



revista de arte

Núm. XLIV, 2024

Servicio de Publicaciones



2024

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:

Moisés Bazán de Huerta. Universidad de Extremadura (Cáceres. España).

COMITÉ DE REDACCIÓN

Soledad Álvarez Martínez, Universidad de Oviedo (España); Moisés Bazán de Huerta, Universidad de Extremadura (Cáceres. España); Francisco Javier Pizarro Gómez, Universidad de Extremadura (Cáceres. España); Alejandro Jaquero Esparcia, 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); 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 Angel Elvira Barba, Universidad Complutense (Madrid. España); María del Valle Gómez de Terreros Guardiola, Universidad Pablo de Olavide (Sevilla. España); Reyes Escalera Pérez, Universidad de Málaga (Málaga. 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); José M^a Álvarez Martínez, Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes (Trujillo. 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); Florencio Javier García Mogollón, Universidad de Extremadura (Cáceres. España); Víctor L. Stoichita, University of Fribour (Friburgo. Suiza).

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

publicauex.unex.es

Edición on-line e impresa (50 ejemplares)

LOCALIZACIÓN DE LA REVISTA EN INTERNET:

<https://revista-norbaarte.unex.es/index.php/NRA>

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

NORBA. REVISTA DE ARTE

ISSN: 0213-2214

Núm. XLIV, 2024

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

BAZÁN DE HUERTA, Moisés, <i>Variaciones sobre el cómic y sus posibilidades intermediales</i>	9- 18
--	-------

ARTÍCULOS

*I SECCIÓN: VARIACIONES SOBRE EL CÓMIC Y SUS
POSIBILIDADES INTERMEDIALES*

ASIÓN SUÑER, Ana, <i>Forges en la gran pantalla: País, S.A. (1975) y El Bengador Gusticiero y su pastelera madre (1977)</i>	21-36
BARGÓN GARCÍA, Marina, <i>Entre hilos y viñetas: la semiótica como puente entre la moda y la narración gráfica</i>	37-60
GRACIA LANA, Julio, Martín Mostaza, <i>de Fermín Solís. “Los días más largos, El año que vimos nevar y Mi organismo en obras”</i>	61-88
LLADÓ POL, Francisca, <i>Algunas novelas gráficas sobre Frida Kahlo. De Flâneuse al kahloismo</i>	89-112
PALLARÉS JIMÉNEZ, Miguel Ángel, <i>El humor en los tiempos de la cólera. Desbrizando El humor gráfico español del siglo XX para una clase de historia contemporánea en blanco y negro.</i>	113-138
PONS MORENO, Álvaro M. e IBARRA-RIUS, Noelia, <i>Cuando el cómic se desborda: la exploración formal de Ilan Manouach y Martín Vitaliti</i>	139-160
SANTIAGO IGLESIAS, José Andrés, <i>Desviándose del canon: un análisis de lo manganeso y animesco en el manga y anime de Aku no hana (Las flores del mal)</i>	161-182

II SECCIÓN: ARTE Y PATRIMONIO

BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., <i>El marcaje de la plata en Castilla y Aragón. Segunda parte: Aragón</i>	185-206
CALVO LÁZARO, Rocío, <i>Nuevos datos del hospital, cofradía e imagen de Nuestra Señora de la Caridad. Una extinta corporación asistencial en Huelva</i>	207-226
CECCHI, Franco, <i>Estrategias, adaptación y ruinas. El despertar del arte chino contemporáneo y la búsqueda del diálogo (1978-2018)</i>	227-252
HENÁNDEZ NIEVES, Román, <i>El retablo de estípites en la Baja Extremadura</i>	253-281
JAQUERO ESPARCIA, Alejandro, <i>Cultura gráfica en los espacios sacros: consideraciones en torno a un redescubierto conjunto de grisallas en los límites de la antigua diócesis de Cartagena</i>	283-307
MONT MUÑOZ, Ismael, <i>Un documento inédito sobre Sebastián de Almonacid</i>	309-324
REGALADO GONZÁLEZ-SERNA, Víctor Daniel, <i>El incendio de la parroquia de Santa Marina en 1864. Pérdida del Sueño de San José de Murillo</i>	325-336
RODRÍGUEZ BOTE, M ^a Teresa, <i>En torno a la obra de Roque Balduque en la Baja Extremadura: el caso de la Virgen de Llerena</i>	337-354
SÁNCHEZ-CORTEGANA, José M ^a , <i>Conflictos entre plateros sevillanos en el siglo XVIII: la disputa de Vicente Gargallo Alexandre con Antonio Méndez por ciertas alhajas para la iglesia de San Pedro de Cartaya (Huelva)</i>	355-374
NOTA DE VARIA	
PÉREZ VELARDE, Luis Alberto, <i>Una Santa Teresa de Jesús de Luis Tristán en el santuario de Nuestra Señora de la Piedad de Almendralejo (Badajoz)</i>	377-390
RESEÑAS	
JIMÉNEZ LÓPEZ, Jorge, <i>Diego de Anaya y Maldonado. Cultura visual y librería de un arzobispo castellano en los albores del Humanismo.</i> María Carrión Longarela. Universidad de Santiago de Compostela	393-396

NORBA. REVISTA DE ARTE

ISSN: 0213-2214

Núm. XLIV, 2024

CONTENTS

PRESENTATION

BAZÁN DE HUERTA, Moisés, <i>Variations on the comic and its intermediate possibilities</i>	9-18
--	------

ARTICLES

I SECTION: VARIATIONS ON THE COMIC AND ITS INTERMEDIATE POSSIBILITIES

ASIÓN SUÑER, Ana, <i>Forges on the big screen: País, S.A. (1975) and El Bengador Gusticiero y su pastelera madre (1977)</i>	21-36
BARGÓN GARCÍA, Marina, <i>Between threads and vignettes: semiotics as a bridge between fashion and graphic narrative</i>	37-60
GRACIA LANA, Julio, Martín Mostaza, by <i>Fermín Solís</i> . “Los días más largos, El año que vimos nevar and Mi organismo en obras”	61-88
LLADÓ POL, Francisca, <i>Some graphic novels about Frida Kahlo. From Flâneuse to Kahloism</i>	89-112
PALLARÉS JIMÉNEZ, Miguel Ángel, <i>Humor in the times of anger. Clearing El humor gráfico español del siglo XX for a black-and-white contemporary history class</i>	113-138
PONS MORENO, Álvaro M. and IBARRA-RIUS, Noelia, <i>When comics overflow: the formal exploration of Ilan Manouach and Martín Vitaliti</i>	139-160
SANTIAGO IGLESIAS, José Andrés, <i>Deviating from the canon: an analysis of the manganese and animesque in the manga and anime of Aku no hana (The Flowers of Evil)</i>	161-182

II SECTION: ART AND HERITAGE

BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., <i>The marking of silver in Castile and Aragon. Second part: Aragon</i>	185-206
CALVO LÁZARO, Rocío, <i>New data on the hospital, confraternity and image of Nuestra Señora de la Caridad. An extinct welfare corporation in Huelva</i>	207-226
CECCHI, Franco, <i>Strategies, adaptation and ruins. The awakening of contemporary Chinese art and the search for dialogue (1978-2018)</i>	227-252
HENÁNDEZ NIEVES, Román, <i>The altarpiece of stypites in Lower Extremadura</i>	253-281
JAQUERO ESPARCIA, Alejandro, <i>Graphic culture in sacred spaces: considerations about a rediscovered set of grisaille in the limits of the old diocese of Cartagena</i>	283-307
MONT MUÑOZ, Ismael, <i>An unpublished document about Sebastián de Almonacid</i>	309-324
REGALADO GONZÁLEZ-SERNA, Víctor Daniel, <i>The fire of the parish of Santa Marina in 1864. Loss of the Murillo's Sueño de San José</i>	325-336
RODRÍGUEZ BOTE, M ^a Teresa, <i>About the work of Roque Balduque in Lower Extremadura: the case of the Virgin of Llerena</i>	337-354
SÁNCHEZ-CORTEGANA, José M ^a , <i>Conflicts between Sevillian silversmiths in the 18th century: the dispute between Vicente Gargallo Alexandre and Antonio Méndez for certain jewelry for the church of San Pedro de Cartaya (Huelva)</i>	355-374

VARIATION NOTES

PÉREZ VELARDE, Luis Alberto, <i>A Saint Teresa of Jesus by Luis Tristán in the sanctuary of Nuestra Señora de la Piedad in Almendralejo (Badajoz)</i>	377-390
---	---------

BOOK REVIEWS

JIMÉNEZ LÓPEZ, Jorge, <i>Diego de Anaya y Maldonado. Cultura visual y libraria de un arzobispo castellano en los albores del Humanismo.</i>	
María Carrión Longarela. University of Santiago de Compostela	393-396

PRESENTACIÓN: VARIACIONES SOBRE EL CÓMIC Y SUS POSIBILIDADES INTERMEDIALES

PRESENTATION: VARIATIONS ON THE COMIC AND ITS INTERMEDIATE POSSIBILITIES

MOISÉS BAZÁN DE HUERTA
Universidad de Extremadura

Siguiendo la línea editorial desarrollada en los seis últimos números de *Norba. Revista de Arte*, este volumen 44 (2024) ha optado por incluir también una sección monográfica que suponga una aportación relevante en un determinado campo de investigación. Se abrió esta iniciativa en el número 38 (2018), dirigido por Francisco Javier Pizarro Gómez y dedicado al arte y patrimonio iberoamericano. Tuvo continuidad en un monográfico sobre ingeniería que coordinó María Cruz Villalón. En 2020 Javier Pizarro y José Julio García Arranz, reunieron diez artículos sobre iconografía en España e Iberoamérica, con un estado de la cuestión que actualizaba el tema. María del Mar Lozano Bartolozzi compiló en el volumen 41 siete estudios centrados en el concepto y casos concretos de los paisajes culturales, también contextualizado por la investigadora. El propuesto por Pilar Mogollón Cano-Cortés se orientó hacia la restauración, conservación y protección del patrimonio histórico-artístico. Y en el número anterior a este, fechado en 2023, Florencio García Mogollón ha convocado especialistas en el ámbito de la platería española para ofrecer nuevas contribuciones.

Ahora, bajo nuestra supervisión, se ha querido otorgar protagonismo al cómic, desde el convencimiento de que es un campo de investigación con plena actualidad y un incuestionable futuro. No ha sido un ámbito demasiado tratado en números previos de la revista, y precisamente por ello pensábamos que el noveno arte merecía especial atención, entendida además desde un enfoque multidisciplinar.

La vigencia y expansión del medio, llámese cómic, tebeo, historieta, *bande dessinée*, *fumetto*, *quadrinhos*, manga... es patente y no ha dejado de crecer, con tres orígenes geográficos destacados: el europeo, el estadounidense y el japonés. Sin duda contó con ilustres precedentes, pero desde sus inicios en el siglo XIX como manifestación con caracteres propios ha ido pasando por distintas etapas. Originalmente ligado a la prensa, alcanzó la condición de medio de masas, destinado tanto al público infantil como adulto, con tiras y personajes fijos. Las

revistas fueron su soporte principal a lo largo del siglo XX, pero han perdido peso desde los años noventa¹ y cedido terreno ante las novelas gráficas editadas en cuidados y a menudo lujosos volúmenes. El éxito de la novela gráfica sigue ganando peso en los estantes de las librerías y hoy copa una buena parte del floreciente mercado.

En España, editoriales específicas consolidadas como Norma, Panini, ECC o Astiberri, además de las apuestas diversificadas de Aleta, Dibbuku, Dolmen, Glénat, Ivrea, Kraken, La Cúpula, Milky Way, Planeta Cómic, Penguin Random House (Bruguera), Ponent Mon, Reservoir Books o Sinsentido, entre otras, favorecen la continuidad del medio². Y constatemos también que desde 2007 el Ministerio de Cultura tiene instituido el Premio Nacional del Cómic, que ha ido reconociendo anualmente brillantes publicaciones dentro del género.

La difusión, unida a la investigación, se ha plasmado también en soportes digitales tan importantes como *Tebeosfera*, cuya labor desde 2001 es insoslayable, no solo como fuente de información editorial, sino también para alojar artículos temáticos de muy distinta entidad. Constituida como Asociación Cultural, ha generado proyectos tan interesantes como el *Gran Catálogo de la Historieta, 1880-2012* o el más reciente *Tebeoría*³. Por su parte, revistas como *Neuróptica* desde la Universidad de Zaragoza o *CuCo* desde la Universidad de Alcalá, y colecciones editoriales como *Grafikalismos* de la Universidad de León están haciendo también valiosas contribuciones al género. Su aportación se añade a los estudios (algunos ya clásicos) de autores españoles como Antonio Altarriba, Paco Baena, Manuel Barrero, Javier Coma, Luis Conde, Jesús Cuadrado, Pablo Dopico, Clemente García, Luis Gasca, Román Gubern, Antoni Guiral, Antonio Lara, Antonio Martín, Ana Merino, Terenci Moix, el pionero Juan Antonio Ramírez o Salvador Vázquez de Parga⁴. Todos ellos y muchos otros, desde ópticas complementarias, han ido ofreciendo novedades historiográficas o conceptuales a los planteamientos sobre el

1 GRACIA LANA, J., *Las revistas como escuela de vida. Diálogos sobre el cómic adulto (1985-2005)*, León, Universidad de León y Eolas Ediciones, 2019.

2 Sobre el panorama editorial en España, ver como fuente actualizada: https://www.tebeosfera.com/documentos/la_industria_del_comic_en_espana_en_2023.html [Consulta: 18/10/2024].

3 VV. AA., *Gran Catálogo de la Historieta. Catálogo de los tebeos en España 1880-2012*, Sevilla, Asociación Cultural Tebeosfera, 2013 (completa las catalogaciones previas de Josep María Delhom con Joan Navarro, José Antonio Ortega Anguiano y Jesús Cuadrado); VV. AA., *Tebeoría. Teoría sobre la historieta en España*, Sevilla, Asociación Cultural Tebeosfera, 2022.

4 Y ello sin contemplar trabajos sobre ilustración y humor gráfico como los de Valeriano Bozal, José María López Ruiz, Iván Tubau, Jaime García Padrino, o con anterioridad María Dolores Rebes y Francisco García Pavón. Incluir una relación de las publicaciones más significativas de los autores citados excedería con mucho las pretensiones de esta introducción.

cómic que desde fuera de España establecieron autores como Will Eisner o Scott McCloud.

Un hecho destacable es que se constata en este siglo el notable crecimiento de los estudios sobre cómic dentro del ámbito universitario. Las trabas iniciales a trabajos pioneros como los de Ramírez o Altarriba, por considerarlo un género menor, han sido ya superadas. Junto a las revistas y colecciones citadas antes, el afianzamiento de la tendencia en el campo académico se refleja en la defensa de numerosas tesis doctorales, además de trabajos de máster o grado, recogidas ya en estudios estadísticos y cuyas cifras son contundentes⁵.

Otro buen número de aportaciones viene de los congresos y encuentros especializados, cuyo papel es cada vez más relevante, pues permiten además cotejar enfoques y experiencias sobre propuestas temáticas de interés. Cabe citar el *Congreso Internacional sobre Cómic y Novela Gráfica* (Alcalá de Henares, 2011); el *Congreso Internacional Cómic y Compromiso Social* (Valencia, 2015); *Unicómic. Congreso Internacional de Estudios Universitarios sobre el Cómic* (Alicante, celebrado en 2018, 2021 y 2023) o el *Congreso Internacional Fundación Cine + Cómic* (Santa Cruz de Tenerife, con seis ediciones anuales entre 2019-2024).

Por haber participado en sus tres primeras convocatorias, nos sentimos especialmente ligados al *Congreso Internacional de Estudios Interdisciplinarios sobre Cómic*, celebrado en la Universidad de Zaragoza en 2017, 2019, 2022 y 2024. Tres interesantes volúmenes colectivos se han publicado derivados de los mismos. Sus dos directores participan en este monográfico y sirva ello como un reconocimiento a su labor. Las secciones en que tales publicaciones se han dividido dan al tiempo una idea de la amplitud de campos temáticos contemplados y la interrelación con otras manifestaciones culturales y sociales: teoría, historia, sociedad, periodismo, didáctica, prisma de género, xrelaciones con otras artes visuales (pintura, cine, diseño, arquitectura, humor gráfico) o literarias, además de las particularidades del manga, son epígrafes que enmarcan los trabajos y atestiguan esa diversidad.

No podemos ocultar nuestra condición de historiadores del arte, y de todos estos campos confesamos nuestra debilidad por el diálogo del cómic con las artes plásticas, ya que aporta un nuevo enfoque, a menudo fresco y original, al mundo

5 Ver GRACIA LANA, J., “El cómic desde el ámbito académico en España. Las tesis doctorales (1974-2021) y los pioneros que abrieron camino”, en *Tebeosfera*, 18, 2021.

https://revista.tebeosfera.com/documentos/el_comic_desde_el_ambito_academico_en_espana.html [Consulta: 31/10/2024].

del arte y los museos⁶. Relacionar su práctica con el resto de las bellas artes, en especial la pintura, puede entenderse como una manera de legitimar el medio, cuestionado como producto de consumo por alguno de los pilares críticos del arte contemporáneo, como Clement Greenberg⁷. La polémica se inscribió en su momento en el debate sobre la consideración del cómic dentro del *Low* o *High Art*. Pero es algo ya superado e innecesario; lo interesante es el diálogo que se establece desde la idiosincrasia de cada medio. Y es un viaje en doble dirección. Por una parte, cabe rescatar la indudable influencia del cómic en artistas del Pop como Lichtenstein, Warhol o el Equipo Crónica. Pero tiene un mayor peso y consecuencias la revisión que los propios autores de cómic hacen de la historia del arte. Es verdad que a veces se nutren de ella solo para crear escenarios o citar cuadros relevantes sin que necesariamente influyan en el argumento. Pero también es objeto de propuestas temáticas con amplio desarrollo, centradas en períodos históricos, movimientos o monografías de artistas, habitualmente sustentadas por el conocimiento y la documentación.

Estas opciones se reflejan también en los esquemas de los estudios. Precisamente, la organización por períodos estilísticos ha sido utilizada por Gasca y Mensuro en uno de los más relevantes trabajos sobre el tema⁸. El libro *La pintura en el cómic* recoge, desde la prehistoria hasta las vanguardias, un amplísimo número de referencias iconográficas utilizadas en sus obras por los artistas gráficos. Esa revisión por etapas o períodos artísticos se ha afrontado también desde los propios creadores, como propone Pedro Cifuentes en su *Historia del Arte en cómic*, que va por su cuarto volumen, con un marcado componente didáctico⁹.

Pero son las monografías sobre artistas las que predominan temáticamente en este panorama, hasta el punto de constituir casi un género propio dentro del cómic biográfico. Los ejemplos son innumerables. Algunos autores se han centrado prioritariamente en este campo, como Gradimir Smudja y sus aproximaciones a Van Gogh o Toulouse-Lautrec¹⁰. Figuras como Leonardo, Miguel Ángel,

6 Véase un recorrido somero por sus posibilidades en QUILLIEN, C., *Art et BD*, Paris, Palette, 2015.

7 OCAÑA SALINAS, A., “Adiós a Greenberg, El arte del cómic. El cómic en el arte”; y PÉREZ GARCÍA, J. C., “El arte en el cómic. La influencia de las bellas artes en las viñetas”, ambos en *Dibujando historias. El cómic más allá de la imagen*, Zaragoza, Pressas de la Universidad de Zaragoza, 2021, pp. 555-560 y 561-567. Ver también GARCÍA, S., *La novela gráfica*, Bilbao, Astiberri, 2010.

8 GASCA, L. y MENSURO, A., *La pintura en el cómic*, Madrid, Cátedra, 2014.

9 Por el momento ha revisado el mundo clásico, la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco. CIFUENTES, P., *Historia del Arte en cómic*. Madrid, Desperta Ferro, 2019-2023.

10 BAZÁN DE HUERTA, M., “Au fil de l’art y otros cómics sobre artistas de Gradimir Smudja”, en *Nuevas Visiones sobre el cómic. Un enfoque interdisciplinar*, Zaragoza, Universidad, 2018, pp. 387-396.

Caravaggio, Rembrandt, Goya, Van Gogh, Gauguin, Hokusai, Munch, Schiele, Frida Kahlo, Duchamp, Picasso o Dalí, han sido especialmente revisitadas. Como serie, podrían citarse las pequeñas biografías infantiles (hasta 36) elaboradas por Willi Blöss, más de la mitad editadas en español. Pero destaca la colección francesa *Les Grands peintres*, de Glénat, con 20 excelentes monografías de artistas, acompañadas por anexos de corte académico sobre cada protagonista.

Otras han sido auspiciadas por museos, y cabe subrayar su papel como editores, hasta el punto de configurar casi un bloque propio. Para difundir sus fondos y ofrecer un producto alternativo en su tienda, financian publicaciones sobre sus artistas y obras maestras más significativas. Son interesantes en estos casos los recursos utilizados por los creadores para resolver el encargo, en un amplio espectro que va de la convención al carácter experimental, y también a la adecuación estilística a su referente. El Museo del Louvre, a través de la colaboración con Futuropolis, Delcourt y Audie, es el más activo en este sentido, y uno de los pioneros en dar cabida a la *bande dessinée* en sus exposiciones. Al mismo se han sumado con menor proyección el Musée d'Orsay o el Centre Pompidou. En España han seguido la estela el Museo del Prado o el Thyssen-Bornemisza, que además ha propiciado en 2024 encuentros con creadores de cómic.

Completa el ciclo considerar que hay ya numerosos museos dedicados específicamente al cómic (o el manga, como el de Kioto), destacando en Estados Unidos el de San Francisco o en Europa el Centre Belge de la Bande Dessinée en Bruselas y la Cité Internationale de la Bande Dessinée et de l'Image en Angoulême.

El valor didáctico de la historieta en también incuestionable y su uso como complemento docente ha sido una constante desde su expansión en España durante los años ochenta: *El comic a l'escola* (1985); *El cómic en la escuela: aplicaciones didácticas* (1986); *El cómic y su utilización didáctica: los tebeos en la enseñanza* (Barcelona, Gustavo Gili, 1988); *El comic y la fotonovela en el aula* (1989) son ejemplos válidos en este sentido¹¹. A partir de ahí ha tenido un constante proceso de renovación, que en mayor medida se ha aplicado a los períodos de formación infantil y juvenil, pero se han hecho ya múltiples experiencias para introducir el cómic en la enseñanza universitaria. A título de ejemplo pueden citarse las desarrolladas por la Universidad de Alicante, con un club de lectura, cursos de formación, redes de docencia, contenidos en asignaturas y presencia en Trabajos de Fin de Grado y Máster¹², algo aplicable también a otros centros.

11 ALCARAZ, J., "Monografías sobre historieta y humor gráfico en España. 1877-2007", en *Tebeosfera*, 6, 2008.

12 ROVIRA-COLLADO, J. y J. M., "Cómics en las aulas. Propuestas de trabajo en el ámbito universitario", en *Nuevas visiones sobre el cómic... op. cit.*, pp. 323-332.

Los avances son palpables, aunque siempre sea necesario afianzar y al tiempo renovar las investigaciones, con rigor y método y desde enfoques multidisciplinares que vengan desde la semiótica, la literatura, la historia, la sociología, el ámbito pedagógico y por supuesto la historia del arte.

Hemos intentado que en este monográfico haya variedad de enfoques; el resultado contempla algunos de los aspectos o campos citados en la introducción, aunque fuera inviable abarcarlos todos. No se pretende por tanto establecer un estado de la cuestión, pero sí ofrecer algunas de las variadas perspectivas que este medio puede alcanzar. Cuenta con paridad de género entre los autores, y todos los artículos han contado con una doble evaluación externa.

Una primera reflexión apunta hacia los propios límites del cómic. Ya Luis Gasca y Román Gubern en *El discurso del cómic*¹³, múltiples veces reeditado, establecían las convenciones iconográficas, técnicas narrativas y recursos literarios utilizados en el medio. Aportaciones posteriores como la de Enrique Bordes¹⁴, exploran las relaciones con la arquitectura (o el dibujo arquitectónico), y se centran en la construcción de la página o las viñetas, mientras otros estudios recientes amplían la gama de posibilidades intermediales¹⁵. Y aún el panorama se amplía cuando se supera el soporte en papel para trasladarse al muralismo o la escultura¹⁶.

Esta vía de investigación es en la que profundizan Álvaro Pons (procedente del ámbito de la física, pero gran experto en nuestro tema desde la Cátedra de Estudios del Cómic Fundación SM-Universitat de Valencia), y Noelia Ibarra-Rius, del Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura en la misma Universidad. Su trabajo en un primer bloque intenta fijar la propia definición de cómic, con una cuidada selección de referencias que recoge distintos planteamientos teóricos, revelando a su vez las limitaciones que implican. Ese punto de partida abre el camino hacia aquellos autores que intentan vulnerar dichos límites y desbordan las fronteras hacia el denominado “cómic conceptual” o “cómic expandido”. Con esta premisa analizan las valiosas aportaciones de Ilan Manouach y Martín Vitaliti, dos de los creadores más rompedores, originales e interesantes del panorama internacional, que llevan al extremo múltiples opciones de transgresión artística.

13 GASCA, L. y GUBERN, R., *El discurso del cómic*, Madrid, Cátedra, 1994.

14 BORDES, E., *Cómic, arquitectura narrativa*, Madrid, Cátedra, 2017.

15 TRABADO CABADO, J. M. (Ed.), *Lenguajes gráfico-narrativos. Especificidades, intermedialidades y teorías gráficas*, Gijón, Trea, 2021.

16 Interesantes ejemplos son Angulema, Annecy o Bruselas. Véase MOREELS, I. y GARCÍA ARRANZ, J. J., “Le pari esthétique des peintures murales de bandes dessinées de Bruxelles et d’Angoulême”, en *El cómic. Relatos conectados con otras artes*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2024, pp. 93-102. Tenemos en curso una investigación sobre cómic escultórico.

La antes citada relación de la historieta con las bellas artes y las monografías sobre artistas se concreta en el artículo de Francisca Lladó Pol sobre el tratamiento en el cómic de la pintora mexicana Frida Kahlo. La autora es profesora en la Universitat de les Illes Balears y su tesis doctoral se centró en el cómic español de la transición. Ha estudiado en diversas ocasiones cómics sobre arte y artistas, y adopta ahora un enfoque alternativo, intentando apartarse del componente biográfico, el preferido por los creadores, para atender a otros aspectos como el compromiso político o la mexicanidad. En su artículo escoge cuatro novelas gráficas entre las nada menos que 15 opciones barajadas, procedentes de distintas nacionalidades o “ámbitos geográficos”. Traza así una renovada visión sobre Frida, convertida habitualmente en personaje icónico tanto por su apariencia física como por su trágico e intenso devenir personal, para llevarla a otros niveles de lectura.

Julio Gracia Lana, profesor de la Universidad de Zaragoza, a pesar de su juventud se ha convertido en uno de los grandes expertos españoles en cómic. Su tesis doctoral *Intermedialidad en el cómic adulto en España (1985-2005). De la historieta a la pintura, el audiovisual y la ilustración* (2019) marca la orientación de una prolífica actividad investigadora en los últimos años. Con una vía metodológica en pleno auge, su aportación se centra en el propio medio, analizando tres novelas gráficas tempranas de Fermín Solís, referente principal del cómic realizado desde Extremadura. La elección es oportuna y goza además de un interés añadido, por cuanto *Norba. Revista de Arte*, se publica en Cáceres, y Fermín Solís vive y trabaja en dicha ciudad. Las tres publicaciones tienen además un alto componente biográfico¹⁷ y por ello presentan alusiones a temas y espacios locales, junto al contexto sociocultural que las enmarca. La inclusión de un anexo con una entrevista al autor amplía el recorrido con datos de primera mano. El artículo alude también a la proyección que supuso para Fermín Solís el éxito de su novela gráfica *Buñuel en el laberinto de las tortugas* (2008), que fue además trasladada al cine de animación diez años después por un estudio asentado en Almendralejo (Badajoz).

Ese tránsito de la historieta al cine nos va a permitir enlazar con la próxima referencia. La relación entre el séptimo y el noveno arte ha venido estableciendo un diálogo fructífero, que no para de crecer. El proceso se ha afianzado en el presente siglo por la multiplicación de traslaciones al cine de los universos Marvel o DC, fuente explotada hasta la saciedad por los Estados Unidos, ya sea en películas animadas o encarnadas por personajes reales. Pero también se constata en el ámbito europeo y español, donde historias y personajes de historieta conocidos han sido adaptados al cine en los últimos años con buenos resultados.

17 Ver GÁLVEZ, P. y FERNÁNDEZ, N., *Egoístas, egocéntricos y exhibicionistas. La autobiografía en el cómic, una aproximación*, Gijón, Semana Negra, 2008.

Si citamos como ejemplo la película *Vota a Gundisalvo* (1977), a partir del personaje dibujado en *ABC* por Antonio Mingote (que actúa también como guionista), es porque ha sido objeto de estudio por Ana Asión Suñer, muy interesada en este tipo de intermedialidad¹⁸. Asión es profesora de la Universidad de Zaragoza, y junto a Julio Gracia codirectora de las cuatro ediciones del *Congreso Internacional de Estudios Interdisciplinarios sobre Cómic*. Ahora, en esa línea, recoge cómo el talento creativo de Antonio Fraguas se trasladó también a la gran pantalla. Pero el humor gráfico de Forges era tan reconocible y adaptado al papel, que no resultaba idóneo para el paso al cine, ni siquiera animando sus personajes. Por tanto, la arriesgada aventura cinematográfica había de plantearse partiendo de cero. Como guionista y director, Forges filmó dos películas con resultado desigual por su inexperiencia, pero colmadas de genuinas ideas y gags marcados por el absurdo. Todo ello se contextualiza en el panorama español de los años setenta, con su crítica social y los avatares con la censura, que enmarcaron la trayectoria de nuestro más brillante humorista gráfico.

Hemos visto la capacidad del cómic para relacionarse conceptual o temáticamente con otros medios como la pintura o el cine, pero en realidad nada escapa a sus posibilidades creativas. Marina Bargón García, formada como doctora en historia del arte en Cáceres y ahora profesora de la Universidad de Oviedo, trabajó también en los grados de Diseño de Moda y Comunicación de Marcas de Moda de ESNE Asturias. Desde esa doble condición plantea un estudio *entre hilos y viñetas*, que metodológicamente aúna también con la semiótica. Otorga especial importancia a la vestimenta como elemento identificador del personaje, desde el ejemplo primigenio de *Yellow Kid* al atuendo de los superhéroes, además de las peculiaridades del manga. El propio mundo de la moda es fuente de inspiración, como refleja *Fashion Beast*, que traduce con crueldad los entresijos de la industria; o se abordan revisiones biográficas sobre los principales diseñadores. Por último, la interacción estética entre moda y cómic resulta muy fructífera cuando el noveno arte se incorpora a los desfiles en las pasarelas, dando pie a un intercambio visual sugerente y dinámico.

En un monográfico como el que planteamos no podía faltar el manga, heredero de una larga tradición de narración gráfica y cuyo peso hoy en la industria es sustancial, con una proyección transnacional y transcultural indudables. El fenómeno lleva a considerar hasta qué punto se reconoce como manga o *anime* un producto por el hecho de venir de Japón y adecuarse a un conjunto de códigos formales y materiales, aunque incorpore elementos novedosos. Este contexto se

18 ASIÓN SUÑER, A., “El humor como retrato crítico de un país (todavía) anestesiado: Mingote y Vota a Gundisalvo”, en *Dibujando historias... op. cit.*, 577-582.

refleja en el artículo que firma José Andrés Santiago Iglesias, un gran especialista en el tema, artista visual y profesor en la Facultad de Bellas Artes de Vigo. A partir de un estudio de caso, *Aku no hana (Las flores del mal)*, explora las fronteras entre manga y *anime*, donde a menudo son comunes las bases de datos en la construcción de personajes, isotipos y morfemas. Aborda el concepto de animación limitada (*anime*) o inmovilidad dinámica (manga) de la imagen, que, aunque condicionado por un ahorro presupuestario en la producción, cabe considerar también un elemento estético que caracteriza al mismo y le otorga autonomía, diferenciándolo de la animación realista y continua de estudios como Disney. Aunque haya series animadas con guiones específicos, esta se inscribe en el porcentaje mayoritario de obras adaptadas; pero es un caso peculiar y polémico, porque el uso técnico de la rotoscopia rompe las convenciones de ambos medios, aportando un singular interés.

El último artículo se adentra en un campo paralelo y afín, el del humor gráfico, adecuado complemento que comparte con la historieta elementos gráficos y textuales. Miguel Ángel Pallarés es profesor en la Facultad de Educación de la Universidad de Zaragoza, historiador y experto en la historia del libro y otros productos impresos. Aprovecha estas condiciones para abordar un completo estudio de la publicación *Humor gráfico español del siglo XX*, que en 1970 formó parte de la colección Libros RTV, conocida como *Biblioteca Básica Salvat*. Esta antología, coordinada por Álvaro de Laiglesia y Serafín Rojo, recogía casi 100 dibujantes, distribuidos en cuatro capítulos, abarcando los orígenes, las revistas juveniles, *La Codorniz* y un último bloque más heterogéneo. La revisión de Pallarés no solo se ocupa de aportar datos sobre la amplia nómina de revistas y creadores, sino de ubicarlos en el contexto sociopolítico de la época, detectando el vacío referente a los años de la II República y la Guerra Civil. Pero además ha encontrado en aquella propuesta un valor educativo que permite utilizarla como reflejo de su tiempo y con un interesante potencial como fuente de análisis, discusión y difusión; vertiente didáctica que entronca con uno de los aspectos señalados al principio y que supone un oportuno cierre de referencias¹⁹.

Terminamos aquí el recorrido por un género versátil y excepcional. El cómic entretiene y divierte, pero también emociona o impacta, informa y hace reflexionar, investiga y experimenta nuevas posibilidades narrativas y gráficas hasta reinventar sus propias fronteras. Queremos agradecer a los distintos autores su generosa colaboración y la calidad de sus textos. Pensamos que han contribuido a valorar este medio artístico, de enorme potencial tanto en sí mismo como en referencia a

19 Ver en este sentido CAICEDO TAPIA, D., *Viñeta por viñeta. 100 obras de cómic al servicio de la educación y formación de derechos*, Valencia, Tirant lo Blanc, 2024, pp. 25-80.

otras manifestaciones con las que se hibrida o dialoga. Sirva para ello esta mínima muestra, que revela las inagotables posibilidades de una de las más singulares expresiones de la cultura contemporánea.

Moisés Bazán de Huerta

Departamento de Arte y Ciencias del Territorio
Universidad de Extremadura
<https://orcid.org/0000-0002-9641-3314>
mbazan@unex.es

ARTÍCULOS

*I SECCIÓN: VARIACIONES SOBRE EL CÓMIC Y SUS
POSIBILIDADES INTERMEDIALES*



FORGES EN LA GRAN PANTALLA: PAÍS, S.A. (1975) Y EL BENGADOR GUSTICIERO Y SU PASTELERA MADRE (1977)

FORGES ON THE BIG SCREEN: PAÍS, S.A. (1975) AND EL BENGADOR GUSTICIERO Y SU PASTELERA MADRE (1977)

ANA ASIÓN SUÑER
Universidad de Zaragoza

Recibido: 06/05/2024 / Aceptado: 01/11/2024

RESUMEN

Antonio Fraguas (“Forges”) formó parte de una serie de dibujantes que, a comienzos de los años setenta, decidió apostar por el humor como herramienta para hablar de un país al que el Régimen había buscado silenciar durante demasiado tiempo. A través de sus tiras cómicas en revistas como *Hermano Lobo* o *Por Favor*, realizó una crítica social que logró un gran éxito entre los lectores. Circunstancia que propició que el propio Forges se lanzara a explorar un nuevo medio: el cine. *País S.A.* y *El Bengador Gusticiero y su pastelera madre* fueron dos productos nacidos del interés por experimentar con un formato diferente, pero también de la idea de que la sociedad había logrado el nivel de madurez necesario para reírse de sí misma.

Palabras clave: Humor, Forges, dibujante, cine, años setenta.

ABSTRACT

Antonio Fraguas (“Forges”) was part of a series of cartoonists who, at the beginning of the seventies, decided to use humor as a tool to talk about a country that the Regime had sought to silence for too long. Through his comic strips in magazines such

as *Hermano Lobo* or *Por Favor*, he made social criticism that achieved great success among readers. Circumstance that led Forges himself to explore a new medium: cinema. *País S.A.* and *El Bengador Gusticiero y su pastelera madre* were two products born from the interest in experimenting with a different format, but also from the idea that society had achieved the level of maturity necessary to laugh at itself.

Keywords: Humor, Forges, cartoonist, cinema, seventies.

1. UNA HUIDA HACIA ADELANTE

La década de los setenta arrancó en España dibujando una sociedad en la que bullía el sentimiento de cambio, donde la paulatina sensación de modernidad que se había inaugurado durante los sesenta urgía la necesidad de poner fin a un Régimen que había quedado obsoleto para la mayoría de la población. Fueron muchas las manifestaciones culturales que reflejaron este malestar, como el humor gráfico, el cine o la música, pequeñas parcelas que actuaron como altavoces de la tensión que se respiraba en el ambiente. Aunque la censura agonizaba cada vez más, continuó en estas fechas poniendo freno a las voces que reclamaban una mayor apertura, principalmente a nivel político y sexual. Muchos artistas sin embargo supieron encontrar sus pequeñas fisuras, burlar a un sistema que tenía fecha de caducidad. Lo habían hecho ya con anterioridad, y continuaron, todavía con más fuerza, en los años que precedieron a la muerte de Franco.

El gobierno central siguió no obstante apostando por una política regida por el inmovilismo, lo que había desencadenado ya a finales de los años sesenta un aumento cada vez más acusado de las manifestaciones en su contra. Como respuesta, entre otras medidas el Ministro de Información y Turismo Manuel Fraga publicó en agosto de 1965 la Ley de Prensa, que suprimía la censura previa para la prensa periódica. El propio ministro destacó que se trataba de una medida hecha «para mantener limpia a España, no para mancharla, y menos para destruirla»¹:

“La libertad de expresión y el derecho a la difusión de información, reconocidas en el artículo primero, no tendrán más limitaciones que las impuestas por las leyes. Son limitaciones: el respeto a la verdad y a la moral; el acatamiento a la Ley de Principios del Movimiento Nacional y demás Leyes Fundamentales; las

1 SÁNCHEZ JIMÉNEZ, J., *La España contemporánea III de 1931 a nuestros días*, Madrid, Ediciones Istmo, 1991, p. 362.

exigencias de la defensa Nacional, de la seguridad del Estado y del mantenimiento del orden público interior y la paz exterior; el debido respeto a las instituciones y a las personas en la crítica de la acción política y administrativa; la independencia de los Tribunales y la salvaguardia de la intimidad y del honor personal y familiar”².

La realidad demostró sin embargo que no fue más que un intento de racionalización y perfeccionamiento del dispositivo censorial a los nuevos tiempos, con una gran ambigüedad e imprecisión en todas las restricciones que incluía. De hecho, de forma paralela el propio Fraga puso en marcha la Oficina de Enlace, un organismo dependiente directamente del Ministerio de Información y Turismo que tenía como finalidad el control absoluto de cualquier elemento opuesto al Régimen.

Una maniobra que no pudo frenar a toda una serie de publicaciones que, ya desde los primeros años de la posguerra, habían aparecido en la prensa, como *La codorniz* (1941-1978)³, *DDT* (1951-1977)⁴ o *Can Can* (1958-1978). Pioneras que convivieron en el tardofranquismo con otras publicaciones surgidas como consecuencia del *boom* que experimentaron en aquellos años los semanarios de humor, entre los que se encontraban *Hermano lobo* (1972-1976) –proyecto personal de Chumy Chúmez, en el que Forges formó parte del equipo de dibujantes–⁵, *Barrabás* (1972-1977), *El Papus* (1973-1987), *Por Favor* (1974-1978) y *El Jueves* (1977). Por otra parte, el cómic para adultos encontró cabida en revistas como *Star* (1974-1980), *Bésame mucho* (1979-1982) o *Totem* (1977-1994). Sin embargo, la tan añorada ruptura que ansiaba la sociedad española no solo llegó a través de éstas, sino que más tardíamente jugaron un papel fundamental revistas cercanas al universo contracultural como *El Víbora* (1979-2005) o *Makoki* (1982-1993); sucesoras a su vez de las pioneras *El Rrollo Enmascarado* (1973) o la propia *Star*⁶. El 27 de mayo de 1977 apareció la revista *El jueves*, con una clara línea editorial contraria al régimen franquista. Aunque sin duda fue *El Papus* (desde 1973) el medio gráfico que mejor recogió

2 Ley de Prensa e Imprenta vigente desde 1966.

3 Con colaboradores como Antonio Fraguas de Pablo (Forges), José María González Castrillo (Chumy Chúmez), Miguel Gila o Antonio Mingote, el enfrentamiento real con la censura llegó durante su segunda etapa (1944-1977), cuando Álvaro de Laiglesia tomó el mando y cambió el subtítulo hasta entonces presente (“Revista de Humor”) por “La revista más audaz para el lector más inteligente”.

4 Inicialmente se dirige a un público infantil.

5 Dotada de una fuerte carga crítica, igual que le ocurrió a *Por favor* –durante su suspensión durante cuatro meses publicó *Muchas gracias*–, sufrió diferentes amonestaciones, multas y secuestros por parte de la censura.

6 ASIÓN SUÑER, A. “*Historias de amor y masacre* (1979). Una crónica de la otra España posfranquista”, en GRACIA LANA, J. A. y ASIÓN SUÑER, A., *Nuevas visiones sobre el cómic. Un enfoque interdisciplinar*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018, p. 383.

el espíritu de lucha y cambio que se respiraba durante aquella época. Una postura que le ocasionó dos suspensiones (entre el 5 de julio y el 25 de octubre de 1975, y entre 27 de marzo y el 24 de julio de 1976) y un atentado (el 20 de septiembre de 1977)⁷. El propio Forges realizó una viñeta para la edición especial de *El Pápus* tras el acto terrorista (Fig. 1).



Fig. 1 Viñeta de Forges para la edición especial de *El Pápus* tras el atentado del 20 de septiembre de 1977.

Respecto al cine, la vuelta de José María García Escudero a la Dirección General de Cinematografía en julio de 1962 supuso la llegada de una tímida renovación dentro del panorama fílmico español. Sin embargo, su sustitución en 1967 por Carlos Robles Piquer tuvo como consecuencia un nuevo recrudecimiento de la censura. A la pérdida de espectadores debido a la televisión se sumó un incremento de la censura entre 1969 y 1973, sobre todo en cuestiones vinculadas con la política, no tanto con el ámbito sexual. Oficialmente su desaparición se inició en 1976, aunque no se empezó a emitir ninguna ley al respecto hasta el año siguiente⁸. Respecto al cine, su final llegó con el decreto del 1 de

⁷ En este contexto surgió *Historias de amor y masacre* (1979) dirigida por Jordi Amorós (Ja), la primera película de animación destinada al público adulto realizada en España.

⁸ Uno de los textos más relevantes fue el Real Decreto-Ley 24/1977 de 1 de abril sobre libertad de expresión en relación con los medios informativos.

diciembre de 1977 aparecido en el BOE, lo que provocó que por fin se estrenaran en el país películas como *El acorazado Potemkin* (1925, Sergei M. Eisenstein) o *Canciones para después de una guerra* (1971, Basilio Martín Patino). Las únicas películas extranjeras que continuaron prohibidas, y cuyo estreno finalmente tuvo lugar en 1980, fueron *Saló o los 120 días de Sodoma* (1975, Pier Paolo Pasolini) y *El imperio de los sentidos* (1976, Nagisa Oshima)⁹. Otra de las consecuencias de su desaparición fue el surgimiento de largometrajes de corte político y sexual que con anterioridad habrían sido impensables, como *El diputado* (1978, Eloy de la Iglesia), *El sacerdote* (1978, Eloy de la Iglesia), *Un hombre llamado Flor de Otoño* (1978, Pedro Olea) o *Siete días de enero* (1979, Juan Antonio Bardem).

Pese a todo, como señaló Javier Tusell, lo que sucedió en el país durante la transición política no puede entenderse sin la «apertura» producida desde 1966, a pesar de todas sus limitaciones, o sin la división de la clase dirigente desde el año 1969 y más aún desde 1973¹⁰.

2. EL RICO Y MULTIDISCIPLINAR UNIVERSO DE ANTONIO FRAGUAS (“FORGES”)

Antonio Fraguas, más conocido como Forges (1942-2018), fue uno de los creadores que se lanzó a hablar desde el humor de lo que ocurría en la España dirigida por el Régimen franquista, todo ello salpicado con grandes dosis de costumbrismo y crítica social. En 1956 entró a trabajar en Televisión Española, donde permaneció hasta 1973, año en el que decidió dedicarse profesionalmente al humor gráfico. Durante ese periodo realizó dibujos para el diario *Pueblo* –su primera aportación fue en dicho medio en 1964–, *Informaciones*, *La codorniz* y, a partir de 1970, *Diez minutos*, *Hermano lobo* (Fig. 2), *Por Favor* y *El Jueves*, así como otros semanarios. 1972 fue a su vez el momento en el que vio la luz su primer libro, titulado *El libro de Forges*. Una faceta que le acompañó durante toda su vida, publicando ejemplares de diversa índole. Destacan sobre todo los álbumes sobre historia de España en cómic –*Los Forrenta años (40 años de franquismo)* (1977), *Historia de Aquí* (1980-1981), *Historia*

9 Mención aparte merece el caso de *El crimen de Cuenca* (1979, Pilar Miró). Prohibida por un tribunal militar en 1979, se levantó un proceso contra su directora, a la que pedían seis años de cárcel. En marzo de 1981 la Audiencia Provincial de Madrid levantó el secuestro de la película, autorizando además su estreno. Empezó a exhibirse con gran éxito en salas comerciales en agosto de ese mismo año.

10 TUSELL GÓMEZ, J., *La transición a la democracia (España, 1975-1982)*, Madrid, Editorial Espasa, 2007, p. 39.

Forgesporánea (1984)–, así como diversos recopilatorios de su obra –*Forgescedario* (1980, libros de dibujos de la A a la J), *El Libro (de los 50 años) de Forges* (2014)–.



