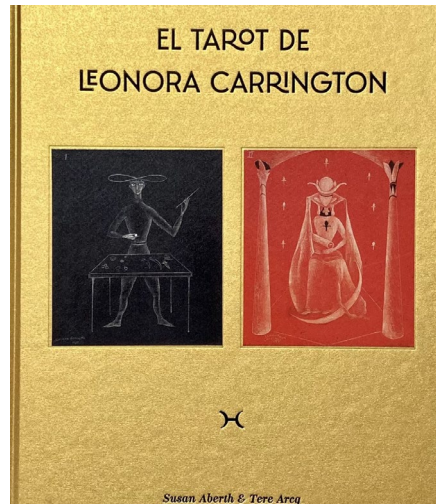
RESEÑAS

ABERTH, Susan y ARCQ, Tere, *El tarot de Leonora Carrington*, Madrid, RM Verlag, 2022, 160 pp. ISBN: 978-84-17975-98-2.

El creciente interés hacia la obra de Leonora Carrington responde, por un lado, a sus concepciones visionarias sobre la conciencia feminista, la ecología o la defensa de los derechos de todas las formas de vida (puntos clave en la política contemporánea) y por otro, al progresivo resurgimiento del interés académico por lo esotérico.

La creación de un mazo de tarot, herramienta de aquellos que practican la magia, es un reflejo del camino hacia el autoconocimiento. Susan Aberth, profesora de Historia del Arte y Cultura Visual en el Bard College, colabora con la comisaria de arte mexicana Tere Arcq en la elaboración de esta obra conjunta. Pese a construir un estudio exhaustivo sobre la interpretación de las ideas de Carrington a través del análisis del tarot, ambas destacan una característica que representa una gran influencia en su trabajo, la mitología y la cultura material de México, lugar donde desarrolla el grueso de su trayectoria artística.

Este trabajo descubre las inquietudes espirituales, visibles en su obra pictórica, de una artista que dedicó varias décadas al estudio de las ciencias ocultas. El volumen se estructura en cuatro capítulos. Los tres primeros desarrollan tanto la biografía de la artista como su iniciación en el estudio de la magia y las teorías místicas. El cuarto es el más extenso y está dedicado a la explicación detallada de las veintidós cartas que representan a los arcanos mayores. Además, destaca por su aportación innovadora el capítulo elaborado por Gabriel Weisz Carrington, quien ofrece una mirada personal e íntima hacia la faceta espiritual de su madre, con quien mantuvo numerosas conversaciones sobre las ciencias ocultas.



A pesar de la complejidad que esconde el estudio de las prácticas esotéricas, el enfoque que nos brindan las autoras facilita la interpretación del trabajo, además de reflejar una ardua labor de investigación, de la obra de Carrington, puesto que relacionan las imágenes presentes en las cartas con otros cuadros de la artista, como de todas las influencias que convergen en su mazo. Reputados ocultistas como Oswald Wirth o Arthur Edward Waite conforman la base sobre la que Carrington comenzó a crear su herramienta de adivinación, introduciendo, no obstante, modificaciones que a menudo surgían como crítica a algunos aspectos que los anteriormente nombrados “maestros” defendían. Las autoras profundizan en las fuentes utilizadas para la elaboración de este tarot, y aunque enfatizan la importancia de Mesoamérica, como anteriormente se ha mencionado, no olvidan la predilección de Carrington por culturas como la mesopotámica, la egipcia y la celta en este caso determinadas por sus raíces irlandesas.

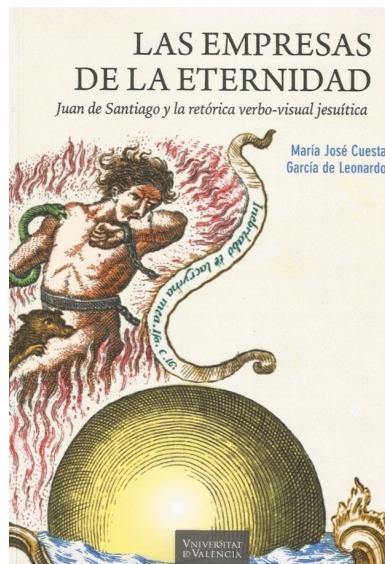
La perspectiva del género es el aspecto más llamativo que encontramos en su tarot. Este mazo, realizado aproximadamente en 1955, puesto que tan solo dos de las cartas están fechadas, contiene curiosos reverses de género que sugieren una mezcla alquímica entre lo masculino y lo femenino. Utilizando un hipnótico cromatismo, que podemos apreciar en la selección de ilustraciones que contiene el ejemplar, combina, por un lado, lo masculino, representado en color negro, y lo femenino, en rojo bermellón, con el fin de alcanzar la reconciliación de los opuestos que conformaría la verdadera equidad de género. Dicha fusión está presente, como pone de manifiesto la investigación en cartas como El Mago, La Suma Sacerdotisa o Los Enamorados. Esta última difiere de las representaciones tradicionales del tarot, tanto en color como en las figuras que aparecen haciéndose alusión explícita a la formación del andrógino alquímico; el equilibrio de los contrarios.