Fig. 2 Portada de Forges en la revista *Hermano Lobo* (nº 35, 6 de enero de 1973).

Siempre se caracterizó por un estilo muy personal, de línea gruesa, dibujo simple y bocadillos propios e identificables en los que insertaba un léxico ingenioso e incluso original. A él se deben palabras como *gensanta*, *tontoculismo*, *bocata*, *forgendro* o *machis¡no!*, todas ellas extraídas del lenguaje popular. No solo innovó en este aspecto, sino que desde el punto de vista gráfico introdujo el tachón para aquellas palabras consideradas malsonantes. Sus dibujos hacían guiños a situaciones de la vida cotidiana del español medio, sus costumbres y preocupaciones, dándoles siempre un barniz de crítica social. Como el propio dibujante destacó: «Las estupideces del Régimen eran de tal envergadura que nunca nos faltó inspiración»¹¹. Una visión sociológica de la España

11 TENA FERNÁNDEZ, R., “Entrevista a Antonio Fraguas, Forges”, *Revista de Occidente*, nº 443, 2018, p. 115.

contemporánea formada por personajes –como el matrimonio de Mariano y Concha, el Blasillo, las viejas del pueblo o los políticos corruptos– y situaciones cómicas –propiciadas por sus naufragos o Mariano el sobrio– que acabaron por constituir un universo propio dentro del humor nacional.

A su vez llevó a cabo a finales de los años sesenta dos series de televisión, *El Muliñandupelicascarabajo* (1968) y *Nosotros* (1969), a las que se añadieron más adelante *24 horas aquí* (1976, TVE) y *Deformese-manal* (1991, TeleMadrid). Su andadura audiovisual no solo se limitó a la pequeña pantalla, estando muy vinculado al mundo del Séptimo Arte desde pequeño –su padre, Antonio Fraguas Saavedra, fue director general de Cinematografía y Teatro durante el franquismo¹². Sobre 1975 comenzó su particular idilio con el cine, elaborando el cartel de la *opera prima* de José Luis García Sánchez, *El love feroz o Cuando los hijos juegan al amor*, producida por José María González Sinde (Fig. 3).



Fig. 3 Cartel de *El love feroz o Cuando los hijos juegan al amor* (1975, José Luis García Sánchez).

12 Vocal del Sindicato Nacional del Espectáculo, es autor de *Danzas de España*, una de las primeras compilaciones sobre el folclore español.

Como actor, hizo una breve aparición en uno de los largometrajes clave de la Transición: *Asignatura pendiente* (1977). Amigo de José Luis Garcí y José María González Sinde, incluso estuvo presente el día que ambos leyeron el manuscrito a un pequeño grupo de conocidos. En ese momento además le adjudicaron el papel protagonista a Fiorella Faltoyano, quien también estaba presente:

“El público que aquella noche asistió a la lectura era de casa: las mujeres de Garcí y Sinde, Miguel González-Sinde, hermano de José María y un estupendo montador, y su mujer, Dolores, Forges, Tafur y yo. Nos gustó mucho. Los guionistas tenían claro que el protagonista masculino sería José Sacristán, a quien además conocían muy bien porque había sido la cara de casi todas las películas de aquella tercera vía y era en el cine español de entonces una estrella incontable. Respecto a la chica, aún no tenían nada pensado. [...] De repente, Dolores, quien normalmente hablaba poco y era muy prudente, dijo: - No entiendo que andéis buscando por ahí lo que tenéis delante: Fiorella es perfecta para hacer de Elena”¹³.

En 1985 volvió a coincidir con González Sinde y la propia Fiorella Faltoyano formando parte del amplio elenco actoral de *A la pálida luz de la luna*, una comedia sobre la picaresca en la sociedad de aquellos años. Junto a él y el resto de intérpretes principales, hicieron su particular aparición en la cinta rostros tan conocidos como Chumy Chúmez, Antonio Mingote –quien tuvo que aprender a coser a máquina– o Luis García Berlanga. Un periodo en el que su estrecho vínculo con el círculo filmico español propició su salto a la dirección en dos ocasiones: *País, S.A.* (1975) y *El Bengador Gusticiero y su pastelera madre* (1977).

2.1. *País, S.A.* (1975)

En su primer largometraje, *País S.A.*¹⁴, Forges estuvo acompañado en el guion de Ramón de Diego, maquillador y guionista, quien dos años más tarde escribió el texto del drama *Gusanos de seda* (1977, Francisco Rodríguez Gordillo). Más adelante volvió a la comedia con *Sevilla Connection* (1992, Los Morancos) y la serie *Manos a la obra* (1998-2001). De hecho, su influencia en *País S.A.* fue reseñable, incluso más que la del propio Forges, ya que la cinta se aleja en bastantes aspectos del humor inserto en las viñetas del dibujante. Se incluyen, no obstante, en la línea de Forges, guiños que intentan acercarse al

13 FALTOYANO, F., *Aprobé en septiembre*, Madrid, La esfera de los libros, 2014, p. 116.

14 España, 1975. Director: Antonio Fraguas “Forges”. Guion: Antonio Fraguas “Forges” y Ramón de Diego. Fotografía: José Luis Alcaine. Música: Víctor y Diego, Víctor. Intérpretes: María Luisa San José, Manuel Zarzo, Fernando Delgado, Paco Algorta, Antonio Gamero, Roberto Font, Encarna Paso.

universo de los Monty Python, así como bocadillos dibujados al inicio del largometraje y, en determinados instantes, gags sonoros, como si fueran onomatopéyas en un cómic.

Rodada en Seseña (Toledo), cuenta la historia de Don Luis (Fernando Delgado), un empresario al borde de la ruina que decide contratar a un grupo de delincuentes –Lorenza (María Luisa San José), Enrique/Robert (Manuel Zarzo), Manuel (Paco Algora), Teodoro (Antonio Gamero)– para simular su secuestro. Un planteamiento cuyos parámetros guardan ciertas concomitancias con los golpes perpetrados por los delincuentes de Mario Monicelli en *Rufufú (I soliti ignoti)*, 1958) o de José María Forqué en *Atraco a las tres* (1962). La picaresca como estratagema argumentativa para hacer crítica social de una práctica extendida por todo el país. Se observa, entre otros, en el instante en que uno de los empleados de Don Luis, portando un jamón y situándose al lado de un crucifijo, le dice: “Voy a ver a uno a la Delegación, a ver si consigo algo”, o cuando aparece Don Luis tachando con spray: “Abajo el capital” mientras se oyen de fondo las proclamas de los trabajadores diciendo “Fuera, fuera”. Lo hace además dándole un toque surrealista, tal y como se aprecia en las escenas en que aparecen los músicos tocando en la pradera de la urbanización. Un retrato caricaturesco, pero al mismo tiempo dramático del país, encarnado en personajes como el de María Luisa San José: «Me quitaron toda la buena facha que había exhibido en otras películas y me convirtieron en otra persona, en un ser deprimido, con pelo corto, con medias cortas, faldas de cuadros... La película se desarrollaba en un ambiente de chabolas, yo vivía con una familia de rateros»¹⁵. Aunque la actriz pensaba que el largometraje era un auténtico disparate, gracias a él consiguió el premio de interpretación en el Festival Internacional de Humor en Coruña, la torre de Hércules. El interés del director por la película hizo que incluso se involucrara él mismo en los materiales promocionales, desde carteles hasta invitaciones (Fig. 4).

15 DE PACO NAVARRO, J. y VERA NICOLÁS, Pascual, *María Luisa San José: en cuerpo y alma*, Murcia, Semana de Cine Español de Mula, 2010, p. 112.



Fig. 4 Material publicitario de *País S.A.* diseñado por Forges.

En un reportaje publicado por César Santos Fontela en *Informaciones* en 1975 se indica que la película iba a llamarse *Roba bien y no mires a quien*, y se señala el talento con el que Forges había dirigido al elenco actoral. Una postura que contrasta en este último aspecto con la crítica aparecida en el periódico *ABC* (jueves 6 de noviembre de 1973, p. 55), donde se dice que la interpretación es “flojita en general”, aunque Lorenzo López Sancho alaba, con matices, la huella que había dejado el dibujante en el audiovisual:

“La aportación personal que Forges ha hecho a la caricatura periodística española y a la que debe su extraordinario éxito, es la del lenguaje. Sus habituales personajes utilizan un idioma joven, gracioso, actual y representativo de las inhibiciones y frustraciones del hispano de nuestros días. Cuando se juzgue nuestro tiempo por algo más que los datos oficiales, la semántica de Forges proporcionará claves psicológicas elocuentísimas. [...] el joven humorista ha incurrido en el pequeño error de utilizar un argumento impropio de la peculiaridad de su humorismo. [...] Lo mejor del filme son los toques que Forges lleva desde las páginas de *Informaciones* donde su dibujó brilla y triunfa, a la pantalla”.

El crítico incide en la idea de que esta primera aproximación de Forges al medio tendría que haber estado protagonizada por algunos de sus personajes más populares, como los náufragos, los ministrables o los Blasillos, y le invita a que lo haga en su segunda película. Una reflexión que confirma la enorme influencia que tuvo Ramón de Diego en este trabajo.

2.2. *El Bengador Gusticiero y su pastelera madre* (1977)

Dos años después de *País S.A.* Forges dirigió su segundo y último largometraje: *El Bengador Gusticiero y su pastelera madre*¹⁶ (Fig. 5). En el guion repitió con Ramón de Diego, aunque en esta ocasión se sumó también Jaime de Armiñán, quien ese mismo año estrenó la película *Nunca es tarde*. En esta ocasión arriesgó con una parodia de superhéroes, contando la historia de un hombre (José Lifante)¹⁷ que, abandonado por su madre al nacer en un convento, decide ir en busca de sus orígenes. De este modo llega a un pueblo (Matalascabrilas del Duque, con 83 «abitantes» por 695 emigrantes) en el que, para conseguir el amor de una mujer (María Luisa San José) que vive con su hermana (Chus Lampreave) trabajando de telefonistas, decide enfrentarse con Trifonio, el dictatorial cacique local –Fernando Delgado, que vuelve a ser el “malo” de la cinta–. Lo curioso es que lo hace vestido como un verdadero superhéroe, teniendo además como trasfondo las elecciones del 15 de junio de 1977¹⁸. Una caracterización *made in Castilla-La Mancha* que no solo avanza por sus características y entorno los personajes que con posterioridad interpretará el humorista José Mota¹⁹, sino también aquellos nacidos del grupo formado por Joaquín Reyes, Ernesto Sevilla, Pablo Chiapella, Aníbal Gómez, Julián López, Carlos Areces y Raúl Cimas (*La hora chanante*, *Muchachada Nui*, *Museo Coconut*, *Retorno a Lilifor*). Utilizando de nuevo música de Víctor y Diego²⁰, la cinta

16 España, 1977. Director: Antonio Fraguas “Forges”. Guion: Antonio Fraguas “Forges”, Ramón de Diego y Jaime de Armiñán; cómic: Antonio Fraguas “Forges”. Fotografía: John Cabrera. Música: Víctor y Diego, Víctor. Intérpretes: María Luisa San José, José Lifante, Fernando Delgado, Chus Lampreave, Félix Rotaeta, Blaki.

17 Con este papel consiguió el Premio al Mejor Actor en el Festival de Cine de La Coruña. La película se llevó un total de cuatro galardones, así como el aplauso unánime del público asistente.

18 Desde el humor se llevaron a cabo distintos productos audiovisuales que hablaron de uno de los temas más actuales del momento: *Alcalde por elección* (1976, Mariano Ozores), *El apolítico* (1977, Mariano Ozores), *El asalto al castillo de la Moncloa* (1978, Francisco Lara Polop), *El alcalde y la política* (1980, Luis María Delgado) *¡Que vienen los socialistas!* (1982, Mariano Ozores) o *Vota a Gundisalvo* (1977, Pedro Lazaga), que recurrió al personaje ideado por Antonio Mingote en 1971.

19 DE MINGO, A., “La loca historia de Forges filmada en Borox”, *La Tribuna*, 11 de diciembre de 2016, p. 28.

20 Incluso sacaron un sencillo de la película por la discográfica EMI-Odeon, SA.

respira una atmósfera rural. De hecho, el rodaje tuvo lugar Talamanca de Jarama (Madrid) y en Castilla, concretamente en Borox (Toledo)²¹.

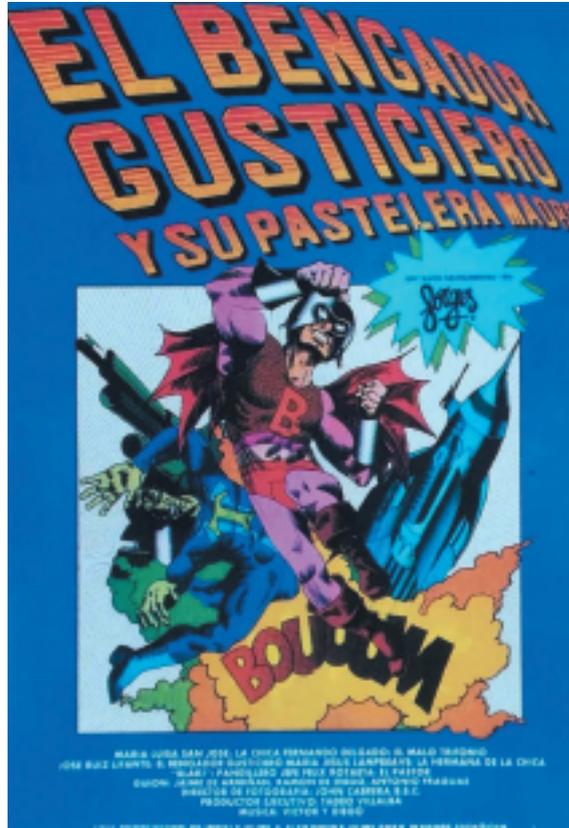


Fig. 5 Cartel de *El Bengador Gusticiero y su pastelera madre* (1977, Forges).

La crítica socio-política –“No servimos bebidas extranjeras” como afirma el camarero del bar– y la sátira vuelven a estar presentes en un trabajo en el que además se acentúa un surrealismo novedoso en el cine español de aquellos instantes, y que tendrá posteriormente repercusión en trabajos como *Amanece que no es poco* (1989, José Luis Cuerda). La actriz María Luisa San José, cuando le preguntaron qué pensaba sobre el largometraje, afirmó que era todavía más disparate que *País S.A.*: «Yo sabía que no estaba haciendo Galdós

²¹ Se recurrió a espacios como la plaza, las denominadas “Cuevas de Cangino” –donde se ubicó la casa del protagonista– y los parajes naturales situados cerca de la Casa de la Higuera.

precisamente, pero me divertía mucho, y entre tanta película de destape, era un respiro. Además, Forges era una auténtica figura, un intelectual, me gustaba mucho. Ya le leía en *La Codorniz* y en otras publicaciones. Ahora, con la perspectiva del tiempo, creo que fue una valentía tremenda la del productor»²². Además, no faltan tampoco los guiños a otros trabajos cinematográficos, como *Furtivos* (1975, José Luis Borau) e incluso pictóricos, como el cuadro de *La maja desnuda* (1797-1800, Francisco de Goya) o *Los fusilamientos del tres de mayo* (1814, Francisco de Goya). Como curiosidad, señalar la aparición de Ángeles González Sinde con las hijas del director entre las mujeres enlutadas. Éste fue su segundo trabajo interpretativo, tras *El Love Feroz o Cuando los hijos juegan al amor* (1973, José Luis García Sánchez).

En esta ocasión Forges no realizó ningún elemento promocional, ni siquiera se encargó de su cartel. En *Informaciones* (10 de marzo de 1977) se destacó el trabajo de sus intérpretes, sobre todo de María Luisa San José y Chus Lampreave. En *ABC* (miércoles, 9 de marzo de 1977) Pedro Crespo señaló:

“Tiene Antonio Fraguas, como Forges, es decir, como humorista gráfico, una relevante personalidad. A su dibujo, [...] ha sabido unir Forges un lenguaje propio, fabricado a base de intrusiones idiomáticas, de escrituras fonéticas y de adaptaciones de frases y palabras procedentes de otras lenguas, pero que hoy son, para una determinada clase social [...] de normal entendimiento. Con estos elementos y una cierta tendencia al absurdo, que igual podía conectarse con Mihura [...] como con Woody Allen, [...] se lanzó a la realización de una película: *País, S. A.* Hoy, con aquella experiencia a las espaldas, Forges presenta su segunda realización, de largo y estrambótico título, ligado a un indudable afán de hacer contracultura y al recuerdo imborrable de los tebeos de hace veinticinco años. [...] la condición *sine qua non* para contemplar con agrado la película sigue residiendo en la participación en el juego forgiario [...], en esa mezcla de arcaísmos y casi neologismos, de fantasía grotesca, trufada con derivados del comic. Para quien se quede fuera de ese juego la película será prácticamente horrorosa, sin gracia ninguna”.

Aunque nunca se llevó a cabo, en una entrevista para el periódico *El País* (9 de septiembre de 1973), Forges afirmó que tenía pensado realizar un tercer largometraje, «[...] basada en una noticia que leí en un número de *El Socialista* del año 37, en la que se informaba del traslado de los enfermos mentales de Ciempozuelos a Saleu por orden del Gobierno de la República, para evitarles la proximidad del frente. La película será el viaje de los dementes por las dos Españas».

²² DE PACO NAVARRO, J. y VERA NICOLÁS, Pascual, *María Luisa San José: en cuerpo y alma...*, op. cit., p. 114.

3. HUMOR Y CRÍTICA: LOS FIELES COMPAÑEROS DE VIAJE EN ESTA AVENTURA INTERMEDIAL

Cuando Diego Galán escribió en la revista *Triunfo* (nº 738, 19 de marzo de 1977, p. 57) sobre *El Bengador Gusticiero y su pastelera madre*, comenzó reflexionando sobre la aventura del humorista en la gran pantalla:

“Tras su experiencia como director cinematográfico en 'País S.A.', era de esperar que Forges se hubiese planteado la necesidad de concebir el cine como una entidad necesitada de planteamientos distintos al del 'cómic' o la viñeta; una simple acumulación de juegos visuales o verbales no basta para conferir a una película la necesaria autonomía como obra de expresión. Forges había trasplantado simplemente sus normas de éxito en el chiste dibujado, ignorando hasta la mecánica elemental del cine: el resultado fue una película torpe, hueca y escasamente graciosa”.

Tanto en las tiras cómicas que elaboró en periódicos y revistas de aquella época como en sus trabajos audiovisuales, Forges buscó ofrecer al público una crítica sociopolítica de aquellos años. El cambio de formato, así como la influencia de otros colaboradores –sobre todo Ramón de Diego–, provocó que el resultado de sus audiovisuales se distanciara de sus trabajos gráficos. Productos cuestionables, precisamente porque el lenguaje empleado era distinto, así como los mecanismos que activaban los resortes del chiste. Pese a todo, su esencia siempre estuvo presente en todas sus obras, por lo que es necesario reivindicar también su experimentación y adaptación a otros medios, en este caso el cine.

BIBLIOGRAFÍA

- “El bengador..., contra el caciquismo paternalista. Entrevista con Forges”, *El País*, 9 de septiembre de 1976.
- AA. VV., *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, Torrejón de Ardoz, Ediciones Akal, 1995.
- ALVAREZ JUNCO, M., *El humor gráfico y su mecanismo transgresor*, Madrid, Antonio Machado, 2016.
- BENET, V. J., *El cine español. Una historia cultural*, Barcelona, Editorial Paidós, 2012.
- CAPARRÓS LERA, J. M., *El cine español de la democracia: de la muerte de Franco al “cambio” socialista (1975-1989)*, Barcelona, Anthropos, 1992.
- CRESPO, P., “Crítica de cine: El bengador Gusticiero y su pastelera madre”, *ABC*, 9 de marzo de 1977, p. 61.

- DE MINGO, A., “La loca historia de Forges filmada en Borox”, *La Tribuna*, 11 de diciembre de 2016, p. 28.
- DE PACO NAVARRO, J. y VERA NICOLÁS, Pascual, *María Luisa San José: en cuerpo y alma*, Murcia, Semana de Cine Español de Mula, 2010.
- FALTOYANO, F., *Aprobé en septiembre*, Madrid, La esfera de los libros, 2014.
- GALÁN, D., “El bengador Gusticiero y su pastelera madre”, *Triunfo*, nº 738, 19 de marzo de 1977, p. 57.
- GONZÁLEZ BALLESTEROS, T., *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España: con especial referencia al período: 1936-1977*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1981.
- GRACIA LANA, J. A., *El cómic español de la democracia. La influencia de la historieta en la cultura contemporánea*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2022.
- GRACIA LANA, J. A. y ASIÓN SUÑER, A., *Nuevas visiones sobre el cómic. Un enfoque interdisciplinar*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018.
- GUBERN, R. et al, *Historia del cine español*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2000.
- LLADÓ, F., *Los Cómicos de la Transición (El boom del cómic adulto 1975-1984)*, Barcelona, Ediciones Glénat, 2001.
- LÓPEZ SANCHO, L., “País S.A. Gracioso y positivo primer paso de Forges”, *ABC*, 6 de noviembre de 1975, p. 53.
- MARTÍN DE LA GUARDIA, R., *Cuestión de tijeras. La censura en la transición a la democracia*, Madrid, Editorial Síntesis, 2008.
- MONTERDE, J. E., *Veinte años de cine español (1973-1992) Un cine bajo la paradoja*, Barcelona, Editorial Paidós, 1993.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, J., *La España contemporánea III de 1931 a nuestros días*, Madrid, Ediciones Istmo, 1991.
- TAUSIET, A., “Veinte años de humor gráfico español (1970-1990). Un repaso a la Transición tamizado por la risa”, *Neuróptica: Estudios sobre el cómic*, nº 1, 2019, pp. 119-141.
- TENA FERNÁNDEZ, R., “Entrevista a Antonio Fraguas, Forges”, *Revista de Occidente*, nº 443, 2018, pp. 115-123.
- TUBAU, I., *De Tono a Perich: el chiste gráfico en la prensa española de la posguerra (1939-1969)*, Madrid, Fundación Juan March y Guadarrama, 1972.
- TUSELL GÓMEZ, J., *La transición a la democracia (España, 1975-1982)*, Madrid, Editorial Espasa, 2007.
- VILABELLA GUARDIOLA, J. M., *Los humoristas*, Barcelona, Ediciones Amaika, 1975.

VILCHES, G., *La satírica transición. Revistas de humor político en España (1975-1982)*, Madrid, Marcial Pons, 2021.

VÍLCHEZ DE ARRIBAS, J. F., “Prensa satírica en España: 1970-1980, una década de esplendor”, *El argonauta español*, nº 12, 2015: <http://argonauta.revues.org/2268> [Consulta: 25/02/2024]

Ana Asión Suñer

Departamento de Historia del Arte
Universidad de Zaragoza
<https://orcid.org/0000-0002-4850-7869>
anassu@unizar.es



ENTRE HILOS Y VIÑETAS: LA SEMIÓTICA COMO PUENTE ENTRE LA MODA Y LA NARRACIÓN GRÁFICA

BETWEEN THREADS AND VIGNETTES: SEMIOTICS AS A BRIDGE BETWEEN FASHION AND GRAPHIC STORYTELLING

MARINA BARGÓN
Universidad de Oviedo

Recibido: 07/06/2024 / Aceptado: 12/09/2024

RESUMEN

La interacción entre moda, cómic y semiótica es un campo de estudio multidisciplinar que examina cómo la moda y los elementos visuales del cómic se entrelazan con la semántica para transmitir significados y mensajes. Tanto la moda como el cómic usan símbolos, colores y estilos para comunicar ideas y emociones, mientras que la semiótica analiza cómo estos elementos adquieren significado dentro de un contexto cultural y social. Este enfoque permite comprender cómo los cómics y la moda se retroalimentan para narrar historias y explorar temas relacionados con la identidad, el poder y la sociedad contemporánea. El estudio de esta relación ofrece perspectivas únicas sobre la influencia y el impacto de la moda y el cómic en la cultura moderna.

Palabras clave: Moda, Cómic, Novela Gráfica, Semiótica, Arte Visual.

ABSTRACT

The interaction between fashion, comics and semiotics is a multidisciplinary field of study that examines how fashion and the visual elements of comics intertwine with semantics to convey meanings and messages. Both fashion and comics use symbols,

colors, and styles to communicate ideas and emotions, while semiotics analyzes how these elements acquire meaning within a cultural and social context. This approach provides insight into how comics and fashion feed back into each other to tell stories and explore themes related to identity, power and contemporary society. The study of this relationship offers unique insights into the influence and impact of fashion and comics on modern culture.

Keywords: Fashion, Comics, Graphic Novel, Semiotics, Visual Art.

1. INTRODUCCIÓN

La relación entre moda, vestimenta y cómic expone una fascinante muestra de cómo la cultura y la creatividad se han dado la mano en el tiempo, evidenciando la evolución y el progreso de los últimos dos siglos. En este sentido, podemos comprobar cómo la caracterización de los personajes ha supuesto una forma de completar su identidad y, al mismo tiempo, una forma de identificarlos de manera única y distintiva.

A lo largo del siglo XX esta relación ha manifestado una evolución cultural, histórica y estética de personajes, ambientes e incluso identidades, pues también los cómics pueden servir para explorar cuestiones relacionadas con el género, la transgresión o la subversión a través del hilo conductor de la moda. Esta narrativa sirve como modelo y vehículo de plasmación de códigos éticos y estéticos, que oportunamente suelen ir en paralelo.

Al mismo tiempo, el cómic y la novela gráfica también han mostrado su inclinación hacia el mundo de la moda y los diseñadores, pues en bastantes ejemplos vemos cómo no solo son fuente de inspiración, sino también objeto de representación.

Finalmente, el mundo de la sociología, la filosofía, la antropología, la historia el psicoanálisis y la semiótica de la moda nos ofrece una lectura mucho más profunda y densa que, al mismo tiempo, acompaña y ayuda a la decodificación de la información resignificada por la sociedad, su tiempo y su historia¹.

1 CROCI, P. y VITALE, A., *Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado sobre la moda*, Buenos Aires: Editorial La Marca, 1993.

2. SEMIÓTICA Y ESTÉTICA EN LAS HISTORIAS GRÁFICAS

Al pretender realizar una lectura significativa de la moda en el cómic -y del cómic en la moda- debemos también entender que la propia semiótica de la moda constituye un espacio de investigación, que se centra en los propios signos y símbolos intrínsecos al uso y codificación de la moda².

La disciplina de la semiótica, fundada por Ferdinand de Saussure y Charles Sanders Peirce, trata de comprender cómo los signos pueden operar dentro de la sociedad y la cultura. Para ello, se debe discernir entre significante (la forma del signo) y el significado (el concepto que representa), iconos (parecido físico o perceptual con aquello que representa), índices (contigüidad o conexión física o temporal) y símbolos (relación convencional o acordada con sus objetos)³. Posteriormente, este espacio es investigado por otros autores, lo que demuestra el interés que suscita la temática a tratar, abordando la lectura de los códigos de la moda desde múltiples disciplinas⁴.

Con respecto a la moda se centra en la indagación de los signos y símbolos como articuladores de información y mensajes que ofrecen nuevas configuraciones y componentes visuales asociados. El signo en la moda es definido como cualquier entidad capaz de transmitir un significado, pudiendo hablar de colores, patrones, materiales, estilos e incluso logos. Roland Barthes expresa que el vestuario es un sistema de signos visuales y materiales que consiguen comunicar información sobre la identidad, los gustos personales o el estatus social,. Estos signos no poseen un significado intrínseco, sino que es la sociedad quien les dota de significación cultural y social y puede ser cambiante a lo largo del tiempo⁵. Posteriormente, otros autores resignifican esta relación a través de la

2 Estos signos se interrelacionan, del mismo modo que el lenguaje, reflejando estructuras sociales y culturales, por lo que la moda no sería un fenómeno superficial, sino que los diferentes elementos de los que se compone el diseño (colores, texturas, formas, etc.) se revelaría como información subyacente de reglas y convenciones sociales con significados relacionados con un sistema cultural

MARTÍNEZ, A., *Mirar y hacerse mirar. La moda en las sociedades modernas*, Editorial Tecnos, Madrid, 1998.

3 Según Cárdenas, Saussure determina qué es significante y significado, mientras que Sanders va más allá, hablando de icono, índice y símbolo.

CÁRDENAS, V., "Releyendo a Ferdinand De Saussure: el signo lingüístico", *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*, Universidad Nacional de Jujuy, nº 51, 2017, pp. 27-38.

PEIRCE, C. S., *El icono, el índice y el símbolo* [Traducción de Sara Barrena], Universidad de Navarra, Grupo de Estudios Peirceanos, 2005, pp. 274-308. Disponible en: <https://www.unav.es/gep/IconoIndiceSimbolo.html>. [Consulta: 3 diciembre 2023].

4 Son muchos los autores que prosiguen en la investigación entre los códigos y la relación social, como: RIVIÈRE, M., *La moda, ¿comunicación o incomunicación?*, Gustavo Gili, 1977.

5 Aunque existen otros autores, como Ugo Volli, quienes ponen en cuestión este razonamiento, relacionando la moda y el vestuario con el gusto estético circunscrito a un tiempo y un espacio concreto.

neosemiótica de la moda, reconociendo que los significados en la moda son fluctuantes y se contextualizan por un entorno participativo (y no únicamente por los diseñados por profesionales del sector)⁶.

Reconoce que los significados en la moda son mucho más fluidos, cambiantes y contextuales en la era digital.

Respecto al cómic, encontramos que utiliza la representación de objetos y personajes para expresar emociones y movimientos, lo que permite la creación de un lenguaje muy visual y muy rico en cuanto a información se refiere. Teóricos como Will Eisner y Scott McCloud muestran cómo el cómic se nutre de convenciones sociales, así como de mecanismos narrativos basados en la simplificación, que contribuyen a la efectividad narrativa y simbólica del medio⁷.

Por lo tanto, la semiótica de la moda y el cómic confluyen en la utilización de texturas, colores y formas para crear un sistema de significados que son culturalmente atribuidos, reflejando no sólo preferencias estéticas, sino también valores e ideologías. La propia vestimenta⁸, los accesorios y todos los

BARTHES, R., *Sistema de la Moda*, Barcelona, Gustavo Gili, 1967.

VOLLI, U., “¿Semiótica de la moda, semiótica del vestuario?”, *DeSignis*, nº 1, 2001, pp. 57-69. Disponible en: <<https://ddd.uab.cat/record/204674>> [Consulta: 2 febrero 2024].

6 La introducción de una nueva significación de la moda a través de los códigos desarrollados por la sociedad es introducida por Lipovetsky y, después, será Eco quien dote a la neosemiótica de la moda de una significación más fluida. Actualmente, otros autores -como Paz Gago- dotan a la neosemiótica de un nuevo sistema de interacción, en el que los usuarios y las personas que influyen (o *influencers*) resignifican los significados en tiempo real mediante tres estrategias clave: revitalización del significante, re-significación del cuerpo y la ropa y referencia artística y social.

ECO, U., *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press, 1979, p. 71.

LIPOVETSKY, G., *El imperio de lo efímero: la moda y su destino en las sociedades modernas*. Disponible en: <https://www.acheesil.com/wp-content/uploads/2009/10/lipovetsky-el-imperio-de-lo-efimero.pdf> [Consulta: 19 de octubre de 2024].

PAZ GAGO, J.M., *De Elle a Kendall. Semiótica de la moda: Estado de la cuestión y perspectivas de futuro*, Rosario: Universidad de Rosario, 2020. <http://hdl.handle.net/2183/25997>

7 Will Eisner se fija en la gramática visual, al tiempo que Scott McCloud profundiza en las convenciones visuales como medio de articulación narrativa.

EISNER, W. E., *El cómic y el arte secuencial: teoría y práctica de la forma de arte más popular del mundo: versión ampliada con la impresión digital*, Barcelona, Norma, 2007.

MCCLOUD, S., *Entender el cómic*, Bilbao, Astiberri, 2014.

MAZA-PÉREZ, A. E., “Un acercamiento al cómic: origen, desarrollo y potencialidades”, *Perspectivas docentes*, nº 50, 2012, pp. 12-16.

8 La diferencia entre moda, vestimenta e indumentaria radica en el alcance y el contexto de cada concepto, pues la moda atiende a un fenómeno social y cultura, que refleja las preferencias estéticas dominantes de un momento temporal concreto, actuando en campos que van más allá de las prendas, como en el comportamental o social. La vestimenta, en cambio, se refieren a un conjunto de prendas que cubren el cuerpo, sin necesidad de ser contextualizada en una dimensión cultural o simbólica. La indumentaria, por su parte, se refiere a la vestimenta en un contexto cultural e histórico específico (como trajes regionales, uniformes...)

PAZ GAGO, J.M., *De... oop.cit.*

complementos de la indumentaria, se configuran como signos comunicantes de pertenencia cultural, social, de género e identidad (completando a los personajes), además de mejorar la propia narrativa del cómic, perfeccionando el tono y el ambiente de la narrativa. Al contrario, es el cómic el que significa (y en ocasiones resignifica) las piezas creadas por los diseñadores, pudiendo llegar a crear conjuntos sociales que se encuentren representados por algunas estéticas narrativas, convirtiéndose en una masa social caracterizada por los principios estéticos de las publicaciones y los personajes que admiran⁹.

Además, es interesante comprobar cómo la semiótica ha sido deliberadamente utilizada en muchos contextos para asegurar el éxito de las creaciones, pues la moldeabilidad de los propios consumidores también empieza en la percepción: colores, tipografías, patrones compositivos y narrativos, evidencian la utilización de gran cantidad de elementos semióticos de gran impacto¹⁰.

Por último, la semiótica de la moda y el cómic permiten establecer relaciones más complejas y plantear cuestiones profundas, muchas relacionadas con la identidad, el poder o la justicia. Cómic como *The Fashion Beast* de Alan Moore y Malcolm McLaren (del que hablaremos posteriormente) proporcionan una meditación filosófica sobre la mutabilidad de la belleza y el deseo en la sociedad contemporánea, empleando la moda como eje que permita profundizar en temáticas relacionadas con la imagen y la aceptación personal¹¹.

3. NARRATIVAS ENTRELAZADAS: EL ROL DEL VESTUARIO EN EL UNIVERSO DEL CÓMIC Y LA NOVELA GRÁFICA

La ilustración gráfica en diferentes soportes se remonta a la antigüedad, cuando el ser humano quiere captar y representar momentos e ideas. Este se puede considerar un punto de partida para la narración gráfica, pues se trata de

ROGEL DEL HOYO, C., *El fashion film como máximo exponente de branded content*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Teorías y Análisis de la Comunicación, 2021, pp. 28-33.

⁹ Georg Simmel, al igual que Roland Barthes, habla de la significación individual y colectiva de la vestimenta como motor de asociación y disociación de la identidad colectiva. En este razonamiento encuentran fundamentación grupos como los *Cosplay* (del inglés *costume* –disfraz- y *play* –jugar), quienes interactúan para crear una subcultura basada en roles que imitan los personajes de cómic, videojuegos o películas y series.

SIMMEL, G., “Fashion”, *American journal of sociology*, vol. 62, nº 6, 1957, pp. 541-558.

SIMMEL, G., “Fashion”, en Simmel, G., *Fashion Theory*, Routledge, 2020, pp. 92-101.

¹⁰ CID, A., “El estudio de los objetos y la semiótica”, *Cuicuilco*, vol. 9, nº 25, 2002, pp. 1-19. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35102511>. [Consulta: 27 marzo 2024].

¹¹ MOORE, A. y MCLAREN, M., *The Fashion Beast*, Panini España, 2013.

mostrar, mediante imágenes conceptuales primitivas, una narración. Esta actividad se desarrolla durante toda la historia de la humanidad (con ejemplos tan representativos como las pinturas de Altamira, los cantares medievales, las crónicas, etc.), manifestando el ser humano un afán por contar historias (reales o imaginarias) mediante una presentación, un desarrollo y un final. Hasta finales del siglo XIX, estas manifestaciones se consideraban únicas, ya que no podían reproducirse industrialmente.

A finales del siglo XIX encontramos una verdadera reproducción en masa de historias dibujadas, dirigidas masivamente a un público, con un criterio de narración. Este fenómeno se vio favorecido por varios motivos, entre otros:

- La invención de la imprenta en el siglo XV, que facilitaba la mecanización de la producción de la tarea de imprimir o escribir y la distribución de grabados a través de diversas técnicas. Las primeras creaciones no se enfocaron hacia el ámbito de la diversión, pero la llegada de la caricatura y la exageración de personajes y tipismos trajo la posibilidad de narrar con un tinte burlesco¹².
- Los dibujos creados por Rodolphe Töpffer y la repercusión que sus historias tuvieron a nivel internacional (quien ya satirizaba sobre ciertos elementos de la historia de la moda en sus personalísimas visiones)¹³.

Poco a poco, estas historias comenzaron a popularizarse a través de distintos periódicos. William Randolph Hearst publicaba tiras cómicas que atraían la atención del público, siendo coloreadas –poco después- por Pulitzer. *Yellow Kid*, creado por Richard F. Outcault y publicada a partir de 1895, es considerada una de las primeras tiras cómicas de la historia al incluir información escrita tanto en bocadillos como en la vestimenta del personaje. El atuendo cobra especial importancia, además de completar su personalidad, da significación total a su creación, acuñando el término *prensa amarilla* en relación al color del blusón del protagonista¹⁴.

12 MAZA-PÉREZ, A. E., “Un acercamiento...” *op. cit.*, pp. 12-16.

13 KUNZLE, D., *Father of the comic strip: Rodolphe Töpffer*, Univ. Press of Mississippi, 2007, pp. 74-83.

14 Los ejemplos seleccionados y analizados en esta propuesta constituyen una muestra representativa de la interacción entre la estética de la moda y sus relaciones con el cómic. Esta muestra responde a criterios personales, centrados en aquellos que mejor ilustran la relación simbiótica entre ambos temas, aunque -queda pendiente un análisis más exhaustivo de otros espacios de interacción, tales como las representaciones cotidianas de décadas de 1970, 1980 y 1990 (en las que la moda actúa como nexo de unión con la identidad) o los cómics de ambientación histórica y las aportaciones de los años 80. Por lo tanto, esta propuesta se presenta como un punto de partida, dejando abierta la posibilidad de realizar futuras

Como vemos, incluso en sus inicios, la moda y la vestimenta jugaron un papel primordial a la hora de realizar una lectura completa de toda la información insertada en una representación gráfica. En este sentido ha sido utilizada como sátira, como complemento narrativo e, incluso, como elemento generador de contenido. La narración gráfica y la semiótica de la imagen se emplearán a partir de ahora como un recurso descriptivo e identificativo fundamental.

Otro ejemplo que reseñar es, sin duda, la creatividad arrolladora de Winsor McCay en *Little Nemo*, quien desarrolla su imaginación a través del mundo de la ensoñación infantil, caracterizando a sus personajes con atavíos que estereotipan y definen sus profesiones: arlequines con rombos, robots con trajes de rayas o damas medievales con un hennin. *Gasoline Alley*, de Frank King, también recurrirá a esta caracterización de sus personajes, mediante la inclusión de vestimentas con tintas planas, dejando los estampados únicamente para las señoras¹⁵.

En este sentido, la caracterización de los personajes de los incipientes cómics es mucho más representativa e icónica de lo que a priori puede parecer, pues en el imaginario colectivo subyacen las vestimentas del marino *Popeye* o de su amiga *Olivia Oyl*, creados por Elzie Crisler Segar, quien tempranamente catapultó a sus protagonistas a iconos de masas. No sólo la fisonomía de estos personajes será reconocible por la sociedad, sino también sus atuendos y complementos, lo que hará que sean considerados iconos del pop. La vestimenta, por lo tanto, se muestra como un hito fundamental a la hora de componer personajes visuales (en la cultura visual las prendas pueden llegar a ser tan reconocibles como los propios personajes, algo que no pasa en la literatura escrita)¹⁶.

Los años 30 propician la creación de los *Comic-book*, al principio recopilaciones de tiras anteriores pero que, poco a poco, se abren paso y consolidan como espacios para la plasmación de nuevas historias. Este fue el caso de una de las creaciones más conocidas en el mundo del cómic, *Superman*, de Jerry Siegel y Joe Shuster, quienes fundamentaron las antagónicas personalidades que habitaban en Clark Kent, representadas a través de su vestimenta: gafas, recato y solemnidad frente al característico e icónico traje de superhéroe¹⁷.

investigaciones que examinen de manera más detallada casos y géneros específicos que puedan enriquecer la comprensión que de la relación entre moda y cómic se tiene,

15 BARTUAL, R., “Los orígenes del cómic en la segunda mitad del siglo XIX: de Fliegende Blätter a Little Nemo”, *CuCo, Cuadernos de cómic*, nº 1, 2013, pp. 33-62.

16 JÁUREGUI-LOBERA, I., “Aniversario de Popeye (1929-2019). Espinacas, hierro, fuerza. Mito o realidad”, *Journal of Negative and No Positive Results*, vol. 4, nº 9, 2019, pp. 856-861.

17 Los cómics suelen investigar y desarrollar temas que versan sobre la identidad, la autoexpresión y la transformación. En este sentido, la creación de superhéroes representa la idea de la

Otros héroes también hicieron su debut como iconos de masas, caracterizados por vestimentas que los hacían reconocibles; se componen –generalmente- por dos o tres piezas y una capa, ideados en colores vivos y saturados y combinados de manera análoga o en formato de tríada y tétrada (esta última usada principalmente por personajes que encarnan la locura y el mal, como *El Joker*, para quien suele utilizar esta combinación ya que aportan cierta disonancia). Los colores en la vestimenta también suponen otra forma de lectura contextual y psicológica, pues su composición cromática es también una caracterización resignificada tanto por el cerebro (y las Leyes de la Gestalt) como por la propia sociedad¹⁸.

Algunos de los superhéroes más conocidos fueron *Batman*, *Catwoman*, *Linterna Verde*, *Wonder Woman* y *Capitán Marvel*, entre otros, todos ellos caracterizados con lo que, a posteriori, será interpretada como la vestimenta básica de cualquier superhéroe (a la que debe sumarse un atributo que le haga reconocible: un martillo, una máscara, un tridente, etc.). En este sentido, la aparición del signo y su reconocimiento dentro del esquema compositivo de los atributos de cada personaje, hará que su significación sea comprendida y ampliada según su contextualización social, por lo que su arco emocional se verá amplificado¹⁹.

El comic-book *Archie* (1939, Jonh L. Goldwater) también debe ser tenido en consideración, pues supuso otra forma de trasladar los códigos estéticos de la vestimenta a la población más joven e impresionable, quien en su subconsciente asimilaba los colores, las tendencias o las conjugaciones estilísticas que Goldwater exhibía²⁰. Cabe destacar que, en esta ocasión, la personalidad de cada uno de los integrantes de las historietas sucedidas en Riverdale es reforzada a través de su forma de interpretar la moda y hacer uso de ella. Estamos, por lo tanto, ante una forma de completar los personajes y todas sus aristas a

metamorfosis mediante la adopción de una identidad que visualmente resulta impactante, lo que posteriormente tendrá un gran eco en la industria de la moda.

La asimilación semántica del vestuario de Superman por el público de masas ha sido expuesta por Mohaded en:

MOHADED, M. A., *Identidad visual de superhéroes*, Trabajo Final de Grado, Universidad Siglo XXI, 2016, pp. 52-85. Disponible en: <https://repositorio.21.edu.ar/handle/ues21/12425>. [Consulta: 3 febrero 2024].

18 SÁNCHEZ-MORENO, I. y SALVADOR, D., “La broma macabra que acecha al murciélago. Una interpretación arquetípica de Joker y Batman”, *Filmhistoria online*, vol. 32, n° 1, 2022, pp. 184-213.

19 VARGAS ÁLVAREZ, A., *Superhéroes: una perspectiva estética sobre la fuerza de los personajes*, Trabajo Final de Máster, Universidad Nacional de Colombia, 2017, pp. 47-54.

20 RHOADES, S., *Comic books: How the industry works*, Peter Lang, 2008.

través de las caracterizaciones estéticas, por lo que los atuendos y atavíos serán una parte fundamental dentro de lectura narrativa.

Al mismo tiempo, en Europa, otro personaje ídolo de la cultura de masas, *Tintín* (1929-1976, Georges Remi, *Hergé*), comienza a asentarse y a difundirse. Las aventuras del joven periodista nos mostrarán el mundo entero, con su eterna vestimenta de bombachos y jersey azul²¹. Sin embargo, en otras ocasiones y dependiendo de la localización en la que se desarrolle la aventura, Tintín se atavía con los vestuarios propios de la zona o con otros que le aporten comodidad: astronauta, cowboy, con un kilt, etc. Su eterno flequillo será una de las señas de identidad más reconocibles. Los personajes secundarios también serán representados con atuendos que persigan su consolidación (ejemplificando cómo la vestimenta es todo aquello que nos adorna más allá de nuestra apariencia natural, aquella en la que el ser humano recibe al mundo, sin complementos ni alteraciones).

Sin embargo, y posteriormente, el cómic fue fruto de un tenso debate sobre los contenidos que se vertían a la población a través de sus páginas, lo que originó que la *Comic Code Authority* (organización que supervisaba los estándares y contenidos de estas publicaciones) sesgara las libertadas expresivas de muchos autores²². No obstante, el cómic volvió a vivir un tiempo de gran esplendor en los años 60, con la reaparición de los superhéroes (con icónicas representaciones en sus vestimentas que seguían y recordaban a las creadas con anterioridad, como, por ejemplo, *Spider-Man* o *X-Men*), y en los años 70, cuando la apertura hacia otro tipo de temáticas permitieron plasmar nuevas caracterizaciones estéticas; véase el caso de *American Splendor*, de Harvey Pekar, donde la vestimenta aparece relacionada con la clase trabajadora, mostrando cómo el polo, la camisa o el pantalón azul, son comúnmente utilizados por toda una clase social norteamericana (posible germen de la caracterización de Homer Simpson en la serie televisiva *The Simpsons*).

Ya en los años 80, diferentes movimientos reclamaron situaciones y estéticas que mostraran la sociedad *underground*. En este sentido, la subversión también se verá caracterizada en el renacimiento que viven los superhéroes, pues será ahora cuando sus historias se vuelvan más negras y busquen el transcurrir de su desarrollo en ambientes sórdidos, con personajes y escenas más

21 AYALA GARCÍA, P., "Encontrando el lugar. Identidad geográfica en los cómics de Roberto Fontanarrosa", *CuCo, Cuadernos De cómic*, n° 10, 2018, pp. 28-45.

22 GABILLIET, J. P., "La Comics Code Authority (1955-2011). Los cómics a prueba de la autorregulación", *Revue de la BNF*, n° 60, 2020/1, pp. 63-72.

violentas (como en *The Dark Knight Returns*, por Frank Miller y Klaus Janson, o *Watchmen*, por Alan Moore, Dave Gibbons y John Higgins)²³.

Al mismo tiempo, la novela gráfica apareció como forma de experimentación de nuevas narrativas visuales creativas que también expongan realidades complejas, mostradas desde el compromiso.

En el caso de la novela gráfica, la irrupción de *Maus* (Art Spiegelman) como un cómic que fundamenta la aparición de un nuevo género, podría abrir una puerta a la representación de la vestimenta. Es un modo narrativo que sigue la estela empleada con anterioridad, pues las representaciones de la estética de los personajes suelen completar sus identidades, así como ayudar a la consolidación de una estética en la escenografía y plástica general de las viñetas. En este sentido, Spiegelman caracteriza a sus personajes con el atuendo típico de la década de 1940 en Alemania, aportando una sensación de veracidad a la historia, aunque los personajes sean animales personificados²⁴.

Los años 90 abren una nueva concepción del cómic y de la novela gráfica, pues las posibilidades se vuelven infinitas, tanto en la temática como en la estética, al haber puesto fin al *boom* especulativo que en el mundo del cómic se había dado. Al mismo tiempo, un grupo de editoriales independientes, como *Image Comics*, permitieron la experimentación y la libertad creativa en sus contenidos, desvinculándose de las grandes editoriales que, hasta el momento, habían copado el mercado. Precisamente, entendemos que las caracterizaciones de los personajes que integraban y componían las nuevas tramas eran libres, donde la caracterización -y, por extensión, la vestimenta- se manifestaba conforme a lo que sus creadores querían plasmar y puntualizar. Por ejemplo, en el desarrollo que Neil Gaiman hace en *The Sandman*, podemos encontrar que la individualización del personaje se perfecciona a través de su vestimenta: un kimono japonés negro que se completa con otras elecciones de Gaiman en relación con su propio guardarropa.

También el mundo del manga ha cobrado especial importancia desde que Osamu Tezuka creara *Shin takarajima* (1947) y su particular estética, de la que beben creaciones tan icónicas como las de Disney (los ojos enormes y desproporcionados que tantos personajes Disney han exhibido entroncan directamente con esta influencia). En este sentido, la vestimenta manga tiene muchas y poderosas conexiones, desde elementos históricos del siglo XVII a otras

23 SCOLARI, C. A., *Historietas para sobrevivientes: Comic y cultura de masas en los años 80*, Ediciones Colihue SRL, 1999, pp. 213-216.

24 DOHERTY, T., "Art Spiegelman's *Maus*: Graphic Art and the Holocaust", *American literature*, vol. 68, nº 1, 1996, pp. 69-84.

relaciones más vinculadas con el mundo pop y futurista. En la actualidad, representan una fuente de expresión vinculada directamente al mundo de la moda pues, tal y como veremos posteriormente, creación textil y creación gráfica en la moda se retroalimentan y completan de una manera orgánica, muy representada en la tribu urbana *otakus*²⁵.

En este sentido, el siglo XXI ha supuesto una revolución en la relación entre moda y narrativa gráfica, pues estas representaciones han tratado de evidenciar el avance tecnológico, las tendencias de la contemporaneidad o el impacto de la globalización, fusionando estos medios de representación y expresión. Como ejemplo, la perpetuación de vestimentas que caracterizan a algunos de los superhéroes y antihéroes más famosos del universo cómic han sido desarrolladas en diferentes metrajés estos últimos años, atrapando a jóvenes lectores que recogen el guante de los más experimentados, para permitir la pervivencia de estos materiales. Estas estéticas han sido transmitidas al *streetwear*, *casual wear* e, incluso, al mundo de la Alta Costura.

También la democratización del acceso a la información, así como el *fast-fashion*, han funcionado como elemento catalizador de diferentes estéticas icónicas relacionadas con el mundo del cómic, gracias a las colaboraciones entre las marcas y las franquicias, las nuevas creaciones de las *Maisons*, la propia cultura pop y la posibilidad de expresión de un sentimiento comunitario, tal y como desarrollaremos a continuación.

4. LA INTERACCIÓN ENTRE LA MODA Y EL CÓMIC: UN ANÁLISIS ESTÉTICO Y CULTURAL

En el vasto paisaje de la cultura contemporánea, la moda y el cómic emergen como dos fuerzas poderosas que no solo capturan la atención del público, sino que también influyen en la forma en que nos percibimos a nosotros mismos y al mundo que nos rodea. La interacción entre estos dos mundos, aparentemente dispares, ha dado lugar a una simbiosis fascinante, donde la estética de

25 *Otakus* son aquellas personas que basan su vestimenta y modo de vida rutinario en las creaciones manga, llegando a adquirir una apariencia totalmente vinculada con este tipo de narrativa gráfica, lo que permite conectar directamente con una generación joven.

MENKES, D., "La cultura juvenil otaku: expresión de la posmodernidad", *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, vol. 10, nº 1, 2012, pp. 51-62.

la moda se fusiona con las narrativas visuales y emocionantes del cómic de moda.

Como ejemplo, algunos diseñadores se han valido de las páginas de cómics para inspirar o crear sus propias colecciones. No son pocos los ejemplos de ello, pues el propio bocadillo típico del comic ha sido ampliamente representado en vestidos, trajes y complementos (chapas, sombreros, bolsos, zapatos), casi siempre recurriendo a la estampación de estos iconos, ya convertidos en cultura popular.

También algunos diseñadores se han valido de las paletas de colores de los cómics más icónicos (normalmente muy vibrantes y saturadas), así como de algunas de sus vestimentas más reconocidas (como los famosos trajes de superhéroes y villanos). En este sentido, también podemos considerar el cómic como un referente estético que ha despertado la creatividad de no pocos creadores en otras materias y disciplinas.



Figura 1: Venter, Amanda. S.F. *Fashion runway blackdrops*. Pinterest.

Disponible en: <https://www.pinterest.es/pin/377598749985971049/>

Esta relación no es frívola, pues grandes maestros han hecho propuestas inspiradas en el mundo del cómic aludiendo de manera directa o indirecta a él. Retomando la idea del superhéroe, encontramos propuestas que aluden a *Superman*, como la onírica creación de Karl Lagerfeld para Chanel (2012), en la que -incluso- los cristales que siempre acompañaron al superhéroe en su tierra natal estaban presentes. Lagerfeld ideó una pasarela kriptoniana, que él mismo

habitó, utilizando su propia vestimenta como complemento al esquema estético de la escenografía propuesta.



Figura 2: Desconocido. S.F. *Converse Chuck Taylor DC Comics Superman*. Pinterest. Disponible en: <https://www.pinterest.es/pin/311663236693368400/>

También Jeremy Scott versionó a Superman, ahora convertido en mujer, mediante un traje de lentejuelas con su icónica letra en el centro del pecho y una capa roja a la espalda, empoderando a una mujer que, a todas luces, es una heroína en sí misma. Incluso Converse representó a este alienígena en las estampaciones de algunas de sus icónicas zapatillas *All Stars*.



Figura 3: Desconocido. 2016. *Superman interpretado por Moschino*. La jefa maestra. Disponible en: <https://lajefamaestra.com/2012/03/15/le-freak-cest-chic/>

Moschino, en 2016, expone un juego estético entre las dos personalidades de Clark Kent, entre su yo y su superyo, a través de su vestuario: al exterior, un traje de chaqueta, chaleco y corbata que, al ser descubierto, nos muestra una M (de Moschino) en los mismos colores que el protagonista de este cómic.



Figura 4: Jana, Rosalinda. 2019. *Alexander McQueen*. Los Superhéroes favoritos de la moda, Vogue. Disponible en: <https://www.vogue.mx/moda/galeria/superheroes-inspiracion-moda-cine>

También, por extensión, la influencia de la estética nocturna con fuertes vínculos art-decó, con un toque *underground* y gótico, de Batman está representada en otras propuestas, como la que en 2022 presentó Alexander McQueen, quien mostraba el símbolo del murciélago en el maquillaje de las modelos, a modo de máscara pintada²⁶. Tampoco podemos olvidar la propuesta de Jeremy Scott en 2011, aludiendo al hombre-murciélago en su colección, o de Philipp Plein, en 2016, en su colección masculina, quien también se plantea cómo sería el atuendo de trabajo de Bruce Wayne hoy en día.

Ya en el universo femenino, Wonder Woman es quien más evocaciones ha tenido en las pasarelas, no pudiendo dejar de comentar la icónica propuesta de John Galliano para Dior en 2001, quien realizó a través de sus diseños un viaje a través del arco de este personaje femenino, con propuestas llenas de corsés y

²⁶ Verdaderamente sugestivo el mundo de las máscaras, pues son las que posibilitan que una identidad no sea descubierta, por lo que numerosos diseñadores han trabajado este concepto.

tonos dorados y rojizos. Unánimemente aplaudido fue el diseño final, en el que el diseñador trató de retornar, finalmente, a su personaje a Paradise Island.



Figura 5: Jana, Rosalinda. 2019. *Jean Paul Gaultier y la tela arácnida*. Los Superhéroes favoritos de la moda, Vogue. Disponible en: <https://www.vogue.mx/moda/galeria/superheroes-inspiracion-moda-cine>

También Spiderman estaría versionado en propuestas significativas, como la que Jean Paul Gaultier hace en 2003, imitando una red de araña a través de hilaturas doradas entramadas en un sin fin de plisados de gasa.



Figura 6: Desconocido. S.f. *Tom Ford y su interpretación del cromatismo del bocadillo*. LPS. Disponible en: <https://limapersonalshopper.wordpress.com/tips/las-primeras-campanas-de-otono/>

Las explosiones de color que podemos encontrar en gran cantidad de cómics históricos (y que evidencian un golpe, una transformación...) también han sido integradas en la pasarela, pues Tom Ford, en 2013, jugó con este tipo de estéticas en sus diseños, incluyéndolos como elementos efectistas en creaciones monocolor y carentes de vida. En este sentido, esta contraposición (serenidad vs. violencia) aporta ritmo y comprensión a su propuesta.



Figura 7: Desconocido. S.f. *Tsumori Chisato*. Harpers Bazar. Disponible en: <https://www.harpersbazaar.com/es/pasarelas/otono-invierno-2015-2016/g172171/tsumori-chisato-paris-172171/>

Tsumori Chisato, conocedor de la historia del cómic tanto en Estados Unidos como en Japón, realizó una evocación de Catwoman en su colección de 2015, con modelos que caminaban de manera provocativa envueltas en vestidos y tops en los que, para añadir un toque de diversión, incorporó referencias a las paletas de colores y los gráficos característicos de los cómics y el manga. Grandes abrigos de colores brillantes, medias con motivos de llamas, elaborados cuellos y los peculiares bocadillos (que remiten directamente al estilo visual icónico de estas formas de arte narrativo), ejemplifican en esta colección la capacidad de la moda para canalizar y reinterpretar elementos de la cultura popular, mediante la creatividad y la expresividad.

La estética Marvel también ha sido asumida por la moda –o viceversa– y ha mostrado cuán amplia es la cultura pop. La icónica marca de lujo Louis Vuitton sorprendió al asociarse con Marvel para lanzar una colección cápsula que fusionaba lo mejor de ambos mundos: la elegancia y sofisticación de la moda de alta gama con la vibrante iconografía de los cómics. Esta colaboración trajo

consigo una reinterpretación única de algunos de los superhéroes más emblemáticos, como Spider-Man, Iron Man y Capitán América, quienes se convirtieron en los protagonistas inesperados de bolsos y accesorios de la marca. La colección cápsula destacó por su habilidad para combinar la estética distintiva de Louis Vuitton con los elementos visuales reconocibles de los cómics de Marvel. Las piezas capturaban la imaginación de los fanáticos tanto de la moda como de los cómics. Esta fusión de estilos y universos culturales dio lugar a una colección verdaderamente única que desafiaba las convenciones tradicionales de la moda de lujo.



Figura 8: Ferret, Ariadna. 2008. *Imagen exposición MET: Superheroes, Fashion and Fantasy*. Tendencias. Disponible en: <https://www.tendencias.com/vestidos/los-diseñadores-visten-a-los-superheroes>

Tal es la fascinación que el mundo de la moda siempre ha tenido por el cómic que el MET -faro que guía los viajes estéticos en el mundo de la moda- organizó en 2008 una exposición titulada *Superheroes, Fashion and Fantasy*, organizada por Giorgio Armani y Condé Nast. En ella se repasaron algunas creaciones que versaban sobre la cultura pop, el cómic y el diseño, quizás un punto de partida e inspiración para las propuestas más contemporáneas de las que hemos hablado, resultando un hilo conector intergeneracional, pues los diseñadores ya consagrados versaron sobre esta temática, transmitida ahora a los jóvenes y futuros -aunque ya presentes- diseñadores²⁷.

²⁷ ALONSO-CALERO, J. M. y CANO-GARCÍA, J., *Bajo la piel del superhéroe: fusión entre su identidad y su imagen*, Comunicación Social Ed., 2011. Disponible en: <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/6994>. [Consulta: 2 diciembre 2023].

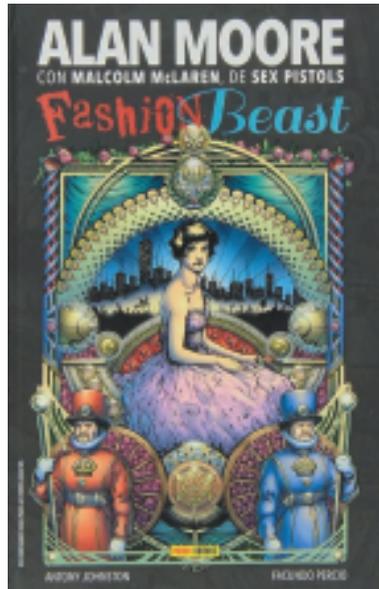


Figura 9: Percio, Facundo. 2013. *The Fashion Best* (Allan Moore y Malcom McLaren). Panini Comics.

Sin embargo, esta conexión es bidireccional, pues también la moda ha inspirado al mundo de cómic en numerosas ocasiones. Cada vez son más las narraciones que cuentan experiencias, biografías o historias (verídicas o inventadas) en torno a la moda²⁸. En este sentido, Allan Moore y Malcom McLaren idearon una narración que se identificara como una nueva historia de *La Bella y la Bestia*, ambientada en el mundo de la moda: *The Fashion Beast*. Finalmente, esta idea fue materializada en formato cómic dibujada por Facundo Percio y revisada por el propio Moore. En ella, un transexual con mala suerte, pero con una personalidad rica en matices (Doll) que anhela el éxito en su vida, es alzado a las altas esferas del poder y la gloria por un diseñador de renombre mundial, Celestine. Este último, un personaje enigmático y notable por su apariencia poco convencional, introduce a Doll en el mundo de la moda, enmascarado de glamour y brillo, quien más tarde descubre la realidad que subyace en la

28 La narrativa se ve influenciada por las corrientes actuales que atraviesan la moda, queriendo retratar en más de una ocasión a los personajes que posibilitan las transiciones, no limitándose únicamente a la propia indumentaria creada tanto para el cómic como para la sociedad en general, sino que también la psicología de los personajes se torna en materia susceptible de ser tratada.

industria de la moda, cruenta y despiadada, difiriendo en mucho de las expectativas que Doll tenía sobre ella²⁹.



Figura 10: Goetzinger, Annie. 2016. *Una chica Dior*. Norma Editorial. Página 10 de la novela gráfica.

Tampoco los diseñadores se libran de que su vida sea contada en novelas gráficas de muy diversos estilos. Encontramos desde las más clásicas, como *Una chica Dior* (2016, Annie Goetzinger), en la que una joven periodista se ve envuelta en la pasarela que lo cambiará todo de la mano de Christian Dior, siendo finalmente una de sus modelos, para acabar contándonos la historia de uno de los cambios más icónicos de la historia de la moda. También Cócó Chanel, en *Chanel, la revolución de la elegancia* (2018, Megan Hess) se ve retratada en una biografía narrada gráficamente, con una composición a doble

²⁹ *Slave to Fashion*, de Safia Minney, también toma recursos del cómic y de la novela gráfica en esta publicación (aunque en absoluto pueda considerarse alguna de estas dos narrativas) para denunciar los abusos de esta industria, una de las más contaminantes e injustas a nivel mundial, ofreciendo una perspectiva muy profunda de la moda y su impacto social.

MILLER, M. L., *Slaves to fashion: Black dandyism and the styling of Black diasporic identity*, Duke University Press, 2009.

página que nos cuenta facetas y momentos de la vida de la ilustre diseñadora de sombreros y modas.



Figura 11: Cooper, Tiffany. 2016. *Los secretos de Karl*. Ediciones Kraken. Portada.

El sucesor de Chanel también ha sido biografiado a través de otra novela gráfica, aunque en este caso basándose en la comicidad. Karl Lagerfeld y su gata Choupette son los hilos conductores de la historia que narran las diferentes facetas de Lagerfeld con humor y complicidad, llegando a comparar a estos dos personajes con superhéroes: mientras que Karl es Batman (que en vez de murciélago lleva la imagen de un gato), su mascota Choupette es Robin (y critica la estética de su compañero).

Desde un punto de vista más generalista, *La moda al desnudo* (2016, Godart y Thouron) presenta una visión profunda y sin prejuicios del mundo de la moda a través de la colaboración entre una autora de cómic y un sociólogo. De esta modo, exploran las paradojas y dilemas éticos del sector, con un enfoque que va desde la historia de la moda en la antigua Grecia hasta los retos contemporáneos de la moda eco-responsable, mostrando la actitud dominante que en la actualidad se tiene frente al mundo del textil y la indumentaria.

Tal y como vemos, la relación existente entre los mundos del cómic y la representación gráfica con la moda supone un espacio de confluencia estética y artística que representa la esencia de la expresión personal a través de la

narrativa visual. Estas formas de arte convergen y se nutren mutuamente, evidenciando una relación dinámica que se desarrolla en un terreno fértil para la creación y la innovación.

5. CONCLUSIONES

Comprobamos cómo mediante el análisis de la moda inserta en los cómics podemos llegar a realizar una lectura de signos y símbolos que, integrados en la narrativa visual de un cómic, nos muestran una información que nos expone a reflexiones filosóficas, facilitando una comprensión de la estética y su significado. De manera análoga, el proceso inverso también requiere atención, ya que la decodificación de los signos y símbolos originarios del cómic que han sido adoptados por el ámbito de la moda exige un estudio meticuloso para su completar su comprensión.

La interacción entre el vestuario y la narrativa visual constituye una dinámica perpetua que se extiende a lo largo de la historia de la expresión artística y comunicativa. Esta relación intrínseca no solo demuestra la relevancia del lenguaje no verbal en el establecimiento y comprensión de la narrativa, sino que, además, destaca su papel crucial en la construcción y difusión de identidades colectivas. A través del uso intencionado de signos, iconos y símbolos, las historias gráficas logran encapsular y proyectar las diversas facetas de la experiencia humana, sirviendo no sólo como espejo de la sociedad, sino también como fuente inspiradora para la creación de identidades colectivas. Estas representaciones visuales actúan como catalizadores en la formación de un sentido de pertenencia entre los individuos, quienes se ven reflejados en las páginas de cómics y novelas gráficas.

En paralelo, el mundo de la moda ha reconocido y aprovechado el poder de estas representaciones visuales, adoptando y reinterpretando los elementos de la narrativa gráfica en sus creaciones. Este diálogo entre la moda y las historias gráficas ha dado lugar al desarrollo de un lenguaje visual distintivo, que es ampliamente celebrado por figuras de influencia global. La fusión de elementos gráficos en el diseño de moda no sólo enriquece estéticamente las piezas, sino que también ofrece a los individuos una plataforma para la expresión de su individualidad colectiva. A través de la moda inspirada en la narrativa gráfica, las personas encuentran un medio para comunicar aspectos de su identidad y afiliación cultural, trascendiendo las barreras del lenguaje verbal y destacando la importancia de la semiosis en la interacción social. Del mismo modo, la mercadotecnia se ha visto enriquecida con esta relación, pues ha adoptado

elementos de la narrativa gráfica para conectar con los consumidores de los productos que participan, más allá de su función utilitaria, potenciando su capacidad de transmitir significados sociales y culturales. Así, las campañas de marketing que acompañan a esta realidad procuran la integración y el consumo de sus productos mediante una narrativa compartida, reforzando la identidad individual y colectiva de quienes adquieran dichos bienes.

Esta convergencia entre la moda y la narrativa visual subraya el rol fundamental del vestuario como vehículo de comunicación y expresión personal. Asimismo, refleja cómo las manifestaciones culturales pueden influir y ser influenciadas por otras formas de arte, creando un ciclo de retroalimentación que enriquece tanto a la moda como a la narrativa gráfica. En última instancia, la exploración de este territorio compartido evidencia el dinamismo de la cultura visual contemporánea y su capacidad para moldear y reflejar las complejidades de la identidad colectiva e individual en la sociedad moderna.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO-CALERO, J. M. y CANO-GARCÍA, J., *Bajo la piel del superhéroe: fusión entre su identidad y su imagen*, Comunicación Social Ed., 2011. Disponible en: <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/6994>. [Consulta: 2 diciembre 2023].
- AYALA GARCÍA, P., “Encontrando el lugar. Identidad geográfica en los cómics de Roberto Fontanarrosa”, *CuCo, Cuadernos De cómic*, nº 10, 2018, pp. 28-45.
- BARTHES, R., *Sistema de la Moda*, Barcelona, Gustavo Gili, 1967.
- BARTUAL, R., “Los orígenes del cómic en la segunda mitad del siglo XIX: de Fliegende Blätter a Little Nemo”, *CuCo, Cuadernos de cómic*, nº 1, 2013, pp. 33-62.
- CÁRDENAS, V., "Releyendo a Ferdinand De Saussure: el signo lingüístico", *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*, Universidad Nacional de Jujuy, nº 51, 2017, pp. 27-38.
- CID, A., “El estudio de los objetos y la semiótica”, *Cuiculco*, vol. 9, nº 25, 2002, pp. 1-19. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35102511>. [Consulta: 27 marzo 2024].
- CROCI, P. y VITALE, A., *Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado sobre la moda*, Buenos Aires: Editorial La Marca, 1993.
- DOHERTY, T., “Art Spiegelman's Maus: Graphic Art and the Holocaust”, *American literature*, vol. 68, nº 1, 1996, pp. 69-84.

- EISNER, W. E., *El cómic y el arte secuencial: teoría y práctica de la forma de arte más popular del mundo: versión ampliada con la impresión digital*, Barcelona, Norma, 2007.
- ECO, U., *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press, 1979, p. 71.
- GABILLIET, J. P., “La Comics Code Authority (1955-2011). Los cómics a prueba de la autorregulación”, *Revue de la BNF*, n° 60, 2020/1, pp. 63-72.
- GODART, F. y THOURON, Z., *La moda al desnudo*. 1ª ed., Norma Editorial, 2023.
- JÁUREGUI-LOBERA, I., “Aniversario de Popeye (1929-2019). Espinacas, hierro, fuerza. Mito o realidad”, *Journal of Negative and No Positive Results*, vol. 4, n° 9, 2019, pp. 856-861.
- KUNZLE, D., *Father of the comic strip: Rodolphe Töpffer*, Univ. Press of Mississippi, 2007, pp. 74-83.
- LIPOVETSKY, G., *El imperio de lo efímero: la moda y su destino en las sociedades modernas*. Disponible en: <https://www.acheesil.com/wp-content/uploads/2009/10/lipovetsky-el-imperio-de-lo-efimero.pdf> [Consulta: 19 de octubre de 2024].
- MARTÍNEZ, A., *Mirar y hacerse mirar. La moda en las sociedades modernas*, Editorial Tecnos, Madrid, 1998.
- MAZA-PÉREZ, A. E., “Un acercamiento al cómic: origen, desarrollo y potencialidades”, *Perspectivas docentes*, n° 50, 2012, pp. 12-16.
- MCCLLOUD, S., *Entender el cómic*, Bilbao, Astiberri, 2014.
- MENKES, D., “La cultura juvenil otaku: expresión de la posmodernidad”, *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, vol. 10, n° 1, 2012, pp. 51-62.
- MILLER, M. L., *Slaves to fashion: Black dandyism and the styling of Black diasporic identity*, Duke University Press, 2009.
- MOHADED, M. A., *Identidad visual de superhéroes*, Trabajo Final de Grado, Universidad Siglo XXI, 2016, pp. 52-85. Disponible en: <https://repositorio.21.edu.ar/handle/ues21/12425>. [Consulta: 3 febrero 2024].
- MOORE, A. y MCLAREN, M., *The Fashion Beast*, Panini España, 2013.
- PAZ GAGO, J.M., *De Elle a Kendall. Semiótica de la moda: Estado de la cuestión y perspectivas de futuro*, Rosario: Universidad de Rosario, 2020. <http://hdl.handle.net/2183/25997>
- PEIRCE, C. S., *El ícono, el índice y el símbolo* [Traducción de Sara Barrera], Universidad de Navarra, Grupo de Estudios Peirceanos, 2005, pp. 274-308. Disponible en: <https://www.unav.es/gep/IconoIndiceSimbolo.html>. [Consulta: 3 diciembre 2023].
- RIVIÈRE, M., *La moda, ¿comunicación o incomunicación?*, Gustavo Gili, 1977.

- RHOADES, S., *Comic books: How the industry works*, Peter Lang, 2008.
- ROGEL DEL HOYO, C., *El fashion film como máximo exponente de branded content*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Teorías y Análisis de la Comunicación, 2021, pp. 28-33.
- SÁEZ DE ADANA, F., *Una historia del cómic norteamericano*, Los Libros de la Catarata, 2021, pp. 14-23.
- SÁNCHEZ-MORENO, I. y SALVADOR, D., “La broma macabra que acecha al murciélago. Una interpretación arquetípica de Joker y Batman”, *Filmhistoria online*, vol. 32, nº 1, 2022, pp. 184-213.
- SCOLARI, C. A., *Historietas para sobrevivientes: Comic y cultura de masas en los años 80*, Ediciones Colihue SRL, 1999, pp. 213-216.
- SIMMEL, G., “Fashion”, en Simmel, G., *Fashion Theory*, Routledge, 2020, pp. 92-101.
- SIMMEL, G., “Fashion”, *American journal of sociology*, vol. 62, nº 6, 1957, pp. 541-558.
- VARGAS ÁLVAREZ, A., *Superhéroes: una perspectiva estética sobre la fuerza de los personajes*, Trabajo Final de Máster, Universidad Nacional de Colombia, 2017.
- VILCHES, G., *Breve historia del cómic*, Nowtilus, 2014.
- VOLLI, U., “¿Semiótica de la moda, semiótica del vestuario?”, *DeSignis*, nº 1, 2001, pp. 57-69.

Marina Bargón García

Departamento de Historia del Arte y Musicología
Universidad de Asturias
<https://orcid.org/0000-0001-8090-9887>
marinabargon@profesor.esneasturias.es



MARTÍN MOSTAZA, DE FERMÍN SOLÍS. *LOS DÍAS MÁS LARGOS, EL AÑO QUE VIMOS NEVAR Y MI ORGANISMO EN OBRAS*

MARTÍN MOSTAZA, BY FERMÍN SOLÍS. *LOS DÍAS MÁS LARGOS, EL AÑO QUE VIMOS NEVAR AND MI ORGANISMO EN OBRAS*

JULIO GRACIA LANA¹
Universidad de Zaragoza

Recibido: 21/10/2024 / Aceptado: 04/11/2024

RESUMEN

El presente texto se centra en el análisis de tres obras desarrolladas por el historietista e ilustrador Fermín Solís (Madroñera, Cáceres, 1972): *Los días más largos* (Ediciones Balboa, 2003), *El año que vimos nevar* (Astiberri, 2005) y *Mi organismo en obras* (Ediciones La Cúpula, 2011). Se plantean en diferentes momentos de su trayectoria, pero se encuentran conectadas entre sí por su personaje protagonista, Martín Mostaza, que plantea una ficción autobiográfica. Su análisis se produce en el plano narrativo y estético, pero también en el reflejo que los cómics muestran de la Extremadura de los años ochenta en una familia de clase media.

Palabras clave: Fermín Solís, Cómico, Novela gráfica, Martín Mostaza, Autobiografía.

¹ Correo de contacto: jaglana@unizar.es Este artículo se ha realizado con el apoyo de: Grupo de Investigación de Referencia Vestigium (Ref. H19_23R), financiado gracias al Gobierno de Aragón y cuya Investigadora Principal es Concha Lomba; Grupo de investigación Estudios sobre cómic y narración gráfica (GRECONAGRA, Ref. 390), financiado por la Universidad de León y cuyo Investigador Principal es José Manuel Trabado. El autor pertenece asimismo al Instituto de Patrimonio y Humanidades (IPH) de la Universidad de Zaragoza.

ABSTRACT

This text focuses on the analysis of three works developed by the cartoonist and illustrator Fermín Solís (Madroñera, Cáceres, 1972): *Los días más largos* (Ediciones Balboa, 2003), *El año que vimos nevar* (Astiberri, 2005) and *Mi organismo en obras* (Ediciones La Cúpula, 2011). They arise at different moments in his career, but are connected to each other by his main character, Martín Mostaza, and by the autobiographical development that arises in each of them. The analysis of it occurs on a narrative and aesthetic level, but also in the supposed reflection of Spain's own social and cultural evolution.

Keywords: Fermín Solís, Comic, Graphic novel, Martín Mostaza, Autobiography.

*Gran parte de los recuerdos de mi infancia están asociados a los tebeos.
Martín Mostaza en Mi organismo en obras.*

1. INTRODUCCIÓN

En los últimos años, tanto las amplias monografías como los artículos desarrollados específicamente en torno a autoras, autores de cómic, ilustradoras e ilustradores que producen su obra desde España (ya sea para nuestro mercado y/o a nivel internacional) cobran fuerza en el contexto historiográfico. Y sucede tanto en el ámbito de los estudios históricos, como desde el campo de la literatura y de la comunicación audiovisual, de acuerdo a la procedencia disciplinar de las investigadoras e investigadores que los firman². La metodología bebe, en realidad, de diferentes tendencias historiográficas, como el acercamiento biográfico, la aproximación narratológica (en todas sus vertientes) o las propias del estudio de la cultura visual y de la imagen. Continúan manteniendo una especial importancia ciencias entre las que destaca la semiótica.

Ejemplos de esta importancia de la monografía son obras como *Bernie Wrightson* (2017), texto firmado por Yexus (Jesús García Sierra), o *Vittorio Giardino* (2019), de Pepe Gálvez. Ambas publicaciones pertenecen a

² Las tres disciplinas citadas y otras cercanas, permiten configurar tres macroáreas que se han ocupado tradicionalmente del estudio del cómic en España. Dicha división se observa en las tesis doctorales planteadas sobre el tema. Para ello, se puede consultar: GRACIA LANA, J. A., "El cómic desde el ámbito académico en España", *Tebeosfera*, 18, 2021,

https://revista.tebeosfera.com/documentos/el_comic_desde_el_ambito_academico_en_espana.html (fecha de consulta: 01-02-2024).

Grafikalismos, única colección en activo dedicada específicamente a la narrativa gráfica y editada en castellano desde una universidad pública española. Se encuentra dirigida por el profesor José Manuel Trabado, catedrático en la Universidad de León.

El objetivo fundamental de este texto radica en continuar avanzando en el análisis de la producción de Fermín Solís (Madroñera, Cáceres, 1972), centrándonos en los inicios de su obra, concretamente en su personaje Martín Mostaza y en tres de sus libros: *Los días más largos* (Ediciones Balboa, 2003), *El año que vimos nevar* (Astiberri, 2005) y *Mi organismo en obras* (Ediciones La Cúpula, 2011). De forma más general, buscamos que nuestra propuesta pueda sumarse a los estudios centrados tanto en la historia del cómic nacional como en la desarrollada en cada una de sus Comunidades Autónomas. En este sentido, resulta una base interesante para el acercamiento a la historieta extremeña la recopilación de fanzines y revistas de cómic planteada por Mercedes Pulido Cordero, Jesús Ureña Bracero y Tomás Nogales Flores³.

Las aproximaciones teóricas a la producción del artista se han centrado especialmente en su obra más conocida, *Buñuel en el laberinto de las tortugas*, editada en 2008 por Reservoir Books (perteneciente a Penguin Random House) en formato cartoné, así como en su adaptación audiovisual⁴. Sin embargo, han quedado fuera del foco principal tanto sus primeros acercamientos al medio (etapa fundamental para cualquier autor en la que se asientan las bases de su lenguaje creativo) como sus obras vinculadas con el libro ilustrado infantil o sus propuestas de ficción autobiográfica, entre otras muchas obras. El mayor aporte reciente al conocimiento (y reconocimiento) de la producción de Fermín Solís es, sin duda, la exposición que tuvo lugar del 17 de mayo al 29 de octubre del año 2023 en el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC), situado en la ciudad de Badajoz. En base a la misma, se publicó un catálogo que incluía textos del crítico Álvaro Pons y del comisario de la muestra, José Ángel Torres. Su desarrollo creativo aparece clasificado en diferentes partes (compuestas a su vez por subapartados): “Los inicios. La grapa”; “Primeros

3 PULIDO CORDERO, M., UREÑA BRACERO, J. y NOGALES FLORES, T., *Publicaciones periódicas extremeñas: catálogo digital*, Cáceres, Universidad de Extremadura,

<https://www.unex.es/conoce-la-uex/centros/publicacion?id=1869> (fecha de consulta: 01-02-2024).

4 Es el caso de: CUETO ASÍN, E., “Avant-Garde Artists and the Aura of Homosocial Creativity: Fermín Solís’s *Buñuel en el laberinto de las tortugas*”, *HIOL: Hispanic Issues On Line*, 31, 2023, pp. 83-109; MENEU OSET, I., “Más allá de las Hurdes: Buñuel en el laberinto de las tortugas”, *Con A de animación*, 8, 2018, pp. 90-99; ROSALES GARCÍA, C., “La transducción de la novela gráfica al cine: el caso de Buñuel en el laberinto de las tortugas”, en *Esferas Literarias*, 6, 2023, pp. 147-168 o SÁNCHEZ-NAVARRO, J., “Luis Buñuel, animado”, en *COMeIN: Revista de los Estudios de Ciencias de la Información y de la Comunicación*, 89, 2019.

álbumes”; “Recuerdos I”; “Recuerdos II”; “Novela gráfica”; “Cómic infantil” e “Ilustración”. Al final del recorrido se dispone un nutrido listado de sus publicaciones⁵.

Para introducirnos en los tres libros referidos ha resultado fundamental la consulta bibliográfica referida, así como la fuente primaria: la propia obra publicada de Fermín Solís [tabla 1], además de la fuente oral en forma de entrevista planteada al autor en marzo del año 2024 y que añadimos a este texto en forma de Anexo⁶. De cara al análisis de las tres obras planteadas, partimos de la metodología definida por Antonio Altarriba⁷, que divide en tres niveles la comprensión de la historieta: *configurativo* (operación por la que el autor configura los elementos que componen la viñeta), *funcional* (*funciones narrativas* de los *elementos actanciales*) y *articulatorio* (relaciones entre viñetas). Con la finalidad de completar algunos elementos más específicos, podemos utilizar la obra de Miguel Ángel Muro Munilla, encuadrada en la semiótica⁸.

Título del libro	Editorial	Año (1ª edición)	Número de páginas
<i>Los días más largos</i>	Ediciones Balboa	2003	46
<i>El año que vimos nevar</i>	Astiberri Ediciones	2005	94
<i>Mi organismo en obras</i>	Ediciones La Cúpula	2011	106

Tabla 1. Libros de Fermín Solís analizados en la investigación. Elaboración propia

5 VV. AA., *Dibujos, viñetas, tebeos: Fermín Solís*, Badajoz y Mérida, MEIAC y Junta de Extremadura, 2023.

6 Hemos incluido además distintas entrevistas realizadas a Fermín Solís en medios como *13 MILLONES DE NAVES*, *ABC* o *Culturabadajoz*, así como dos conversaciones con el autor grabadas por el Festival Internacional Buñuel-Calanda y la Universidad de Extremadura.

7 ALTARRIBA, A. *La narración figurativa. Acercamiento a la especificidad de un medio a partir de la “Bande Dessinée” de expresión francesa*, Alcalá, Ediciones Marmotilla, 2022.

8 MURO MUNILLA, M. Á. *Análisis e interpretación del cómic. Ensayo de metodología semiótica*, Logroño, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Rioja, 2004.

2. LOS INICIOS DE FERMÍN SOLÍS DURANTE LA “TRAVESÍA DEL DESIERTO”

Entre 1982 y 1996 se concatenaron varios gobiernos del Partido Socialista Obrero Español (PSOE) presidido por Felipe González. A partir de 1996, le relevó en el poder el Partido Popular (PP) comandado por José María Aznar. En el ámbito regional, en 1983 se promulgó el Estatuto de Autonomía de Extremadura y en ese mismo año se desarrollaron las primeras elecciones a la Asamblea de Extremadura, que ganaría por mayoría absoluta el PSOE. El primer presidente de la Junta fue Juan Carlos Rodríguez Ibarra. Hasta el año 2007, el político socialista se mantuvo durante sucesivos gobiernos en la presidencia de la región. En el plano cultural, los ochenta trajeron consigo el desarrollo de diferentes “Movidas” culturales a lo largo y ancho de la geografía española, que culminaron en el reconocimiento internacional que supusieron para España a principios de los años noventa los Juegos Olímpicos de Barcelona, la Exposición Universal de Sevilla o a la declaración de Madrid como Capital Europea de la Cultura.

En Cáceres “aparecen un conjunto de fanzines ligados a la incipiente “Movida” cacereña y que se gestan en torno a los bares que se abren en la zona de la calle Pizarro y en la Madrila”⁹; de tipo musical, dedicados a las viñetas o totalmente variopintos. Los fanzines, de distribución alternativa, compartían protagonismo con las publicaciones nacionales distribuidas en los quioscos y, en su mayoría, producidas desde el gran foco que supuso Barcelona: *El Víbora*, *Cairo* o *Tótem*, entre muchas otras. Constituyeron el conocido como *boom* del cómic adulto de los ochenta. Un auge efímero de las publicaciones en papel que comenzó a dar muestras de resquebrajamiento en la segunda mitad de la década y, de forma definitiva, en los noventa. Las razones fueron diversas, configurando una suerte de “tormenta perfecta”. En ella se dieron cita desde causas vinculadas a la sobrecarga del mercado hasta otras que tienen que ver con cambios sociológicos en el consumo cultural (la extensión de los canales de televisión o la emergencia del videojuego constituyen dos ejemplos), así como las modificaciones en los hábitos de lectura de los consumidores y la extensión del cómic extranjero, como el manga japonés o el *comic-book* estadounidense¹⁰.

9 ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, CH., “El fanzine en Extremadura: desde sus inicios hasta finales de los 80”, *El salto diario*, 28/05/2021, <https://www.elsaltodiario.com/culturas/fanzine-extremadura-desde-inicios-hasta-finales-80> (fecha de consulta: 01-02-2024).

10 GRACIA LANA, J. A., *El cómic español de la democracia. La influencia de la historieta en la cultura contemporánea*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2022. Y: GRACIA LANA, J. A., *Las revistas como escuela de vida. Diálogos sobre el cómic adulto (1985-2005)*, León, Servicio de Publicaciones de la Universidad de León y EOLAS Ediciones, 2019. Para la Movida en

Fermín Solís nace en los años setenta, pasa su infancia y adolescencia entre esta década y los ochenta (como veremos más adelante) y comienza su trayectoria profesional en los noventa. En palabras del autor: “Dibujar forma parte de un proceso para contar historias, es un soporte (...) Y, si he de ser sincero, me lo paso tan bien o más escribiendo que dibujando”¹¹. Solís refiere además cómo:

La verdad es que nunca soñé de pequeño con llegar a ser dibujante. Siempre me gustó leer libros ilustrados e intentaba imitar los dibujos de mis autores favoritos. Cuando descubrí el cómic, primero los clásicos de Bruguera, luego los superhéroes y después el cómic *underground* para adultos y el álbum europeo, sí que me picó el gusanillo de dibujar tebeos, pero nunca jamás imaginé que iba a dedicarme a esto, fue algo que llegó muy poco a poco, dibujaba alternándolo con trabajos dispares hasta que un día, casi sin darme cuenta, me dedicaba exclusivamente a dibujar¹².

La falta de revistas abrió todavía más en los años noventa las posibilidades creativas del fanzine¹³, entendido por el autor como:

“la forma de aprender a narrar con viñetas. Hacer un cómic que realmente funcionase en una página o en dos te permitía empezar con la historia, tomar la medida de la página e incluso introducirme en la rotulación, para que quedase bien encajada. Cuando lo recibías impreso en casa, te daba rabia porque lo habías hecho mal. De esta manera, en el siguiente número lo intentabas mejorar. Para mí fue un aprendizaje total”¹⁴.

Como sintetiza Chema Álvarez de manera divulgativa, en base al estudio de Pulido Cordero, Ureña Bracero y Nogales Flores, en referencia a Extremadura: “los fanzines no murieron con los 80, sino que evolucionaron hacia formas mucho más elaboradas”¹⁵. Los noventa fueron el momento de la conocida como “travesía del desierto”, en la que muchos autores se vieron obligados a dejar al margen la historieta en beneficio de otros medios artísticos, a emigrar creativamente a otras nacionalidades o a abandonar definitivamente el cómic.

Extremadura, se puede consultar: LOBO, P. y PINILLA GARCÍA, A., *Movida CC: La movida cacerense 80'S-90'S*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 2021.

11 DELGADO, P., “Entrevista a Fermín Solís, ilustrador”, *ABC*, 2019, <https://abcblogs.abc.es/fahrenheit-451/entrevistas/entrevista-a-fermin-solis-ilustrador.html> (fecha de consulta: 01-02-2024).

12 *Ibidem*.

13 De acuerdo al *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua*: “Revista de escasa tirada y distribución, hecha con pocos medios por aficionados a temas como el cómic, la ciencia ficción, el cine, la música pop, etc.”. Voz “fanzine” en el *Diccionario de la Real Academia Española*, <https://dle.rae.es/fanzine> (fecha de consulta: 01-02-2024).

14 GRACIA LANA, J. A., *Entrevista a Fermín Solís*, realizada el 07/03/2024.

15 ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, CH., “El fanzine en Extremadura: desde sus inicios hasta finales de los 80”, *op. cit.* Y: PULIDO CORDERO, M., UREÑA BRACERO, J. y NOGALES FLORES, T., *Publicaciones periódicas extremeñas: catálogo digital, op. cit.*

Solís realizó sus primeras aportaciones en el cacereño *Tales from the cuales* (Comics Dragoon, 1998), el vallisoletano *L.S.D.* (Líneas Sin Desperdicio, 1999) o, especialmente, en varios ejemplares de *La Comictiva* (editada entre Madrid y Bilbao por La Factoría de Ideas e Hilargi Ediciones) y de *Cabezabajo*, publicado también desde la capital.

Álvaro Pons resume bien la trayectoria de Solís en el texto concebido para el catálogo de la muestra *Dibujos, viñetas, tebeos*, donde se pueden consultar de forma cronológica las diferentes aportaciones creativas del artista, que le llevan a desarrollar entre *Los días más largos* (2003) y *El año que vimos nevar* (2005), varias obras muy diferentes. Entre ellas se encuentran *De ballenas y pulgas* o *No te quiero, pero...*, ambas publicadas en el año 2004. José Ángel Torres, comisario de la comentada exposición, refiere cómo sobresale dentro del autor:

Su versatilidad. Fermín Solís tiene un estilo reconocible, pero es un estilo que trasciende el tipo de dibujo que realice y lo aplica tanto a la historieta de cualquier género como a la ilustración en cualquier medio. Si vemos un dibujo de Fermín del año 2000 y otro del 2023 comprobamos que son muy distintos, pero en ambos se reconoce inmediatamente la mano del autor, su estilo.¹⁶

En el caso concreto que nos ocupa, nos encontramos ante una ficción autobiográfica. Las palabras de Solís nos muestran por qué no hablamos de una autobiografía. Por una parte, “para hacer este tipo de tebeos que, se supone, se basan en la realidad tienes que retratar a la gente de tu entorno presente o pasado como es mi caso, habrá quien se reconozca en *Los días más largos* y sobre todo en *El año que vimos nevar*”. Sin embargo, el autor reconoce cómo no llega al nivel de implicación con el reflejo directo de su propia vida que mantienen autores como Jeffrey Brown o Julie Doucet¹⁷. Con ello, resume la amplitud de ejemplos que podemos localizar con esta orientación en el territorio de la historieta. Y, en general, en el universo creativo y de consumo actual, en el que “la auto-representación prolifera” en “todos los ámbitos comunicativos”¹⁸. Las investigadoras Whitlock y Poletti llegan a utilizar el término “autografía” (“autographics”), que indicaría “los múltiples modos y medios de los textos

16 JIMÉNEZ, J., “Una exposición en Badajoz recorre la carrera del dibujante e ilustrador Fermín Solís”, *RTVE*, 2023,

<https://www.rtve.es/noticias/20230530/exposicion-del-dibujante-ilustrador-fermin-solis/2447901.shtml> (fecha de consulta: 01-02-2024).

17 13 MILLONES DE NAVES, “Entrevista a Fermín Solís”, *13 Millones de Naves*, 2009, <https://13millonesdenaves.com/entrevista-a-fermin-solis/> (fecha de consulta: 01-02-2024).

18 TRABADO-CABADO, J. M., “Construcción narrativa e identidad gráfica en el cómic autobiográfico: retratos del artista como joven dibujante”, en *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 2012, pp. 223-256, espec. p. 224.

autobiográficos y las tensiones entre ‘auto’ y ‘gráfico’ en las culturas visuales y textuales rápidamente cambiantes de la autobiografía”¹⁹.