En definitiva, aquello que Susan Aberth y Tere Arcq buscan poner en valor con la lectura de esta obra es la idea que Carrington tenía a cerca del tarot y de las ciencias ocultas, puesto que su estudio era capaz de propiciar un cambio de conciencia; una transformación alquímica de la psique. Es en este concepto donde se enmarca su mazo de tarot, pues se trata de una reestructuración de la tradición esotérica desde una mirada innovadora que buscaba devolver la sacralidad a las figuras femeninas. El tarot se configura como una pieza fundamental para comprender el proceso de transformación que atravesó la artista y, posteriormente, reflejó en sus obras.

María Elena Giménez Reneses
Universidad de Castilla-La Mancha (Albacete)
<https://orcid.org/0009-0002-9254-4349>
MElena.Gimenez1@alu.uclm.es

CUESTA GARCÍA DE LEONARDO, M^a José, *Las empresas de la eternidad. Juan de Santiago y la retórica verbo-visual jesuítica*, Valencia, Universitat de València (Col·lecció Laeta Fama 1), 2022, 218 pp. ISBN:978-84-9133-472-9.

Según comenta la autora, la profesora M^a José Cuesta García de Leonardo, lo primero que encontró y le sorprendió, fue el libro *Doce Symbolos de la Eternidad que la declaran algun tanto*, editado en 1765, posterior al fallecimiento del autor que se le atribuye, Juan de Santiago (Écija 1689; Córdoba 1762), jesuita, y que permanecería en el olvido dada la inmediata expulsión de la Compañía. Es un libro de magníficos grabados del cordobés Joan Díez, que tratan sobre la explicación del concepto de la eternidad con sencillas comparaciones. Supuestamente, Santiago utilizaba para ellas la fórmula de la empresa (concisa y sencilla imagen junto a breve y pegadizo texto) cuando impartía sus enseñanzas en los ejercicios espirituales para sus conciudadanos cordobeses. Y se inscriben en la enseñanza jesuítica que desde sus orígenes ha utilizado la emblemática como elemento didáctico fundamental por sus posibilidades mnemotécnicas. Con estos grabados, se insiste en el concepto de la eternidad y el cuidado de no perecer en pecado ya que eso supondría toda una eternidad sufriendo grandes males. La profesora Cuesta, estudia este libro en el contexto de la enseñanza jesuítica, buscando fuentes y relaciones icónicas y literarias para las empresas de Santiago y observa la originalidad formal del mismo.



Pero aunque este sea el aspecto más importante del libro que comentamos, con él se insiste en un aspecto más global: la importancia que la imagen y el convencer a través de la misma tuvo para los jesuitas y para la Contrarreforma. Y se observa como la Córdoba de esa primera mitad del s. XVIII, se debate entre los mantenedores de la tradición, integrando ahí a la educación jesuítica local, frente a críticas que se adivinan y contra las que la iconografía desarrollada en distintos momentos trata de defenderse e incluso combatir. Porque se estudia esa iconografía realizada por la mano de Santiago, pero también por sus compañeros jesuitas, en cuyo caso, la imagen le representa o evoca a él, a Santiago,

traduciendo así también los mismos valores a través de su persona. Así, Santiago está en el centro de un importante despliegue icónico.

De mano de Santiago se observa lo que iniciará toda una trayectoria de importancia en el urbanismo cordobés, reflejo del espíritu contrarreformista al sacar la iglesia a la calle o concebir esta como tal. Nos referimos al inicio de la colocación de los triunfos de S. Rafael con el promovido por Santiago en 1736 en la plaza de su convento, con motivo de su intento de recuperar el culto al arcángel, patrón de Córdoba y sanador, en un momento en el que la ciudad sufre una epidemia, causada, según Santiago, por el alejamiento devoto del mismo. Fue seguido por instituciones o particulares representantes del poder local a lo largo del siglo (en 1743, 1747, 1753, 1763, 1765 y 1768) y en los siglos posteriores.

También se harán de mano de Santiago el retablo de la Virgen del Socorro (Iglesia del Colegio de la Compañía) y la ermita del Campo de la Verdad, donde se da culto al Cristo de las Ánimas, advocaciones que tienen en común el terror que siente Santiago por la posibilidad de una muerte súbita, sin tiempo de arrepentimiento y con pecados mortales que condujeran al alma a la eternidad del Infierno, motivo -el de la eternidad- que explica en el libro de empresas referido.

De Santiago, una vez fallecido, hablan sus compañeros; lo hacen con texto, con imágenes y con las dos formas conjuntas: desde los retratos que ilustran su biografía o que se reparten como estampas entre sus fieles con evocaciones milagrosas en su iconografía, pretensiones hagiográficas e incluso poderes taumátúrgicos, hasta las imágenes alegóricas y jeroglíficas que recubren las paredes de la iglesia de su colegio y el túmulo que se le dedica en las honras que se hacen tras su fallecimiento. En estas últimas y buscando el mismo reconocimiento venerable que con los retratos póstumos, llega incluso a equipararse a los santos de la orden que asisten a tales honras desde las hornacinas de su iglesia, en unas honras que se podrían calificar de ilegales, dado el estatus social del sacerdote, no suficientemente elevado según la normativa vigente (desde Felipe II) para dicha solemnidad. Pero la Compañía no renuncia a su enaltecimiento porque es el de ella misma, incluyendo su propia justificación en momentos que le son críticos.

Y si Santiago se revela como un erudito conocedor de una fórmula icónica, la empresa, y de sus distintas fuentes, también se nos muestra así el mentor que está detrás de sus retratos y de la elaboración emblemática y alegórica señalada para las honras, mostrándonos una radiografía de la Compañía de Jesús en un momento concreto, del carácter de su bagaje intelectual y de la repercusión social, cultural e ideológica que la misma tuvo en su ciudad.

La mayor parte de las imágenes observadas son grabados. Por ello, en el libro se estudia de una manera concreta a esos artistas grabadores, ampliando

considerablemente la obra conocida del más importante en este contexto, el cordobés Joan Díez, así como su vinculación con otro gran protagonista a nivel nacional del grabado en este momento, Juan Bernabé Palomino, también cordobés, del que se observan vinculaciones cercanas a Santiago.

Francisco José Cerceda Cañizares

Departamento de Historia del Arte
Facultad de Letras de Ciudad de Real
Universidad de Castilla-La Mancha
<https://orcid.org/0000-0001-6057-4661>
francisco.cerceda@uclm.es

PAZOS-LÓPEZ, Ángel y CUESTA SÁNCHEZ, Ana María (eds.), *Las imágenes de los animales fantásticos en la Edad Media*, Gijón, Ediciones Trea (Estudios históricos La Olmeda, colección Piedras Angulares), 2022, 616 pp. ISBN: 978-84-19525-21-5.

Resulta a estas alturas evidente, no solo el auge que los denominados *animal* –o *human-animal*– *studies* están adquiriendo en el contexto académico internacional durante las últimas décadas, sino el decisivo aporte que a este campo se está haciendo desde el ámbito tanto de los estudios culturales en general, como desde el de la Historia del Arte y la iconografía en particular. Numerosos seminarios y publicaciones así lo demuestran. En el caso de nuestro país, por recordar algunos ejemplos recientes, junto a las contribuciones personales de investigadores como Arturo Morgado García (Universidad de Cádiz), constituyen obras de referencia sobre la presencia de los

animales en la cultura e historia hispanas los volúmenes colectivos editados por Rosario García Huerta y Francisco Ruiz Gómez –*Animales y racionales en la Historia de España* (2017)–, o por Margarita Carretero y José Marchena –*Representaciones culturales de la naturaleza alter-humana* (2018)–. En cuanto al terreno de lo estrictamente artístico, prestigiosas revistas como el *Boletín de Arte* de la Universidad de Málaga (2019) o *De Medio Aevo* de la Universidad Complutense (2019), entre otras, han promovido secciones monográficas acerca de la presencia de lo zoomórfico en el imaginario occidental. Pero, como bien indican los editores del volumen que ahora reseñamos, el asunto de los animales fantásticos, tratado de manera específica y sistemática, constituía aún una asignatura pendiente en nuestro área de conocimiento.

El volumen *Las imágenes de los animales fantásticos en la Edad Media*, cuidadosamente editado por Ángel Pazos-López y Ana María Cuesta Sánchez, ambos investigadores de la Universidad Complutense de Madrid, viene a llenar, sin duda alguna, este importante espacio. La publicación tiene su origen en el seminario internacional *Animales fantásticos y dónde encontrarlos en la Edad*



Media, coordinado por los propios editores de la monografía y organizado por el grupo CAPIRE, de la Universidad Complutense, en 2018. La iniciativa se ha traducido en una voluminosa monografía de más de 600 páginas, profusamente ilustrada con imágenes de cuidada calidad, que reúne 17 contribuciones aportadas por una veintena de reconocidas autoridades nacionales e internacionales sobre esta temática.

El libro está articulado, de manera muy acertada a nuestro juicio, en tres grandes bloques o apartados que cubren las diferentes posibilidades de aproximación al fenómeno. En la primera de ellas, “Conceptos y contextos de los animales fantásticos medievales”, se atiende a las principales metodologías de análisis del imaginario fantástico de aquellos siglos, teniendo en cuenta aspectos como las fuentes disponibles para su estudio, la estética imperante en aquella etapa, el contexto histórico-ideológico o el marco geográfico. Y ello se aborda desde cuatro ensayos en los que se despliega, en primer lugar, una interesante comparativa a cargo de R. Piñero Moral entre obras literarias de gran relevancia como son la *Historia animalium* de Aristóteles, el anónimo *Fisiólogo* y el *Bestiario* de Philippe de Thaon para determinar los fundamentos estéticos de la imagen animal medieval; a continuación, los editores del volumen plantean un sistema de estudio iconográfico basado en la taxonomía morfológica aplicado a un conjunto de capiteles policromados del monasterio burgalés de San Salvador de Oña; la aproximación a la problemática de identificación y significado de los “monstruos de los confines”, ilustrada con ejemplos poco conocidos de la plástica medieval alavesa, es el asunto planteado por G. López de Munain e I. Mellén; G. Torres Asensio cierra este primer bloque ofreciendo un análisis de la presencia de los seres fantásticos en la fase temprana de la literatura artúrica a través de las fuentes galesas, con singular atención a sus funciones en la mitología céltica, ya sean estos entes protectores de los héroes, ya sean sus más feroces enemigos.