3. MARTÍN MOSTAZA

El teórico y crítico Koldo Azpitarte refiere en el prólogo para *El año que vimos nevar* (2005) cómo el autor “siempre ha mostrado un especial interés por el pequeño formato: historias intimistas, pequeñas anécdotas en las antípodas de la épica heroica o el drama desaforado”²⁰. El *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua*, define “cotidiano” como sinónimo de “diario” e incluye entre sus acepciones la del “relato de lo que ha sucedido día por día”²¹. Martín Mostaza sería el *elemento actancial* principal desde el punto de vista *funcional* en las tres historias. Sus publicaciones atraviesan diferentes etapas de la producción de Solís, pero mantienen entre sí elementos comunes. Entre ellos se encuentra su referida definición como ficción autobiográfica, que establece a su vez la *configuración* de la viñeta. Se basa en un costumbrismo que retrata a la Extremadura de los años ochenta en una familia de clase media. El origen del nombre, en palabras de su creador, resulta claro:

“No puedo negar que el protagonista soy yo (...) Si te fijas verás que Fermín y Martín suenan casi igual y lo de Mostaza viene porque mi apellido (Solís) suena a tomate y de tomate a mostaza solo hay un paso. Eso sí, no tiene mi cara, no se parece a mí. Me salió así hace muchos años y he tenido que mantener esa línea”²².

Desde el punto de vista *articulatorio*, las relaciones entre las viñetas y la estructura de las páginas entran en un esquema de consecuencialidad y secuencialidad temporal que se ajusta perfectamente a la temática costumbrista. En los tres libros no localizamos experimentación plástica o visual a destacar, de ahí que no vayamos a insistir más en dicho aspecto.

19 En inglés en el original (traducción propia): “the multiple modes and media of autobiographical texts, and to the tensions between ‘auto’ and ‘graph’ in the rapidly changing visual and textual cultures of autobiography”. WHITLOCK, G. y POLETTI, A., “Self-Regarding Art”, *Biography*, 31.1, 2008, pp. 5-23, espec. p. 5.

20 SOLÍS, F., *El año que vimos nevar*, Bilbao, Astiberri, 2005, p. 5.

21 Disponible en: <https://dle.rae.es/cotidiano> (fecha de consulta: 01-02-2024) y <https://dle.rae.es/diario> (fecha de consulta: 01-02-2024).

22 Fermín Solís en: JIMÉNEZ, J., “‘Mi organismo en obras’, un apasionante regreso a los 80 de la mano de Fermín Solís”, *RTVE*, 2011,

<https://www.rtve.es/noticias/20110713/organismo-obras-fermin-solis/447168.shtml> (fecha de consulta: 01-02-2024).



Fig. 1. El joven Mostaza con la sombra de Lucky Luke (Morris) de fondo, personaje recurrente para narrar sus aventuras vitales. SOLÍS, F., *Los días más largos*, Panamá, Ediciones Balboa, 2003, portada

En el certamen INJUVE del año 2002, Solís ganó un accésit que le facilitó la publicación de *Los días más largos* [fig. 1], obra por la que recibió el premio al Autor Revelación en el Salón del Cómic de Barcelona de 2004²³. La obra se articula en nueve capítulos, que disponen el título en la viñeta inicial, sin incluir portadillas: *La hora de la siesta* (4 páginas); *El cementerio de los perros* (4 páginas); *Criaturas del espacio exterior* (4 páginas); *La casa de mi abuela* (5 páginas); *Los chulos de la calle* (4 páginas); *Criaturas del espacio exterior II* (4 páginas); *Días de fútbol* (6 páginas); *Un día de lluvia* (5 páginas) y *Los días más largos* (8 páginas). El cómic cuenta así con un total de 46 páginas, con un tamaño reducido de tan solo veinte centímetros de alto y tapa blanda.

²³ La obra se encuentra descatalogada y resulta complicada de localizar. Fermín Solís nos confirmó que solo posee una copia. Para revisar el libro hemos contado con la eficaz gestión de la Biblioteca de la Universidad de Zaragoza y con la amabilidad del Instituto Cervantes de Tánger, que conserva un ejemplar en su biblioteca. En el año 2005, la obra se publicó en Canadá con la editorial Pásteque y el título *Les jours les plus longs*.



Fig. 2. El protagonista tiene dos recompensas cuando acaba el curso: los tebeos y un amanecer.
SOLÍS, F., *Los días más largos*, Panamá, Ediciones Balboa, 2003, p. 46

La configuración y los elementos actanciales comienzan con una práctica especista y cruel: una pareja de niños, entre ellos el protagonista, mata a una lagartija disponiéndole un petardo en la boca. Juegos con sopas de letras, referencias al género *western* o a personajes de cómic como el Teniente Blueberry (Jean-Michel Charlier y Jean Giraud), copan un primer capítulo dedicado a ese espacio intermedio, de sosiego adulto y diversión infantil, que es la siesta. Excursiones al vertedero, abusones, fútbol, tenues coqueteos con la sexualidad o recuerdos de la casa de su abuela se amontonan a lo largo del resto de episodios en la mente de Mostaza. La vida de su familia y el represivo sistema educativo aparecen en el libro de modo germinal, para permitir un crecimiento más sólido en los dos siguientes.

Los días más largos forma el epígrafe final, el más extenso y el que da título al libro. El centro del desarrollo viene configurado por una caja de tebeos a la que accede Martín cuando por fin termina el curso académico y consigue aprobar todas las asignaturas. Resulta significativo que el premio sea la lectura de los cómics y que este se asocie con la primera vez que el niño ve un amanecer [fig. 2].



Fig. 3. Martín Mostaza junto a Sanna en el film *Cuando los dinosaurios dominaban la tierra*.

SOLÍS, F., *El año que vimos nevar*, Bilbao, Astiberri, 2005, p. 23 (portadilla)

El estilo y el diseño de los personajes como *elementos actanciales* se enmarca en una línea clara de influencia francobelga. Fermín Solís destaca la referencia de “*El pequeño Nicolás*, los libros escritos por René Goscinny e ilustrados por Jean-Jacques Sempé. Cuando era pequeño mi padre trabajaba en Francia y me los traía”²⁴. Su producción permite además una cierta comparativa con la del canadiense Michel Rabagliati y sus historias protagonizadas por Paul. O con la *Henriette* de Philippe Dupuy y Charles Berberian. *Los días más largos*

²⁴ Fermín Solís en: JIMÉNEZ, J., “‘Mi organismo en obras’, un apasionante regreso a los 80 de la mano de Fermín Solís”, *op. cit.*

supone, en este sentido, una primera aproximación a la inclusión de la ficción autobiográfica, pero es en los dos libros siguientes cuando esta eclosiona totalmente. El estilo permite a Solís reflejar todavía mejor la época, al buscar que:

“el dibujo de *Los días más largos* tuviese un aspecto similar a los dibujos que yo recuerdo de esa época, es decir, dibujos animados checoslovacos, Sasek, el estudio UPA, Sempé. En esa edad descubres el mundo y esos dibujos que yo descubría de pequeño me marcarían siempre”²⁵.

El año que vimos nevar se editó dentro de la colección Sillón Orejero de Astiberri²⁶ en rústica o tapa blanda con un formato de 15,5×20 cm, como si fuera un pequeño cuaderno de apuntes. Sus noventa y cuatro páginas incluyen, como hemos referido, un prólogo de Koldo Azpitarte. Se divide en seis capítulos que narran en blanco y negro aspectos vitales de la infancia de Martín: *La vuelta ciclista a España* (5 páginas); *La primera bicicleta* (5 páginas); *Cuando los dinosaurios dominaban la tierra* (15 páginas); *El año que vimos nevar* (4 páginas, con portada interior de fondo negro); *La calle San Ignacio* (20 páginas) y *Las clases se complican* (23 páginas). Cabría sumar en cada capítulo la portada interior, diferente en cada caso, configurada por el título del capítulo y un dibujo representativo. El libro finaliza con una fotografía de grupo en blanco y negro, que retrata a Solís junto a sus compañeros de clase y dos profesores.

Las chapas, los monopatines y la ansiada bicicleta constituyen las herramientas de juego del protagonista. Esta última es, al mismo tiempo, un elemento de competencia y prestigio entre sus amigos y compañeros. El Madelman que aparece en un cumpleaños o el Cinexin de los hermanos mayores del cumpleaños se dan la mano con canicas, bolas de papel mascado, clases de judo, cotilleos del barrio, coca colas, fantas, *mirindas* y patatas fritas. Mezclar bebidas carbonatadas entre sí parece un avance de tono revolucionario para su edad. Desde los gusanos de seda hasta las pequeñas capillas de distintas imágenes que circulaban (y todavía circulan, pero en mucha menor medida) de casa en casa.

Ocupa un espacio importante y otorga título a uno de los capítulos el impacto de la gran pantalla en el joven Mostaza a través del cine Coliseum de Cáceres. Allí acude a ver a Bud Spencer o Bruce Lee. Disfruta junto a sus amigos con la proyección de películas como *Furia de titanes* (Desmond Davis, 1981) o *Star*

25 13 MILLONES DE NAVES, “Entrevista a Fermín Solís”, *op. cit.*

26 Como define Alberto García en la ficha de Sillón Orejero en *Tebeosfera*: “Sillón Orejero es la denominación de una colección que en la práctica funciona como línea. Agrupa obras que por su formato y contenido pueden encuadrarse bajo el término ‘novela gráfica’”. GARCÍA, A., “Sillón Orejero (2002, ASTIBERRI) -LÍNEA-”, *Tebeosfera*, 2009,

https://www.tebeosfera.com/colecciones/sillon_orejero_2002_astiberri_-linea-.html (fecha de consulta: 01-02-2024).

Trek II: La ira de Khan (Nicholas Meyer, 1982). Pero si hay un film que queda grabado en su retina es *Cuando los dinosaurios dominaban la tierra* (Val Guest, 1970), especialmente por el personaje de Sanna que interpreta la actriz Victoria Vetri [fig. 3]. El cine siempre ha formado parte de la vida de Solís:

“Cuando yo tenía nueve o diez años, los jueves por la noche poníamos un ciclo de cine en la dos [...] Recuerdo perfectamente un ciclo de Imperio Argentina. Además, mi abuela me dejaba ver (“yo te taparé los ojos”, me decía) las películas del sábado por la noche, que en su mayoría estaban catalogadas como de dos rombos. Por ejemplo, vi *Deliverance* o *Bonnie & Clyde*, que me encantó. Son películas muy duras, raras e incluso tristes para un niño de esa edad. *Bonnie & Clyde* tiene un aire de tristeza, pero esa película es muy diferente. Yo conectaba de alguna forma con las protagonistas. Otro film que me encantó siendo niño fue *Melody*, cuyo guion coescribió Alan Parker. Me puso patas arriba porque se centraba en dos niños que se enamoran para después fugarse juntos. Es una película protagonizada por niños pero con bastantes tintes de crítica a la sociedad de los adultos. También me encantó *La ley de la calle*. La idea de los grupos, de las pandillas, siempre me gustó”²⁷.

La memoria del autor se refleja a través de Mostaza. Los ochenta traen consigo también la extensión del vídeo doméstico y, con él, la capacidad del espectador de seccionar un visionado a su antojo. La familia compra el formato de Video 2000, con las dificultades que supone apostar por un sistema de grabación que no fue el que finalmente triunfó en el mercado. La grabación de la Gala de Nochevieja de 1987 emitida en Televisión Española y del momento en que un pecho de la cantante Sabrina Salerno se mostró en cámara, fue uno de los hitos que logró inmortalizar el aparato de grabación y que más convenció al protagonista de su idoneidad. La emotividad se manifiesta en la delicadeza con la que Martín guarda una bola de nieve en la nevera, recuerdo de unas horas fantásticas, o en el pastelito que le entrega su abuela cuando vuelve de trabajar.

Pero la época se dibuja más allá del anecdótico: retrata a una clase media que hace grandes esfuerzos para progresar y vivir mejor que la generación de sus padres. Constituye un buen ejemplo la compra de un coche nuevo (un SEAT Ritmo) que permite viajar desde Extremadura hasta el vecino Portugal.

El cómic manifiesta además el peso de una educación todavía lastrada por elementos propios del sistema educativo franquista. El colegio toma forma en la mente del protagonista como un campo de concentración con un claustro de profesores entre los que se encuentran Don Ceferino, Don Jesús Orellana o Don Seve, que ejecutan castigos físicos sobre los alumnos, a veces por pura diversión.

27 GRACIA LANA, J. A., *Entrevista a Fermín Solís*, realizada el 07/03/2024.

Mi organismo en obras fue la continuación lógica de *El año que vimos nevar*, con un Martín Mostaza que se nos muestra en ocasiones como niño, pero viendo ya su tránsito al instituto y la adolescencia. Fue editado por La Cúpula en tapa blanda con un formato de mayor tamaño que *El año que vimos nevar*, 17×24 cm. Consta de 106 páginas en color que se articulan en seis capítulos: *Mis problemas con los tebeos* (10 páginas); *Jesusito de mi vida* (8 páginas); *Chapuzas a domicilio* (14 páginas); *El estirón* (18 páginas); *Cinco contra uno* (18 páginas) y *El cuarto de Arlés* (14 páginas), a sumar en todas ellas la portada interior, de carácter uniforme (letras dispuestas sobre un fondo de cuaderno escolar). Las dificultades que supone la entrada en la adolescencia aparecen fielmente reflejadas: de los cambios físicos al interés amoroso y sexual, la masturbación o el miedo al futuro, plasmado en la Guerra Fría o un prematuro pánico a la muerte.



19

Fig. 4. Los personajes más icónicos del cómic rechazan a Martín Mostaza por la traición de haber vendido sus tebeos. SOLÍS, F., *Mi organismo en obras*, Barcelona, Ediciones La Cúpula, 2011, p. 19

Si *El año que vimos nevar* dejaba claro el influjo del cine en la producción de Solís, *Mi organismo en obras* comienza con toda una declaración de amor a los tebeos, a los que su madre denomina “chistes”. Mostaza los siente como un tesoro, que le acompaña en cada momento de su vida. Sin embargo, la llegada de los videojuegos hace que opte por vender sus bienes más preciados, toda una traición al medio [fig. 4]. No abandonó realmente los cómics sino que dio un salto desde José Escobar o Francisco Ibáñez hasta nombres como Robert Crumb o Hugo Pratt. Su interés creció por la música o el cine, pero más adelante regresó como parte de su profesión.

El retrato de la clase media continúa presente: el trabajo como modista de su madre en casa o de su padre como funcionario de mantenimiento en un hospital por las mañanas y dedicado a las “chapuzas” por las tardes. También el contraste generacional a partir de la religión: la superstición de sus abuelas, las terribles clases de catecismo o el impacto de películas entre las que se encuentra *Marcelino pan y vino* (Ladislao Vajda, 1955). El cierre del libro viene determinado por la muerte de la abuela materna y la limpieza de su vieja casa en el pueblo. La memoria de la infancia casi se ve truncada por el desarrollo posterior. Los recuerdos que arden (literalmente, en una hoguera) son sofocados gracias a un poco de agua en la página final.



Fig. 5. Un pequeño Luis Buñuel en el mundo del ensueño surrealista. SOLÍS, F., *Buñuel en el laberinto de las tortugas*, Barcelona, Reservoir Books, 2019, p. 11

4. MÁS ALLÁ: EL ÉXITO BUÑUELIANO Y CONCLUSIONES

Antes de publicar *Mi organismo en obras*, Solís se aproximó al director de origen aragonés más universal²⁸. *Buñuel en el laberinto de las tortugas* fue editado originalmente en blanco y negro por la Editora Regional de Extremadura en el año 2009 y más adelante por Astiberri, siendo reeditada diez años después en color por Reservoir Books. Narra el rodaje por parte de Buñuel de *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933), combinando realidad con ficción [fig. 5]. Se trata de “un proyecto especial. Abrí un poco el abanico cuando pasé de contar historias de Martín Mostaza (...) para hablar desde el punto de vista de una persona universal muy reconocida, amada y odiada”²⁹.

La propuesta de Solís se insertaría en la tendencia de la novela gráfica contemporánea española de vinculación autobiográfica³⁰. En ella encontramos obras como *Arrugas* de Paco Roca, *María y yo*, firmada por Miguel Gallardo (ambas del año 2007), o el díptico constituido por *El arte de volar* (2009) y *El ala rota* (2016), a cargo de Antonio Altarriba y Kim.

El cine español ha sabido ver en esta línea editorial un foco de argumentos e ideas estéticas. Así lo demuestran adaptaciones como la de la propia *Arrugas*, dirigida por Ignacio Ferreras en el año 2012³¹. En el año 2015 se desarrolló un cortometraje financiado gracias a la Junta de Extremadura y el Centro de Documentación de las Hurdes dirigido y guionizado por José María Fernández de Vega. Sin embargo, permaneció inédito hasta el 2020, un año después de que

28 Para aproximarse al director, se pueden consultar estudios como: MARTÍNEZ HERRANZ, A. (coord.), *La España de Viridiana*, Universidad de Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013; SÁNCHEZ VIDAL, A., *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*, Barcelona, Booket, 2004 o SÁNCHEZ VIDAL, A., *Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, 2010.

29 GRACIA LANA, J. A., *Entrevista a Fermín Solís*, realizada el 07/03/2024.

30 La bibliografía que ha tratado la novela gráfica en España es extensa. Abarca desde tesis doctorales como *Comunicación verbal y no verbal en la novela gráfica española* (2017), *Miedo, autoconciencia y libertad en la posthumanidad artificial* (2021), hasta el ensayo pionero y homónimo de Santiago García (que parte de una investigación académica), *La novela gráfica*, editado por Astiberri en el año 2010.

31 Además de otras recientes, entre las que podemos citar *Mortadelo y Filemón contra Jimmy El Cachondo* (Javier Fesser, 2014), *Anacleto: agente secreto* (Javier Ruiz Caldera, 2015) o *Memorias de un hombre en pijama* (Carlos FerFer, 2017). Las aproximaciones teóricas a las relaciones entre cómic y cine, en sus diferentes interconexiones, resultan amplias. Sirven como ejemplo los dos monográficos, prácticamente paralelos, de las revistas especializadas *Neuróptica* y *Tebeosfera*, editados en el año 2020, bajo la dirección de Gonzalo Pavés en el caso de la primera y de Héctor Tarancón y Kiko Sáez en la segunda. Disponibles en: <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/neuroptica/issue/view/344> (fecha de consulta: 01-02-2024) y https://www.tebeosfera.com/numeros/tebeosfera_2016_acyt_-3_epoca_-15.html (fecha de consulta: 01-02-2024).

se estrenara el largometraje basado en la obra de Solís³². La película tuvo como productores a Manuel Cristóbal (que había trabajado en *Arrugas*) y al propio José María Fernández (Glow). Como destaca este último: “En animación no hay nada creado. Hay que partir de cero, desde los fondos hasta los personajes, creando sus movimientos dentro de cada *frame*. El guion se convierte en *storyboard* y desde ese *storyboard* se va definiendo la realización de la película”³³. Y, en este sentido:

“Tiene que ser el mismo Buñuel siempre, en una secuencia con ocho o diez planos puede que haya ocho o diez dibujantes distintos. No puede haber diferencia en la actuación, en el estilo de dibujo ni en la interpretación de los diferentes personajes. Al principio, por tanto, se hacen un montón de bocetos base, lo que nosotros denominamos hojas de modelo, que no deja ser un catálogo de información visual para que los animadores dibujen todo en base a lo mismo”³⁴.

La película fue íntegramente producida en el extremeño The Glow Animation Studio³⁵. Se encontró a cargo de Salvador Simó, sobre guion de este y Eligio R. Montero. Contó con el historietista e ilustrador José Luis Ágreda como director de arte y la dirección de animación de Manuel Galiana³⁶. Fue estrenada en 2018, diez años después de publicarse el cómic. Gozó de muy buena recepción crítica, con cuatro nominaciones a los Premios Goya: Mejor dirección novel, Mejor guion adaptado, Mejor música original y Mejor película de animación, alzándose con la estatuilla en esta última categoría³⁷.

32 Se puede consultar más sobre el tema en la página oficial sobre la novela gráfica, el corto y el largometraje: <https://www.bunuelenellaberinto.com/> y en: LAGUNA, R., “2015: Buñuel en el laberinto de las tortugas”, *Animación para adultos*, s. f., <https://animacionparaadultos.es/2015-bunuel-en-el-laberinto-de-las-tortugas/> (fecha de consulta: 01-02-2024).

33 José María Fernández De la Vega en: LÓPEZ, W. (entrevista) y MÉNDEZ, F. (fotografía), “El laberinto de las tortugas 'Animando a Buñuel desde una tierra con pan'”, *Culturabadajoz*, 2021, <https://culturabadajoz.com/entrevistas/el-laberinto-de-las-tortugas-animando-a-bunuel-desde-una-tierra-con-pan/> (fecha de consulta: 01-02-2024).

34 *Ibidem*.

35 El proceso de desarrollo de The Glow Animation Studio y de la película animada basada en la novela gráfica, cuenta además con el documental *El vuelo del abejorro*, dirigido por Mary Cruz Leo Pérez y estrenado en el año 2021, disponible en: <https://www.canalextramadura.es/video/el-vuelo-del-abejorro> (fecha de consulta: 01-02-2024). Puede localizarse más información sobre el estudio en su página web oficial: <https://www.theglowanimation.com/es/> (fecha de consulta: 01-02-2024). Asimismo, sobre Hampa Animation Studio, puede consultarse: <https://hampastudio.com/es/home/> (fecha de consulta: 01-02-2024).

36 Cuando la Academia de Cine Español realizó el *Homenaje a los Profesionales* en el año 2022, entre ellos se encontraba Galiana. Este citó como referentes a autores como Carlos Alfonso, William Hanna, José Luis Moro Pablo Núñez o Juan Pina, ACADEMIA DE CINE, “La Academia celebra su Homenaje a los Profesionales 2022”, *Academia de Cine*, <https://www.academiadecine.com/2022/10/18/la-academia-celebra-su-homenaje-a-los-profesionales-2022/> (fecha de consulta: 01-02-2024).

37 En dicho año compitió con las películas *Elcano y Magallanes. La primera vuelta al mundo* (Ángel Alonso) y *Klaus* (Sergio Pablos y Carlos Martínez López).

Tras *Mi organismo en obras* y el éxito del cómic y el film sobre Buñuel, Fermín Solís se centró en el ámbito infantil-juvenil, hasta que regresó a la novela gráfica con *Medea a la deriva* (2021) o *Elia* (2023), ambas editadas por Reservoir Books. Sus últimas obras suponen un punto y aparte en una exploración de ficción autobiográfica que no retoma desde hace más de diez años en forma de libro editado. Sin embargo, dos aspectos clave en su producción, como el estilo de dibujo o el carácter intimista de sus planteamientos narrativos, continúan presentes.

Desde el punto de vista de la estructura de los tres libros, la inclusión de distintos capítulos con un cómputo diferente de páginas aporta la idea de la fragmentación caprichosa de la memoria. El análisis de los niveles *configurativo y funcional* nos permite mostrar la indefinición de los límites entre realidad y construcción. Acerca del concepto de encontrarnos ante una ficción autobiográfica, una referencia nos sirve para situarnos: el influjo del cine resulta claro en toda su producción, pero no siempre procede de un elemento que parta de una vivencia real. *Cuando los dinosaurios dominaban la tierra* tiene una importancia central dentro de *El año que vimos nevar*, pero:

“ni siquiera la vi en el cine, ahí es donde entra la ficción en las historias de Martín Mostaza. Creo que algunas de las películas que más me marcaron de pequeño y adolescente fueron *Solo ante el peligro*, *Jasón y los Argonautas*, *Mi tío*, *Local Hero* y bastantes más”³⁸.

El primer film, dirigido por Fred Zinnemann en 1952, aparece por otro lado directamente referido en *Los días más largos*. Lo hace a través de un cameo realista del personaje de “Will” Kane, interpretado por Gary Cooper. Sin embargo, tanto el final de *Los días más largos* como el inicio de *Mi organismo en obras* son verdaderas odas de amor al cómic, una de las manifestaciones a las que terminaría dedicando su vida Solís.

El autor, nacido en los años setenta y miembro por lo tanto de la Generación X, retrata a la España de la década de los ochenta surgida de la Transición, dentro de una familia extremeña de clase trabajadora, compuesta por sus dos abuelas, sus padres, su hermano pequeño y él mismo. Destacan especialmente dos aspectos fundamentales: por una parte, la pervivencia de la herencia del régimen franquista, manifestada en una educación represiva y sustentada en el castigo físico. Por otro lado, el retrato de una generación que pudo progresar junto al país y mejorar su calidad de vida gracias al trabajo en un contexto económico relativamente favorable. En todo caso, el texto muestra cómo Fermín Solís tiene todavía mucho que aportar al medio. Su desbordante imaginación

38 GRACIA LANA, J. A., *Entrevista a Fermín Solís*, realizada el 07/03/2024.

permite, además y de modo inmediato, numerosas prospecciones desde el punto de vista de la exploración de su biografía creativa.

ANEXO. ENTREVISTA A FERMÍN SOLÍS, REALIZADA EL 7 DE MARZO DEL AÑO 2024.

Julio Gracia: Siempre te ha gustado el cine, pero comentaste en una presentación que realizaste en la Universidad de Extremadura que para hacer un audiovisual necesitabas muchas cosas que, con un simple lápiz, podías suplir³⁹.

Fermín Solís: Con diecinueve o veinte años empecé a tener mis escauceos con el mundo del cortometraje, gracias al Súper 8, que era lo más parecido al cine que se podía encontrar en esa época y que era todavía asequible (aunque estaba ya en decadencia).

Y sí, evidentemente cuando había tantísimos *peros* a la hora de escribir un guion, porque no había presupuesto, empecé a contar mis historias, escribiéndolas y dibujándolas. Lo que había hecho desde pequeño era dibujar.

J. G.: No te admitieron en Bellas Artes porque en la prueba libre planteaste motivos de ilustración infantil⁴⁰, ¿piensas que ahora, con el arraigo de la ilustración y el cómic en las Facultades de BBAA, te ocurriría lo mismo?

F. S.: La verdad es que no lo sé. Es una pregunta que no puedo responder, porque estoy muy alejado de todo el sistema académico desde que acabé magisterio (lo hice de rebote por no poder entrar en Bellas Artes, sin ninguna motivación). Más adelante empecé a buscarme la vida a diferentes niveles para subsistir, pero siempre con el punto de mira en el dibujo, en la ilustración. No he recibido ningún tipo de formación, no he hecho ningún máster, nada parecido. No obstante, creo que aunque existan estas asignaturas todavía se mira al medio de forma diferente.

J. G.: Sin embargo, hiciste magisterio y, al final, el cómic, no deja de ser una forma organizada y didáctica de contar historias.

F. S.: Parece desde fuera que es así, pero yo creo que en esa época no me aportó prácticamente nada. Quizás, lo único (siempre lo digo), fue el conocimiento

39 UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA, "Primera Clase Magistral de Fermín Solís sobre *Buñuel en el laberinto de las tortugas*", Canal de YouTube de la Universidad de Extremadura, 8 de marzo de 2021, https://www.youtube.com/watch?v=voQ_X6nVJxw (fecha de consulta: 01-02-2024).

40 *Ibidem*.

de un libro: *Gramática de la Fantasía*, de Gianni Rodari. Era una de las lecturas recomendadas y tuve la suerte de cogerlo. Me sirvió mucho a la hora de narrar y de escribir. Todavía, a día de hoy, lo sigo utilizando

Cuando empezaba a hacer libros ilustrados para SM, Santillana o Anaya, les daba igual mi currículum. Lo único que importaba es que entregase a tiempo cuatrocientas ilustraciones y que estuviesen medio decentes.

J. G.: Antes de todo lo anterior, comenzaste en el universo del fanzine.

F. S.: Empecé a tener constancia de que existían una serie de fanzines donde se publicaban historias de una o dos páginas realizadas por diferentes dibujantes. Eso me permitió experimentar con el medio y me sirvió como entrenamiento, para seguir haciendo páginas y páginas.

Para nosotros, el fanzine era la forma de aprender a narrar con viñetas. Hacer un cómic que realmente funcionase en una página o en dos te permitía empezar con la historia, tomar la medida de la página e incluso introducirte en la rotulación, para que quedase bien encajada. Cuando lo recibías impreso en casa, te daba rabia porque lo habías hecho mal. De esta manera, en el siguiente número lo intentabas mejorar. Para mí fue un aprendizaje total. Cuando veo a gente joven que empieza directamente con una novela gráfica de ciento y pico o doscientas páginas... me hace pensar en un director de cine que no ha hecho antes un cortometraje. Un corto te da soltura y aprendizaje, pero bueno, han cambiado los tiempos. Creo que al fanzine ahora lo sustituyen las redes sociales como Instagram. En todo caso, para mí, el trabajo en fanzines constituye una época que recuerdo con cariño.

J. G.: Pero nunca abandonaste el universo del fanzine: por ejemplo, has trabajado mucho en las publicaciones coordinadas por Juanjo El Rápido.

F. S.: Efectivamente, estuve con Juanjo el Rápido en *La resistencia* o en *La residencia*. Siempre que algún fanzine me propusiera colaborar, lo hacía. Y me sigue atrayendo ese mundillo. No he tenido aún la suerte de ir a ferias como GRAF, pero siempre que voy a Barcelona me acerco a la librería Fatbottom.

J. G.: ¿Hasta qué punto resulta autobiográfico tu personaje de Martín Mostaza?

F. S.: Tiene mucho de autobiográfico, pero dejé un margen para la ficción, por eso me busqué este *alter ego* para contar mi infancia y adolescencia. Elegí un

nombre que se pareciese sonoramente al mío y un apellido que diese origen a bromas por el resto de compañeros de clase.

J. G.: Cada libro centrado en Martín Mostaza ha aparecido publicado por una editorial distinta y se ha enmarcado en diferentes momentos de tu trayectoria: *Los días más largos* en Ediciones Balboa, *El año que vimos nevar* por Astiberri y *Mi organismo en obras* en La Cúpula ¿Cuál de los tres crees que refleja mejor tu evolución como autor?

F. S.: Estamos planeando publicar en 2025, cuando se cumplen 25 años de la edición de mi primer tebeo, un recopilatorio con todo Martín Mostaza. Creo que *Mi organismo en obras* es mi cómic más redondo, del que estoy más orgulloso. Desde mi punto de vista, es el que mejor refleja esa evolución. Por otra parte, también es el último que dibujé sobre papel con tinta china. Luego me pasé al digital.

J. G.: El capítulo de *El año que vimos nevar* titulado *Cuando los dinosaurios dominaban la tierra* da buena muestra del influjo que tiene el cine en tu producción. ¿Viste realmente *Cuando los dinosaurios dominaban la tierra* en la gran pantalla?

F. S.: No, qué va, ni siquiera la vi en el cine, ahí es donde entra la ficción en las historias de Martín Mostaza. Creo que algunas de las películas que más me marcaron de pequeño y adolescente fueron *Solo ante el peligro*, *Jasón y los Argonautas*, *Mi tío*, *Local Hero* y bastantes más.

J. G.: Has comentado en varias ocasiones cómo, especialmente en *El año que vimos nevar*, otorgas a tus viñetas un toque que recuerda a los dibujos animados que veías en ese momento, ¿podrías profundizar más en ese aspecto?

F. S.: Claro, en esa época, los niños que queríamos dibujar teníamos pocos referentes. Los cómics: Bruguera, Don Miki, algún superhéroe o Astérix... los dibujos animados eran otro referente: los de la Warner, la UPA, etc... son una gran influencia para mí.

J. G.: Me gustaría que me hablaras de uno de tus libros con mayor impacto: *Buñuel en el laberinto de las tortugas*.

F. S.: Es un proyecto especial. Abrí un poco el abanico cuando pasé de contar historias de Martín Mostaza, como hemos comentado, un *alter ego* para contar mis recuerdos de los años ochenta, para hablar desde el punto de vista de una persona universal muy reconocida, amada y odiada. El director de la Filmoteca de

Extremadura Francisco Rebollo recibió una llamada del Centro de Documentación de las Hurdes buscando un dibujante que hiciera unos paneles sobre la película de Buñuel. Rebollo les comentó que yo ya estaba realizando una historieta con Astiberri. Hablamos con la editorial y quedamos en que la primera edición la haría la Editora Regional de la Junta de Extremadura. Un par de años después lo sacaron ellos. Es diferente por la narrativa, por el estilo... y por todo. A lo mejor por esa reorientación, por tratar de llegar a un público que no era el habitual lector de cómics de esa época y a la vez por intentar llegar al mundo del cine, a los fans de Buñuel, a mucha más gente.

J. G.: Has comentado en algunas ocasiones que piensas que *Buñuel en el laberinto de las tortugas* es algo aislado dentro de tu producción, que no vas a repetir la misma fórmula, a nivel narrativo y de estilo.

F. S.: Me desdigo de lo que dije, porque en septiembre saco otro cómic sobre Buñuel. Justo antes de la pandemia se pusieron en contacto conmigo desde el Instituto Luis Buñuel de Los Ángeles para conocer al hijo del cineasta, Rafael Buñuel. Sin embargo, se quedó en el aire como todo lo que se planteaba en esa época. Después del COVID retomó el contacto conmigo Óscar Arce, que dirige el Instituto. Me propuso hacer la adaptación de un guion sobre Buñuel que había escrito junto a Esteve Soler. Me gustó mucho y empecé a trabajar mano a mano con ellos. Lo tenemos ya terminado para que se publique con Reservoir Books y la idea es presentarlo en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián. Gráficamente está a medio camino entre el cómic de *Buñuel en el laberinto de las tortugas* y la película.

J. G.: En tu infancia tuviste la oportunidad de ver *Los olvidados* y fue una película que te marcó.

F. S.: Fui un afortunado. Cuando yo tenía nueve o diez años, los jueves por la noche poníamos un ciclo de cine en la dos. Vivíamos seis personas en casa: mis padres, mis hermanos y mis dos abuelas, pero había buena armonía en todos los sentidos y todas las semanas veíamos la película. Recuerdo perfectamente un ciclo de Imperio Argentina. Además, mi abuela me dejaba ver (“yo te taparé los ojos”, me decía) las películas del sábado por la noche, que en su mayoría estaban catalogadas como de dos rombos. Por ejemplo, vi *Deliverance* o *Bonnie & Clyde* (que me encantó). Son películas muy duras, raras e incluso tristes para un niño de esa edad. *Bonnie & Clyde* tiene un aire de tristeza, pero esa película es muy diferente. Yo conectaba de alguna forma con las protagonistas. Otro film que me encantó siendo niño fue *Melody*, cuyo guion coescribió Alan Parker. Me puso patas arriba

porque se centraba en dos niños que se enamoran para después fugarse juntos. Es una película protagonizada por niños, pero con bastantes tintes de crítica a la sociedad de los adultos. También disfruté mucho con *La ley de la calle*. La idea de los grupos, de las pandillas, siempre me gustó. Con todo lo que te he contado, no debería resultarte extraño que conectase también con *Los olvidados*.

J. G.: ¿Cómo generas esa historia en la que entra la realidad del rodaje pero también la ficción? ¿Se combinan bien ambos universos?

F. S.: Recrear un rodaje es algo prácticamente imposible, más allá de la gente que lo vivió, y no existen muchos testimonios de ello. A veces lo pienso también y me pregunto: ¿cómo pude hacer eso? En ese momento fui muy atrevido, experimental, me metí en algo que era, en general, bastante gordo. Ideé partes o saqué a algún personaje del rodaje, como a Rafael Sánchez Ventura.

J. G.: En todo caso, fue un verdadero éxito.

F. S.: Cuando salió la película, pensé: si lo hubiese hecho de otra forma, a lo mejor no hubiese funcionado tan bien. Buñuel, como siempre he dicho, era mi Mortalelo. Fue el personaje con el que jugaba. Era su Pepito Grillo. Me documenté muchísimo. Iba a Madrid y buscaba en librerías de viejo los libros más extraños sobre Buñuel o entrevistaba a personas cuyos antepasados estuvieron vinculados con el rodaje. Mezclaba lo fantástico con lo que pudo ser real. Si lo hubiera planteado de otra manera tampoco habría pasado nada, porque muchas cuestiones son pura ficción.

J. G.: La adaptación filmica aumentó todavía más, si cabe, la repercusión de la obra.

F. S.: Cuando se hizo la película, la parte de las Hurdes fue muy fiel al cómic, mientras que la de París decidimos cambiarla, porque en pantalla no funcionaba bien media hora con dos tipos hablando y dando vueltas por la ciudad. Decidimos hacer un *flashback* sobre quién era Luis Buñuel y cómo se convirtió en el director de cine que luego fue.

J. G.: El estilo de dibujo que utilizas es, más que caricaturesco, surrealista. Te permite introducirte en esa atmósfera del autor: las calles deformes de París, la imagen de Buñuel, de los personajes o de las mujeres.

F. S.: Era difícil, porque viniendo del mundo del que yo vengo (el *cartoon*), hacer un dibujo más realista me costaba mucho. Se queda un poco a medio camino entre lo caricaturesco y lo realista.

Fue uno de los problemas que tuvo adaptar el libro al cine porque, entre otras cosas, era imposible llevar a la gran pantalla mi estilo gráfico. Mi Buñuel cambia de cara en cada viñeta. Hay un montón de *Buñueles* diferentes. Si se hubiese llevado toda la película a mi estilo gráfico, hubiese sido diez o quince veces más cara.

J. G.: Entrando en la comparativa entre novela gráfica y película, me parece especialmente potente ese momento en que Las Hurdes se levantan en forma de tortuga y hablan con Buñuel, ¿por qué no se incluyó dicha escena en el film?

F. S.: En la primera reunión que tuve con el equipo de la película para hablar de la adaptación, el director me preguntó si yo quería algo totalmente fiel al material o si le dejaba libertad para que él recompusiese algunas partes. Yo lo tenía clarísimo: no dudé ni un segundo en contestarle que prefería la segunda opción. Evidentemente, quería que escribieran un guion respetuoso con el libro, pero que aportase cosas nuevas. Son medios muy diferentes. Por ejemplo, les puse como referencia la adaptación de *Ghost World*, basada en el cómic de Daniel Clowes, porque amplía ese universo. Es como si estuviese leyendo el libro otra vez, pero con nuevas historias. Les dejé, por lo tanto, total libertad.

Mientras que el libro tiende a retratar lo onírico, surrealista y fantástico, la película trata sobre todo la amistad entre Buñuel y Acín, quizás esa escena que comentabas habría sido algo forzada.

J. G.: ¿Quedaste satisfecho con el resultado final de la película?

F. S.: Sí, yo estoy muy satisfecho. Creo que es una buena obra. Se hizo además con un millón, con ochocientos mil euros. Aunque es mucho dinero, es ridículo para la industria. Cualquier película europea o estadounidense seguramente se vaya a los cinco, seis o diez millones. En el caso de Pixar, hablamos ya de cientos de millones de dólares. Esta película se hizo de forma artesana, con muchísimo amor, cuidando los detalles y la parte gráfica. En este último aspecto, creo que todo el peso se lo lleva José Luis Ágreda.

BIBLIOGRAFÍA General

- ACADEMIA DE CINE, “La Academia celebra su Homenaje a los Profesionales 2022”, *Academia de Cine*, <https://www.academiadecine.com/2022/10/18/la-academia-celebra-su-homenaje-a-los-profesionales-2022/> (fecha de consulta: 01-02-2024).
- ALTARRIBA, A. *La narración figurativa. Acercamiento a la especificidad de un medio a partir de la “Bande Dessinée” de expresión francesa*, Alcalá, Ediciones Marmotilla, 2022.
- ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, CH., “El fanzine en Extremadura: desde sus inicios hasta finales de los 80”, *El salto diario*, 28/05/2021, <https://www.elsaltodiario.com/culturas/fanzine-extremadura-desde-inicios-hasta-finales-80> (fecha de consulta: 01-02-2024).
- BUÑUEL EN EL LABERINTO, <https://www.bunuelenellaberinto.com/> (fecha de consulta: 01-02-2024).
- CUETO ASÍN, E., “Avant-Garde Artists and the Aura of Homosocial Creativity: Fermín Solís’s Buñuel en el laberinto de las tortugas”, *HIOL: Hispanic Issues On Line*, 31, 2023, pp. 83-109, <https://conservancy.umn.edu/handle/11299/256353> (fecha de consulta: 01-02-2024).
- DELGADO, P., “Entrevista a Fermín Solís, ilustrador”, *ABC*, 2019, <https://abcblogs.abc.es/fahrenheit-451/entrevistas/entrevista-a-fermin-solis-ilustrador.html> (fecha de consulta: 01-02-2024).
- FESTIVAL INTERNACIONAL BUÑUEL-CALANDA, “Entrevista a Fermín Solís. Novelista gráfico”, *Canal de YouTube del Festival Internacional Buñuel-Calanda*, https://www.youtube.com/watch?v=K_wKmj3BnwU (fecha de consulta: 01-02-2024).
- GÁLVEZ, P., *Vittorio Giardino. Variaciones sobre la línea clara*, León, Universidad de León y EOLAS Ediciones, 2019.
- GARCÍA, A., “Sillón Orejero (2002, ASTIBERRI) -LINEA-”, *Tebeosfera*, 2009, https://www.tebeosfera.com/colecciones/sillon_orejero_2002_astiberri_linea-.html (fecha de consulta: 01-02-2024).
- GARCÍA, S., *La novela gráfica*, Bilbao, Astiberri, 2010.
- GRACIA LANA, J. A., *Entrevista a Fermín Solís*, realizada el 07/03/2024.
- GRACIA LANA, J. A., “El cómic desde el ámbito académico en España”, *Tebeosfera*, 18, 2021, https://revista.tebeosfera.com/documentos/el_comic_desde_el_ambito_academico_en_espana.html (fecha de consulta: 01-02-2024).
- GRACIA LANA, J. A., *El cómic español de la democracia. La influencia de la historieta en la cultura contemporánea*, Zaragoza, Pressas de la Universidad de Zaragoza, 2022.

- GRACIA LANA, J. A., *Las revistas como escuela de vida. Diálogos sobre el cómic adulto (1985-2005)*, León, Servicio de Publicaciones de la Universidad de León y EOLAS Ediciones, 2019.
- JIMÉNEZ, J., “Una exposición en Badajoz recorre la carrera del dibujante e ilustrador Fermín Solís”, *RTVE*, 2023, <https://www.rtve.es/noticias/20230530/exposicion-del-dibujante-ilustrador-fermin-solis/2447901.shtml> (fecha de consulta: 01-02-2024).
- LAGUNA, R., “2015: Buñuel en el laberinto de las tortugas”, *Animación para adultos*, s. f., <https://animacionparaadultos.es/2015-bunuel-en-el-laberinto-de-las-tortugas/> (fecha de consulta: 01-02-2024).
- LÓPEZ, W. (entrevista) y MÉNDEZ, F. (fotografía), “El laberinto de las tortugas 'Animando a Buñuel desde una tierra con pan'”, *Culturabadajoz*, 2021, <https://culturabadajoz.com/entrevistas/el-laberinto-de-las-tortugas-animando-a-bunuel-desde-una-tierra-con-pan/> (fecha de consulta: 01-02-2024).
- MARTÍNEZ HERRANZ, A. (coord.), *La España de Viridiana*, Universidad de Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013.
- MENEU OSET, I., “Más allá de las Hurdes: *Buñuel en el laberinto de las tortugas*”, *Con A de animación*, 8, 2018, pp. 90-99, <https://polipapers.upv.es/index.php/CAA/article/view/9649> (fecha de consulta: 01-02-2024).
- OSMAN SAAD SLIMAN AQUOL, R., *Comunicación verbal y no verbal en la novela gráfica española*, tesis doctoral defendida en la Universidad de Alcalá, 2017.
- PAVÉS, G. (coord.), Monográfico “De la página en blanco al espacio filmico”, *Neuróptica*, 2, 2020, <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/neuroptica/issue/view/344> (fecha de consulta: 01-02-2024).
- PULIDO CORDERO, M., UREÑA BRACERO, J. y NOGALES FLORES, T., *Publicaciones periódicas extremeñas: catálogo digital*, Cáceres, Universidad de Extremadura, <https://www.unex.es/conoce-la-uex/centros/publicacion?id=1869> (fecha de consulta: 01-02-2024).
- REINA GUTIÉRREZ, A., *Miedo, autoconciencia y libertad en la posthumanidad artificial. Creación de una novela gráfica para la visualización de un futuro distópico*, tesis doctoral defendida en la Universidad de Granada, 2021.
- ROSALES GARCÍA, C., “La transducción de la novela gráfica al cine: el caso de *Buñuel en el laberinto de las tortugas*”, en *Esferas Literarias*, 6, 2023, pp. 147-168, <https://journals.uco.es/Esferas/article/view/15891/15049> (fecha de consulta: 01-02-2024).

- SÁEZ DE ADANA, K. y TARANCÓN, H. (coords.), “Cómico y cine”, *Tebeosfera*, 15, https://www.tebeosfera.com/numeros/tebeosfera_2016_acyt_3_epoca_15.html (fecha de consulta: 01-02-2024).
- SÁNCHEZ-NAVARRO, J., “Luis Buñuel, animado”, en *COMeIN: Revista de los Estudios de Ciencias de la Información y de la Comunicación*, 89, 2019, <https://comein.uoc.edu/divulgacio/comein/es/numero89/articulos/Luis-Buxuel-animado.html> (fecha de consulta: 01-02-2024).
- SÁNCHEZ VIDAL, A., *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*, Barcelona, Booket, 2004.
- SÁNCHEZ VIDAL, A., *Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, 2010. The Glow Animation Studio, página web oficial, <https://www.theglowanimation.com/es/> (fecha de consulta: 01-02-2024).
- UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA, “Primera Clase Magistral de Fermín Solís sobre *Buñuel en el laberinto de las tortugas*”, *Canal de YouTube de la Universidad de Extremadura*, 8 de marzo de 2021, https://www.youtube.com/watch?v=voQ_X6nVJxw (fecha de consulta: 01-02-2024).
- YEXUS, *Bernie Wrightson, la expresión del horror*, León, Universidad de León y EOLAS Ediciones, 2017.
- Voz “cotidiano” en el *Diccionario de la Real Academia Española*, <https://dle.rae.es/cotidiano> (fecha de consulta: 01-02-2024).
- Voz “diario” en el *Diccionario de la Real Academia Española*, <https://dle.rae.es/diario> (fecha de consulta: 01-02-2024).
- Voz “fanzine” en el *Diccionario de la Real Academia Española*, <https://dle.rae.es/fanzine> (fecha de consulta: 01-02-2024).
- VV. AA., *Dibujos, viñetas, tebeos: Fermín Solís*, Badajoz y Mérida, MEIAC y Junta de Extremadura, 2023.
- 13 MILLONES DE NAVES, “Entrevista a Fermín Solís”, *13 Millones de Naves*, 2009, <https://13millonesdenaves.com/entrevista-a-fermin-solis/> (fecha de consulta: 01-02-2024).

Cómics, documentales y películas citadas

- ALTARRIBA, A. y KIM, *El arte de volar*, Alicante, De Ponent, 2009.
- ALTARRIBA, A. y KIM, *El ala rota*, Barcelona, Norma Editorial, 2016.
- AZPITARTE, K., “La evocación como ficción”, en Solís, F., *El año que vimos nevar*, Bilbao, Astiberri, 2005, pp. 4-6.
- FERFER, C., *Memorias de un hombre en pijama*, 2017.
- FERRERAS, I., *Arrugas*, 2012.
- FESSER, J., *Mortadelo y Filemón contra Jimmy El Cachondo*, 2014.
- Cabezabajo*, Madrid, Cabezabajo Ediciones, 1995-2003.

- GALLARDO, M., *María y yo*, Bilbao, Astiberri, 2007.
- GALVAÑ, A., *Pulse Enter para continuar*, Barcelona, Apa-Apa, 2018.
- La Comictiva*, Madrid y Bilbao, La Factoría de Ideas e Hilargi Ediciones, 1994-2001.
- LEO PÉREZ, M. C., *El vuelo del abejorro*, 2021,
<https://www.canalextramadura.es/video/el-vuelo-del-abejorro> (fecha de consulta: 01-02-2024).
- LOBO, P. y PINILLA GARCÍA, A., *Movida CC: La movida cacereña 80'S-90'S*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 2021.
- LOZANO BARTOLOZZI, M^a DEL M. (coord.), *Plástica extremeña*, Badajoz, Publex, 1990.
- L.S.D.*, Valladolid, Líneas Sin Desperdicio, s. f.
- ROCA, P., *Arrugas*, Bilbao, Astiberri, 2007.
- RUIZ CALDERA, J., *Anacleto: agente secreto*, 2015.
- SIMÓ, S., *Buñuel en el laberinto de las tortugas*, 2018.
- SOLÍS, F., *Buñuel en el laberinto de las tortugas*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2009 (segunda edición: Bilbao, Astiberri, 2009. Reeditada: Barcelona, Reservoir Books, 2019).
- SOLÍS, F., *De ballenas y pulgas*, Córdoba, Ariadna Editorial, 2004.
- SOLÍS, F., *El año que vimos nevar*, Bilbao, Astiberri, 2005.
- SOLÍS, F., *Elia*, Barcelona, Reservoir Books, 2023.
- SOLÍS, F., *Los días más largos*, Panamá, Ediciones Balboa, 2003.
- SOLÍS, F., *Medea a la deriva*, Barcelona, Reservoir Books, 2021.
- SOLÍS, F., *Mi organismo en obras*, Barcelona, Ediciones La Cúpula, 2011.
- SOLÍS, F., *No te quiero, pero...*, Bilbao, Astiberri, 2004.
- Tales from the cuales*, Cáceres, Comics Dragoon, 1998.
- TRABADO-CABADO, J. M., “Construcción narrativa e identidad gráfica en el cómic autobiográfico: retratos del artista como joven dibujante”, en *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 2012, pp. 223-256.
- WHITLOCK, G. y POLETTI, A., “Self-Regarding Art”, *Biography*, 31.1, 2008, pp. 5-23, espec. p. 5.

Julio Gracia Lana

Departamento de Historia del Arte
 Universidad de Zaragoza
<https://orcid.org/0000-0002-2138-0554>
jaglana@unizar.es



**ALGUNAS NOVELAS GRÁFICAS SOBRE FRIDA KAHLO.
DE *FLÂNEUSE* AL KAHLOISMO**

**SOME GRAPHIC NOVELS ABOUT FRIDA KAHLO.
FROM *FLÂNEUSE* TO KAHLOISM**

FRANCISCA LLADÓ POL
Universitat de les Illes Balears

Recibido: 21/06/2024 / Aceptado: 26/11/2024

RESUMEN

Las numerosas novelas gráficas sobre Frida Kahlo se centran en la biografía de la artista, contribuyendo con ello a la consolidación de un mito que alterna los tópicos del feminismo y el exotismo. Por ello en este artículo se ha optado por una selección temática que ha escorado la psicobiografía en beneficio de temas fronterizos como la mexicanidad y el compromiso político. A través de una lectura analítica del proceso de creación de guionistas e ilustradores, se ha enfatizado su actitud de *flâneuse* gracias a dibujos literales o derivados de intercambios simbólicos. Se trata de esbozar que existen diversas formas de acercamiento a una artista que trascienden su vida personal, como también hay diferentes ilustradores y guionistas que van más allá de las apariencias.

Palabras clave: Novela gráfica, Frida Kahlo, mexicanidad, compromiso político, ilustración.

ABSTRACT

Although the numerous graphic novels about Frida Kahlo focus on the biography of the artist, contributing to the consolidation of a myth that alternates the topics of

feminism and exoticism. For this reason, in this article we have opted for a thematic selection that has biased psychobiography in favour of border issues such as Mexicanness and political commitment. Through an analytical reading of the creative process of scriptwriters and illustrators, their attitude of *flâneuse* has been emphasised, thanks to literal drawings or drawings derived from symbolic exchanges. It is about outlining that there are different ways of approaching an artist that transcend her personal life, as well as there are different illustrators and scriptwriters who go beyond appearances.

Keywords: Graphic novel, Frida Kahlo, Mexicanity, political commitment, illustration.

*Querer descubrir y amar lo descubierto, oculto
Frida Kahlo*

1. NOVELA GRÁFICA Y ARTISTAS

En el siglo XXI la novela gráfica se ha consolidado como un producto cultural de gran versatilidad ya que son muchas y variadas las temáticas que aborda. Considerada como un espacio creativo preeminente, permite analizar diferentes procesos artísticos, históricos y sociales, resultando muy procedente para indagar en las variantes de la representación relacionadas con la naturaleza de lo testimonial y lo biográfico.¹ Además, como medio de comunicación de masas parte de una estrategia doble: por un lado, pretende la legitimación del cómic como un vehículo válido para la expresión artística y convertirse en una manifestación cultural de pleno derecho. En este sentido, Thierry Groesteen ha afirmado que la novela gráfica aleja al cómic de connotaciones vulgares e infantiles consiguiendo entrar en la alta cultura.² La segunda estrategia es de mercado, ya que las editoriales son las responsables de publicar un producto en función de la demanda.

Si bien no existe un subgénero de novelas gráficas de artistas, su crecimiento es exponencial. Fomentadas desde instituciones museísticas y editoriales especializadas, se ha convertido en un objeto atractivo, aunque con ciertos

¹ WALKER, G. et al., *Graphic Witness: Five Wordless Graphic Novels*, Ontario, Firefly Books, 2007.

² GROESTEEN, T., *Un objet culturel non identifié: la bande dessinée*, Mouthiers-sur-Bohême, Editions de l'An, 2, 2006, pp. 7-9.

tintes de perversión fruto de la mercadotecnia. Una cuestión que interesa especialmente, ya que se consolidaron en la década de los noventa, momento en que Frida Kahlo se convirtió en producto de la industria cultural.

En cuanto a sus relaciones con la pintura, los guionistas efectúan un trabajo de documentalismo a través de la consulta sobre biografías de artistas y bibliografía especializada. Pero no siempre gozan de total libertad, ya que la línea editorial de cada empresa puede constituir una primera directriz. En ocasiones se orienta al guionista sobre una ambientación determinada o los personajes que deben aparecer. Incluso se puede producir una intervención puntual reorganizando una escena invocando apriorismos morales. Antonio Altarriba ha señalado: “(y sirva como denuncia), hoy rigen contratos, generalmente de grandes editoriales y blindados por la correspondiente cláusula de confidencialidad, que otorgan al editor, de manera expresa, el derecho a intervenir en la obra”.³

Los dibujantes comparten con la pintura el uso del dibujo como elemento transmisor de ideas. Gasca y Mensuro establecen tres vías de acercamiento: la apropiación de la iconografía de arquetipos procedentes del cómic, el estudio de determinados tipos de pintura narrativa y el análisis iconográfico basado en la reapropiación de obras de un artista.⁴ Unos argumentos que no siempre se adecúan a aquellos dibujantes que alternan su estilo con el del artista.

Analizando esta tipología de novelas gráficas, se detectan dos narrativas. Las que se ciñen a biografías que introducen al lector en una ambientación histórico-social o a través de la revisitación de obras que permiten un acercamiento a la realidad desde lo individual a lo social.⁵ La segunda, corresponde a historias ficcionadas donde se entrecruzan el pasado y el presente. Se altera la dimensión temporal y se recuperan libremente personajes y obras. El resultado es una biografía novelada que el lector habrá de delimitar y que puede resumirse en palabras de Dirk Deppey: la carga de culpa o el sufrimiento real o ficticio se encuentran presentes de la misma manera que los pequeños logros cotidianos.⁶

1.1. Novelas Gráficas sobre Frida Kahlo

Si bien Frida Kahlo se estudia indeleblemente unida a su biografía, se evitará caer en análisis que dejen al margen otras cuestiones limítrofes como la

3 ALTARRIBA, A., “El guion de cómic, ese misterio”, en ALARY, V., BAILE LÓPEZ, E., ROVIRA-COLLADO, J. (eds.), *Renovación del cómic en español*, Le Grihm, 2022, p. 155.

4 GASCA, L. y MENSURO, A., *La pintura en el cómic*, Madrid, Cátedra, 2014, pp. 7-8.

5 GARCÍA, S., *La novela gráfica*, Bilbao, Astiberri, 2ª edición, 2014, p. 234.

6 DEPPEY, D., “The Eddie Campbell Interview”, *The Comics Journal*, nº 273, 2006, pp. 66-114.

mexicanidad y su compromiso político. Sobre esta artista planea una leyenda que según Patricia Mayayo hunde sus raíces en el mito romántico a la vez que reproduce unos tópicos asociados a la mujer: hipersensibilidad, desequilibrio emocional, rebeldía y haber vivido a la sombra de un hombre.⁷ De allí los análisis psicobiográficos basados en el estudio de diversas etapas de su vida marcadas por el accidente y su enamoramiento de Diego Rivera y que concluyen que la pintura actuó como catarsis. Una postura un tanto reduccionista que comenzó en la década de los noventa configurando la Fridomanía que se concreta en el coleccionismo de su obra por parte de artistas como Madonna o Robert de Niro; exposiciones monográficas; en 1998 Jean Paul Gaultier presentó una de sus colecciones inspirada en sus vestidos; el estreno del biopic *Frida* dirigido por Julie Taymor en 2002 o la canción de Coldplay *Viva la vida* después que Chris Martin visitara la *Casa Azul* en 2007. Una contaminación estética que ha sido inmortalizada en posters, calendarios, agendas, imanes o camisetas. Un campo propicio para la publicación de cómics, novelas gráficas y libros ilustrados, dejando la puerta abierta al interrogante sobre si se ha potenciado desde las editoriales o si son fruto del interés del dibujante.

Para realizar este estudio, de quince libros consultados, se ha seleccionado la biografía de María Hesse⁸ y las novelas gráficas de Tyto Alba⁹, Jean-Luc Cornette y Flore Balthazar¹⁰ y la de Francisco de la Mora.¹¹ Los motivos derivan de sostener que la producción artística de Frida va más allá de cuestiones sentimentales o su vinculación con el surrealismo. Hesse realiza una biografía a partir del texto de Hayden Herrera de 1983¹² y su diario personal, de allí que se considere una autobiografía. Siguiendo a Susana Escobar, la autobiografía es un género a medio camino entre ficción y realidad, ya que a menudo quien reescribe su historia “inventa” algunos de los pasajes de su vida.¹³

La novela gráfica de Tyto Alba se conforma como un relato en que se entrecruzan realidad y ficción a partir de los recuerdos de Chavela Vargas. Su título *La casa azul*, fue elegido por ser el punto de encuentro de ambas mujeres. La novela comienza con la llegada de un joven a México en 1989, que no es otro que el autor y que, entre sueños y tequilas, exhibe prácticas artísticas y

7 MAYAYO, P., *Frida Kahlo contra el mito*, Madrid, Cátedra, 2008, p. 12.

8 HESSE, M., *Frida Kahlo. Una biografía*, Madrid, Lumen, 2016.

9 TYTO ALBA, *La casa azul*, Bilbao, Astiberri, 2014.

10 CORNETTE, J. L. y BALTHAZAR, F., *Frida Kahlo. Pourquoi voudrais-je des pieds puisque j'ai des ailes pour voler?*, Paris, Delcourt, 2018.

11 MORA, F. de la, *Frida Kahlo, her life, her work, her home*, Londres, Self Madero, 2023.

12 HERRERA, H., *Frida. Una biografía de Frida Kahlo*, Barcelona, Planeta, 2004.

13 ESCOBAR FUENTES, S., “La novela gráfica autobiográfica hecha por mujeres. Cuerpo, subjetividad y búsqueda identitaria”, *Fuentes Humanísticas*, 32, nº 60, 2020, p. 111.

recupera sucesos retrospectivos correspondientes a un periodo de estabilidad entre Frida Kahlo y Diego Rivera. Y lo hace en palabras de Chavela Vargas: “Cuando yo viví con ellos, Diego estaba entregado a Frida. Era su mundo. Y el mundo de Frida era él” / “Porque estoy segura de que siempre la amó... hasta el último día, hasta el final” / “Y si no es así, poco importa. Yo prefiero recordarlos amándose y besándose”.¹⁴ Alterna un dibujo artesanal realizado por rayones a lápiz o bolígrafo con colores más luminosos que coinciden con los momentos felices.

Los franceses Cornette y Balthazar se han ceñido al periodo de 1937 a 1940 que coincide con el exilio y asesinato de León Trotsky. Una ambientación histórica que transita los espacios de Frida Kahlo y Diego Rivera a partir de la biografía de Herrera. Una historia poliédrica en la que se entreteje la política con experiencias vitales y artísticas.

El mexicano Francisco de la Mora¹⁵ es el guionista y dibujante de *Frida Kahlo. Her life, her work, her home*. Ha consultado una extensa bibliografía, sus diarios y documentación depositada en la *Casa Azul*, consiguiendo reconvertir la historia de la casa en la biografía de Frida. Una narración personal con diversos niveles de lectura. Para él, México es el “macho”, de allí que lo sea Rivera, como otros hombres de su generación. Intenta romper el cliché y lo presenta como generoso, aunque equivocado en sus actos. Frida se disfraza y se viste de la que no es, muestra y oculta su cuerpo, mujer liberada y a la vez femenina. Sus dibujos con remarcables arquitecturas, picados y contrapicados permiten que el guion opere como un dispositivo de desplazamiento desde la asimilación de la pintura, y si bien se reconocen los momentos claves de su vida el resultado sugiere otras narrativas.

2. DE FLÂNEUSE AL KAHLOISMO

Si convenimos que el mito arranca en el romanticismo, no resulta extraño ver a Frida Kahlo como una paseante que deambula sin rumbo por las calles, abierta a las vicisitudes que le salen al paso, una auténtica *flâneuse* no sólo por su condición de observadora del México post revolucionario. Sus obras piden al espectador que mire a través de sus ojos, es decir hacia fuera, dando especial interés a unos ámbitos que se mueven entre el espacio privado y público. En sus recorridos, está en el centro y en los márgenes,¹⁶ con una mirada ambivalente al costado,

14 TYTO ALBA, *op. cit.*, p. 53.

15 Agradezco sinceramente su colaboración y haberme facilitado algunas de sus ilustraciones.

16 MAYAYO, *op.cit.*, pp. 77-78.

pero en conexión con Diego Rivera y se detecta en la mexicanidad y el compromiso político. La mexicanidad supone la búsqueda de una identidad geográfica¹⁷ porque a través de ella se permite que el lector comprenda las coordenadas espaciotemporales. Pero también es el tiempo histórico, pudiendo entender el México contemporáneo de Frida. Mientras que el compromiso político, consigue desde la historia establecer una iconografía propia más allá del muralismo y en conexión con los artistas y políticos de su entorno más cercano.

2.1. En busca de la mexicanidad

Una de las leyendas de Frida Kahlo alude que después de conocer a Rivera comenzó a interesarse por la cultura pre-hispana y la cultura popular, aunque su vinculación se remonta a su nacimiento. Ella misma se definió como una mestiza, hija de un migrante alemán y una mestiza, “la raza cósmica” a la que aludía el revolucionario Vasconcelos. Es “la nueva mujer” de una “nueva era”. *Mis abuelos, mis padres y yo* (1936) es la explicación más elocuente de sus orígenes locales y europeos, tal como lo interpreta Hesse por medio de un dibujo sencillo donde sobresale el color azul de la casa coincidente con el del mar, de donde proceden sus abuelos paternos.¹⁸

En el año 2004 se localizaron en *La Casa Azul* cientos de objetos, entre los que hallan fotografías familiares que justifican la familiaridad de Frida con sus orígenes racializados. En una de las fotografías familiares de su madre, realizada en 1890 por Ricardo Ayluardo, aparecen dieciséis miembros de la familia donde se aprecian los rasgos físicos y la vestimenta de las mujeres.¹⁹ En el centro hay cuatro niñas vestidas de tehuanas, una de ellas es la madre de Frida, sobre la que ella escribió: “mamá (Oaxaca) Matilde Calderón 4 años en 1890”. Tres mujeres con tocados de la región de Tehuantepec. La fotografía y los vestidos han sido dibujados por de la Mora con la colaboración de Circe Henestrosa,²⁰ además de los dibujos de la evolución histórica del traje regional del istmo de Tehuantepec que Miguel Covarrubias realizó en 1954 y de una página del diario de Frida con la anotación “las apariencias engañan”. Se pone su acento en el papel activo de las mujeres desde 1860 hasta 1940 en que toman decisiones políticas y domésticas (Fig. 1). Un tránsito hacia una mujer independiente sin dejar de mantener las tradiciones. Mientras, Hesse utiliza algunos

17 GIL-ALBARELLOS, S., “Notas sobre la novela gráfica de viaje: un arte icónico verbal”, *Revista de Literatura* LXXXV, n° 169, 2023, p. 269.

18 HESSE, *op.cit.*, pp. 20-21.

19 CÓRDOBA, M., *¡Qué viva Frida!*, Madrid, El Mono Libre, 2023, p. 35.

20 Comisarió la primera exposición en *La Casa Azul, Las apariencias engañan: los vestidos de Frida Kahlo* en 2012 y en 2018 *Frida Kahlo: Making Her Self Up* en Victoria and Albert Museum.

párrafos del diario acompañados de vestidos de Frida, similares a los de las muñecas recortables. Si bien hace referencia a la tradición matriarcal, habla del disimulo y el querer agradar a Rivera: “Hubo una época en la que me vestía de muchacho...pero cuando iba a ver a Diego me ponía el traje de tehuana” / “Con los vestidos largos disimulaba el defecto de mi pierna derecha”.²¹

El cuadro *Las dos Fridas* (1939) ofrece la ambivalencia y las contradicciones de su personalidad. Para Herrera, la vestida de blanco es la Frida a quien Rivera ya no quiere

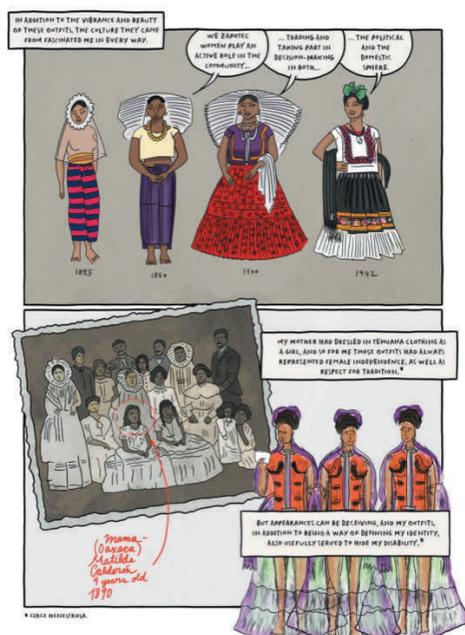


Fig. 1 Vestidos de tehuana a partir de las ilustraciones de Miguel Covarrubias, las fotografías familiares y el diario de Frida Kahlo. © Francisco de la Mora, p. 34.

y la de tehuana es la amada, aunque ahora abandonada.²² Esta pintura aparece como cita en las novelas de Tyto Alba²³ y de la Mora. Centrándonos en los vestidos, se corresponden a dos momentos históricos, el blanco al porfiriato,²⁴ es decir, al pasado anterior a la revolución, mientras el de tehuana es el que

21 HESSE, *op.cit.*, pp. 56 y 57.

22 HERRERA, *op.cit.*, pp. 354-355.

23 Agradezco sentidamente las aclaraciones del autor.

24 MAYAYO, *op.cit.*, p. 132.

Frida ha elegido para sustentar su personalidad mestiza. A ello se suma el color de la piel, el de la tehuana es más oscuro, pudiendo leerse como una confrontación entre el criollismo y el indigenismo. Al margen de las obras revisitadas, en todas las novelas observamos a Frida en su vida cotidiana con faldas largas, chales, collares y tocados que varían en función de sus actividades, desde la preparación de la comida hasta sus presentaciones públicas y paseos en Nueva York y París para el asombro de los viandantes (Fig. 2).



Fig. 2 Frida vestida de tehuana paseando por Nueva York. © Cornette y Balthazar, p. 67

La mexicanidad es también el México barroco articulado por la exuberancia decorativa y colección de máscaras, esculturas, figuras gigantes de papel maché, esqueletos y exvotos, sin olvidar las flores y animales que desde niña la acompañaron en el jardín de la *Casa Azul*. Objetos que constituyen una suma de lo mexicano que ha ido recogiendo en su actuar como *flâneuse*. Las novelas gráficas declinan en la plasmación de la cita de obras, pero la mexicanidad está presente en la casa que actúa como un microcosmos, sin obviar que fue compartida por Rivera. Su construcción se remonta a 1904, cuando su padre la

compró, y es presentada con gran detallismo por de la Mora en alzada y en planta. Sabemos que ya existía el jardín con un naranjo y diversas especies ornamentales. A lo largo de los años se efectuaron ampliaciones como la que Rivera emprendió en 1941 en que incorporó una pirámide escalonada donde se exhibían esculturas pre-hispanas como las que han dibujado Tyto Alba²⁵ (Fig. 3) y de la Mora.²⁶ Unas esculturas que también se encuentran en el interior de la casa, tanto en habitaciones como en los estudios.²⁷ El tema de la muerte se observa gracias a esqueletos y figuras de papel maché. Objetos populares, verdaderos híbridos de lo abyecto utilizados en fiestas populares y que llamaron la atención de Chavela Vargas: “Me quedé fascinada con los colores, con los gigantes de papel maché de la entrada... Aquella casa era como un sueño”.²⁸

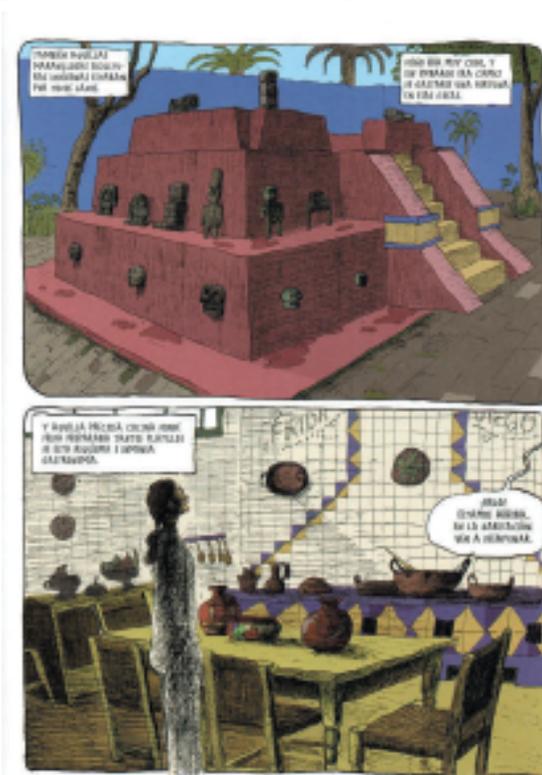


Fig. 3 Esculturas pre-hispanas y ollas de barro en la cocina. © Tyto Alba, p. 29.

25 TYTO ALBA, *op.cit.*, p. 29.

26 MORA de la, *op.cit.*, p. 12.

27 CORNETTE y BALTHAZAR, *op.cit.*, p. 46.

28 TYTO ALBA, *op.cit.*, p. 11.

Sin salir de la vivienda, la cocina es el lugar de reunión familiar. En ella, numerosas ollas de barro dispuestas a la manera poblana donde “Frida preparaba tantos platillos de esta riquísima e inmensa gastronomía”.²⁹ Y, volviendo al jardín, siempre frondoso y con gran variedad de animales, entre ellos los perros Xoloitzcuintle que según la mitología mexicana “Xolot el dios de la vida y de la muerte, creó a este perro como un regalo para los humanos. Se creía que los xoloitzcuintles acompañaban a Mitclan, al intramundo, por lo que eran sacrificados y enterrados junto a los muertos a los que debían guiar”.³⁰

Los exvotos o retablos son pequeñas muestras pictóricas de devoción popular, realizadas por personas sin formación; tienen como función agradecer un favor concedido y están destinadas a exponerse en una iglesia. Son de pequeñas dimensiones y pintados sobre estaño. En la novela de Cornette y Balthazar aparecen expuestos en una iglesia y son contemplados con atención por Trotsky y Breton, que roba uno de ellos. Trotsky recrimina este acto apuntando que “para esta gente estos retablos son sagrados”³¹ (Fig. 4).



Fig. 4 Retablos populares en una iglesia. © Cornette y Balthazar, p. 53.

²⁹ *Ibidem*, p. 29.

³⁰ *Ibidem*, p. 14

³¹ CORNETTE Y BALTHAZAR, *op.cit.*, p. 53.

Está constatado el interés de Frida y Rivera por estas obras populares, consideradas muestras del pueblo mexicano que se pinta a sí mismo.³² No sólo los coleccionaron, sino que Frida los asimiló a su producción artística. La pintura *Retablo* (1940) es realmente una intervención, ya que es un exvoto que compró por las similitudes con su accidente de 1925³³ y efectuó unas modificaciones a partir de un dibujo realizado en 1926. Notoria es la inscripción: “Los esposos Guillermo Kahlo y Matilde C. de Kahlo dan gracias a la Virgen de los Dolores por haber salvado a su niña Frida del accidente acaecido en 1925 en la esquina de Cuahutemozin y de Calzada de Tlalpan”. Hesse reinterpreta la obra, pero elimina la inscripción³⁴, mientras de la Mora, en una página única sobre fondo negro narra una serie de secuencias que van desde el momento que está en el autobús, el choque con el tranvía, la llegada de la ambulancia y su hospitalización donde la muerte la acecha.³⁵ Una narratología visual que contribuye a configurar una poética que aborda las imágenes en sí mismas.³⁶

Con anterioridad se había apropiado de los aspectos formales en *Hospital Henry Ford* (1932), *Mi nacimiento* (1932) y *Unos cuantos piquetitos* (1935). Además de la utilización del soporte metálico y las pequeñas dimensiones, resultan interesantes las apreciaciones de Diego Rivera: “Del retablo desaparecieron La Virgen y los Santos. En lugar de un milagro cualquiera, es el milagro permanente lo que constituye el tema de su pintura, es decir, el contenido vital siempre fluyente, siempre diferente y siempre el mismo... Una vida contiene los elementos de todas las vidas”.³⁷ Unos temas de su realidad más cercana con un tratamiento formal procedente de las miniaturas sumamente minucioso, ya que se adapta a la forma de pintar rápida y a veces torpe de los hacedores de retablos. *Hospital Henry Ford* es la materialización del aborto sufrido en Detroit. Un tema sobre el cual no existían imágenes en la tradición artística, además del horror y vergüenza que suponía para una mujer mexicana no llegar a ser madre. Recurre a la manipulación de tradiciones no artísticas como los retablos y la imaginería médica. Realizado sobre metal y con la fecha en el borde de la cama, aunque no hay nada que agradecer porque el niño no ha nacido. La

32 En el año 2000 se realizó una muestra itinerante organizada por el Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, el Instituto de Cultura de Guanajuato y el Mexic-Arte Museum de Austin-Texas, con el título *Fe, arte y cultura. Santo Niño de Atocha. Exvotos*. FERNÁNDEZ PONCELA, A., “El Santo Niño de Atocha: patrimonio y turismo religioso”, *Pasos*, t. VIII, nº 2, 2010, p. 379.

33 VERA, L. R., *Frida precolombina: Guía para ciegos*, México, Universidad Veracruzana, 2009, p. 86.

34 HESSE, *op.cit.*, p. 30.

35 MORA de la, *op. cit.*, p. 24.

36 FRESNAULT-DERUELLE, P., “Poétiques de la bande dessinée”, *MEI*, nº 23, 2007, pp. 1-3.

37 RIVERA, D. “Frida Kahlo y el arte mexicano”, *Boletín del Seminario de Cultura Mexicana*, t. I, nº 2, p. 99. Citado en VERA, *op.cit.*, p. 87

falta de proporciones y perspectiva, la identificación entre Frida y la *Llorona* o el caracol como metáfora de la lentitud, nos acercan a una lectura feminista que reivindica la posibilidad de expresar asuntos específicamente femeninos considerados periféricos.³⁸ A partir de esta obra, su arte cambió y así lo dice Rivera a través de Tyto Alba: “Frida empezó a trabajar en una serie de obras maestras sin precedentes en la Historia del Arte, pinturas que exaltaban la cualidad femenina de la verdad, la realidad, la crueldad y la pena. Nunca antes una mujer había puesto semejante atormentada poesía como Frida en esa época de Detroit (sic).”³⁹ En la misma línea *Mi nacimiento*, pintada meses después coincidiendo con la muerte de su madre, de allí el rostro cubierto por una sábana. Más tarde escribirá en su diario “la que se dio luz a sí misma...”,⁴⁰ ya que pintar era dejar atrás el sufrimiento, por eso, en la cama ha quedado un espacio vacío en el que no ha escrito nada porque “tenía tanto dolor que no supe qué escribir”.⁴¹ *Unos cuantos piquetitos* partió de una noticia del periódico sobre un hombre que mató de veinte puñaladas a su pareja. Cuando llegó la policía argumentó: “¡Pero si solo di unos cuantos piquetitos!”⁴² La pintó a la manera de un exvoto, con dos palomas que llevan un lazo con las palabras dichas por el feminicida y un charco de sangre que se repite en forma de manchas en el marco. Siguiendo las lecturas psicobiográficas, la pintó después de conocer la relación entre su hermana Cristina y Rivera, a partir de sus diarios: “Esa mujer asesinada era en cierto modo yo, a quien Diego asesinaba todos los días. O bien era la otra, la mujer con quien Diego podía estar y a quien yo hubiera querido hacer desaparecer. Sentía en mí una buena dosis de violencia, no puedo negarlo, y la manejaba como podía...”.⁴³ Si bien esta obra es interpretada como un temprano compromiso con el feminismo, debe matizarse, porque como indica Eli Bartra su feminismo es involuntario, ya que es consciente de los malos tratos emocionales a partir de su experiencia. Y al no contar con precedentes iconográficos, recurre a un hecho real para denunciar la dominación masculina, un auténtico desafío artístico.⁴⁴ De la Mora reinterpreta el momento simbióticamente a partir de dos obras: *Unos cuantos piquetitos* y *Autorretrato con pelo corto* (1940). Dos viñetas unidas por un lazo donde se lee “Unos cuantos piquetitos”, Frida en la cama con el pelo suelto y un periódico en el suelo que alude a la noticia. La segunda corresponde al momento posterior al divorcio, cuando se cortó el

38 MAYAYO, *ibidem*, p. 147.

39 TYTO ALBA, *ibidem*, p.22.

40 HERRERA, *op.cit.*, pp. 206-207.

41 HESSE, *op.cit.*, p. 75.

42 HERRERA, *op.cit.*, p. 234.

43 HURTADO, M., *La rabia y la performance*. [Consulta 12/01/2024]. <https://womannarhouse.wordpress.com/2022/06/05/la-rabia-y-la-performance/>

44 BARTRA, E., *Frida Kahlo. Mujer, ideología y arte*, Barcelona, Icaria, 2004, p. 83.

pelo y se vistió de hombre, tal como se ve en la pintura, en cuya parte superior se lee la letra de un corrido mexicano “Mira que si te quise fue por el pelo, ahora que estás pelona, ya no te quiero”. En la segunda viñeta, de la Mora parte de la información e interpreta el momento en que se está cortando las trenzas y en un cartucho aclara: “Ese fue el momento en que me separé por primera vez, fue una nueva independencia que, unida a la necesidad económica, hizo que me dedicara aun más a mi arte”⁴⁵ (Fig. 5), alejándose de interpretaciones victimistas.



Fig. 5 Interpretación del renacer de Frida a partir de dos de sus obras. © Francisco de la Mora, p. 37.

45 MORA de la, *op.cit.*, 37.

Las relaciones entre Frida y la cultura pre-hispana y popular constituyen dos fuentes que permitieron crear un lenguaje personal que transgredió la centralidad del arte. Una mirada no hegemónica que saca a la luz la cultura de los pueblos originarios y de los mestizos. Subvierte conceptos de modo que lo sagrado se convierte en profano y en convivencia con la cotidianeidad, configurando una suerte de sincretismo.

Los mecanismos narrativos de la novela gráfica adoptan diversas fórmulas y cada dibujante y guionista enfatiza aquellos aspectos de la mexicanidad en función del hilo conductor. Oscilan entre pasado y presente o elipsis temporales y espaciales gracias a imágenes híbridas que permiten una lectura universalista.

2.2. El compromiso político

Frida como narradora se asume protagonista, reviviendo el recuerdo como parte de su memoria.⁴⁶ Las novelas gráficas recuperan sus recuerdos a partir de 1910 con la caída del gobierno de Porfirio Díaz, los inicios de la revolución y su continuidad con Emiliano Zapata y Pancho Villa. De la Mora a través de su diario, apunta: “Recuerdo que tenía cuatro años cuando empezó la Decena Trágica. Yo presencié con mis ojos la lucha campesina de Zapata contra los carrancistas. Mi posición fue muy clara. Mi madre por la calle Allende -abriendo los balcones- dejaba paso a los zapatistas y permitía que los heridos y hambrientos saltaran por los balcones de mi casa hasta la sala”.⁴⁷ Tyto Alba amplía la información: “Ella (la madre) y mis hermanas les daban gorditas de maíz, único alimento que en ese entonces se podía conseguir en Coyoacán” / “La emoción clara y precisa que yo guardo de la Revolución mexicana fue la base para que a los 13 años ingresara en las juventudes comunistas”. Un texto acompañado de una viñeta-secuencia donde los zapatistas entran por el balcón a la vez que ya están comiendo en la cocina⁴⁸ (Fig. 6). Hesse adapta el diario, diciendo que “durante 1914, solo se oía el silbido de las balas. Todavía recuerdo su extraordinario sonido. Cristi y yo contábamos las balas encerradas en un gran armario que olía a madera de nogal, mientras mis padres vigilaban para que no

46 GARCÍA-REYES, D. y RUIZ, S., “Memoria histórica en la narración gráfica chilena contemporánea”, *Universum*, t. XXXVI, n° 2, 2021, pp. 498-499.

47 MORA de la, *op.cit.*, p. 17.

48 TYTO ALBA, *op.cit.*, p. 16.

cayeran en manos de los zapatistas”.⁴⁹ La autora elige la creación mítica de su personalidad argumentando que nació el año de la revolución.⁵⁰

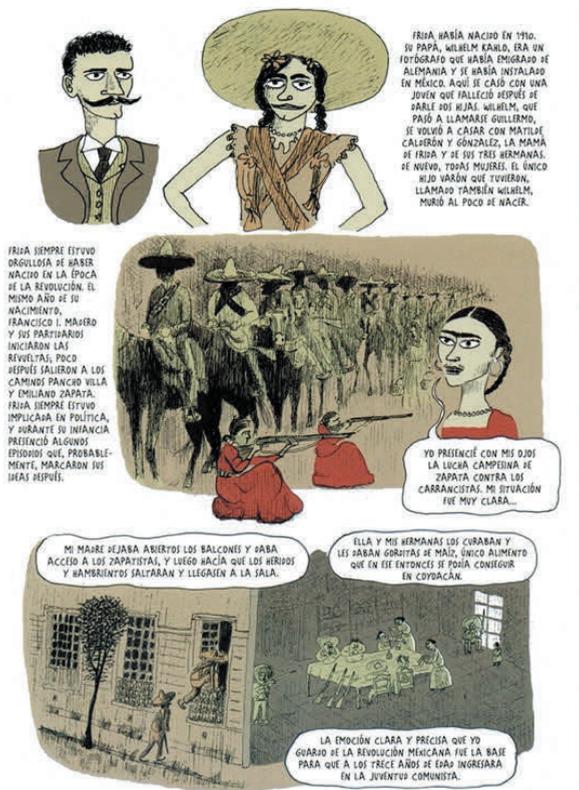


Fig. 6 Página que resume los recuerdos de la revolución. © Tyto Alba, p. 16.

En 1922 superó el examen de ingreso a la Escuela Nacional Preparatoria. De dos mil alumnos, fue una de las treinta y cinco primeras mujeres que lo consiguió, tal como expone de la Mora en un cartucho aclaratorio y la reproducción de su cartilla de escolarización.⁵¹ En la Preparatoria se aplicaba el programa de Vasconcelos: la sangre, la lengua y el pueblo,⁵² en unos años de

49 HESSE, *op.cit.*, pp. 26-27.

50 Si bien nació en 1907, como consecuencia de su escoliosis grave, comenzó a caminar más tarde y no fue escolarizada hasta tres años más tarde. Sus padres falsearon la fecha para evitar dificultades de integración.

51 MORA de la, *op.cit.*, p. 29.

52 de CORTANZE, G., *Frida Kahlo. La belleza terrible*, Buenos Aires, Paidós, 2013, p. 33.

efervescencia cultural con intereses que alternaban entre las vanguardias europeas, el renacer de la cultura mexicana y el marxismo. De la Mora presenta a los grupos de estudiantes con quienes se relacionó: “Los Contemporáneos”, “Los Maistros” y “Los Cachuchas”.⁵³ Frida se unió a este último, que define el autor a partir de las *Memorias de un preparatorio de siempre* de Manuel González Ramírez⁵⁴: “Los Cachuchas fuimos anárquicamente alegres, y nuestro ingenio lo gastábamos en hacer versos, quemar cohetes, y estudiar a nuestro modo. ¿Estudiar, he dicho? Píadoso sería decir que nosotros estudiábamos en aquella época. En cambio, devorábamos libros de variadas materias, especialmente literatura”.⁵⁵ Una formación académica y vital, ya que en este grupo conoció a su primera pareja, Alejandro Gómez Arias. Pero también a Diego Rivera, que estaba pintando el mural *La Creación* en el anfiteatro Simón Bolívar. Sutilmente, Hesse presenta dos fragmentos a través de los ojos de Frida.⁵⁶

Después del accidente de 1925 mantuvo su relación con Gómez Arias hasta 1928 y siguiendo a Herrera, unos meses después se afilió al Partido Comunista. En estos años alternaba con Tina Modotti y el exiliado cubano Juan Antonio Mella, una información que resume Hesse a partir del diario y la biografía de Herrera. Frida dio varias versiones de su encuentro con Rivera, en una de ellas asegura que fue en una fiesta en casa de Tina Modotti, de allí los dibujos de Mella, Rivera, Kahlo y Modotti con el brazo en alto y la bandera del Partido Comunista.⁵⁷ Sea como fuere, Frida y Rivera se casaron en 1929, cuando Rivera era el secretario general del Partido Comunista de México. Ese año, aceptó el encargo de pintar en el Palacio Nacional, recibiendo duras críticas del partido y de artistas como Siqueiros por considerar que trabajaba para un gobierno pequeño burgués,⁵⁸ una circunstancia que le llevó a teatralizar el asunto y autoexulsarse.⁵⁹

Abandonaron la *Casa Azul* durante cinco años siguiendo un periplo que coincide con los encargos de Rivera en Cuernavaca, San Francisco, Detroit y Nueva York, resumidos por de la Mora en un mapa.⁶⁰ En 1930 llegaron a San Francisco, donde Rivera pintó en el *San Francisco Stock Exchange* y en el *California School of Fine Arts* y en 1931 se trasladaron a Nueva York para exponer

53 MORA de la, *op.cit.*, p. 22.

54 *Frida y los Cachuchas*. [Consulta, 30/12/2023] <https://artsandculture.google.com/story/LAU-Rwv-IPqaslw?hl=es-419>.

55 MORA de la, *op.cit.*, p. 22.

56 HESSE, *op.cit.*, pp. 36-37.

57 *Ibidem*, pp. 52-53.

58 HERRERA, *op.cit.*, p. 136.

59 *Ibidem*

60 MORA de la, *op.cit.*, pp. 30-31.

en el MoMA. En estos años Frida era la acompañante, pero también una *flâneuse* que retenía lo que iba descubriendo a la vez que reafirmaba su compromiso político. 1932 fue un año intenso, Rivera⁶¹ pintó murales en el Instituto de Arte de Detroit financiados por Edsel Ford y que debían reproducir la industria del automóvil. Pero, para Frida, el éxito de Rivera quedó eclipsado por su segundo aborto. Cuando se repuso, pintó *Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos*, de pequeñas dimensiones y con soporte metálico a la manera de un retablo. Si bien los estudios psicobiográficos insisten en una iconografía que idealiza México frente a la industrialización, se puede efectuar otra lectura que deriva de las relaciones ambivalentes entre las “dos Américas”.⁶² Frida ocupa un lugar fronterizo a pesar de estar en el centro sobre un pódium con un ligero vestido rosa con volantes y guantes de encaje hasta el codo, en sarcástico contraste con el pesado collar de tradición pre-hispana. Con la mano derecha sostiene una banderita mexicana que apunta hacia una pirámide agrietada, rodeada de estatuillas mesoamericanas y sobre ella, un rayo sostenido por el sol y la luna que amenaza romper el silencio. En la mano izquierda tiene un cigarrillo, dando imagen de mujer moderna a la vez que apunta a Estados Unidos. Las cuatro chimeneas de la fábrica Ford refuerzan la modernidad, en diálogo con los murales de Rivera. Incluso en la inscripción “Carmen Rivera pintó su retrato en Detroit, 1932”, utiliza su segundo nombre y el apellido de su marido, por opinar que en Estados Unidos era un nombre demasiado alemán y judío.⁶³ En las novelas gráficas se han evitado estas alternativas interpretativas. Cornette y Balthazar incluyen la pintura en la exposición de la galería de Julien Levy en Nueva York en 1938,⁶⁴ mientras de la Mora efectúa un hibridismo con un texto de resistencia sobre el sufrimiento femenino. En la viñeta izquierda Frida aparece con su vestido rosa, pero invierte los ámbitos geográficos, con la mano derecha fuma y en el fondo se ven la bandera norteamericana y la fábrica Ford. En la viñeta de la derecha Frida desnuda y embarazada, una imagen recuperada del grabado *El aborto* (1932), da la mano a la Frida vestida, un acto que repetirá en *Las dos Fridas*. El espacio es el mexicano, árido, como ella es yerma. (Fig. 7).

61 MAYAYO, *op.cit.*, p. 108.

62 *Ibidem*, p. 102

63 *Ibidem*, p. 108.

64 CORNETTE y BALTHAZAR, *ibidem*, p. 63.



Fig. 7 Reinterpretación de *Autorretrato en la frontera*. © Francisco de la Mora, *Kahlo*, p. 32.

El periplo finalizó en 1933 en Nueva York donde Rivera debía pintar un mural en el Rockefeller Center.⁶⁵ La incorporación del rostro de Lenin fue considerada una ofensa y al negarse a eliminarlo, lo destruyó.⁶⁶ Una Frida, cansada escribe en su diario: “La High Society de aquí me saca de quicio y me sublevan todos estos tipos ricos, pues he visto a miles de personas en la peor de las miserias, sin lo mínimo para comer y sin un lugar donde dormir, eso es lo que más me ha impresionado, es espantoso ver a todos estos ricos que celebran fiestas mientras miles de personas mueren de hambre”.⁶⁷ Verdadero manifiesto político de su visión de la sociedad capitalista.

El exilio de Trotsky en 1937 en México y su asesinato en 1940 muestran las conexiones más personales con el comunismo. Tres años en la vida de Frida

65 HERRERA, *op.cit.*, p. 215.

66 MORA de la, *op.cit.*, p. 35.

67 HESSE, *op.cit.*, p. 76.

que son los que ocupan la novela gráfica de Cornette y Balthazar. Dentro de los hechos remarcables vemos actuar a Rivera como intermediario ante el presidente Cárdenas para ofrecer asilo político a Trotsky. Una vez en México, junto a su esposa Natalia Sedova se instalaron en la *Casa Azul*. Se explica la animadversión de Siqueiros hacia Rivera y Trotsky y las informaciones que envía a Stalin, de allí las medidas de seguridad convertidas en *leitmotiv* junto a espías y sicarios. Uno de los puntos fuertes fue la preparación del proceso de inocencia de Trotsky contra los juicios de Moscú, en que estuvieron presentes su secretario Jean Van Heijennot o el periodista norteamericano John Dewey.⁶⁸ Siguiendo la biografía se detienen en cuestiones mundanas como el interés por los cactus, los animales o por las mujeres. Recurriendo una vez más a Herrera en su relación de Trotsky con las mujeres, “el método de acercamiento que empleaba no era romántico ni sentimental, sino directo, y a veces basto, ya que acostumbraba acariciar la rodilla de una mujer debajo de la mesa o hacer proposiciones descaradas y francas”⁶⁹ (Fig. 8).



Fig. 8 Trotsky seduce a Frida acariciado su rodilla. © Cornette y Balthazar, p. 31.