El segundo gran apartado del libro, bajo el epígrafe “Los soportes de la imagen de los animales fantásticos medievales”, se consagra a la definición de los diversos contenedores visuales del imaginario fabuloso de aquel periodo, contemplando tanto la miniatura como el ornato arquitectónico o la pintura. Se inicia el bloque con el rastreo de este tipo de criaturas en los manuscritos del comentario del libro del *Apocalipsis* que llevara a cabo Beato de Liébana desde el enfoque de las relaciones entre texto e imagen, ofreciéndonos Á. Franco Mata una detallada y útil clasificación tipológica de sus numerosas imágenes. También se incluye en esta parte un estudio de D. Herrero referido a la materialización de estos motivos teriomórficos en las gárgolas medievales en función tanto de sus resoluciones formales como de sus probables funciones simbólicas,

ilustrado con sugerentes ejemplos europeos. Concluye el bloque con otro ensayo, ahora de M. Belibrea Melero, centrado en los fascinantes pobladores compósitos de la obra de Hieronymus Bosch, *El Bosco*, estudio sistemático de sus particulares creaciones en los espacios diseñados para ellos, así como de su forma y concepto.

El último bloque, “La diversidad de los animales fantásticos en la imagen medieval”, se organiza a modo de repertorio de aquellas criaturas fantásticas presentes en la plástica medieval que resultan más significativas del fenómeno, o bien que han suscitado un mayor interés por parte de los investigadores. Se trazan para ello itinerarios diacrónicos de los textos e imágenes relativos a estos seres desde la Antigüedad hasta las culturas moderna y contemporánea. Conforme a este planteamiento general, nos encontramos en primer lugar ante un ensayo de Á. Ibáñez Chacón destinado a analizar la imagen de las sirenas en el mundo clásico, no solo a través de los textos, sino de un amplio catálogo de imágenes; en cuanto al grifo, híbrido de león y águila, S. Arroyo Cuadra configura un repaso por las imágenes más representativas del mismo, desde las más remotas representaciones mesopotámicas hasta la plástica medieval a través de la cristianización de sus significados; un estudio de L. Diego Barrado sobre la codificación del ave fénix en la cultura cristiana –y, en especial, en la Roma medieval– muestra al ave como habitual símbolo del concepto de resurrección desde los primeros textos grecorromanos; en cuanto a la figura del dragón, serán dos las aportaciones referidas al imaginario de este ser mítico: aquella en la que se trazan sus paralelos con el monstruo marino *ceto*, asimilable a la ballena –texto de M. Carrasco Ferrer y M. Á. Elvira Barba–, o bien en relación con la anfisbena, mítica serpiente de doble cabeza, una en cada extremo del cuerpo, con un estudio comparativo inédito trazado por N. M. Conseglieri; también el centauro encuentra su espacio en el monográfico, incluyéndose un estudio de I. Monteiro Arias acerca del híbrido, combinación de hombre y caballo, y su presencia –incluyendo su dimensión zodiacal– en diferentes contextos temáticos de la escultura románica hispana; en cuanto a la esfinge, mixtura de mujer y león, A. Valtierra Lacalle parte de sus precedentes visuales y literarios en el mundo antiguo, para desarrollar sus diversas manifestaciones en la escultura medieval; también un pormenorizado análisis de las diversas tipologías y escenas en las que el unicornio hace acto de presencia a lo largo de la Edad Media, nos lo ofrece A. Gallardo Luque. Los dos últimos artículos de este tercer bloque se destinan a entes que no pueden considerarse “animales” en un sentido estricto: es el caso de los monstruos y bestias híbridas que habitan siempre regiones fronterizas, en las que se combinan elementos animales y humanos. Así, la aportación de J. Leclercq-Marx se centra en la caracterización humana de

algunas de estas criaturas –desde los precedentes clásicos a los modelos típicamente medievales– como medio de expresión de la dualidad del hombre en cuanto a los principios del bien y el mal; finalmente, cierra el bloque y el volumen A. Vanina Neyra con otro texto destinado al fenómeno de la conversión misionera del pueblo de los cinocéfalos, etnia mítica humana recogida ya entre las “razas *plinianas*”, caracterizada por la cabeza de perro, pero susceptible de ser cristianizada.

La cuidada selección y distribución de los numerosos temas mencionados, tarea ardua que se agradece a los editores, permite disponer de una obra que, además de proponer información puntual, rigurosa y actualizada de cada soporte o especie tratados, posee también el carácter de un *corpus* casi “enciclopédico” de consulta, lo que incrementa, por tanto, su utilidad por la sistemática amplitud de sus contenidos. Nos encontramos, pues, ante una obra que, no solo es necesaria y oportuna, como ya dijimos, en nuestro ámbito de conocimiento, sino también una aportación polivalente, por cuanto va a servir de utilidad tanto a los estudiantes de Historia del Arte como de obra de referencia a los estudiosos especialistas en el ámbito de la iconografía, de la plástica de la Edad Media o del ámbito de la zoología histórico-cultural.

José Julio García Arranz
Departamento de Arte y Ciencias del Territorio
Universidad de Extremadura
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7052-8754>
turko@unex.es

RUIZ OSUNA, Ana (coord). *La Muerte en Córdoba: Creencias, ritos y cementerios (3). El arte de morir en época bajomedieval y moderna*, Córdoba, Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba, 2022, 326 pp. ISBN: 978-84-126-7341-8.