Frida y Trotsky comenzaron un romance del que todos eran conocedores menos Rivera. Van Heijennot intentó disuadir a Trotsky para que finalizara la relación alegando que su discurso le desacreditaría,⁷⁰ aunque fue Frida en julio de 1937 quien tomó la iniciativa y en noviembre le regaló un autorretrato en el

68 CORNETTE Y BALTHAZAR, *op.cit.*, p. 33.

69 HERRERA, *op.cit.*, p. 269.

70 CORNETTE Y BALTHAZAR, *op.cit.* p. 42.

que aparece vestida como una mujer burguesa. Está de pie, empoderada, perfectamente maquillada y mirando directamente al espectador en un ambiente ficticio flanqueado por dos cortinas. Un guiño a su lealtad al trotskismo y al comunismo internacional, aunque no pueden obviarse otros aspectos propios del indigenismo como el chal y el tratamiento similar a un retablo, donde el agradecimiento es substituido por una nota a la manera de las cartas que le enviaba su amante: “Para León Trotsky con todo mi cariño, dedico esta pintura, el 7 de noviembre de 1937. Frida Kahlo. En San Ángel, México”.⁷¹ Un regalo que coincide con un hecho dramático como fue la noticia de que su hijo Serguei había sido asesinado.

En 1938 Rivera organizó una exposición de Frida en la galería de la Universidad y entre los asistentes estaba el galerista norteamericano Julien Levy que le propuso realizar una exposición en Nueva York. Ese año André Breton y Jacqueline Lamba visitaron México con la finalidad de impartir una serie de conferencias y entrevistar a Trotsky. Realizaron excursiones por el país y se instalaron en la casa de San Ángel. Es al hilo de las conversaciones donde ven las diferentes versiones sobre el comunismo. Apunta Bretón: “Estoy más allá del comunismo. Vivo alguna cosa que el comunismo no me permite, la libertad del artista no se puede someter a la fidelidad al partido. Soy surrealista, mi voluntad es romper la frontera entre el sueño y la realidad”, a lo cual responde Trotsky “mira a Diego, es pintor y comunista, contradice tus teorías” / “A Frida tu la defines como surrealista y ella es una de las comunistas mexicanas más fervientes”. Remata Bretón, “confirmando que Frida es una surrealista. Ella puede adherirse a los combates del comunismo, especialmente el tuyo. Pero ella no es una verdadera comunista”.⁷² Frida responde de forma virulenta contra el surrealismo, resulta fuerte en sus convicciones políticas, en su relación con Rivera y segura de su arte.

Mientras Frida estuvo en Nueva York ignoró el alejamiento entre Trotsky y Rivera, que finalizó en abril de 1939 cuando Rivera abandonó la Cuarta Internacional y le pide a Trotsky que se vaya de la *Casa Azul*. A su regreso, se instaló sola en la casa, fortalecida por sus exposiciones internacionales y por las experiencias emocionales junto a hombres y mujeres, sin olvidar que ahora es económicamente independiente. No es extraño que en esta fecha solicite el divorcio. En paralelo, el ambiente político estaba marcado por la creciente inseguridad ante la llegada de Ramón Mercader. Unos detalles exhaustivos que han sido resumidos magistralmente por Tyto Alba en cuatro viñetas a partir de los recuerdos confusos de Chavela Vargas: “Stalin había ordenado matar a Trotsky por traidor. La casa donde vivía estaba llena de vigilantes y

⁷¹ *Ibidem*, p. 46.

⁷² *Ibidem*, p. 55.

guardaespaldas. Pero no pudieron evitar que el pintor Siqueiros se colase con un grupo de gente...” / “Estaban tan borrachos que fallaron todos los disparos. Poco después el catalán Ramón Mercader fue adentrándose poco a poco en el círculo de Trotsky, hasta que llegó el día...”. La cuarta viñeta es el golpe con el piolet que días después terminó con su vida⁷³ (Fig. 9). Frida y Cristina fueron detenidas por su cercanía a Trotsky, una circunstancia que afectó profundamente a Rivera.

Volvieron a casarse en San Francisco en noviembre de 1940 iniciando la última etapa de la vida de la pareja, la más amable y en la que acordaron independencia económica y sexual. Un periodo de libertad en que sus principios políticos eran los mismos, aunque ya no formasen parte del Partido Comunista.



Fig. 9 A través de los recuerdos de Chavela Vargas se rememora el asesinato de Trotsky. ©

Tyto Alba, p. 31.

En 1943 Frida impartió clases en la Escuela de Pintura y Escultura de la Secretaría de Educación Pública, conocida como “La Esmeralda”. Una escuela gratuita basada en una pedagogía participativa donde los alumnos adquirían su personalidad creativa en contacto con la realidad. Según Herrera puso énfasis en el contenido social del arte y tomó un interés especial por la política, recomendando lecturas marxistas.⁷⁴ Siguiendo la adaptación de los diarios por Hesse, “Me echaba de panza en el piso, con todos los muchachos de panza

73 TYTO ALBA, *op.cit.*, p. 31.

74 HERRERA, *op.cit.*, p. 434.

también y dibujábamos y yo les decía: Nomás no copien, pinten sus casas, sus hermanos, el camión, lo que pasa (...).⁷⁵ Cuando la salud no le permitió continuar en la escuela, un grupo de alumnos conocido como “los Fridos”, la siguió a la *Casa Azul* (Fig. 10).



Fig. 10 Los Fridos pintando en la casa azul. © María Hesse, p. 115.

En este momento decidió realizar una pintura mural en la pulquería *La Rosita*; la pintaron al óleo según las enseñanzas de su maestra y se centraron en temas cotidianos. Un acercamiento a la cultura popular que no dejaba de ser un hecho político. La inauguración tuvo lugar el 19 de junio de 1943 y se publicitó por medio de volantes que seguían las fórmulas irónicas de José Guadalupe Posada, como interpreta de la Mora.⁷⁶

El compromiso político queda patente también en los numerosos corsés de yeso en los que pintó la hoz y el martillo o en la bandera comunista que se puso sobre su ataúd. En todos los casos queda patente que para Frida la pintura fue un instrumento político, aunque no hayan sido el objetivo esencial de las novelas gráficas. Un compromiso que se infiere a través de sus diarios y unas

⁷⁵ HESSE, *op.cit.*, p. 115.

⁷⁶ MORA de la, *op.cit.*, p. 51.

pinturas reproducidas de forma textual o híbrida. En definitiva, las representaciones guionizadas que aportan las narrativas gráficas nos ponen ante lecturas alejadas de la aparente ambigüedad de su obra y su vida.

3. CONCLUSIONES

Partiendo de la consideración de Frida Kahlo como un producto cultural, la aceptación y asimilación de este tipo de novelas gráficas en fórmulas comerciales es una evidencia internacional. Por ello he cotejado y estudiado cuatro que pertenecen a diversos ámbitos geográficos. Si bien mayoritariamente parten de su biografía e incluso inciden en sus relaciones sentimentales, es posible establecer otros niveles de lectura. En buena medida, porque los dibujantes suelen partir de obras conocidas ligadas al patrimonio figurativo. Un dibujo que sustenta la narración, ya bien porque se trate de interpretaciones o porque se incluyen personajes que entran en diálogo generando interrogantes sobre sus obras o pensamiento.

Creo importante insistir en que, si bien la obra de Frida está llena de ambigüedades, existen elementos unificadores. La opción por lo mexicano y el compromiso político se puede continuar con otras lecturas igualmente unificadoras con la reafirmación del yo, el feminismo o el sufrimiento vital. Unos supuestos que la alejan de la indeterminación o contradicción y que son claves de su producción. Dibujantes y guionistas dejan la puerta abierta a encontrar un hilo conductor subyacente. Es cuestión de tiempo y de mirar lo que dicen las imágenes.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTARRIBA, A., “El guion de cómic, ese misterio”, en ALARY, V., BAILE LÓPEZ, E., ROVIRA-COLLADO, J. (eds.), *Renovación del cómic en español*, Le Grijm, 2022, p. 145-166.
- BARTRA, E., *Frida Kahlo. Mujer, ideología y arte*, Barcelona, Icaria, 2004.
- CÓRDOBA, M., *¡Qué viva Frida!*, Madrid, El Mono Libre, 2023.
- CORNETTE, J. L. et BALTHAZAR, F., *Frida Kahlo. Pourquoi voudrais-je des pieds puisque j’ai des ailes pour voler?*, Paris, Delcourt, 2018.
- de CORTANZE, G., *Frida Kahlo. La belleza terrible*, Buenos Aires, Paidós, 2013.
- DEPPEY, D., “The Eddie Campbell Interview”, *The Comics Journal*, nº 273, 2006, pp. 66-114.
- ESCOBAR FUENTES, S. “La novela gráfica autobiográfica hecha por mujeres. Cuerpo, subjetividad y búsqueda identitaria”, *Fuentes Humanísticas*, vol. 32,

- nº 60, 2020, pp. 109-126. [Consulta 12/10/2023]. <https://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx/index.php/rfh/article/view/984/1110>. pdf.
- FERNÁNDEZ PONCELA, A., “El Santo Niño de Atocha: patrimonio y turismo religioso”, *Pasos*, vol. 8, nº 2, 2010, pp. 375-387. [Consulta 11/10/2023]. http://www.pasosonline.org/es/component/sobipro/399-el_santo_nio_de_atocha_patrimonio_y_turismo_religioso?Itemid=0. pdf.
- Frida y los Cachuchas*. [Consulta, 30/12/2023]. <https://artsandculture.google.com/story/LAURwv-IPqasIw?hl=es-419>
- GARCÍA, S., *La novela gráfica*, Bilbao, Astiberri, 2ª edición, 2014.
- GASCA, L. y MENSURO, A., *La pintura en el cómic*, Madrid, Cátedra, 2014.
- GARCÍA-REYES, D. y RUIZ, S., “Memoria histórica en la narración gráfica chilena contemporánea”, *Universum*, t. XXXVI, nº 2, 2021, pp. 497-519.
- GIL-ALBARELLOS, S., “Notas sobre la novela gráfica de viaje: un arte icónico verbal”, *Revista de Literatura*, LXXXV, nº 169, 2023, pp. 263-281. [Consulta 11/10/2023]. https://www.researchgate.net/publication/373882686_Notas_sobre_la_novela_grafica_de_viaje_un_arte_iconico_verbal. pdf.
- GROESTEEN, T., *Un objet culturel non identifié: la bande dessinée*, Mouthiers-sur-Bohême, Editions de l'An 2, 2006.
- HERRERA, H., *Frida. Una biografía de Frida Kahlo*, Barcelona, Planeta, 1ª edición en castellano, 2004.
- HESSE, M., *Frida Kahlo. Una biografía*, Madrid, Lumen, 2016.
- HURTADO, M., *La rabia y la performance*. [Consulta 12/01/2024]. <https://womannarhouse.wordpress.com/2022/06/05/la-rabia-y-la-performance/>
- FRESNAULT-DERUELLE, P., “Poétiques de la bande dessinée”, *MEI*, nº 23, 2007, pp. 1-3.
- MAYAYO, P., *Frida Kahlo contra el mito*, Madrid, Cátedra, 2008.
- MORA, F. de la, *Frida Kahlo, her life, her work, her home*, London, Self Madero, 2023.
- TYTO ALBA, T. *La casa azul*, Bilbao, Astiberri, 2014.
- VERA, L. R., *Frida precolombina: guía para ciegos*, México, Universidad Veracruzana, 2009.
- WALKER, G. et al., *Graphic Witness: Five Wordless Graphic Novels*, Ontario, Firefly Books, 2007.

Francisca Lladó Pol

Departamento de Historia del Arte
 Universitat de les Illes Balears
<https://orcid.org/0000-0003-1492-4047>
 francisca.llado@uib.es



**EL HUMOR EN LOS TIEMPOS DE LA CÓLERA. DESBRIZNANDO
EL *HUMOR GRÁFICO ESPAÑOL DEL SIGLO XX* PARA UNA CLASE
DE HISTORIA CONTEMPORÁNEA EN BLANCO Y NEGRO**

**HUMOR IN TIMES OF ANGER. UNDERSTANDING *HUMOR
GRÁFICO ESPAÑOL DEL SIGLO XX* FOR A CONTEMPORARY
HISTORY CLASS IN BLACK AND WHITE**

MIGUEL ÁNGEL PALLARÉS JIMÉNEZ
Universidad de Zaragoza

Recibido: 21/06/2024 / Aceptado: 26/11/2024

RESUMEN

El *Humor gráfico español del siglo XX* apareció en 1970 formando parte de una colección de 100 títulos, Libros RTV, que también se divulgó como “Biblioteca Básica Salvat”; en esta antología fueron incluidos 96 dibujantes, de los que algunos ya habían trabajado en el siglo anterior. Esta selección vio la luz solo cuatro años después de ser aprobada la “Ley de prensa e imprenta”, que señalaba cierta apertura del régimen franquista; pero, aun así, las autoridades hicieron uso del dirigismo cultural para controlar los contenidos de las ediciones o, como en este caso, autorizaron una lista de obras cuya lectura no iba a reportar problema político alguno. Y esto es lo que se consiguió también en el interior del libro del que tratamos.

Palabras clave: Humor gráfico, franquismo, censura, publicaciones periódicas, siglo XX.

ABSTRACT

Humor gráfico español del siglo XX appeared in 1970 as part of a collection of 100 titles, RTV Books, which was also published as the “Salvat Basic Library”; 96 cartoonists were included in this anthology, some of whom had already worked in the previous century. This selection came to light only four years after the “Press and Printing Law” was approved, which signaled a certain openness of the Franco regime; But, even so, the authorities made use of cultural dirigisme to control the contents of the editions or, as in this case, they authorized a list of works whose reading would not cause any political problems. And this is what was also achieved within the book we are discussing.

Keywords: Graphic humor, Francoism, censorship, periodicals, 20th century.

“Por otro lado estaba el verbo Matar, dando grandes voces, y cerrando el puño con rabia, decía de vez en vez: ¡Si me conjugo...!”
Benito Pérez Galdós, *La conjuración de las palabras*.

1. INTRODUCCIÓN. LA RADIO Y LA TELEVISIÓN FRANQUISTAS Y LA DIVULGACIÓN CULTURAL IMPRESA

Cuando la televisión¹ era una y la radio grande era la Nacional¹, cuando al general Franco aún le quedaban unos cuantos años para agotar su gobierno dictatorial, por lo que este país aún no era libre, el Ministerio de Información y Turismo, encabezado por Manuel Fraga Iribarne, convocó un concurso entre los editores privados para lanzar una colección de libros que fue considerada, con el particular lenguaje de la época, “singular en el mundo por su lanzamiento y su tirada, [lo que] constituye una aportación decisiva para difundir la cultura y para promover el libro en España”. De este modo, la realización de los LIBROS RTV fue adjudicada a la propuesta conjunta de Salvat Editores² y

1 Esta publicación se ha realizado gracias al apoyo del Grupo de investigación en Didáctica de las Ciencias Sociales ARGOS-IUCA (S50_23R) del Gobierno de Aragón y es parte del proyecto I+D+i PID2023-115288RB-I00: Competencias Digitales, procesos de aprendizaje y toma de conciencia sobre el patrimonio cultural: educación de calidad para ciudades y comunidades sostenibles, financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033/.

2 Sobre Manuel Salvat y su enorme labor editorial en ese tiempo: CASTELLANO, P., “Semblanza de Manuel Salvat Dalmau (1925- 2012)”, en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) - EDI-RED, 2015 [Consulta: 18/08/2024]. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/manuel-salvat-dalmau-barcelona1925---barcelona-2012-semblanza/>

Alianza Editorial, que publicaron de 1969 a 1971 la “Biblioteca Básica Salvat”; un conjunto asequible de 100 obras, cuya divulgación corrió a cargo especialmente de la Radio Nacional de España y la Televisión Española, por lo que autorizaron el uso de sus iniciales al frente de la colección³. Cada libro costaba 25 pesetas y el éxito fue total, ya que se vendieron más de 30 millones de ejemplares.

Los autores eran españoles y extranjeros, sobre todo de títulos literarios, aunque también fueron publicadas algunas obras de historia, arte, astronomía, derecho, cine, etc. El que nos interesa especialmente, el número 46, fue el dedicado en 1970 al *Humor gráfico español del siglo XX*. Puede resultar extraño, dado el poco reconocimiento de la materia en ese momento y la altura que se le quiso dar a la colección, con escritores que iban de Plutarco y Sófocles a los entonces novedosos hispanoamericanos (Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y Miguel Ángel Asturias), sin dejar a otros de pasado republicano (Antonio Machado), en lo que parecía ser cierta apertura cultural del régimen. De hecho, en el primer capítulo de nuestro libro aparecen “R. Marín”, Ricardo Marín Llovet⁴, dibujante que tuvo que salir exiliado de España, y “Sama”, que fue médico del ejército republicano y fue procesado por ello⁵, como también le sucedió a “Escobar” y “Asirio”, con otros artistas que también sufrieron represión o exilio, como por ejemplo “Gómez de la Serna”, “Tovar”, “Serra Massana”, “Soriano Izquierdo”, “Gila” o “Goñi”; y también se nombra, en alguna ocasión, la revista catalanista *En Patufet*.

El número de *Humor gráfico español del siglo XX*⁶ pensamos, pues, que fue una rara avis, quizás coordinado por Álvaro de Laiglesia, quien firmó el “Bi-prólogo”, aunque al artista “Serafín” Rojo Caamaño se le reconoce el haber sido “el recopilador y cicerone de esta antología”⁷, de nada menos que 96 dibujantes, por supuesto todos varones, una mayoría de origen catalán o levantino,

3 <https://barricadaletrahispanic.blogspot.com/2011/11/libros-rtv-biblioteca-basica-salvat.html>. Noviembre de 2011. [Consulta: 18/08/2024].

4 Entrecorramos aquí y en adelante el nombre artístico con el que firmaban los dibujantes sus viñetas. Sobre “R. Marín”, CEPRIÁ, F. y LÓPEZ, F., “Ricardo Marín Llovet”, *Tebeosfera*, 2008. [Consulta: 15/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/autores/marin_llovet_ricardo.html

5 Escribió y autoeditó sus memorias, en 1986: *Mi chapucera Guerra Civil. En la guerra y con humor (1936-1939)*.

6 [S. a.], *Humor gráfico español del siglo XX*, Madrid, Salvat Editores y Alianza Editorial, 1970 (Biblioteca Básica Salvat, Libro RTV, 46).

7 Lo hacen responsable de la publicación ALCÁZAR, F. J., “*Humor gráfico del siglo XX / Serafín* [Serafín Rojo Caamaño]”, *Tebeosfera*, 2002. [Consulta: 11/10/2024]. <https://www.tebeosfera.com/1/Obra/Libro/Antologia/HumorGraficosXX.htm>; y TAUSIET, A., “*Ecobiografía onírica del marqués de Sadefin*, la obra oculta de un genio”, en GRACIA LANA, J. A. y ASIÓN SUÑER, A. (Coords.), *Nuevas Visiones sobre el cómic. Un enfoque interdisciplinar*, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018, p. 167.

citados en cada capítulo por orden alfabético. En reconocimientos también constan el director del Museo Nacional de Cerámica y Humorismo de Valencia, Manuel González Martí (“Folchi”, uno de los dibujantes recopilados), la revista *La Codorniz*, la Editorial Valenciana, la empresa publicitaria “Stentor” y el “Almanaque Agromán”⁸.

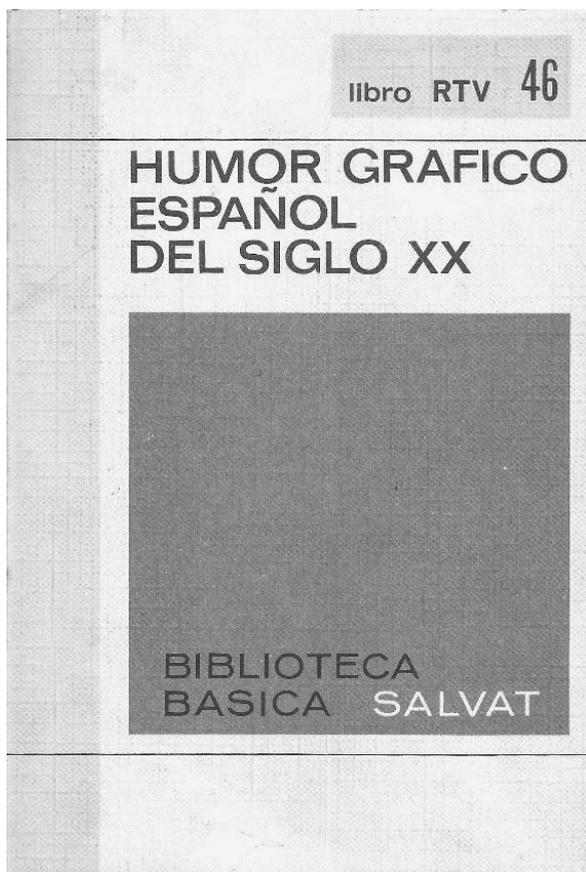


Fig. 1. Cubierta de la antología *Humor gráfico español del siglo XX*.

⁸ Sobre este almanaque, donde dibujaron muchos de los autores de nuestro libro, ver: TUBAU, I., *De Tono a Perich. El chiste gráfico en la prensa española de la posguerra (1939-1969)*, Madrid, Fundación Juan March, 1973, pp. 82-84; y AGUIRRE GONZÁLEZ, J. M., *25 años de humor español. Paleta Agromán. Óscar Nacional del Humor*, Madrid, Stentor, 1983.

2. EL CONTEXTO EDITORIAL

La España de Franco era un país de tebeo, como decía Antonio Altarriba⁹; ni la guerra ni la dura posguerra afectaron a la producción y difusión de historietas. Aun con todo, la censura del régimen y el control eran una realidad; de hecho, en enero de 1952 se constituyó la “Junta Asesora de Prensa Infantil”, mientras los editores intentaban ampliar los mercados a un público de más años¹⁰.

En los años 60 del siglo XX se estaba llevando a cabo en España un cambio cultural, en parte provocado por la influencia del mundo editorial de vanguardia (minoritario, pero de peso), en medio de las tensiones habidas entre el dirigismo cultural franquista y las ideas que la intelectualidad discrepante trataba de divulgar a través de la letra impresa; todo esto bajo una nueva normativa, la “Ley de prensa e imprenta”¹¹ de 1966, que señalaba cierta apertura del régimen. Los investigadores han detectado cómo fueron codificadas ideas subversivas implícitas en los textos publicados, en nuevos formatos de libro más baratos y manejables que popularizaban la lectura; y, a la vez, las autoridades, conscientes de todo ello, hicieron uso del dirigismo cultural para controlar los contenidos de las ediciones y a la creciente disidencia¹².

En este contexto, Editorial Aguilar había estado publicando una *Antología del Humor* anual, desde 1951 hasta 1966, esfuerzo encomiable que dio a la luz 15 tomos de encuadernación cosida, tapa dura y cerca de 500 dibujos en cada uno de ellos de los mejores caricaturistas españoles y extranjeros del momento¹³. Con esta iniciativa, la empresa se sumaba al impulso de la literatura de humor, comenzada por José Janés a finales de los 40 y continuada por las editoriales Taurus y Plaza; y puede decirse que la jugada fue muy positiva, puesto que hubo que reimprimir todos los números para atender a la demanda. La nómina de autores seleccionados (con inevitables sesgos, pues toda antología implica una elección

9 ALTARRIBA, A., “La España de Franco fue una España de tebeo”, *The Conversation*, (30/01/2020). [Consulta: 11/10/2024]. <https://theconversation.com/la-espana-de-franco-fue-una-espana-de-tebeo-130301>

10 ALTARRIBA, A., “Los tebeos en los años cincuenta: del Capitán Trueno a Mortadelo”. *The Conversation*, (06/02/2020). [Consulta: 11/10/2024]. <https://theconversation.com/los-tebeos-en-los-anos-cincuenta-del-capitan-trueno-a-mortadelo-130964>

11 <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1966-3501> [Consulta: 15/09/2024].

12 Véase ROJAS CLAROS, F., *Dirigismo cultural y disidencia editorial en España (1962-1973)*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2013.

13 BAZÁN DE HUERTA, M., “La recepción del arte en la *Antología del Humor* de Editorial Aguilar (1951-1966)”, en *Modelos, intercambios y recepción artística. (De las rutas marítimas a la navegación en red)*, Palma de Mallorca, 20-23 de octubre de 2004, vol. 1, Palma, Universitat de les Illes Balears, 2008, pp. 597-608.

subjetiva) era amplísima y su calidad desigual, aunque el nivel medio resultaba muy destacado; eran artistas de dos generaciones, unos consagrados y otros iniciándose en el oficio. Los antólogos apostaron por un humor blanco, exento de cualquier carga política y social, nada que pudiera importunar a la censura del régimen, justo antes de la citada Ley, que facilitó una cierta apertura y la progresiva aparición de un humor más crítico e, incluso, politizado. Es justo en este momento cuando aparecen varios trabajos pioneros: *España en sus humoristas, 1885-1936*, de Dolores Rebes y Francisco García Pavón, una monografía de Terenci Moix y *Los cómics en España*, de Luis Gasca¹⁴; y empezaba a circular en español el ensayo sobre cultura de masas de Umberto Eco¹⁵.

En el caso que nos ocupa, la selección de la obra *Humor gráfico español del siglo XX* fue realizada con criterios personales, con especial peso para los autores de *La Codorniz*, “la revista más audaz para el lector más inteligente”, tal como se autopublicaba. Esta publicación tuvo una vida muy parecida a la del franquismo (salió de 1941 a 1978), y era dirigida por el citado Álvaro de Laiglesia en el momento de ver la luz la antología.

A pesar de que en las páginas de nuestro libro se puede hilvanar (o atisbar) una historia de España en los dos primeros tercios del siglo XX, el gozne mal engrasado que supuso para la España franquista la II República y la Guerra Civil, que estuvo pleno de producción humorística gráfica, está enmudecido. La profusión de caricaturas políticas del periodo prebélico no encontraron hueco en nuestra antología; sí lo hubo para alguno de sus dibujantes, que habían trabajado en prensa monárquica o de derechas¹⁶, aunque aparecen con viñetas de humor blanco, lo que sucede con “K-Hito” (Ricardo García López), Federico “Galindo” o Antonio “Orbegozo”. El antes y el después del enfrentamiento no tienen nada que ver; los años de contienda y lo que conllevaron convirtieron al país en un marco de realidad muy distinto al que existía con anterioridad, en cualquier campo que podamos contemplar; y uno de esos campos, que, aunque pequeño estaba bien definido, iba a ser el del humor gráfico.

Desde luego, los tebeos se siguieron publicando durante la guerra¹⁷, es curioso cómo este tipo de publicaciones continúan siempre en tiempos de

14 REBES, M. D. y GARCÍA PAVÓN, F., *España en sus humoristas, 1885-1936*, Taurus, 1966; MOIX, R. T., *Los “cómics”, arte para el consumo y formas pop*, Barcelona, Llibres de Sinera, 1968; y GASCA, L., *Los cómics en España*, Barcelona, Lumen, 1969.

15 ECO, U., *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1984. Publicada en italiano en 1965, esta obra fue traducida al español tres años después.

16 MARTÍN SÁNCHEZ, I. M., “La caricatura política durante la II República: *El Debate*, *El Siglo Futuro* y *Gracia y Justicia*”, *Brocar*, 34, 2010, pp. 203-242.

17 LORENTE ARAGÓN, J. C., *Los tebeos que leía Franco en la Guerra Civil (1936-1939)*, Burgos, Editorial Vericuetos, 2000; y CATALÁ-CARRASCO, J. L., *Vanguardia y humorismo gráfico en crisis*:

tragedia¹⁸. Y aunque es obvio que no hubiera referencias en el *Humor gráfico español* a publicaciones de la zona republicana, es admirable que tampoco las haya de la zona nacional, como por ejemplo de la revista infantil *Flechas y Pelayos*, que se publicó semanalmente desde 1938 hasta 1949, y que había servido para adoctrinar a los niños de este bando¹⁹. Tanto el cómic como el cine fueron artes visuales que la sociedad consumió ávidamente en los tiempos amargos del siglo XX, dándose de manera clara una gran influencia de las películas en la narrativa gráfica española de esas décadas²⁰, y aquí veremos cómo muchos de los dibujantes citados participaron de una manera u otra en la industria del séptimo arte. Por otra parte “Estebita”, Luis Esteban Matamala²¹, y el conservador Valentín “Castanys” Borrás²² trabajaron en dicha publicación, pero no consta su paso por ella en la antología; el segundo, incluso, después de hacerlo en publicaciones en catalán. Y lo mismo sucedió con Ismael Cuesta de Juan²³, “I. Cuesta”, y Julio García de Marco²⁴, “Tilu”, que también dibujaron en un producto de Falange, *Maravillas*; con Vicente “Pañella” Turigas²⁵, que lo hizo en otro, *Chicos y chicas*; y con el polifacético “Chuchi”²⁶, Jesús Frago

la Guerra Civil Española (1936-1939) y la Revolución Cubana (1959-1961), Boydell & Brewer, 2015, pp. 99-152; y RIERA PUJAL, J. y CAPDEVILA, J., *Historia gráfica de la Guerra Civil*, Barcelona, RBA, 2022.

18 PELÁEZ, R., “El humor gráfico, en tiempos de tragedia”, *XL Semanal*, (19/05/2020). [Consulta: 15/09/2024]. <https://www.xlsemanal.com/conocer/historia/20200519/humor-grafico-vinetas-dibujantes-mingote-gila-guerra-civil-historia.html> Véase BLANCO CONDE, M. y SECO SERRA, I. (Comisariado), *El humor en los tiempos del cólera. Viñetas cómicas de la posguerra en la revista Mundo Hispánico*, Madrid, AECID, 2019.

19 OTERO, L., *Flechas y Pelayos. Moral y estilo de los niños franquistas que soñaban imperios*, Madrid, Edaf, 2000; y HERRERO SUÁREZ, H., *Un yugo para los flechas. Educación no formal y adoctrinamiento infantil en Flechas y Pelayos*, Lleida, Editorial Milenio, 2007.

20 BAENA, P., *Tebeos de cine. La influencia cinematográfica en el tebeo clásico español, 1900-1970*, Barcelona, Trilita Ediciones, 2017.

21 VERDEJO, J., MANZANARES, J. y BARRERO, M., “Luis Esteban Matamala”, *Tebeosfera*, 2018. [Consulta: 02/10/2024] https://www.tebeosfera.com/autores/esteban_matamala_luis.html

22 TUBAU (1973), pp. 185-188; y CEPRIÁ, F. y MANZANARES, J., “Valentín Castanys Borrás”, *Tebeosfera*, 2018. [Consulta: 01/10/2024]. https://www.tebeosfera.com/autores/castanys_borras_valenti.html

23 CEPRIÁ, F. y LÓPEZ, F., “Ismael Ricardo Cuesta de Juan”, *Tebeosfera*, 2008. [Consulta: 23/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/autores/cuesta_de_juan_ismael_ricardo.html

24 Dibujó también para Bruguera. Véase CEPRIÁ, F., “Luis Julio García de Marco”, *Tebeosfera*, 2008. [Consulta: 23/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/autores/garcia_de_marco_luis_julio.html

25 Este autor trabajó para Bruguera y la revista *Semana*, y publicó alguna obra en prosa. Véase CEPRIÁ, F., GRACIA, A. y MANZANARES, J., “Vicente Pañella Turigas”, *Tebeosfera*, 2008. [Consulta: 21/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/autores/panella_turigas_vicente.html

26 Fue también escritor y periodista, y llegó a ser redactor jefe de informativos en Televisión Española. Véase CEPRIÁ, F. y BARRERO, M., “Jesús Frago del Toro”, *Tebeosfera*, 2008. [Consulta: 20/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/autores/frago_del_toro_jesus.html

del Toro, muy próximo a dicho partido, que lo hizo en publicaciones afines. En ninguno de estos casos consta ninguna referencia política.

Sucedería de forma parecida en la monografía de Iván Tubau de 1973, *De Tono a Perich*, cuando en cuatro páginas (*sic*) escribió sobre el humor anterior al de la posguerra²⁷, periodo casi obviado adrede. Este autor había sido becado tres años antes por la Fundación Juan March, creación de este banquero filántropo de Mallorca, cuya ayuda había sido fundamental en los inicios del levantamiento del ejército contra la II República²⁸. Tubau reseñó en dicha obra el *Humor gráfico español*, donde también reconocía la labor de Serafín, aunque echaba en falta a dibujantes como Ballesta, Puig Rosado, Cebrián o Vázquez²⁹; dado que su trabajo es coetáneo a la antología, lo vamos a considerar como fuente de primera mano en el desarrollo de este ensayo.

Dos años más tarde aparecería *La historieta cómica de postguerra*, de Juan Antonio Ramírez, con el mismo arranque y ya en los estertores del régimen³⁰.

3. DESBRIZNANDO EL HUMOR GRÁFICO ESPAÑOL DEL SIGLO XX

Decíamos más arriba que nuestra antología, como cualquier otra, es intencionada; la selección fue realizada con criterios personales donde puede que pesaran razones ideológicas. También se ha nombrado el vacío que advertimos referente a los años de la II República y la Guerra Civil.

Tras el texto introductorio, la obra se divide en cuatro capítulos: “La Prehistoria”, “Revistas juveniles”, “*La Codorniz*” y “Varios”. Cada uno de los autores cuenta en el libro con una reseña breve, con datos personales y laborales, reproducción de su firma y, a veces, autocaricatura; de manera que, como mínimo, ocupa una página del libro con su viñeta o viñetas, o su historieta completa. No se contemplan corrientes estilísticas, de épocas ni de publicaciones; y se incluyen algunos dibujantes de cómic más que humoristas gráficos, como “F. Ibáñez”.

27 TUBAU (1973), pp. 27-30. Véase *Idem*, *El humor gráfico en la prensa del franquismo*, Barcelona, Mitre, 1987; y TOUTON, I., *et al.* (Ed.), *Trazos de memoria, trozos de historia. Cómic y franquismo*, Madrid, Ediciones Marmotilla, 2022.

28 Véase CABRERA, M., *Juan March (1860-1962)*, Madrid, Marcial Pons, 2011.

29 TUBAU (1973), pp. 74-75. También ALCÁZAR (2002); y CAPELO, A., “LIBRO RTV (1970, Salvat)”, *Tebeosfera*, 2010. [Consulta: 11/10/2024]. https://www.tebeosfera.com/publicaciones/libro_rtv_1970_salvat.html

30 RAMÍREZ, J. A., *La historieta cómica de postguerra*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1975.

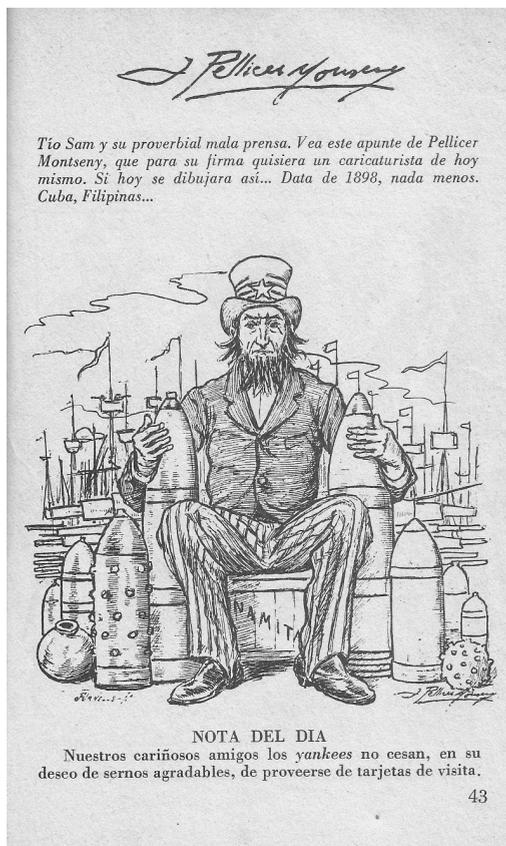


Fig. 2. Dibujo de Joan Pellicer Montseny de 1898, año de la Guerra Hispano-Estadounidense.

3.1. La Prehistoria

En esta primera parte son citados 29 autores³¹, prácticamente todos nacidos aun en el siglo XIX: “Asirio” (Demetrio López Vargas³²), que se movió entre

31 *Humor gráfico español*, pp. 15-57. Véase MARTÍN MARTÍNEZ, A., *Historia del cómic español: 1875-1939*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978; *Idem*, *Los inventores del cómic español, 1873/1900*, Barcelona, Planeta DeAgostini, 2000; CUADRADO PÉREZ, J., *De la historieta y su uso, 1873-2000*, 2 vol., Madrid, Ediciones Sinsentido y Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2000; VÍLCHEZ DE ARRIBAS, J. F., *Historia gráfica de la prensa diaria española (1758-1976)*, Barcelona, RBA, 2011; y GUIJARRO ALONSO, J. L., *Cuidado con la pintura. Caricaturas del arte en tiempo de vanguardias: Madrid, 1909-1925*, Madrid, Eutelequia, 2012.

32 MOLINA, J. L., “Las cien invenciones de ‘Demetrio’: reivindicación de un dibujante olvidado”, *Boletín (Asociación Española de Amigos del IBBY)*, año V, núm. 8, 1987. [Consulta: 11/10/2024].

el género sicalíptico en sus inicios y el infantil, aunque luego dibujaría en *Arriba*; Roberto Martínez “Baldrich”, diseñador, especializado en el dibujo de mujeres, que trabajó para las revistas *Blanco y Negro* o *La Esfera*, como también lo había hecho en ambas “R. Marín”; “Antonio Casero” Sanz, pintor especializado en temas taurinos y caricaturista; “Cisneros”, que dibujó en el semanario satírico *Buen Humor*³³, como lo hizo Francisco “López Rubio”; el ingeniero Cayetano “Cornet” i Palau, que fue fundador de la revista *¡Cu-Cut!*³⁴; Antonio José “Estruch” Martínez, pintor valenciano nacido en 1835, buen caricaturista³⁵, quizás el dibujante decano de la antología; “García” y “Met”, de los que nada más sabemos; Manuel “Garrido” García, recién fallecido en ese momento, de quien se silencia su paso por la revista *El Piropo*³⁶; Juan García-“Junceda” Supervía, como homenaje a la revista catalan(ist)a *En Patufet*, por donde pasaron el ya citado Cornet y Ricardo “Opisso” i Sala, cuya obra cuenta actualmente con sala expositiva permanente en el Hotel Astoria de Barcelona; “Mecachis”, firma usada por Eduardo Sáenz Hermúa; “AM”, Apeles Mestres³⁷; Miguel “Mihura” Santos, del que se tratará más abajo; Francisco “Navarrete” Sierra³⁸, que con Joaquín “Xaudaró” Echaz³⁹ dirigió *The Monigoty* desde 1897, una de las primeras revistas dedicadas exclusivamente a la caricatura; “D. Ortego”, Domingo Ortego, al que en *Humor gráfico español del siglo XX* consideran el primer humorista del que se dispone información, y que no sabemos si tenía que ver algo con Francisco Ortego⁴⁰ (nacido en 1833); Joan “Pellicer Montseny”⁴¹; “A. Pons”, Ángel Gutiérrez Pons⁴², de quien no se dice que

https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/boletin-asociacion-espanola-de-amigos-del-ibby--6/html/025d8546-82b2-11df-acc7-002185ce6064_5.html#I_10

33 <http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0004849326>; última modificación de 30/08/2018. [Consulta: 11/08/2024].

34 Véase CAPDEVILA, J. (Coord.), *Cu-cut! Sátira política en temps trsbalsats (1902-1912)*, Barcelona, Efadós, 2012.

35 PINEDO HERRERO, C. y MAS ZURITA, E., “Antonio José Struch Martínez”, *Real Academia de la Historia*, (s. a.). [Consulta: 11/09/2024]. <https://dbe.rah.es/biografias/67885/antonio-jose-estruch-martinez>

36 GUILLAMÓN, R. y SOLAZ, R., “Piropo, El (1931, Carceller)”, *Tebeosfera*, 2011. [Consulta: 10/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/numeros/piropo_el_1931_carceller.html

37 <https://www.bne.es/es/autores/mestres-apeles> [Consulta: 10/09/2024].

38 CEPRIÁ, F. et al., “Francisco Navarrete Sierra”, *Tebeosfera*, 2008. [Consulta: 01/10/2024]. https://www.tebeosfera.com/autores/navarrete_sierra_francisco.html

39 CEPRIÁ, F. et al., “Joaquín Xaudaró Echaz”, *Tebeosfera*, 2008. [Consulta: 01/10/2024]. https://www.tebeosfera.com/autores/xaudaro_echaz_joaquin.html

40 ORCAJO, J., “Francisco Ortego”, *Tebeosfera*, 2014. [Consulta: 30/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/documentos/francisco_ortego_nuevos_datos_sobre_su_vida_y_su_obra.html

41 CEPRIÁ, F., “Joan Pellicer Montseny”, *Tebeosfera*, 2008. [Consulta: 30/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/autores/pellicer_montseny_joan.html

42 ÁLVAREZ, A. y MANZANARES, J., “Ángel Gutiérrez Pons”, *Tebeosfera*, 2018. [Consulta: 30/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/autores/gutierrez_pons_angel.html

dirigió el semanario anticlerical *Satanás* (1886); Francisco “Ramírez” Montesinos⁴³, fallecido en 1935, persona de gran cultura que abandonó el dibujo humorístico para dedicarse a la diplomacia; “R.”, el sin par Ramón Gómez de la Serna, que salió de España al inicio de la Guerra Civil y vivió en Iberoamérica durante muchos años⁴⁴; “G. Ri”, firma usada por el topógrafo militar Victor Mousselet⁴⁵, de origen francés; Manuel Lorenzo “Tovar” Siles⁴⁶, que en 1935 publicó un *Álbum Tovar* (editado por la madrileña Librería Pueyo), con caricaturas que salieron en el diario *La Voz*, cuyo taller fue incautado tras la guerra para imprimir el falangista *Arriba*; y “V. Tur”, Vicente Tur, que empezó dibujando en las aun españolas Filipinas y acabó de escapatista en Madrid⁴⁷.

“Sileno”, el aragonés Pedro Antonio Villahermosa y Borao⁴⁸, fue fundador del semanario satírico *Buen Humor*. Conocido su conservadurismo y germanofilia, es uno de los dibujantes más conocidos de esta particular Prehistoria de nuestra antología. Dos exposiciones de su obra, “Sileno. Tambores en la batalla. Crónica ilustrada de la I Guerra Mundial”, en 2016 en Madrid⁴⁹, y “Sileno. Humor gráfico e política”, en 2018 en Pontevedra⁵⁰, nos hacen gozar de dos excelentes catálogos donde se documenta su vida y su obra. Aparte del polifacético Gómez de la Serna, Villahermosa y Borao es uno de los dibujantes más documentados de todos los que en este capítulo se recogen.

Muy distinto es el caso del médico Joaquín “Sama” Naharro; es, quizás, el caso más curioso de la selección de dibujantes de la antología, ya que fue condenado y encarcelado por haber ejercido como tal en el ejército republicano⁵¹. Ya hemos escrito más arriba que se autoeditó unas memorias de la Guerra Civil.

43 CEPRIÁ, F. y LÓPEZ, F., “Francisco Ramírez Montesinos”, *Tebeosfera*, 2008. [Consulta: 01/10/2024]. https://www.tebeosfera.com/autores/ramirez_montesinos_francisco.html

44 Véase CAMÓN AZNAR, J., *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*, Madrid, Espasa Calpe, 1972.

45 LÓPEZ, F., “G. Ri – Victor Mousselet”, *Tebeosfera*, 2021. [Consulta: 30/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/firmas/g_ri_victor_mousselet.html

46 TOVAR, M. y CEPRIÁ, F., “Manuel Lorenzo Tovar Siles”, *Tebeosfera*, 2008. [Consulta: 01/10/2024]. https://www.tebeosfera.com/autores/tovar_siles_manuel_lorenzo.html

47 CEPRIÁ, F., LÓPEZ, F. y PLATEL, D., “Vicente Tur”, *Tebeosfera*, 2008. [Consulta: 27/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/autores/tur_vicente.html

48 CEPRIÁ, F. y LÓPEZ, F., “Pedro Antonio Villahermosa Borao”, *Tebeosfera*, 2008. [Consulta: 28/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/autores/villahermosa_borao_pedro_antonio.html

49 ZARZA, V. (Comisario), *Sileno. Tambores en la batalla. Crónica ilustrada de la I Guerra Mundial*. Madrid, Museo ABC, 2016.

50 TILVE JAR, M. Á., *Sileno. Humor gráfico e política*. Museo de Pontevedra, 2018.

51 CEPRIÁ, F. y LÓPEZ, F., “Joaquín Sama Naharro”, *Tebeosfera*, 2008. [Consulta: 01/10/2024]. https://www.tebeosfera.com/autores/sama_naharro_joaquin.html; y RÍOS CARRATALÁ, J. A., “El procesamiento de un amigo de ‘conducta intachable’: el dibujante Joaquín Sama”, *Repositorio Institucional de la Universidad de Alicante*, 2021. [Consulta: 01/10/2024]. <http://hdl.handle.net/10045/116640>. Véase

Y, para finalizar, también consta “Folchi”, Manuel González Martí⁵², director de los Museos Nacionales de Cerámica y Humorismo de Valencia, que cedió para la antología gran parte del material. El renovado centro, llamado ahora Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias “González Martí” de Valencia, mantiene actualmente un boletín digital que publica desde 2008, cuando apareció su primer número, llamado *La Gaceta de Folchi*⁵³.



Fig. 3. Viñeta de José Soriano Izquierdo, director de *Jaimito*.

Idem, *Las armas contra las letras. Los consejos de guerra de periodistas y escritores (1939-1945)*, Publicaciones Universidad de Alicante, 2023.

52 GUILLAMÓN, R., “Manuel González Martí”, *Tebeosfera*, 2018. [Consulta: 28/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/autores/gonzalez_marti_manuel.html

53 <https://www.cultura.gob.es/mnceramica/recursos/boletin-digital-museo-gaceta-folchi.html> [Consulta: 30/09/2024].

3.2. Revistas juveniles

El segundo capítulo de nuestra antología es el dedicado a revistas juveniles⁵⁴, y constan 23 autores. Cómo no, se da inicio con dibujantes de *TBO*, la publicación semanal que se leyó durante décadas en España (de 1917 a 1998, aunque con interrupciones), y que acabaría dando nombre en nuestro país a la publicación que contiene historietas⁵⁵. Numerosos son los que publicaron en sus páginas, como el citado “Opisso” y otros muchos.