El arte de morir en época bajomedieval y moderna expone los resultados de la tercera edición del ciclo *La muerte en Córdoba: creencias, ritos y cementerios* desarrollada en la sede de la Real Academia de Córdoba durante el mes de octubre de 2022. La doctora en Arqueología y Prof.^a de Historia del Arte en la Universidad de Córdoba, Ana Ruiz Osuna, fue la encargada de conjugar las aportaciones que quince investigadores realizaron sobre el mundo funerario bajomedieval y moderno. Asimismo, el contenido proyectado conforma el volumen XV de la colección Teodomiro Ramírez de Arellano.



La primera edición del ciclo *La muerte en Córdoba: creencias ritos y cementerios* marcó el punto de partida para plantear la visión de la muerte desde la Prehistoria, primeros momentos de los que existen registros arqueológicos sobre prácticas funerarias, hasta época romana. A posteriori, musulmanes, mozárabes y judíos fueron los protagonistas de la segunda edición de este ciclo que viene a enriquecer el conocimiento sobre el mundo funerario en la ciudad de Córdoba.

Con la intención de complementar este dilatado estudio, la tercera edición plantea un recorrido sobre las costumbres, espacios o usos asociados a la muerte durante época bajomedieval moderna. A través de doce capítulos, el lector se sumerge en el misticismo estrechamente asociado a la muerte, realizando un recorrido transversal por multitud de temáticas vinculadas a este hecho complementario a la vida.

No hay muerte sin vida y por ello, esta monografía parte con la contribución del Catedrático en Historia Medieval, *Ricardo Córdoba de la Llave*, quien pone sobre la mesa los conocidos *Ars Moriendi* o “manuales de la buena muerte”. A continuación, el profesor de la Universidad Pablo de Olavide, *Ángel María Ruiz Gálvez*, introduce la apasionante temática sobre la presencia judía en Córdoba,

destacando los ámbitos urbanos ocupados por esta comunidad, en particular, los espacios funerarios. Debido a la escasez de noticias documentales y a los reducidos hallazgos de restos materiales, es complejo determinar la ubicación de las necrópolis judías, resaltando, según la historiografía, el Fonsario de los Judíos.

De la mano de la coordinadora de la presente monografía, *Ana Ruiz Osuna*, y el académico numerario, *José Manuel Escobar Camacho*, se plantean los espacios dedicados a la deposición del cadáver durante época bajomedieval. Las parroquias eran consideradas templos religiosos que funcionaron como núcleo de las recién creadas collaciones, las cuales dividieron territorialmente la urbe a partir del año 1236. En adelante, los espacios de enterramiento fueron emplazados en dichas parroquias, bien sea en los cementerios parroquiales anexos o en las notables capillas funerarias fundadas en el interior de los templos.

Sin lugar a dudas, la Catedral de Córdoba se constituyó como el espacio de sepultura predilecto para la alta sociedad de aquel entonces. Bajo esta premisa, el investigador *Antonio J. González Torrico* analiza la proliferación de sepulturas en el interior de la Catedral de Córdoba entre los siglos XIII y XVI, dedicando especial atención a la tipología de enterramiento y al estudio epigráfico de lápidas, inscripciones y elementos decorativos.

Sobre esta base, la monografía realiza un salto temporal, dejando a un lado las primeras épocas tras la conquista cristiana de la ciudad, para comenzar a realizar un recorrido por la Córdoba Moderna. A este respecto, la Catedrática en Historia Moderna, *M^a Soledad Gómez Navarro*, reflexiona sobre la teoría y ritual de la muerte barroca, dando a conocer los principales estudios historiográficos y prácticas acerca de esta temática.

Precisamente, *Gonzalo J. Herreros Moya*, complementa el estudio de la Prof^a. Gómez Navarro, concretando su aportación sobre la muerte en la modernidad en las clases privilegiadas, haciendo muestra sobre cómo el estatus social determina las prácticas y espacios funerarios seleccionados.

A continuación, el Catedrático en Historia Moderna, *Enrique Soria*, junto al investigador *José María García Ríos*, ponen sobre la mesa toda una serie de aspectos sobre la búsqueda de la inmortalidad, tan anhelada por la sociedad medieval y moderna, y a la vez que compleja de alcanzar puesto que depende de la naturaleza del individuo. Bajo este fin, la inmortalidad era alcanzada a partir de la vinculación de la propiedad, llevando a cabo la fundación de mayorazgos, patronatos o capellanías. Precisamente, esta temática es tratada por el autor *Alejandro Cerro García*, quien realiza un análisis de la fundación y expansión de capellanías en la diócesis cordobesa durante los siglos modernos.

Esta monografía también da voz a colectivos sociales de aquella época como es el caso de los mercaderes y comerciantes. Desde un punto de vista socioeconómico, este gremio adquirió relevancia en la Córdoba de los siglos XVI y XVIII debido a la generación de riqueza que ejercieron en la ciudad. Aún así, escasos son los estudios realizados sobre la religiosidad y prácticas funerarias de este colectivo. Por ello, *Rafael M. Girón Pascual*, a través de su artículo, “*La muerte y los mercaderes en la Córdoba de la Edad Moderna (SS. XVI – XVIII)*” atañe este asunto.

La interdisciplinariedad de esta monografía es plausible a través de los tres últimos capítulos. Por consiguiente, la Literatura ocupa un lugar especial a través de las aportaciones de los Catedráticos en Lengua y Literatura, *Antonio Casado Ortiz* y *Juana Toledano Molina*. Amor y muerte son los asuntos más utilizados en la Literatura universal. Por ello, a través de este estudio, ambos investigadores abordarán las corrientes literarias sobre la muerte, entre los siglos XV y XVIII, y obras insignes de personajes como el cordobés Juan de Mena, entre otros.

Para finalizar el recorrido por este estudio sobre “*El arte de morir en época bajomedieval y moderna*” resulta interesante cómo la autora *Yolanda V. Olmedo Sánchez* dedica su investigación a las artes decorativas, realizando una aproximación a las manifestaciones artísticas plasmadas en los testamentos e inventarios post mortem.

En una línea similar, la autora *Clara Sánchez Merino*, pone sobre la mesa la evolución de la iconografía empleada para la alusión a la muerte en obras artísticas y su entendimiento en la sociedad moderna.

Sin duda alguna, *La muerte en Córdoba. Creencias, ritos y cementerio (III). El arte de morir en época bajomedieval moderna* realiza una aproximación al mundo funerario entre los siglos XIII y XVIII, centrandos los resultados en la ciudad de Córdoba. A través de este estudio multidisciplinar, es ofrecida una herramienta indispensable para todo aquel interesado en completar la visión acerca del mundo funerario cordobés en los citados siglos.

Elena Morales Zafra
Universidad de Córdoba
152mozae@uco.es

SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio y RAMÍREZ GONZÁLEZ, Sergio, *La impronta de una familia. Los Asensio de la Cerda, escultores en la Málaga del siglo XVIII*, Málaga, Fundación Málaga, 2023, 259 pp. ISBN: 978-84-09477-42-5.

Después de una larga e intensa labor investigadora, se ha podido reunir y clarificar la información expuesta sobre los Asensio de la Cerda, con nuevas teorías documentales e interpretativas, en esta completa monografía. Desde el año 2002, tanto Juan Antonio Sánchez López como Sergio Ramírez González, profesores del departamento de Historia del Arte de la UMA, han estado indagando acerca de una de las sagas de escultores más relevantes de la Málaga del Siglo de las Luces.

Con ello, enfatizan el tercer epicentro más importante de la escultura andaluza de la Edad Moderna, una ocupación que ya emprendió el padre agustino Andrés Llorcén en los años cuarenta del siglo XX, redescubriendo y salvando del anonimato a centenares de escultores que residieron y contribuyeron al patrimonio artístico malagueño con sus respectivas obras. Sin embargo, aún la historiografía artística canónica se obstina en reafirmar la bicefalia del monopolio escultórico de la Andalucía moderna en el núcleo hispalense y granadino, que, aunque es una realidad en cierta manera, no será totalmente fehaciente al menos durante el siglo XVIII. Es así como los autores ya mencionados pretenden desmontar estos tradicionales postulados, que, en pleno siglo XXI, continúan patentes en algunos círculos académicos. Por tanto, con este trabajo tratan de generar una apertura en el ideario común y ser de esta forma más cercanos a la transversalidad y globalidad pertinentes al prisma contemporáneo de la Historia del Arte.

Un acontecimiento fundamental que dio lugar al comienzo de esta tarea fue la constatación de autoría y fecha de la *Virgen de los Dolores* (1775), perteneciente a la Hermandad de la Santa Vera-Cruz de Setenil de las Bodegas (Cádiz), como obra de Vicente Asensio de la Cerda, uno de los tres integrantes de la red familiar. El proyecto embrionario del estudio ve la luz pública en la revista *Boletín de Arte* del año 2006. Tales testimonios plasmados en el artículo “Proyección social, endogamia y continuismo artístico. Los Asensio de la Cerda, una familia de escultores en la Málaga Ilustrada” fueron decisivos para profundizar en los miembros de la familia que colaboraron en el obrador y en los métodos de trabajo impartidos por el



progenitor y fundador de la línea artística, Pedro Pablo Matías Asensio de la Cerda Martínez. Años después, en 2023, se publica la monografía en fecha del CCL aniversario de la muerte de patriarca familiar, con el afán de asentar todo el conocimiento ya descubierto y estar a la vanguardia de la temática.

El presente trabajo, de gran repercusión regional y nacional, está encabezado por la trayectoria curricular de sendos investigadores y docentes, en el que se evidencia el bagaje y la profundidad ejercida en las poliédricas facetas de estudio de la Edad Moderna; sobre todo, en materia sobre las artes plásticas, cuestiones patrimoniales y de cultura visual. El contenido se estructura en nueve amplios capítulos, incluyendo un catálogo de obras y la bibliografía empleada. La orientación del tema expuesto parte de una posición más genérica hasta llegar a los pormenores y rasgos identificativos de cada autor.