Trabajaron para *TBO*, y fueron seleccionados para este capítulo, el litógrafo Antonio “Ayné” Esbert⁵⁶, que también lo hizo para otras muchas revistas, dibujando aventuras, humor y publicaciones dirigidas a niñas; Marino “Benejam” Ferrer⁵⁷, que publicó “La familia Ulises”, reflejo de la naciente clase media española, y las “Aventuras de Morcillón y Babalí”; José María “Blanco” Ibarz, que firmaba indistintamente con cualquiera de sus dos apellidos, y que sería continuador de las aventuras de los Ulises; Joan “Bernet Toledano”⁵⁸, de familia de dibujantes, que dio vida a “Altamiro de la Cueva”, y también trabajó en otras cabeceras e incluso en animación de películas; y Josep “Coll” i Coll⁵⁹.

En sus inicios dibujó en *TBO*, José “Escobar” Saliente⁶⁰, que también había sufrido cárcel tras la guerra y que luego sería uno de los grandes de la Editorial Bruguera, con sus aventuras de “Zipi y Zape” y “Carpanta”; como colaboró “Salvador Mestres” Palmeta⁶¹, pionero en el cine de animación, aunque trabajó también en otras cabeceras; el valenciano Arturo “Moreno” Salvador⁶², que dibujó en *TBO* y *Pulgarcito*, y probó suerte con el cine de animación; “Raf”, Juan

54 *Humor gráfico español*, pp. 59-96.

55 GUIRAL, A., *100 años de TBO. La revista que dio nombre a los tebeos*, Barcelona, Ediciones B, 2017; y MANZANARES, J., “Los archivos de TBO”, *Tebeosfera*, 2017. [Consulta: 26/09/2024]. https://revista.tebeosfera.com/documentos/los_archivos_de_tbo.html

56 CEPRIÁ, F., GRACIA, A. y MANZANARES, J., “Antonio Ayné Esbert”, *Tebeosfera*, 2008. [Consulta: 26/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/autores/ayne_esbert_antonio.html

57 CEPRIÁ, F. et al., “Marino Benejam Ferrer”, *Tebeosfera*, 2008. [Consulta: 26/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/autores/benejam_i_ferrer_marino.html

58 CEPRIÁ, F. y MANZANARES, J., “Juan Bernet Toledano”, *Tebeosfera*, 2008. [Consulta: 27/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/autores/bernet_toledano_joan.html; y [s. a.], “Bernet Toledano”, en *Humoristán*. [Consulta: 27/09/2024]. <https://humoristan.org/es/autor/bernet-toledano>

59 Sobre este autor, SOLDEVILLA, J. M. (Coord.), *Josep Coll, el observador perplejo*, Barcelona, Diminuta Editorial, 2015.

60 Sobre este autor, GUIRAL, A. y SOLDEVILLA, J. M. (Coord.), *El mundo de Escobar*, Barcelona, Ediciones B, 2008.

61 CEPRIÁ, F. y MANZANARES, J., “Salvador Mestres Palmeta”, *Tebeosfera*, 2008. [Consulta: 25/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/autores/mestres_palmeta_salvador.html

62 CEPRIÁ, F. y MANZANARES, J., “Arturo Moreno Salvador”, *Tebeosfera*, 2008. [Consulta: 24/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/autores/moreno_salvador_arturo.html

Rafart Roldán⁶³, que luego había de divulgar en Bruguera las historietas de “Sir Tim O’Theo”; Ramón “Sabatés” Massanell⁶⁴, que sería uno de los que se encargaron de crear “Los grandes inventos del *TBO* (por el profesor Franz de Copenhague)”, y colaboró con otras publicaciones; José “Serra Massana”⁶⁵, que había dibujado mucho en revistas catalanistas y tuvo que exiliarse cierto tiempo tras la guerra; y Manuel “Urda” Marín⁶⁶, con inicios similares, pero después con una lealtad al *TBO* durante décadas.

Otro grupo de autores formaron parte del núcleo levantino, que se creó en torno a las producciones de la Editorial Valenciana. Juan José “Carbó” Gatignol⁶⁷ trabajó en *Pumby* y *Jaimito*, que eran sendas revistas de esa empresa⁶⁸; en la segunda también lo hizo el citado Ayné, Luis “Cerezo” Estivaliz y José Luis “Castillo” de Fez⁶⁹, ligado a dicha editorial durante cuatro décadas.

En los duros inicios de *Jaimito* estuvo José “Soriano Izquierdo”⁷⁰, que había trabajado en *TBO*; comprometido con la prensa del bando republicano, fue otro de los dibujantes que fueron depurados tras la guerra. Tanto en dicha revista como en *Pumby* dibujó “Karpa”, seudónimo de Rafael Miguel Catalá Lucas⁷¹. “Nin”, Celedonio Frejo Abegón⁷², que sería leal a dichas cabeceras, como lo sería José María “Palop” Gómez⁷³, con su recordado personaje “Bartolo, as

63 Sobre este autor, CANYISSÀ, J., *Raf. El ‘gentleman’ de Bruguera*, Barcelona, Amaníaco Ediciones, 2015.

64 CEPRIÀ, F., MANZANARES, J. y ÁLVAREZ, E., “Ramón Sabatés Massanell”, *Tebeosfera*, 2008. [Consulta: 26/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/autores/sabates_massanell_ramon.html

65 CEPRIÀ, F., CAPDEVILA, J. y MANZANARES, J., “Josep Serra Massana”, *Tebeosfera*, 2009. [Consulta: 21/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/autores/serra_massana_josep.html

66 CEPRIÀ, F. y BARRERO, M., “Manuel Urda Marín”, *Tebeosfera*, 2008. [Consulta: 21/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/autores/urda_marin_manuel.html

67 CAPELO, A. y ÁLVAREZ GALINDO, E., “Juan José Carbó Gatignol”, *Tebeosfera*, 2009. [Consulta: 26/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/autores/carbo_gatignol_juan_jose.html

68 Sobre la creación y edición de historietas en Levante, PORCEL TORRENS, P., *Clásicos en Jauja. La historia del tebeo valenciano*, Alicante, Edicions de Ponent, 2002.

69 CEPRIÀ, F. y ÁLVAREZ, E., “José Luis Castillo de Fez”, *Tebeosfera*, 2008. [Consulta: 26/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/autores/castillo_de_fez_jose_luis.html

70 CEPRIÀ, F. y MANZANARES, J., “José Soriano Izquierdo”, *Tebeosfera*, 2008. [Consulta: 24/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/autores/soriano_izquierdo_jose.html

71 CEPRIÀ, F. y MANZANARES, J., “Karpa – Rafael Miguel Catalá Lucas”, *Tebeosfera*, 2008. [Consulta: 25/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/firmas/karpa-rafael_miguel_catala_lucas.html

72 CEPRIÀ, F. y BARRERO, M., “Nin –Celedonio Frejo Abegón–”, *Tebeosfera*, 2008. [Consulta: 24/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/autores/frejo_abegon_celedonio.html

73 CEPRIÀ, F., MANZANARES, J. y ÁLVAREZ GALINDO, E., “José María Palop Gómez”, *Tebeosfera*, 2008. [Consulta: 24/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/autores/palop_gomez_jose_maria.html

de los vagos”; o Arturo “Rojas” de la Cámara⁷⁴, que de igual forma trabajaría para Bruguera, los tres de origen levantino.

Aunque el alma (y creador) de *Pumby*, el gatito aventurero para gustos infantiles, y de otros muchos personajes, fue José “Sanchis” Grau⁷⁵, gran representante de esta escuela valenciana de humor gráfico, incansable dibujante que también colaboró con la Editorial Bruguera; en 1996 le fue concedido el Gran Premio del Salón del Cómic de Barcelona y, dos años después, la Diputación de Valencia le homenajeó con una exposición sobre su personaje principal⁷⁶.

Antes de la guerra llamada El Gato Negro, en 1939 arrancó Editorial Bruguera, que gozaría de décadas de esplendor con la difusión de innumerables revistas de humor⁷⁷, como *Pulgarcito*, *Tío Vivo*, *DDT* o *Lily*, revista dirigida al mercado juvenil femenino, o los clásicos de aventuras protagonizados por el “Capitán Trueno” o “el Jabato”. Ya hemos tratado de algunos autores que pasaron por esta empresa: “Escobar”, “Raf” y “Sanchis”. En la antología *Humor gráfico español del siglo XX* también se recoge a Francisco “Torà” Margalef⁷⁸ y, por supuesto, a “F. Ibáñez”, Francisco Ibáñez Talavera⁷⁹, magnífico dibujante y trabajador incansable, creador de personajes tan famosos como “Mortadelo y Filemón”, y de otros como “Rompetechos”, “El botones Sacarino” o “Pepe Gotera y Otilio”, que incluso fueron cabecera de varias revistas de historietas de dicha editorial, y que forman parte de la memoria icónica de generaciones de españoles.

74 CEPRIÁ, F. y ÁLVAREZ, E., “Arturo Rojas de la Cámara”, *Tebeosfera*, 2008. [Consulta: 24/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/autores/rojas_de_la_camara_arturo.html

75 CEPRIÁ, F. y BARRERO, M., “José Sanchis Grau”, *Tebeosfera*, 2008. [Consulta: 21/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/autores/sanchis_grau_jose.html

76 Véase BUSQUETS, A. (Coord.), *Pumby y la fantasía infinita*, Diputación Provincial de Valencia y Museo d’Etnologia, 1998; y GUILLAMÓN, R., “Pumby (1998, Dip. Valencia)–La fantasía infinita–”, *Tebeosfera*, 2011. [Consulta: 25/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/coleccion-pumby_1998_dip_valencia_-la_fantasia_infinita-.html

77 Véase TUBAU (1973), pp. 100-109; y GUIRAL, A., *Los tebeos de nuestra infancia: La Escuela Bruguera (1964-1986)*, Barcelona, Ediciones El Jueves, 2007; e *Idem*, *100 años de Bruguera. De El Gato Negro a Ediciones B*, Barcelona, Ediciones B, 2010.

78 CEPRIÁ, F., “Francisco Torà Margalef”, *Tebeosfera*, 2008. [Consulta: 24/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/autores/tora_margalef_francesc.html

79 CEPRIÁ, F., BARRERO, M. y LÓPEZ, F., “Francisco Ibáñez Talavera”, *Tebeosfera*, 2008. [Consulta: 23/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/autores/ibanez_talavera_francisco.html. Véase, por ejemplo, FERNÁNDEZ SOTO, M., *Mortadelo y Filemón: Cuatro décadas de historietas*, Barcelona, El Boletín, 2000; *Idem*, *El mundo de Mortadelo y Filemón*, Palma de Mallorca, Dolmen, 2005; DE LA CRUZ PÉREZ, F. J., *Los cómics de Francisco Ibáñez*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008; GUIRAL, A., *El universo de Ibáñez: De 13, Rue del Percebe a Rompetechos*, Barcelona, Ediciones B, 2009; y MOYANO, A. L., “Francisco Ibáñez, el último genio del tebeo español”, *Clio. Revista de Historia*, 263, 2023, pp. 84-93.

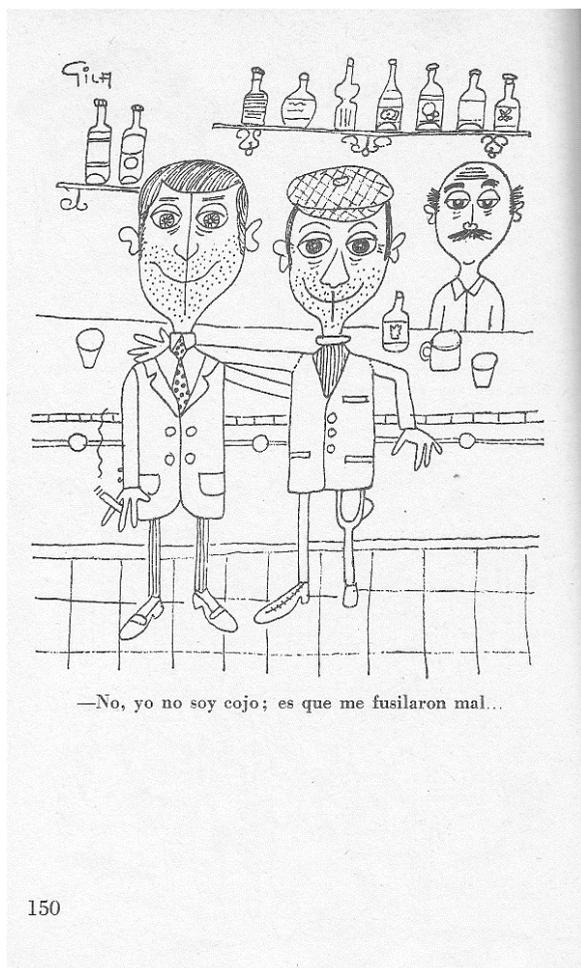


Fig. 4. Miguel Gila, colaborador de *La Codorniz*.

3.3. La Codorniz

Esta publicación⁸⁰ de humor gráfico para adultos ha sido, sin duda, la más celebrada de esa larga etapa; fue la revista de humor por antonomasia del periodo franquista⁸¹. En *La Codorniz*, cinco años antes de su desaparición (que

⁸⁰ Es el tercer capítulo de *Humor gráfico español*, pp. 97-132; se hace referencia a 13 dibujantes.

⁸¹ Véase TUBAU (1973), pp. 86-97 y 160-167; PRIETO SANTIAGO, M. y MOREIRO, J., *La Codorniz. Antología (1941-1978)*, Madrid, EDAF Editorial, 1998; LLERA, J. A., *El humor verbal y*

fue en 1978), Tubau⁸² hablaba de tres claros ciclos: el de la evasión, dirigido por Miguel “Mihura” Santos⁸³, la gran época expansiva de Álvaro de Laiglesia, y el anquilosamiento creativo y la decadencia posterior.

“Mihura”, que fue además autor teatral y guionista de cine, había trabajado en *La Ametralladora*, revista que nació durante la Guerra Civil y que no le sobrevivió. Después comenzó a dirigir desde su nacimiento *La Codorniz* (1941) buscando un humor blanco, sintiéndose deudor de “K-Hito”. En los inicios arrancó con los dibujantes “Herreros”, “Tono”, “Picó” y “Galindo”; pero, curiosamente, y quizás para que el peso de esta revista no parezca excesivo en la antología, solo el primero está incluido en este capítulo, los demás aparecen en el capítulo “Varios”, como sucede con “Mingote”, que muy pronto empezó a colaborar en ella.

Enrique García-“Herreros” Codesido⁸⁴, que de igual modo venía de *La Ametralladora*, fue el gran creador de portadas de *La Codorniz* y estaba vinculado al mundo del cine, como cartelista, director y representante de actores; como también lo estuvieron “Tono”, Antonio de Lara Gavilán⁸⁵, y Federico “Galindo” Lladó⁸⁶. José María “Picó” López⁸⁷ fue el dibujante de “las chicas Picó”, un elegante autor que alcanzó fama antes y después de la guerra, y que además publicó en *Blanco y Negro*; y cabe destacar al reconocidísimo Ángel Antonio “Mingote” Barrachina⁸⁸, de larga vida creativa, que llegó a formar

visual de *La Codorniz*, Madrid, CSIC, 2003; y AGUILAR, S. y CABRERIZO, F., *La Codorniz. De la revista a la pantalla (y viceversa)*, Madrid, Cátedra y Filmoteca Española, 2019.

82 TUBAU (1973), pp. 86-97.

83 Véase MOREIRO PRIETO, J., *Miguel Mihura: Humor y melancolía*, Madrid, EDAF Editorial, 2004; y CEPRIÁ, F. y LÓPEZ, F., “Miguel Mihura Santos”, *Tebeosfera*, 2008. [Consulta: 23/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/autores/mihura_santos_miguel.html. Sobre dicha publicación, RODRÍGUEZ HUMANES, J. M., BARRERO, M. y GRACIA, A., “Trinchera / La Ametralladora, La (1937-DEPP)”, *Tebeosfera*, 2008. [Consulta: 23/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/colecciones/trinchera_la_ametralladora_la_1937_depp.html

84 TUBAU (1973), pp. 165-167; y BARRERO, M., “Enrique García-Herreros Codesido”, *Tebeosfera*, 2011. [Consulta: 23/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/autores/garcia-herreros_codesido_enrique.html

85 TUBAU (1973), pp. 160-165; y BAUER, S., “Las viñetas de Tono en La Codorniz”, *Tebeosfera*, 2004. [Consulta: 23/09/2024]. <https://www.tebeosfera.com/1/Documento/Articulo/Humor/Tono.htm>

86 BARRERO, M. *et al.*, “Federico Galindo Lladó”, *Tebeosfera*, 2012. [Consulta: 21/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/autores/galindo_llado_federico.html

87 Véase HERNÁNDEZ CAVA, F. (Comisariado), *Las chicas Picó*, Madrid, [Exposición en el] Museo de la Ciudad, 2010.

88 Véase TUBAU (1973), pp. 175-179; y BURGUERA NADAL, M. L., *Mingote y su tiempo. La difícil facilidad del humor*, Valencia, IVAM, 2013.

parte de la Real Academia de la Lengua; y que fue director de *Don José* (1955-1958), revista de humor muy interesante⁸⁹.

También colaboró con *La Codorniz* “Edu”, Eduardo Ibáñez Juanes⁹⁰, que lo hizo además en Bruguera, entre otras editoriales; el gran Miguel “Gila” Cuesta⁹¹, que dibujaría después en *Hermano Lobo*, humorista en televisión y actor; Lorenzo “Goñi” Suárez del Árbol⁹², que además colaboró con *Blanco y Negro* y *ABC*; Fernando “Quesada” Porto⁹³, que dibujaría después en *Interviú* y *Cambio 16*; y el aragonés “Ricardo” Oliván Turrau⁹⁴, que además trabajó en *Pulgarcito* y para más productos de la editorial Bruguera.

Autores de *La Codorniz*, recogidos en el capítulo exclusivo de esta antología, son Alfonso Pedro “Abelenda” Escudero⁹⁵, que trabajó también en la revista de corta vida *Don José*; el polifacético “Arturo” Pardos Batiste⁹⁶, arquitecto, profesor y poeta, entre otras cosas, de un refinado humor sin palabras; “Dátile”, Emilio Dáneo Palacios⁹⁷; “Eduardo” López de Maturana Muñoz⁹⁸; José Antonio “Garmendia” Gil⁹⁹, de humor negro, que publicaría varios libros recopilatorios de sus viñetas, además de ser autor de libros de gastronomía, fútbol y Semana Santa; Antonio “Madrigal” Collazo¹⁰⁰, quien seguiría dibujando

89 TUBAU (1973), pp. 109-115.

90 BARRERO, M., “Eduardo Ibáñez Juanes”, *Tebeosfera*, 2019. [Consulta: 23/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/autores/ibanez_juanes_eduardo.html

91 CEPRIÁ, F. y LÓPEZ, F., “Miguel Gila Cuesta”, *Tebeosfera*, 2008. [Consulta: 23/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/autores/gila_cuesta_miguel.html

92 CEPRIÁ, F. y LÓPEZ, F., “Lorenzo Goñi Suárez del Árbol”, *Tebeosfera*, 2008. [Consulta: 23/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/autores/goni_y_suarez_del_arbol_lorenzo.html

93 TUBAU (1973), pp. 227-229; y BARRERO, M., “Fernando Quesada Porto”, *Tebeosfera*, 2009. [Consulta: 23/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/autores/quesada_porto_fernando.html

94 CEPRIÁ, F. y BARRERO, M., “Ricardo Oliván Turrau”, *Tebeosfera*, 2008. [Consulta: 23/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/autores/olivan_turrau_ricardo.html

95 TUBAU (1973), pp. 212-214; y MADRIGAL, A., “El pintor y humorista Abelenda”, *Humoristán*, 2019. [Consulta: 23/09/2024]. <https://humoristan.org/es/articulo/el-pintor-y-humorista-abelenda>

96 CEPRIÁ, F., “Arturo Pardos Batiste”, *Tebeosfera*, 2008. [Consulta: 22/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/autores/pardos_batiste_arturo.html

97 TUBAU (1973), pp. 179-181; y BOSQUE SENDRA, J. M., “Dátile –Emilio Dáneo Palacios–”, *Tebeosfera*, 2009. [Consulta: 25/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/firmas/datile_emilio_daneo_palacios-.html. Este autor cuenta con una monografía: DÁNEO, E., *Burgueses para el consumo*, Barcelona, Planeta, 1973.

98 CEPRIÁ, F. y LÓPEZ, F., “Eduardo López de Maturana Muñoz”, *Tebeosfera*, 2008. [Consulta: 24/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/autores/lopez_de_maturana_munoz_eduardo.html

99 BARRERO LOMBILLA, M., “José Antonio Garmendia Gil”, *Tebeosfera*, 2011. [Consulta: 24/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/autores/garmendia_gil_jose_antonio.html

100 TUBAU (1973), pp. 233-236; y CEPRIÁ, F. y BARRERO, M., “Antonio Madrigal Collazo”, *Tebeosfera*, 2008. [Consulta: 23/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/autores/madrigal_collazo_antonio.html

en *El Jueves*, semanario satírico que aún se edita de forma mensual¹⁰¹; José Luis Martín “Mena”¹⁰², que trabajó además en *ABC*, *Interviú*, *¡Hola!* y otros medios; el joyero Rafael “Munoa” Roiz¹⁰³, que de igual modo participó en *Blanco y Negro* y otras publicaciones; y “Pablo” San José García¹⁰⁴, quien colaboraría con *ABC* o *El País*. También trabajó en *La Codorniz*, Ángel Menéndez Menéndez, “Kalikatres”¹⁰⁵, dedicado igualmente a escribir obras de teatro y de ficción.

Son citados en este capítulo de *Humor gráfico español*, desde luego, primeros espadas como “Chumy Chúmez”, apodo de José María González Castrillo¹⁰⁶, artista versátil que escribió novelas, ensayos, una singular autobiografía¹⁰⁷ y rodó películas; su legado fue donado a la Biblioteca Nacional tras su fallecimiento; en 1972 abandonó dicha revista en decadencia para trabajar en *Hermano Lobo*, más progresista, donde recaerían otros dibujantes que también habían trabajado en *La Codorniz*, como “Perich” o “Forges”. Este último, Antonio Fraguas de Pablo¹⁰⁸, ha producido innumerables viñetas en diversos medios hasta hace pocos años y ha publicado diversos volúmenes sobre la historia de España; también dibujó en *La Codorniz*, *El Jueves*, *El Mundo* y *El País*, y dirigió películas y series de humor para televisión. Su enorme legado también fue depositado en la Biblioteca Nacional. Y, para finalizar, “Serafín”, Serafín Rojo Caamaño¹⁰⁹, el factótum que recopiló los dibujos de los autores seleccionados, como se ha dicho, con una vasta obra en producciones de la Editorial

101 RIERA PUJAL, J., *El Jueves. Crónica sentimental de España*, Barcelona, RBA, 2019.

102 CEPRIÁ, F. y CAPELO, A., “José Luis Martín Mena”, *Tebeosfera*, 2008. [Consulta: 23/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/autores/martin_mena_jose_luis.html

103 TUBAU (1973), pp. 218-220; y CEPRIÁ, F. y BARRERO, M., “Rafael Munoa Roiz”, *Tebeosfera*, 2008. [Consulta: 23/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/autores/munoa_roiz_rafael.html

104 TUBAU (1973), pp. 181-183; y CEPRIÁ, F. y BARRERO, M., “Pablo San José García”, *Tebeosfera*, 2008. [Consulta: 23/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/autores/san_jose_garcia_pablo.html

105 BARRERO, M., “Ángel Menéndez Menéndez”, *Tebeosfera*, 2012. [Consulta: 21/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/autores/menendez_menendez_angel.html

106 TUBAU (1973), pp. 195-198; y CEPRIÁ, F. y BARRERO, M., “Chumy Chúmez –José María González Castrillo–”, *Tebeosfera*, 2008. [Consulta: 21/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/firmas/chumy_chumez_-jose_maria_gonzalez_castrillo-.html. Véase HERNÁNDEZ CAVA, F., *Chumy Chúmez. El descreído imaginario*, Ayuntamiento de Alcalá de Henares, 2004.

107 MACCIUCI, R., “Chumy Chúmez. Una biografía. Autoficción, testimonio y homenajes”, *Diablotexto Digital*, 1, 2016, pp. 77-111. [Consulta: 21/09/2024]. <https://doi.org/10.7203/diablotexto.1.8857> Compuesta con collages y publicada en 1973, fue reeditada 50 años después: [GONZÁLEZ CASTRILLO, J. M.], *Chumy Chúmez. Una biografía*, Logroño, Pepitas de Calabaza, 2023.

108 TUBAU (1973), pp. 229-233; y CEPRIÁ, F. y LÓPEZ, F., “Forges –Antonio Fraguas de Pablo–”, *Tebeosfera*, 2008. [Consulta: 21/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/firmas/forges_-antonio_fraguas_pablo-.html

109 TUBAU (1973), pp. 220-222; y CEPRIÁ, F. y LÓPEZ, F., “Serafín Rojo Caamaño”, *Tebeosfera*, 2008. [Consulta: 21/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/autores/rojo_caamano_serafin.html

Valenciana y Bruguera, en la revista satírica *Hara Kiri*, etc., y que alcanzó hasta el dibujo para adultos¹¹⁰.

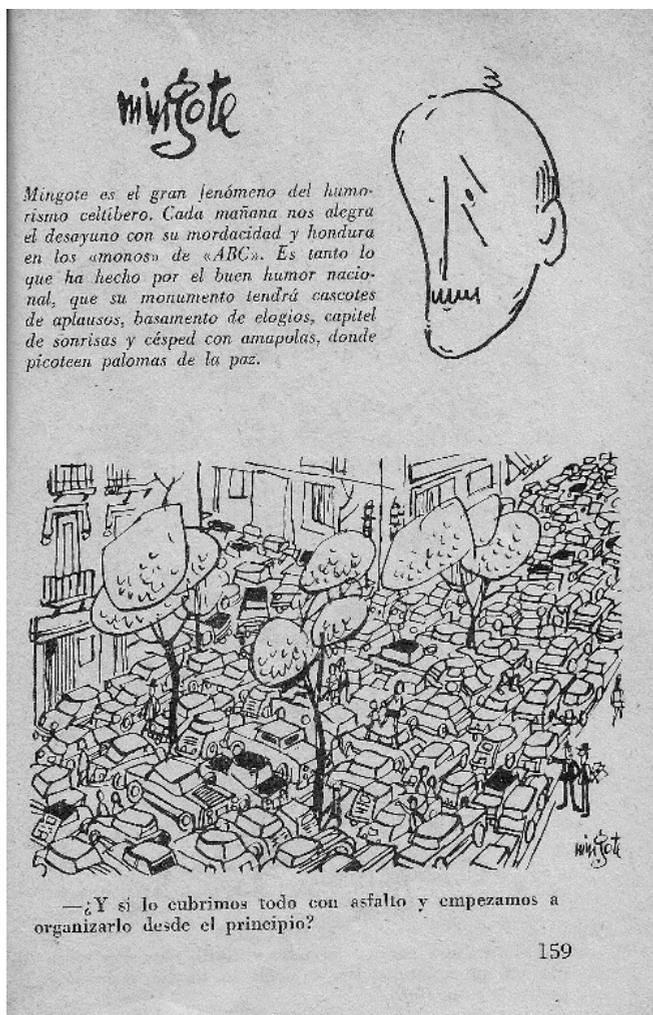


Fig. 5. Viñeta de Antonio Mingote.

110 TAUSIET, A. (2018), pp. 165-173.

3.4. Varios

De este capítulo¹¹¹, ya se han considerado los dibujantes “Tono”, “Picó”, “Galindo”, “Mingote”, “Edu”, “Gila”, “Goñi”, “Quesada”, “Kalikatres” y “Ricardo”, que trabajaron en *La Codorniz*; y “Estebita”, “Castanys”, “I. Cuesta”, “Pañella”, “Tilu” y “Chuchi” en *Flechas y Pelayos* o publicaciones afines a Falange.

Aquí consta “K-Hito”¹¹², que quizás sea el mayor de este apartado final, puesto que nació en 1890. Caricaturista, crítico taurino (él mismo quiso ser matador), colaboró en varias revistas antes de la Guerra Civil y fue un conocido antiazañista; dirigió el semanario *Dígame*, que publicaba la Editorial Católica. Escribió su autobiografía en 1948: *Yo, García. Una vida vulgar*. También en el periodo prebélico había dibujado Antonio “Orbegozo” Urruela¹¹³ en *Gracia y Justicia*. Ya a mediados de siglo, el arquitecto Vicente “Nácher” Hernández¹¹⁴ dibujaba en la revista *Don José*.

De los demás, “Cesc”, Frances Vila Rufas¹¹⁵, intervino en diarios barceloneses, dirigió *¡Tururut...!* y colaboró con *DDT* y *El Jueves*. Con “Castanys” y Joaquín “Muntañola” Puig¹¹⁶, que también trabajó en *TBO* y en productos de Bruguera, hacían lo que Tubau llamaba los observadores de Cataluña¹¹⁷. De aquí era también Carlos “Conti” Alcántara¹¹⁸, que colaboró en *Pulgarcito* y fue un leal dibujante de Bruguera, entre otras revistas en *DDT* y *Mortadelo*, y también lo hizo en *Tío Vivo*. De esta publicación fue uno de los fundadores José “Peñarroya” Peñarroya¹¹⁹, que también trabajó en Bruguera y en prensa diaria.

111 Este capítulo final en *Humor gráfico español*, pp. 133-188; constan 31 dibujantes.

112 TUBAU (1973), p. 48; y CEPRIÁ, F., “Ricardo García López”, *Tebeosfera*, 2008. [Consulta: 24/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/autores/garcia_lopez_ricardo.html

113 TUBAU (1973), pp. 171-174; y CEPRIÁ, F. y MANZANARES, J., “Antonio Orbegozo Urruela”, *Tebeosfera*, 2008. [Consulta: 22/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/autores/orbegozo_urruela_antonio.html

114 LÓPEZ, F., “Vicente Nácher Hernández”, *Tebeosfera*, 2021. [Consulta: 22/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/autores/nacher_hernandez_vicente.html

115 CEPRIÁ, F., CAPELO, A. y LÓPEZ, F., “Cesc –Francesc Vila Rufas-”, *Tebeosfera*, 2008. [Consulta: 22/09/2024]. https://tebeosfera.com/autores/vila_rufas_francesc.html

116 BARRERO, M. y CAPDEVILA, J., “Joaquín Muntañola Puig”, *Tebeosfera*, 2009. [Consulta: 21/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/autores/muntanola_puig_joaquin.html

117 TUBAU (1973), pp. 185-194.

118 TUBAU (1973), pp. 210-212; y CEPRIÁ, F. y MORENO, A., “Carlos Conti Alcántara”, *Tebeosfera*, 2008. [Consulta: 22/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/autores/conti_alcantara_carlos.html

119 TUBAU (1973), pp. 207-209; y ÁLVAREZ, A. y BARRERO, M., “José Peñarroya Peñarroya”, *Tebeosfera*, 2011. [Consulta: 22/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/autores/penarroya_peñarroya_jose.html

En un periódico de estas características, *Las Provincias*, dibujó Ángel “Villena”¹²⁰.

Se sumó a la empresa Bruguera, “Tinet”, Valentín Castanys Furnells¹²¹, hijo del dibujante “Castanys”; con experiencia en el cine de animación, desde 1945 había colaborado con *El Once*, revista de humor futbolístico que dirigía su padre. También trabajó para Bruguera, Jorge Ginés Soteras, “Gin”¹²², aunque en los 70 del siglo pasado dio el salto al humor adulto, por ejemplo en *El Papus*¹²³, e incluso en revistas extranjeras; sin embargo su trabajo fundamental sería en *El Jueves*, donde acabaría siendo copropietario de la publicación. A instancias de esta revista, se creó la “Fundación Privada Gin”, donde entre otros patronos están la Universidad de Alcalá de Henares y la Autónoma de Barcelona, para mantener viva su memoria y difundir a todos los niveles el humor gráfico¹²⁴; para ello cuenta con un museo virtual sobre el tema, *Humoristán*¹²⁵.

Durante la Transición¹²⁶, “Layus”¹²⁷, Eduardo Martínez de Pisón, colaboró con *Cuadernos para el diálogo y Andalán*; y, en ese mismo periodo, “The

120 CEPRIÁ, F., “Ángel Villena”, *Tebeosfera*, 2008. [Consulta: 24/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/autores/villena_angel.html

121 CEPRIÁ, F. y CAPELO, A., “Valentí Castanys Furnells”, *Tebeosfera*, 2008. [Consulta: 28/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/autores/castanys_furnells_valenti.html

122 CEPRIÁ, F., MORENO, A. y CAPARRÓS, J. L., “Jorge Ginés Soteras”, *Tebeosfera*, 2023. https://www.tebeosfera.com/autores/gines_soteras_jorge.html (Consulta: 22/09/2024).

123 RODRÍGUEZ HUMANES, J. M. y BARRERO, M., “Papus, El (1973, Elf / Amaika)”, *Tebeosfera*, 2008. [Consulta: 22/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/coleccion/papus_el_1973_elf_amaika.html Véase VÍLCHEZ DE ARRIBAS, J. F., “Prensa satírica en España: 1970-1980, una década de esplendor”, *El Argonauta español*, 12, 2015. [Consulta: 12/09/2024]. <https://doi.org/10.4000/argonauta.2268>; e IRANZO CABRERA, M., *El Papus (1973-1987). Contrapoder informativo en la Transición española*, Publicacions Universitat de València, 2023.

124 <http://www.fundaciongin.org/> [Consulta: 21/09/2024].

125 <http://humoristan.org/> [Consulta: 21/09/2024]. Véase RIERA PUJAL, J., “Humoristán o cómo construir un museo virtual del humor gráfico”, en PÉREZ, P. (Coord.), *Cómic digital hoy. Una introducción en presente*, Barcelona, ACDCómic, 2016, pp. 539-573.

126 Sobre publicaciones referentes a humor gráfico en estos años, ROCA, J. y FERRER, S., *Humor político en la España contemporánea*, Madrid, Editorial Cambio 16, 1977; LÓPEZ RUIZ, J. M., *La vida alegre. Historia de las revistas humorísticas, festivas y satíricas publicadas en la villa y corte de Madrid*, Madrid, Compañía Literaria, 1995; LLADÓ POL, F., *Los cómics de la Transición*, Barcelona, Ediciones Glénat, 2001; MOREIRO, J. y PRIETO, M., *El humor en la transición. Diciembre de 1973 – Diciembre de 1978. Cinco años con mucha guasa*, Madrid, EDAF, 2001; FONTES, I. y MENÉNDEZ, M. Á., *El parlamento de papel. Las revistas españolas en la transición democrática*, Asociación de la Prensa de Madrid, 2004; CONGET, J. M., *El cómic de la democracia española 1975-2005/6*, Bruselas, Instituto Cervantes (catálogo de la exposición en el Museo del Cómic de Bruselas), 2005; SEGADO BOJ, F., *Un país de chiste. El humor gráfico durante la Transición*, Madrid, Ediciones Rialp, 2012; TAUSIET, A., “Veinte años de humor gráfico español (1970-1990). Un repaso a la Transición tamizada por la risa”, *Neuróptica*, 1, 2019, pp. 119-141; y GRACIA LANA, J. A., *El cómic español de la democracia. La influencia de la historieta en la cultura contemporánea*, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2022.

127 <https://www.andalan.es/?p=19444> [Consulta: 21/09/2024].

Molleda”, José Luis Molleda Rodríguez¹²⁸, dibujaba para *Hermano Lobo*, *El Cocodrilo Leopoldo* y algunos diarios. El semanario de humor *Hermano Lobo*¹²⁹ (1972-1976), parecido en intenciones a la publicación francesa *Charlie Hebdo*, fue testigo de los últimos coletazos del franquismo; uno de los fundadores fue Jaume “Perich” Escala¹³⁰, que había entrado en Bruguera como redactor y traductor de producto extranjero; mientras iría publicando viñetas en diversos medios que luego recopiló en álbumes, y además dibujó en *El Jueves*. También trabajó en esta revista un hermano de “Ricardo”: “Oli”, Enrique Oliván Turrau¹³¹, quien había dibujado durante décadas en productos de Bruguera.

En *Hermano Lobo* también publicaría Manuel “Summers” Rivero¹³², aunque quizás fue más famoso por su labor de director de cine en los años de la Transición, con su característico humor negro; obtuvo la Concha de Plata del Festival Internacional de Cine de San Sebastián en 1963.

4. EL VALOR DIDÁCTICO DE ESTA ANTOLOGÍA

Como decía Moisés Bazán, cuando en la citada *Antología del Humor* de Editorial Aguilar revisó la recepción del arte del siglo XX en la sociedad coetánea, esta fuente (la de la historieta y la caricatura) por lo general ha sido ignorada, cuando realmente es una vía alternativa y sugerente para hacer aflorar datos como los que él aportaba¹³³. Efectivamente, si bien cuenta en estos momentos con gran empuje, el cómic ha tardado en acompañar como fuente a otras manifestaciones artísticas, a pesar del virtuosismo de los dibujantes y la profesionalidad de los guionistas; y aunque se ha utilizado para contextualizar periodos históricos y tendencias estéticas, pensamos que se le puede sacar un mayor partido didáctico en las aulas. Ni el vigente currículo de Educación Secundaria

128 ÁLVAREZ, A. y CAPELO, A., “José Luis Molleda Rodríguez”, *Tebeosfera*, 2010. [Consulta: 23/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/autores/molleda_rodriguez_jose_luis.html

129 RODRÍGUEZ HUMANES, J. M. y BARRERO, M., “Hermano Lobo (1972, Pléyades)”, *Tebeosfera*, 2008. [Consulta: 22/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/colecciones/hermano_lobo_1972_pleyades.html

130 TUBAU (1973), pp. 237-242; y CEPRIÁ, F. y MANZANARES, J., “Jaume Perich Escala”, *Tebeosfera*, 2008. [Consulta: 23/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/autores/perich_escala_jaume.html

131 BARRERO, M., “Enrique Oliván Turrau”, *Tebeosfera*, 2009. [Consulta: 22/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/autores/oliván_turrau_enrique.html

132 TUBAU (1973), pp. 206-207; y CEPRIÁ, F., “Manuel Summers Rivero”, *Tebeosfera*, 2008. [Consulta: 23/09/2024]. https://www.tebeosfera.com/autores/summers_rivero_manuel.html

133 BAZÁN (2008), p. 608.

aprovecha su transversalidad, y solo lo cita cuando se tratan saberes básicos de la asignatura Educación Plástica, Visual y Audiovisual¹³⁴.

Pero el recurso no es nuevo¹³⁵, muchos profesores lo han utilizado para lo que hablamos con resultados didácticos muy positivos en cualquier etapa educativa, de Infantil a la Universidad¹³⁶, sobre todo para impartir Ciencias Sociales, Historia o Historia del Arte¹³⁷. Los cómics sirven en el aula, desde el punto de vista pedagógico, para tratar la formación de derechos humanos, en especial el derecho al acceso a la cultura; se pueden incluir en la actividad educativa para un proceso de enseñanza y aprendizaje emocional, artístico y visual. Las técnicas para su implementación en clase son variadas: pueden acompañar en el tema que se está impartiendo, como objeto de análisis ideológico de una posición política o de un periodo, como base de un caso o simulación de juicio, como tema de debate entre el alumnado y como forma de análisis y explicación de la realidad¹³⁸.

Por supuesto, el periodo que cubre el *Humor gráfico español del siglo XX* es un campo cronológico muy interesante para considerar¹³⁹: hay referencias explícitas en nuestra antología¹⁴⁰ a la I Guerra Mundial, a Chassepot, creador de un innovador fusil; la injerencia norteamericana en la relación de España y Cuba, la política Monroe, el político Romanones, el autogiro de La Cierva, el

134 Real Decreto 217/2022, de 29 de marzo, por el que se establece la ordenación y las enseñanzas mínimas de la Educación Secundaria Obligatoria, pp. 69-70. [Consulta: 11/10/2024]. <https://www.boe.es/eli/es/rd/2022/03/29/217/con>

135 ROLLÁN MÉNDEZ, M. y SASTRE ZARZUELA, E., *El cómic en la escuela. Aplicaciones Didácticas*, Valladolid, Instituto de Ciencias de la Educación y Universidad, 1986; RODRÍGUEZ DIÉGUEZ, J. L., *El cómic y su utilización didáctica: Los tebeos en la enseñanza*, Barcelona, Gustavo Gili, 1988; y DIAGO EGAÑA, E. M. y NIETO BEDOYA, M., “El cómic como recurso didáctico: una reflexión coeducativa”, *Tabanque: Revista pedagógica*, 5, 1989, pp. 53-66.

136 RESANO LÓPEZ, J. C., “Cómics y futuros educadores: una reflexión personal como docente universitario”, en GRACIA y ASIÓN (Coords.), pp. 309-314; y ROVIRA-COLLADO, J. y ROVIRA COLLADO, J. M., “Cómics en las aulas: propuestas de trabajo en el ámbito universitario”, en GRACIA y ASIÓN (Coords.), pp. 324-332.

137 VICH, S., *La Historia en los cómics*, Barcelona, Ediciones Glénat, 1997; HERNANDO MOREJÓN, J., “Tratamiento de la Historia en el tebeo”, en GRACIA y ASIÓN (Coords.), pp. 133-138; MARTÍNEZ ALCAIDE, J., “El cómic como herramienta didáctica para la docencia de las Ciencias Sociales”, en GRACIA LANA, J. A., ASIÓN SUÑER, A. y RUIZ CANTERA, L. (Coords.), *Dibujando historias. El cómic más allá de la imagen*, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2021, pp. 363-371; y ASIÓN SUÑER, A. y GRACIA LANA, J. A. (Coords.), *El cómic. Relatos conectados con otras artes*. Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2024.

138 CAICEDO TAPIA, D., *Viñeta por viñeta. 100 obras de cómic al servicio de la educación y formación de derechos*, Valencia, Tirant lo Blanc, 2024, pp. 25-80.

139 Véase GUAL BORONAT, Ó., *Viñetas de posguerra. Los cómics como fuente para el estudio de la historia*, Publicacions de la Universitat de València, 2013.

140 *Humor gráfico español*, pp. 41-44, 50-51, 93, 118, 150, 176-177 y 187.

colonialismo, el primer viaje a la luna, cuestiones sociales y de inversión en ciencia en España, estilos artísticos y modas, la guerra de Vietnam, etc.; y aún hay una referencia velada a la represión política violenta.

Aparte de lo expuesto, todavía se puede instar al alumnado a:

- Intuir lo que consta en nuestro libro y lo que falta, con clara intención ideológica, tal como hemos dicho arriba respecto al humor gráfico de los años de la II República y la Guerra Civil.
- Hacer lecturas, en la antología, sobre clases sociales¹⁴¹, ruralidad y modernidad, avance urbano y especulación, incipientes problemas de tráfico, los distintos tipos de ocio (fútbol, toros, viajes, etc.), la inversión pública, el género, el hambre de la posguerra (personalizada en “Carpanta”), el nivel cultural, etc.
- Contextualizar con el periodo histórico tratado.
- Encontrar información de cada dibujante, de cada medio de difusión, de la relevancia de los caricaturizados, etc.
- Indagar sobre las posibilidades didácticas del cómic en las aulas de cualquier etapa educativa.
- Comprobar que es posible enseñar con humor, tanto en ámbitos educativos como en los familiares¹⁴².
- Analizar cómo cambia el humor y el humor gráfico (por ejemplo, respecto al rol social de la mujer), su estética y sus *topics* con el transcurso del tiempo.

141 Véase MOIX, T., *Historia social del cómic*, Barcelona, Bruguera, 2007.

142 PALLARÉS JIMÉNEZ, M. Á., “El vikingo Olaf el Terrible, de Dik Browne: otro cómic como recurso didáctico en la asignatura de Ciencias Sociales de Educación Secundaria”, en GRACIA y ASIÓN (Coords.), pp. 293-300; TIZÓN DÍAZ, M., “El humor en la enseñanza: una herramienta poderosa”, *The Conversation*, (31/03/2022). [Consulta: 11/10/2024]. <https://theconversation.com/el-humor-en-la-ensenanza-una-herramienta-poderosa-177477>; y EMERY, L., *et al.*, “El humor en la crianza de los hijos, ¿tiene algún papel?”, *Plos One*, (17/07/2024). [Consulta: 28/09/2024]. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0306311>

- Crear viñetas o historietas cortas de *topics* actuales, a la manera de las que se muestran o con libertad creativa¹⁴³.

Miguel Ángel Pallarés Jiménez

Facultad de Educación
Universidad de Zaragoza
<https://orcid.org/0000-0003-3459-5965>
miguelap@unizar.es

143 Sobre una experiencia en Colombia, HENAO BARRERA, E., “El taller de lectura, estudio y creación de cómics, una apuesta por la difusión del cómic a nivel universitario”, en GRACIA, ASIÓN y RUIZ (Coords.), pp. 355-362. También BARTUAL, R., *La secuencia gráfica. El cómic y la evolución de su lenguaje*, Madrid, Ediciones Marmotilla, 2020.



CUANDO EL CÓMIC SE DESBORDA: LA EXPLORACIÓN FORMAL DE ILAN MANOUACH Y MARTÍN VITALITI

WHEN THE COMIC OVERFLOWS: THE FORMAL EXPLORATION OF ILAN MANOUACH AND MARTÍN VITALITI

ÁLVARO M. PONS MORENO Y NOELIA IBARRA-RIUS
Universitat de València

Recibido: 21/10/2024 / Aceptado: 04/11/2024

RESUMEN

El artículo explora las innovaciones formales en el cómic de dos artistas contemporáneos: Ilan Manouach y Martín Vitaliti. A partir de una revisión teórica, los autores analizan cómo el cómic ha evolucionado más allá de sus definiciones tradicionales, enfrentando las limitaciones impuestas por la cultura popular y la industria del entretenimiento.

Manouach desarrolla el concepto de "cómic conceptual", explorando su materialidad y significado más allá de la narrativa visual. Su obra utiliza el apropiacionismo y el *détournement*, como en *Katz* (2011), donde modifica la obra *Maus* de Spiegelman, y *Noirs* (2014), que reinterpreta *Los Pitufos*. Manouach también investiga el uso de la inteligencia artificial para generar cómics, como en *Fastwalkers* (2021), proponiendo una hibridación entre lo humano y lo digital.