En primer lugar, la lectura arranca con un estado de la cuestión de la bibliografía precedente y contextualización no sólo parental del elemento humano, sino también de la propia ciudad a la que arriban desde el Reino de Murcia, de cara a comprender la evolución histórica y las implicaciones artísticas de una urbe portuaria en pleno siglo XVIII. Pedro, descendiente de barberos y curanderos, pudo trasladarse tan joven por diversas razones, entre las que se incluyen la posible prosperidad a adquirir por las circunstancias comerciales y sociales de Málaga o, bien, por la influencia del cargo desempeñado por el padrino del escultor como corregidor de Ronda y Marbella, en la primera mitad del siglo XVIII. Por otra parte, vemos cómo dentro de la multitud de la progenie que engendra junto con Rosalía Rodríguez de Ávalos, sólo dos de sus hijos acaban dedicándose a la misma labor. Mientras que Vicente hereda el taller paterno en la calle Canasteros de Málaga, Antonio parte y reinicia su vida profesional y personal en los pueblos serranos de Cádiz, lo cual afectaría también a los rasgos definitorios de su identidad artística. Es así como Antonio propaga la esencia escultórica malagueña del siglo XVIII a otros territorios andaluces. Pero la obra de los Asensio de la Cerda sería acogida asimismo en tierras lejanas como Malta. La *Virgen Dolorosa*, localizada en la capilla de la familia Grech, confirma la estrecha relación entre Málaga y Malta a través del comercio, de ahí que se haya realizado frente común con estudiosos malteses para analizar la situación.

Por consiguiente, se hace hincapié en la particular interpretación por parte de estos escultores de las referencias artísticas y gustos iconográficos del Barroco español dieciochesco, donde la diatriba entre lo castizo y lo académico, la dulzura y la perturbación, interactúan entre sí como opuestos a modo de oxímoron. Eso sí, con una misma direccionalidad tendente al punto medio, es decir, convertir el arte en una urdimbre intrincada de persuasión para convencer o favorecer la labor proselitista católica. En este caso, cabe precisar la inclinación especial de los Asensio

de la Cerda al lenguaje más arraigado de la tradición española, además de contribuir al continuismo estilístico y compositivo del legado de Pedro de Mena, cuya sobriedad y recogimiento se palpa en la escultura malagueña hasta el siglo XX.

Partiendo de esta base informativa, se continúa con la presentación de las características más peculiares de la poética de los Asensio de la Cerda. En conjunto, el tipo iconográfico más habitual en la producción de los tres integrantes es la Virgen Dolorosa. Sobre todo, en lo concerniente al modelo en busto de devoción privada, cuyos rasgos han sido utilizados para extraer conceptualmente los estilemas de su lenguaje por parte de ambos investigadores. No es de desdeñar la interacción y transformación sufrida por numerosas esculturas de los Asensio de la Cerda para adaptarlas a los ritos procesionales. Un fenómeno que afectó a una abrumadora cantidad de Dolorosas, que, tras los desastres de los años 30 del siglo XX, serían acogidas por las cofradías emergentes.

Finalmente, en el libro se selecciona a través de un catálogo tripartito las obras atribuidas por el método del conocedor a cada particular. Cabe destacar como tallas representativas de cada autor de entre las cien obras estimadas a la *Virgen de los Dolores del Puente* o el *Nazareno* de Cártama de Pedro Asensio de la Cerda; la *Virgen de los Dolores* de la Archicofradía de la Expiración de Málaga de Vicente Asensio de la Cerda y los temas infantiles, hagiográficos o los crucificados como el depositado en la parroquia de Benaocaz de Antonio Asensio de la Cerda.

Como fruto del abundante buceo documental en instituciones como el Archivo de la Catedral, Diputación Provincial e Histórico Municipal de Málaga, amén de otros archivos locales, provinciales y regionales, esta monografía contiene un alto número de reproducciones de los documentos originales, cuya información justifica fehacientemente todo el relato histórico y artístico. Al mismo tiempo, sería conveniente reconocer la excelente calidad de sus imágenes e incluso gráficos como, por ejemplo, árboles genealógicos que nos facilitan la comprensión de la información expuesta. Con un lenguaje preciso en sus términos, y sin olvidar el sentido lírico de la gramática, se incita a los futuros investigadores a profundizar y apartar la opacidad del conocimiento soterrado para completar la historia de una de las piedras angulares en la creación escultórica del siglo XVIII en Málaga. Por ende, es así cómo la materialización de una larga época de estudio tiene la finalidad de servir de punto arquimédico para futuras contribuciones a la iniciativa que ocupa nuestro interés.

Marta Bleda Soler

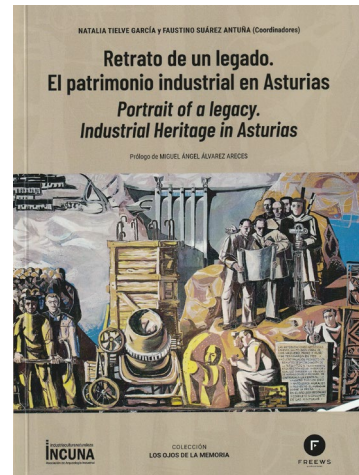
Universidad de Málaga

<https://orcid.org/0009-0006-2673-0994>

martablesol@uma.es

TIELVE GARCÍA, Natalia y SUÁREZ ANTUÑA, Faustino (coords.), *Retrato de un legado. El patrimonio industrial en Asturias / Portrait of a Legacy. Industrial Heritage in Asturias*, (col. Los ojos de la memoria 28), Gijón, CICEES, 2022, 662 pp. ISBN: 978-84-126106-6-6.

La historia del Principado de Asturias va ineludiblemente unida al florecimiento industrial de su pasado más reciente. El patrimonio derivado de esta actividad se convierte en uno de los pilares fundamentales de su memoria e identidad histórica. Como es lógico, este pasado industrial ha sido estudiado desde múltiples disciplinas a lo largo de las últimas décadas, dando lugar a una amplia relación de publicaciones. Sin embargo, nunca habíamos tenido la oportunidad de aproximarnos a una recopilación exhaustiva y holística, un vademécum del patrimonio industrial asturiano, hasta ahora.



La presente publicación, coordinada por los profesores Natalia Tielve García, doctora en Historia del Arte, y Faustino Suárez Antuña, doctor en Geografía, viene a suplir esta laguna al conformarse como la primera gran compilación y catálogo de una buena parte de los bienes industriales de esta región. Ambos investigadores cuentan con una amplia experiencia y producción científica en torno a esta materia y, junto a sus aportaciones se unen, desde una óptica multidisciplinar, las del resto del equipo autoral.

La obra nace ligada al proyecto patrimoniindustrialdel.com, una *docuweb* que, al igual que el presente libro, ha apostado por el español y el inglés de cara a una mayor divulgación y universalidad. Realizada con colaboración con INCUNA y el Grupo de Investigación EsArt de la Universidad de Oviedo, forma parte del Proyecto PID2021-123042NB-I00 “Recuperar, repensar y revalorizar el Movimiento Moderno en Asturias. Arquitectura y diseño (1939-1975)” financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

Dividido en varios capítulos, cada uno de ellos con un texto inicial, en el libro se sucede un muestrario de ejemplos con breves pero rigurosas y precisas fichas patrimoniales, que ofrecen una visión del patrimonio industrial desde lo global y general hasta los estudios de caso más específicos. La variedad de los bloques temáticos se presenta como una trasposición al papel de la riqueza y diversidad

del patrimonio industrial asturiano, abarcando desde los bienes muebles e inmuebles hasta los fondos archivísticos y manifestaciones artísticas relacionadas.

Anticipando todo este amplio repertorio, una introducción de los propios coordinadores nos brinda una aproximación crítica al marco legal y a la situación actual de uno de los legados culturales de mayor fragilidad.

Ya inmersos en los capítulos temáticos, se dedican tres secciones, en primer lugar, al vasto legado de la industria carbonífera. Le siguen los casos de “la otra minería” de sustancias metálicas y no metálicas; así como el compendio de la industria siderometalúrgica de instalaciones como las de la Empresa Nacional Siderúrgica, S.A., la Sociedad Metalúrgica Duro Felguera, entre otras. A continuación, y vinculado a estas industrias, se incorpora el epígrafe dedicado a la historia y patrimonio ferroviario.

El condicionante de ser una comunidad costera supuso una explotación del litoral que ha dado lugar a importantes y numerosos elementos de gran valor. Son estos los protagonistas del siguiente apartado, en el que se exponen las múltiples posibilidades del sector: la industria de la construcción naval, los puertos, las rulas, los astilleros... Tampoco se deja de lado el patrimonio de la electricidad, el de la industria química o el de “las otras industrias” como la tabacalera, la del vidrio, cerámica, conservera, chocolatera, mantequera o azucarera. Son tan solo algunos ejemplos que dan buena muestra del heterogéneo y variado espectro de producción industrial que ha existido en esta región del norte.

Ciudadelas, viviendas, barrios, chalés y poblados se suceden en las páginas que componen el capítulo “Casa e industria”, como perfectos testimonios de las políticas paternalistas asociadas al proceso industrializador. Mismas políticas que dieron lugar a la preocupación por la instrucción popular, el embellecimiento urbano y el abastecimiento y ocio de la clase obrera. El siguiente apartado nos aproxima a estas construcciones –escuelas, economatos, mercados, hospitalillos, parques...–, fruto todas ellas del deseo de favorecer un clima de bienestar para los obreros, tanto como medio de control como de garantía de una mayor y mejor productividad.

“*Artefactum: técnica y cultura*” nos introduce una dimensión más experiencial del proceso industrializador. Aquí se exploran aquellos recuerdos materiales asociados a la reconstrucción de nuestro pasado desde el presente, como los museos, y a una dimensión más cultural y humana que abarca monumentos, esculturas e intervenciones pictóricas.

Finalmente, el último capítulo nos acerca al patrimonio documental, a los distintos fondos de carácter industrial, es decir, a “donde habita la memoria”.

Consecuentemente, este volumen se instituye como una obra de referencia, no solo para cualquier usuario deseoso de adentrarse en el conocimiento del pasado industrial asturiano, sino también para todo investigador interesado en iniciar su trayectoria en este ámbito de la investigación. Se trata, en esencia y nunca mejor dicho, de la puesta en valor y conocimiento del *Retrato de un legado*: nuestro legado.

Patricia Fernández Pastor
Investigadora predoctoral/Archivera AMO