Vitaliti, por otro lado, descompone los elementos constitutivos del cómic, como la viñeta o la página, para analizar su función más allá de la narrativa tradicional. Su obra se centra en la materialidad del cómic, como en *Ampo* (2021), que explora el miedo a través de la representación de la nieve en *El Eternauta*.

Ambos artistas buscan expandir los límites del cómic, redefiniendo su naturaleza en un contexto de rápida evolución tecnológica y cultural.

Palabras clave: Cómic conceptual, Ilan Manouach, Martin Vitaliti, Cómic expandido.

ABSTRACT

The article explores the formal innovations in the comics of two contemporary artists: Ilan Manouach and Martín Vitaliti. Through a theoretical review, the authors analyze how comics have evolved beyond their traditional definitions, challenging the limitations imposed by popular culture and the entertainment industry.

Manouach develops the concept of "conceptual comics", exploring the materiality and meaning of the medium beyond visual narrative. His work employs appropriation and détournement, as seen in *Katz* (2011), where he modifies Spiegelman's *Maus*, and *Noirs* (2014), which reinterprets *The Smurfs*. Manouach also investigates the use of artificial intelligence in generating comics, as in *Fastwalkers* (2021), proposing a hybridization between human and digital creation.

Vitaliti, on the other hand, deconstructs the fundamental elements of comics, such as the panel or the page, to analyze their function beyond traditional narrative. His work focuses on the materiality of comics, as in *Ampo* (2021), which explores fear through the depiction of snow in *El Eternauta*.

Both artists aim to expand the boundaries of comics, redefining their nature within the context of rapid technological and cultural evolution.

Keywords: Conceptual Comics, Ilan Manouach, Martin Vitaliti, Expanded Comics.

1. INTRODUCCIÓN

El análisis y estudio de cualquier experimentación alrededor de la historieta se enfrenta inicialmente a la inexistencia de una definición formal de qué es el cómic. En general, la mayoría de los intentos de definición han chocado con una naturaleza mutable, que elude continuamente su propia definición¹ adaptándose y absorbiendo con naturalidad nuevos elementos narrativos, adecuándose a las evoluciones que la cultura intermodal impone en el siglo XXI

¹ GROENSTEEN, T., *La bande dessinée, mode d'emploi*, París, Les impressions Nouvelles, 2015.

con una facilidad extraordinaria, hasta convertirse en auténtico eje fundacional del concepto de transmedialidad enunciado por Jenkins². En general, las definiciones que podemos encontrar sobre historieta configuran un marco relacionado con elementos reconocibles del cómic, como la yuxtaposición de imágenes, tanto desde la estructura visual de la página como desde la secuenciación como clave de la definición de un eje temporal, tanto diegético como de lectura³. Tanto la famosa definición de McCloud⁴ como la introducción del concepto de solidaridad icónica por Groensteen⁵ establecen un condicionante en la necesidad de que exista una correlación entre las imágenes, sin que se defina expresamente si esa conexión debe ser motivada por el autor o encontrada de forma natural por el lector, lo que deriva siempre en una paradójica indefinición incapaz de establecer límites para los que fácilmente se pueden encontrar contraejemplos. Tanto una fotonovela como una secuencia deliberada de cuadros colgados en la pared pueden entrar perfectamente en estas definiciones, obviando elementos que parecen connaturales a la percepción de qué es un cómic. Sin embargo, es cierto, como reflexiona Mikkonen⁶, que este tipo de percepciones chocan con una tradicional confusión que se establece en el estudio del cómic, identificando su concepción como medio con su definición como lenguaje. El fundamento del cómic como parte de la cultura popular en tanto medio de masas ha condicionado que muchas definiciones introducen elementos ajenos a la propia semiótica del lenguaje, como la necesaria reproductibilidad asociada a la distribución masiva. Por ejemplo, David Kunzle, que rastreó de forma exhaustiva la genealogía del cómic hasta el siglo XVI, propuso una definición del cómic que establece necesariamente la reproductibilidad del medio⁷ como condición añadida a la secuenciación de imágenes y la prevalencia de la imagen sobre el texto. Esta confusión entre medio y lenguaje se expande a lo largo del tiempo con el debate sobre la importancia de la preponderancia entre texto e imagen en el cómic, entre una expresión literaria o visual, que se ha trasladado a los intentos de definición de historieta. En este sentido, existe una tradición a la hora de intentar una identificación del cómic como literatura que comienza ya en obras pioneras como las de Colton Waugh⁸, con un incremento del

2 JENKINS, H., "Transmedia storytelling", *MIT Technology Review*, January 15, 2003. Disponible online en <http://www.technologyreview.com/Biotech/13052/>. (Consulta: 10/12/2023).

3 DUNCAN, R. y SMITH, M. J., *The Power of Comics. History, Form, and Culture*, New York, Bloomsbury, 2009.

4 McCloud define el cómic en su obra *Understanding Cómics* como "juxtaposed pictorial and other images in a deliberate sequence, intended to convey information and/or produce an aesthetic response in the viewer".

5 GROENSTEEN, T., *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

6 MIKKONEN, K., *The Narratology of Comics*, Routledge, 2017.

7 KUNZLE, D., *The early comic strip: narrative strips and pictures stories in the European broadsheets from 1450 to 1825*, Berkeley, University of California Press, 1973.

8 WAUGH, C., *The Comics*, Jackson, University Press of Mississippi, 1947.

análisis de la componente literaria coincidente con la generalización del formato de la novela gráfica como predominante en la producción de cómics moderna⁹, que ha llevado incluso a criticar la prevalencia del análisis de lo visual en el cómic como una forma de logofobia¹⁰.

En todos los casos se establecen definiciones que resultan limitantes en tanto parecen diluir los límites de las diferentes especialidades desde las que se intenta abordar el problema. La naturaleza intermodal del cómic, su imbricación sociológica en la cultura popular, parecen ir en contra del establecimiento de un marco que permita su análisis. En este sentido, resulta reveladora la aportación de Bramlett¹¹, que defiende que el cómic no puede ser considerado estrictamente como un lenguaje, sino como un sistema semiótico visual completo que usa diferentes recursos lingüísticos, diferentes lenguajes de forma integrada y con una riqueza inconmensurable.

Quizás sea más práctico entonces no intentar una definición formal, sino establecer un marco de estudio, una serie de fronteras que definen un espacio en el que el cómic se mueve y muta de forma continuada, una serie de constricciones similares a las planteadas desde los movimientos que dan lugar al OuBaPo¹² a partir de las propuestas inicialmente planteadas en literatura por Raymond Queneau y el OuLiPo. Un ejemplo de esta argumentación es el planteado por Duncan y Smith¹³, que aporta una serie de constricciones formales entre las que se encuentra la limitación espacial del formato, la reproductibilidad, el uso de un estilo artístico no realista, el uso de la página como unidad de composición, la interdependencia de texto e imágenes o la necesaria intervención del lector en el establecimiento del ritmo de lectura. Como bien interpreta Mikkonen¹⁴, estas limitaciones no son simplemente una consideración práctica sobre el formato de creación o unas constricciones creativas argumentales, sino que establecen un marco en el que se entrecruza el medio del cómic y los lenguajes que son usados en el mismo (siguiendo en cierta medida la propuesta de Bramlett), componiendo una imagen de qué es lo que se espera al leer un cómic, en tanto claves y convenciones de la expectativa de lo que es una historieta. Unas claves en las que hay que introducir de forma obligada un condicionante:

9 BEATY, B., *Comic vs. Art*, Toronto, University of Toronto Press, 2012.

10 MIODRAG, H., *Comics and Language: Reimagining Critical Discourse on the Form*, Jackson, University Press of Mississippi, 2013.

11 BRAMLETT, F., "Why there is no "language of comics"", en *The Oxford Handbook of Comic Book Studies*, Oxford, Oxford University Press, 2020, pp. 16-35.

12 MILLER, A., "Oubapo: a verbal/visual medium is subjected to constraints", *Word & Image*, nº 23 (2), 2007, pp. 117-137.

13 DUNCAN y SMITH, *op.cit.*

14 MIKKONEN, *op.cit.*

la consideración del cómic no solo como medio masivo, sino como eje transmedia de una potente industria del entretenimiento, añade el control por parte de las industrias de la producción (editoriales, productoras cinematográficas,...) toda una serie de constricciones externas que buscan la estandarización de la creación y que el cómic no pueda salir de las fronteras de lo producible, distribuible y vendible atendiendo a las posibilidades tecnológicas y los hábitos de consumo que configuran su explotación comercial.

Sin embargo, en los últimos años se ha asistido a un intento de explorar las posibilidades del cómic más allá de lo establecido, en palabras de Schmitt¹⁵, de “deconstruir el cómic”. De hecho, este autor define el cómic como el medio más deconstructivo y revolucionario del siglo XX, en tanto rompe la dominancia jerárquica de lo literario hacia lo audiovisual. Se puede ir mucho más allá: la capacidad elusiva del cómic para encontrar caminos de escape a cualquier intento de definición está también en la búsqueda continuada de nuevos caminos expresivos en los que es posible encontrar rupturas radicales hacia su naturaleza narrativa, como se puede deducir de la aparición de cómics abstractos¹⁶ o de la poesía gráfica¹⁷. Una huida hacia delante que afecta obviamente a la convención de que el cómic debe ser un arte reproducible en papel: la existencia de múltiples historietas que rompen la jerarquía impuesta por el formato del códice hacia soluciones muy alejadas del libro¹⁸, reforzando la idea de que el cómic establece por sí mismo su propio carácter, sin necesidad de recurrir a otros argumentos que no sean la propia explicitación de su relación visual y su explicitación como cómic¹⁹. En este sentido, es importante indicar que en esas transformaciones ha tenido una componente fundamental la introducción de los medios digitales, del webcomic a sus recientes evoluciones, como el webtoon, que establecen nuevas posibilidades narrativas en el espacio digital²⁰.

Pero la aparición de estas nuevas perspectivas lleva a la necesaria consideración de líneas de creación diferenciadas, fuera de los márgenes de lo establecido, como un desbordamiento en el que las convenciones previamente fijadas se disipan para buscar prácticas que no pueden categorizarse en las

15 SCHMITT, R., “Deconstructive comics”, *Journal of Popular Culture*, nº 25 (4), 1992, p. 153.

16 BAETENS, J., “Abstraction in comics”, *SubStance*, nº 40 (1), 2011, pp. 94-113.

17 PONS, Á., “Poesía gráfica, cuando la expresión gráfica no necesita ser narrativa”, *Tebeosfera: Cultura Gráfica*, nº 12, 2, 2019.

18 DEL REY, E., (Des)montando el libro: del cómic multilínea al cómic objeto, León, Universidad de León, 2019.

19 DITTMER, J. y LATHAM, A., “The rut and the gutter: space and time in graphic narrative”, *Cultural Geographies*, nº 22 (3), 2015, pp. 427-444.

20 CHO, H., “The platformization of culture: Webtoon platforms and media ecology in Korea and beyond”. *The Journal of Asian Studies*, 2021, nº 1 (80), pp. 73-93.

clasificaciones anteriores. Ilan Manouach²¹ definió este camino como “cómic conceptuales”, en tanto el uso del cómic está entonces vinculado a la investigación artística, que explora no solo el significante, sino el objeto en una complejidad que incluye sus propiedades, historia, contexto y potencialidades expresivas de significado. Se abren así las puertas a una metareflexividad crítica, que no renuncia a su origen y vinculación industrial, sino que la abraza en tanto esta permite reflexionar sobre la creación del cómic y la lectura de este. Ambas actúan como realidades conectadas inexcusablemente, que dependen una de la otra y se retroalimentan en el proceso global, tanto artístico como industrial y, por tanto, sociológico, permitiendo además adaptarse de forma rápida a los cambios brutales que están produciéndose en el cómic como industria ligada a la evolución tecnológica que conforma un ecosistema propio mediático.

En este trabajo se analiza este nuevo campo de expresión del noveno arte a través de las creaciones de Ilan Manouach y Martín Vitaliti, como ejemplos y exponentes máximos de esta línea de investigación artística dentro de una generación entre la que se pueden destacar otros artistas como Jochen Gerner, Sol LeWitt, Francesc Ruiz, Frédéric Bruly Bouabré, Margaux Duseigneur o Jennifer Bartlett, entre otros.

2. DEL APROPIACIONISMO SITUACIONISTA A LA IA GENERATIVA: ILAN MANOUACH

La obra de Ilan Manouach se desenvuelve en una doble perspectiva, la de teórico y la de artista, que ha trabajado el noveno arte desde el desarrollo de la noción que denomina cómic conceptual.

En este sentido, las primeras aproximaciones de Manouach al cómic a principios de los años 2000 analizan la propia materialidad y concepción de la historieta desde una idea que podría calificarse de situacionista²²: trabajos como *Katz*²³, toma de partida la famosa obra maestra de Art Spiegelman para sustituir las cabezas de los personajes por las de gatos, un *détournement* que se apropia del ya clásico para entrever una modificación que obliga a repensar no solo la

21 MANOUACH, I., “Outlining Conceptual Practices in Comics”, *European Comic Art*, nº 14 (2), 2021, pp. 102-129.

22 El movimiento situacionista planteaba una revisión revolucionaria que en palabras de Guy Debord “puede verse como una vanguardia artística, como una investigación experimental de modos posibles de construir libremente la vida cotidiana y como una contribución al desarrollo teórico y práctico de una nueva contestación revolucionaria”. Se puede ampliar en CARRASCO, María Fuentes. Posiciones situacionistas sobre el Arte. *Boletín de arte*, 2008, no 29, p. 393-407.

23 MANOUACH, I., *Katz*. Both Sides Of A Wall, Cinquième Couche, 2011.

obra original sino su contexto desde una perspectiva debordiana. Y que se expandió más allá de la propia intervención hacia la crítica de la industria desde la polémica surgida²⁴. La denuncia por plagio interpuesta por los editores legales en Francia de *Maus* generó una reflexión sobre la intervención artística y sus límites que el propio artista plasmó en *MetaKatz*²⁵, de nuevo haciendo un juego de palabras con el “companion” que el autor americano creó para su obra. Al cuestionar uno de los elementos claves de la novela gráfica de Spiegelman, la representación metafórica de los judíos polacos como ratones y los alemanes como gatos, el simbolismo decae rápidamente para crear una potente reflexión sobre la crueldad de un ser humano que no está dividido en razas: frente a la simplificación que la antropomorfización hace en una dualidad buenos/malos reconocible, la propuesta de Manouach sigue un camino más próximo a la identificación de clases, al homo homini lupus en tanto la desaparición de la diferencia racial desactiva la razón de odio racial para identificarla como una agresión a la humanidad desde la igualdad.



Figura 1. KATZ, de Ilan Manouach.

24 GUILKBERT, X., “Katz, Noirs & Tintin akei Kongo. Ilan Manouach’s Critical Manifesto”, en Moura, P. (ed), *Illian Manouach in Review*, Routledge, 2024.

25 MANOUACH, I., *METAKATZ*, La Cinquième Couche, 2013.

En la misma línea de reinterpretación se puede incluir *Noirs*²⁶, en la que toma de partida el clásico de Peyo, *Les Schrotumpfs Noirs* (1963). En este álbum, los famosos personajes azules son afectados por una extraña plaga que los convierte en pitufos negros (posteriormente, debido a las connotaciones racistas de esta elección, se elegiría el color púrpura) de violenta conducta que intentan morder a sus congéneres, convirtiéndose en auténticos precedentes del género zombi. La intervención de Manouach consiste en la sustitución de las cuatro planchas correspondientes al cian, magenta, amarillo y negro por planchas de cian, creando un extraño conjunto en el que un simple cambio del proceso industrial de impresión revierte en una relectura radical del original. La utilización del cian como único color establece un fondo monocolor donde solo se distinguen los pantalones y sombrero de los personajes y su expresión facial (ojos, boca...). Los personajes, ya sean azules o negros/púrpuras, son indistinguibles y establecen una lectura política de las elecciones en la tecnología de impresión, que pueden recordar a los efectos que supuso en su día la elección del color en máquina de los tebeos de superhéroes, generando no pocos cambios y dinámicas diferenciadas.

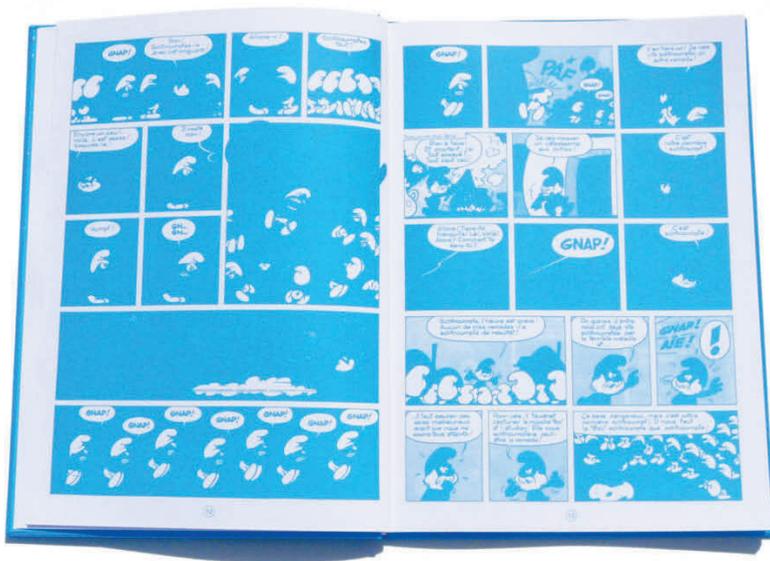


Figura 2. *Noirs*, de Ilan Manouach.

26 MANOUACH, I., *Noirs*, Editor desconocido, 2014.

Esta misma intención política encontramos en *Tintin Akei Congo* (2015), que toma la versión redibujada en 1946 del original de 1931 para abordar la polémica que ha seguido a esta obra²⁷ desde una perspectiva completamente nueva: la edición de la obra de Hergé en idioma congoleño, permitiendo una lectura desde la perspectiva colonialista completamente nueva y profundamente política de la cuestión racista asociada a esta obra.

La investigación sobre la forma del cómic en tanto base de su idea de cómic expandido o conceptual es clave para entender *Abrégé de bande dessinée franco-belge* (2019), en la que parte de la definición que hace Jean Christophe Menu del cómic comercial franco belga como 48CC (48 páginas en color y encuadernación en cartón) en su ensayo *Plates Bandes*²⁸. Para esta obra, Manouach toma 48 álbumes de reconocidas series del cómic francobelga que siguen esa constricción para extraer elementos narrativos y paratextuales de los cómics originales, que van desde imágenes de personajes a títulos, onomatopeyas, líneas cinéticas, que se recopilan sin orden para generar dinámicas propias que, paradójicamente, generan lo que Simon Grennan define acertadamente como una “ontografía del cómic francobelga”²⁹.

27 GUAL-BORONAT, O., “El cómic como fuente histórica: el falso testimonio de Tintín en el Congo Belga”, *Espacio Tiempo y Forma. Serie V, Historia Contemporánea*, nº 23, 2011.

28 MENU, J. C., *Plates-bandes*, París, L'Association, 2005.

29 GRENNAN, S., “Ilan Manouach’s Abrégé de bande dessinée franco-belge. Ontography and the Past and Future of Stories”, en MOURA, P. (ed), *Ilan Manouach in Review*, Routledge, 2024.



Figura 3. *Abérgé de bande dessinée franco-belge*, de Ilan Manouach.

Con una idea similar de reescritura podemos encontrar *The Cubicle Island Pirates, Microworkers, Spambots and the venatic lore of clickfarm humor* (2019), donde el artista toma centenares de viñetas o historietas sobre islas desiertas, muy populares durante los años 50 y 60, para borrar el texto y sustituirlo por otros contenidos creados de forma colaborativa a través de internet por miles de colaboradores anónimos, definidos por el propio Manouach como “microtrabaja-

dores”, pero también a través de bots automatizados. Una obra que abre nuevos caminos de investigación desde la acción colectiva, pero que también reflexiona sobre la propia concepción de cultura popular que se asigna al cómic como medio de masas desde su incorporación a la prensa. El objetivo de la obra es precisamente no tanto el *détournement* artístico de la lectura original como del impacto popular en la era de internet, creando una difusa línea entre el colaborador humano y el robot digital. Como Crucifix (2020) apunta acertadamente, es una práctica de apropiación cultural propia de la cultura digital que dirige su crítica hacia los sistemas de producción del capitalismo moderno.

Su siguiente experiencia, *Peanuts Minus Schulz* (2021) ahonda en el concepto de creación colectiva proponiendo que miles de microtrabajadores reinterpreten tiras de la famosa serie de Schulz. Manouach plantea el cómic como una actividad conectada, como parte de un proceso híbrido que enlaza elementos legales, institucionales, políticos, económicos y personales, y que sufre en estos momentos una convulsión por los cambios derivados de la tecnología digital y los sistemas de *Deep learning* e IA³⁰. La obra se transforma así en una reflexión de los mecanismos industriales que subyacen tras la creación y las redes y conexiones que se establecen, convirtiendo al cómic conceptual en un metaobjeto, en una fusión de los aspectos creativos e industriales en único ente, que excede los límites de la edición tradicional para analizar otros elementos industriales como el *merchandising* en forma de camisetas.



Figura 4. *Peanuts minu Schulz*, de Ilan Manouach.

30 MANOUACH, I., “Peanuts minus Schulz: Distributed Labor as a compositional Practice”, *The Comics Grid: Journal of Comic Scholarship*, n° 9 (1): 16, 2019, pp. 1-21. DOI: <https://doi.org/10.16995/cg.139>.

La última exploración de *détournement* es *One Piece* (2023), una obra que compila en un único volumen todas las entregas del famoso manga de Eiichirō Oda, que todavía se publica en Japón³¹. Un gigantesco tomo de 21.540 páginas y casi un metro de longitud que se apropia de la obra del japonés para desarrollar una reflexión disruptiva sobre la relación entre el coleccionista y la obra a través de la *fanculture*, que es aprovechada por la industria como mecanismo de fidelización comercial. El objeto es ilegible en su volumen, pero dota de una materialidad y tactilidad a la obra que descubre el afán coleccionista como una expresión de materialismo capitalista, de pulsión posesiva hacia el objeto sin que la lectura medie como motivación.

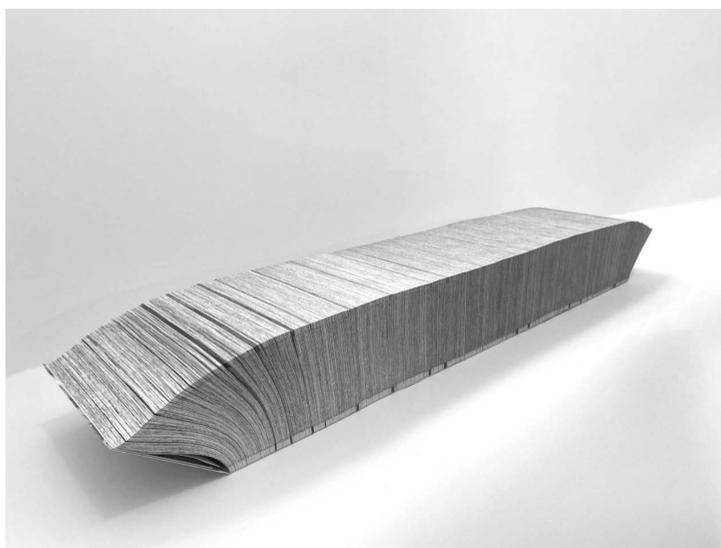


Figura 5. *One Piece*, de Ilan Manouach.

En paralelo, Manouach ha venido desarrollando en los últimos años una completa investigación sobre los mecanismos de la IA en el cómic, que le han llevado a un profundo estudio teórico de los mecanismos narrativos y cómo deben ser interpretados por los algoritmos de *machine learning* subyacentes³² y al propio desarrollo de algorítmicas específicas para poder implementar

31 La obra de Oda no es solo el manga con mayores ventas registras en Japón (más de 400 millones de ejemplares vendidos en total), sino que lleva publicándose de forma continuada hasta la actualidad en la revista Weekly Shonen Jump.

32 MANOUACH, I., “Comics as Big Data: The transformation of comics into machine-interpretable information”, *Electronic Book Review*, 2024. <https://doi.org/10.7273/sf7y-et88>.

cómics desde el uso de IA generativas^{33,34}. Estas obras se originan en la idea de cómic conceptual³⁵, pero encuentran su propio camino en lo que el artista denomina cómics sintéticos, que entroncan con las nuevas propuestas que se están llevando a cabo en la realización de cómics mediante IA³⁶.

Tres son los proyectos principales que el autor ha desarrollado hasta el momento en este ámbito: *Fastwalkers*³⁷ ha sido completamente generado por IA, creando una obra que tiene el aspecto de un manga comercial pero que actúa a modo de monstruosa quimera, donde tanto guion como dibujos están íntegramente creados por IA generativas. El resultado deja de lado las polémicas ligadas a los problemas éticos del uso de este tipo de tecnologías³⁸ para explorar lo que Peña-Méndez³⁹ describe como una poética de la computación generativa, en la que las imágenes encuentran un sentido propio más allá de la similitud con imágenes propias de géneros como el *hentai* desde una hibridación extraña entre lo humano y lo extraterrestre. Una poética que pone en tela de juicio el propio concepto de autoría en un creciente cibercapitalismo de procesos creativos posthumanos⁴⁰. Paradójicamente, logra evocaciones asexuadas desde la acumulación corporal, desde una perversión de los cánones del género original⁴¹ para explorar la subversión que establece que la creación pornográfica no tiene el deseo humano como base, la excitación sexual de la persona creadora o del lector, sino un concepto de cibersexualidad ajeno a lo humano.

33 MELISTAS, T., SIGLIDIS, G., KALOGIANNIS, F., y MANOUACH, I., “A Deep Learning Pipeline for the Synthesis of Graphic Novels”, en *ICCC*, 2021, pp. 256-265

34 POSTEMA, B. y MANOUACH, I., “The Hard Work of Programming Germinates Soft Pleasures: Creating Synthetic Comics with AI Collaboration”, *Critical Humanities*, nº 2, 2, 2024. <https://doi.org/10.33470/2836-3140.1053>

35 MANOUACH, I., *Estanging comics. Towards a novel comics praxeology*. Tesis Doctoral, Aalato University, 2022.

36 BUSI RIZZI, G., “Do AIs dream of electric comics? Generative AI models, digital memory, and creativity”, en *La memoria digitale. Forme del testo e organizzazione della conoscenza. Atti del XII convegno annuale AIUCD*, 2023, pp. 237-244.

37 MANOUACH, I., *Fastwalkers*, Le Cinquième Couche, 2021b.

38 BIRD, C., UNGLESS, E. y KASIRZADEH, A., “Typology of risks of generative text-to-image models”, en *Proceedings of the 2023 AAAI/ACM Conference on AI, Ethics, and Society*, 2023, pp. 396-410.

39 PEÑA-MÉNDEZ, M., “Fastwalkers de Ilan Manouach. La IA y el cómic conceptual”, *CuCo, Cuadernos de Cómic*, nº 22, 2024, pp. 161-179. <https://doi.org/10.37536/cuco.2024.22.2419>

40 ISREALSON, P. y OLSSON, J. “Overstories. Reading, Digital, media, Ecologies”, en BRUDING-BORG, C., WINGÅRD, R. y BRUHN, J. (eds), *Contemporary Ecocritical Methods*, Lanham, Lexington Books, 2024, pp. 215-219

41 En ese sentido, cabe indicar que la hipersexualización del cuerpo femenino en el manga establece también un discurso paralelo en esta obra de Manouach, en tanto la crítica que tradicionalmente se hace desde occidente al manga es de alguna manera representado a su vez en la generación de imágenes por IA, que reproducen esta imagen repetidamente.



Figura 6. Páginas de *Fastwalkers*.

El interés por el tratamiento generativo de la imagen pornográfica volveremos a encontrarlo en *Le VTT comme je l'aime*⁴², que desarrolla una historia completamente generada por ChatGPT que, a su vez, ha usado otro sistema generativo para las imágenes. A diferencia de la anterior, se publica en la colección comercial dedicada al género erótico BD-Cul (*Les Requins Marteaux*), y marca diferencias claras: frente a la exuberancia de imposible definición de las imágenes de *Fastwalkers*, aquí las imágenes e historias se mueven en el territorio de una fantasmal normalidad, en la que las historias y viñetas generadas son reconocibles desde el estereotipo genérico que marca el formar parte de una colección establecida y convencional, pero que se va corrompiendo a medida que leemos. La percepción de “normalidad” desaparece cuando es evidente que los personajes cambian de forma, sexo y presencia, cuando las escenas se diluyen unas en otras sin solución de continuidad. La historia desaparece para centrarse solo en una sexualidad derivada de la repetición mecánica de estereotipos del género. No es ni siquiera una versión “gonzo” de la pornografía,

42 MANOUACH, I., *La VTT comme je l'aime*, Le Monte-en-l'air, 2022.

sino una mecanización donde la vinculación humana de la excitación se encuentra ausente para crear una lectura gélida del sexo.



Figura 7. Páginas de *Le VTT comme je l'aime*, de Ilan Manouach.

Por último, de forma simultánea a estas dos creaciones Manouach se encarga del proyecto *The Neural Yorker*, publicado en la red social X como viñetas generadas de forma sintética mediante el entrenamiento previo con las clásicas viñetas de *The New Yorker*. Con la colaboración del ingeniero Ioannis Siglidis, todos los días aparece una viñeta con un texto al modo de la clásica publicación americana, en un ejemplo de generación continua que pone en cuestión los mecanismos de producción de un sistema capitalista.



Figura 8, *The Neural Yorker*, de Ilan Manouach.

3. MARTÍN VITALITI: LA ESTRUCTURA COMO REFERENCIA

La obra de Martín Vitaliti (Buenos Aires, Argentina, 1978) puede entenderse como la sistemática de un proceso de análisis aplicada a la búsqueda de la invisible esencia de eso llamado “cómico”. Frente a una consideración global del cómic, desde una perspectiva de integración de lo que se considera sus elementos constitutivos, Vitaliti opta por la deconstrucción derridiana de la imagen, en esa capacidad intrínseca de la obra que sobrepasa la diferencia entre contenido y forma, entre el objeto benjaminiano y su sustrato físico. No existe posibilidad por tanto de una taxonomía que no tenga en cuenta la influencia de un continente que va más allá de ser el simple depositario del mensaje, forma parte del mensaje.

Y para entender el cómic, analiza cada elemento por separado, como elementos químicos que son escindidos en un proceso de inferencia deductiva, aislando cada uno para intentar definir su función. La inmensa cadena del ADN del cómic se va probando y definiendo sus moléculas constitutivas, modificando cada elemento en solitario para ver cómo afecta al resto, cómo se establece dentro del engranaje de funcionamiento del total.

Toma una página de un cómic y se queda con un único elemento: una viñeta, un margen para entender cuál es su función fuera del contexto global de la página. Por ejemplo, toma una página del clásico *Superman* de Siegel y Shuster y deja solo la estructura de viñetas para que el propio personaje arrastre con su superfuerza la calle de las viñetas (#21/I). De alguna manera no deja de conectar con el situacionismo de Manouach, en tanto se saca de contexto un elemento clave de la narrativa para reconstruir otro que define un nuevo escenario. En esa obra, la página se retuerce arrastrada por la dinámica que tendría en el mundo real la fuerza del superhéroe, en cierta manera, mundo real y ficticio se conectan de forma imposible para que la página pierda su bidimensionalidad y gane una profundidad inédita al ganar la profundidad de la tercera dimensión en una nueva lectura de la página. Y así, descubre una dimensión temporal oculta en la narración, una estructura de tiempo ligada al propio sustrato que define un eje propio desde el espacio⁴³, que compone su resultado final desde la materialidad del collage⁴⁴.

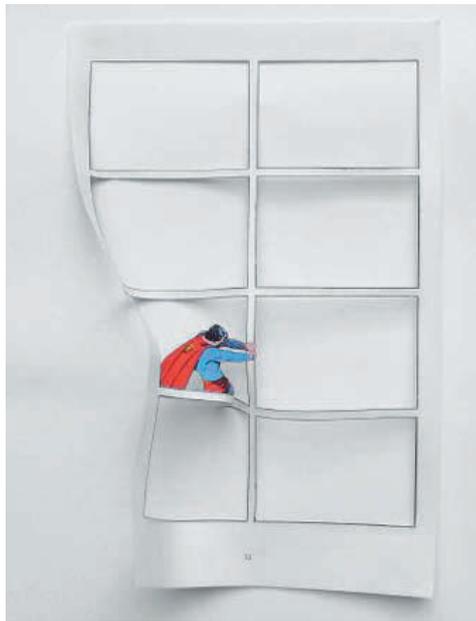


Figura 8. Martín Vitaliti, #21

43 TARANCÓN-ROYO, H., “Desvelando el tiempo. Martín Vitaliti y la soledad secuencial”, *ANIAY - Revista De Investigación En Artes Visuales*, nº 4, 2019, pp. 17–31. <https://doi.org/10.4995/aniav.2019.10063>

44 GRACIA-LANA, J., “La viñeta como recurso plástico: Martín Vitaliti”, en TRABADO, J. M. (ed), *Lenguajes gráficos-narrativos. Especificidades, intermedialidades y teorías gráficas*, León, Ediciones Trea, 2021.

La elección de las páginas de cómics del género de superhéroes es acertada a la hora de establecer vínculos con el propio concepto tradicional de historieta que vincula al personaje con la esencia del cómic. Como medio de masas, el cómic establece su naturaleza final en el superhéroe que populariza el *cómic-book*, pero la interacción entre las peculiaridades del personaje y la composición espacial y temporal de las páginas dibujadas crea tensiones que solo pueden dar lugar a interpretaciones que cuestionan el canon tradicional de la historieta. La utilización de superhéroes como Flash o Mercurio, que representan en DC o Marvel el poder de la velocidad son un ejemplo claro: en las intervenciones #24 o #37 es la repetición continuada del personaje la que busca la representación del movimiento acelerado, pero la secuencia de elementos estáticos en el tiempo se convierte en una paradoja de la composición espacial de la página, exponiendo la realidad de una estructura bidimensional y, sobre todo, paralizada en el tiempo. La ilusión de velocidad desaparece por completo, nos lleva directamente a los planteamientos de uso de la viñeta como definición del paso del tiempo que ya planteaba Töpffer en el siglo XIX. La reflexión es contundente: la definición de la historieta no nace de sus elementos, sino de la interpretación subjetiva que el lector hace de una realidad glocal (si aceptamos la traslación del uso de ese término). Los elementos locales, los constitutivos tradicionales, solo encuentran sentido desde una interpretación global que apela al bagaje subjetivo⁴⁵.

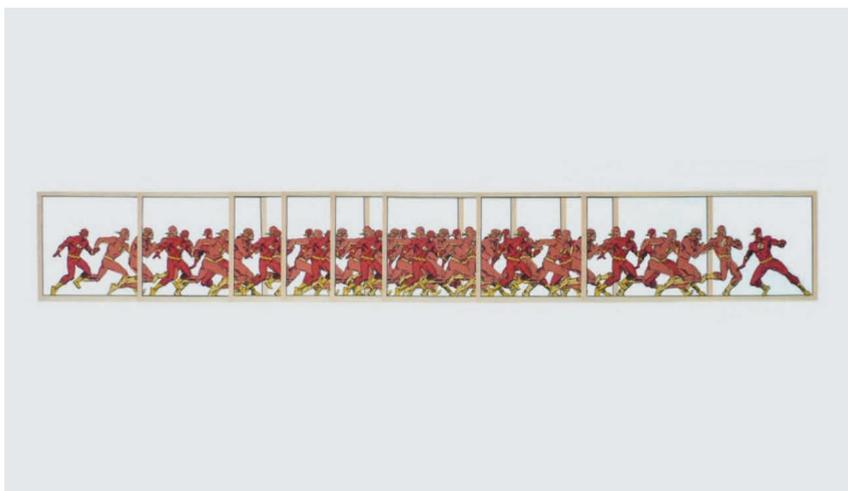


Figura 9. Martín Vitaliti #24.

45 PONS, Á. M., “La narrativa oculta del cómic”, *Graficca*, 2021. Disponible en línea en <https://graficca.info/la-narrativa-oculta-del-comic-por-alvaro-pons/>

La comparación con la tridimensionalidad es también clave en otra serie de intervenciones donde la página explora una forma escultórica, relacionada con su naturaleza arquitectónica. Como afirma Varillas⁴⁶, Vitaliti utiliza la viñeta de papel como material escultórico para articular su propuesta estética y construir su muy personal lectura sobre la crisis del objeto artístico. En este sentido, obras como #93, que se construyen a partir de la repetición modificada de la estructura de composición de una página de un cómic de Milo Manara o #125 en la que la composición de viñetas adquiere forma tridimensional contrastando el vacío de la viñeta con el interior de la viñeta como objetos escultóricos con entidad propia, con una volumetría física que actúa como gesto de dislocación⁴⁷.

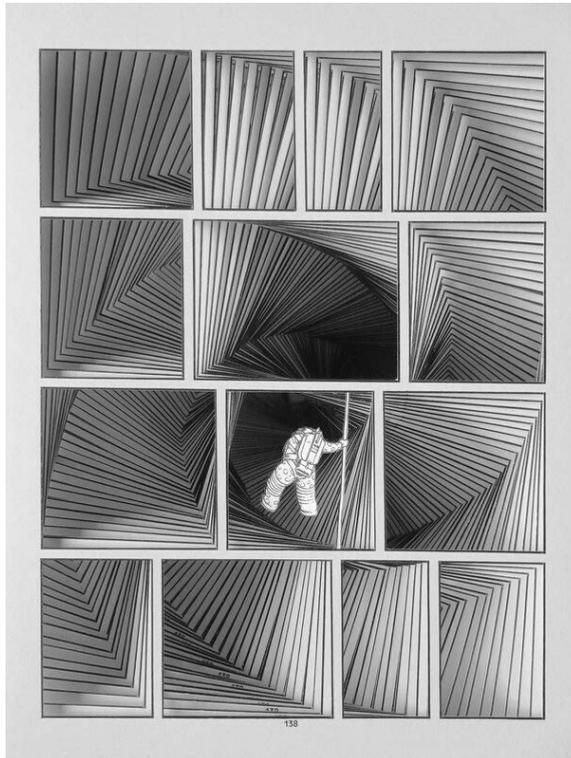


Figura 10. Martín Vitaliti, #93.

46 VARILLAS, R., “Martín Vitaliti y la viñeta como objeto artístico”, en *Catálogo de la exposición En el fondo, nada ha cambiado...* Madrid, Museo ABC, 2013. Disponible en <http://www.martinvitaliti.net/index.php?textos/ruben-varillas/21>

47 GRACIA-LANA. *Op.cit*

En su última obra, Vitaliti se distancia del ámbito expositivo tradicional para introducirse en el ámbito tradicional de la reproductibilidad impresa, presentando *Ampo* en formato libro en 2021, publicado por Ediciones Marmotilla, asimilando la creación a la forma convencional del cómic.

En este trabajo, Vitaliti explora la deconstrucción de un elemento específico de una obra, como ha hecho con anterioridad, pero manteniendo el contexto de la obra original intacto. Se basa en una obra de carácter icónico y reconocible, la magistral *El eternauta* de H.G. Oesterheld y Solano López. La publicación, un clásico que es considerado como un referente del cómic adulto ya en los años 50, narra la invasión de Argentina por parte de una raza alienígena. Su comienzo forma parte ya de la mitología bonaerense, con esa imagen terrorífica de una nevada que transforma todo su simbolismo de bucólica belleza en un atroz mensaje de terror: esa nieve es el mecanismo de destrucción de los extraterrestres. Su solo contacto con los humanos se traduce en una muerte inmediata. La imaginería de la nieve asociada al juego, la felicidad o la inmaculada pureza del blanco se destroza en una lectura de horror y muerte, de aniquilación sistemática. La nieve, un elemento completamente atípico en Buenos Aires, deja de ser una cuestión aspiracional de reproducir la estética de otras latitudes para convertirse en el símbolo del miedo. Un simbolismo que se propagó a su protagonista, Juan Salvo, que pronto se convierte en un referente de una cultura popular que tendría que desarrollarse bajo la opresión de la dictadura y el horror de la represión sistematizada y la violencia. En ese contexto de degeneración de la sociedad, la imagen de Salvo, con sus gafas de bucear y su improvisado traje de protección por el que anda bajo la nieve, es también la imagen de una resistencia que a lo largo del tiempo fue objeto de diferentes iniciativas de apropiación que no obedecían al ideario político de su creador.



Figura 11. Página de *Ampo*, de Martín Vitaliti.

Pero es evidente que la nieve se convirtió en sí misma en un símbolo, hasta el punto de que la sorprendente nevada que se da en Buenos Aires en 2007 es acogida por la prensa con la imagen creada por Solano López y Oesterheld.

Precisamente, será la nieve el elemento elegido por Vitaliti para deconstruir *El eternauta*. Suprime de las páginas todos los elementos de las viñetas para dejar únicamente el blanco de la nieve. En apariencia, *Ampo* es simplemente un volumen de páginas en blanco que reproduce el formato y volumen original de la mítica obra de Oesterheld y Solano López; parece que no hay nada. Pero un análisis atento encuentra que hay una reproducción en tinta blanca de la nieve: el vacío, como enunció el físico Paul Dirac, no está vacío. La textura apenas perceptible de la tinta en la página puede sentirse desde la sensación táctil, creando una reacción compleja entre la ausencia visual de estímulos y la que nos aportan los dedos. La lectura se pervierte y la amenaza de la nieve es todavía más terrible: su invisibilidad es desasosegante porque sabemos que está ahí, sin que podamos verla. Y sabemos de su peligrosidad desde la lectura del original, del que forma una contraparte de necesario contraste. *Ampo* no existe, evidentemente, sin *El Eternauta*, debemos saber que la nieve está ahí, para entender el miedo que provoca desde la asimilación de la experiencia colectiva que el mito implantó en la sociedad bonaerense. No es necesario ver la nieve, ni tan siquiera sentirla: el simple hecho de saber que está ahí resulta inquietante, en una ausencia de presencia contundente que nace del recuerdo colectivo. En este sentido, “Vitaliti sugiere que la popularidad del cómic no reside únicamente en su capacidad de reproducción como medio de masas, sino en su poder para integrarse en el imaginario colectivo a través de símbolos profundamente arraigados en la experiencia cultural”⁴⁸.

Ampo se suma así al contexto de toda la obra de Vitaliti como una propuesta de reflexión que obliga necesariamente al replanteamiento del cómic como objeto cultural, como elemento indefinible en la línea que planteaba Groensteen⁴⁹ al definirlo como un objeto cultural no identificado.

48 PONS 2021, *Op.cit*

49 GROENSTEEN, T., *Un objet culturel non identifié: la bande dessinée*, Angoulême, Editions de l'An 2, 2006.

CONCLUSIONES

El cómic está explorando nuevos espacios de experimentación cada vez más osados, expandiendo su consideración más allá de hibridaciones que ponen en tela de juicio la concepción tradicional⁵⁰ (Muñoz, 2017). Esa evolución rápida que está teniendo el cómic ha encontrado en autores como Ilan Manouach o Martín Vitaliti vías de escape de la consideración establecida para encontrar en la idea de cómic conceptual⁵¹ (Crucifix, 2023) una continuación del concepto de cómic expandido⁵² (Ocaña, 2023), que encuentra caminos hacia la tridimensionalidad, la materialidad del objeto o la inaprensible naturaleza de la inteligencia artificial. En todos los casos, poniendo en la picota cualquier definición preconcebida de lo que es el cómic y estableciendo nuevas cuestiones que obligan a redefinir la naturaleza de este medio como objeto cultural. Más allá de la definición que planteaba Groensteen⁵³ del cómic como “Objeto Cultural No Identificado”, quizás sería necesario plantear el cómic como un “Objeto Cultural No Identificable” para certificar su naturaleza elusiva.

Álvaro M. Pons Moreno

Cátedra de Estudios de Cómic Fundación SM
Universitat de València
<https://orcid.org/0000-0003-1499-5232>
Alvaro.Pons@uv.es

Noelia Ibarra-Rius

Departament de Didàctica de la Llengua i la Literatura
Universitat de València
<https://orcid.org/0000-0001-5822-374X>
noelia.ibarra@uv.es

50 MUÑOZ, E. L., “El cómic como lenguaje visual híbrido y su vigencia en la era digital contemporánea”, *CuCo, Cuadernos de Cómic*, nº 8, 2017, pp. 7-30. <https://doi.org/10.37536/cuco.2017.8.1246>

51 CRUCIFIX, B., “[CoCo]: Conceptual Comics and Online Archives”, en MOURA, P. (ed), *Ilan Manouach in Review*, Routledge, 2023, pp. 189-203.

52 OCAÑA, L. A., Hacia un territorio expandido. Convergencia y relaciones fronterizas entre la Pintura contemporánea y el Cómic actual. Tesis doctoral. Valencia, Universitat Politècnica, 2023.

53 GROENSTEEN *op. Cit.*



**DESVIÁNDOSE DEL CANON: UN ANÁLISIS DE LO *MANGAESCO*
Y *ANIMESCO* EN EL MANGA Y *ANIME* DE *AKU NO HANA*
(*LAS FLORES DEL MAL*)**

***DEPARTURE FROM CANON: AN ANALYSIS OF THE MANGAESQUE
AND ANIMESQUE ELEMENTS IN AKU NO HANA
(THE FLOWERS OF EVIL)***

JOSÉ ANDRÉS SANTIAGO IGLESIAS
Universidade de Vigo

Recibido: 04/06/2024 / Aceptado: 12/09/2024

RESUMEN

El binomio formado por manga y *anime* es ampliamente conocido tanto por investigadores académicos como por aficionados. Hoy en día, un número muy importante de títulos de *anime* todavía surgen a partir de otras series homónimas de manga. Sin embargo, más allá de las adaptaciones más literales, existe un subconjunto de obras de manga a *anime* que, como consecuencia de las elecciones técnicas y/o creativas, plantean una ruptura de las convenciones comunes a ambos medios. En este artículo propongo un análisis del manga *Aku no Hana (Las Flores del Mal)* de Oshimi Shūzō —que toma su nombre de la obra de Baudelaire— y de su polémica adaptación, por el uso de la técnica de la rotoscopia, a una serie de *anime*, prestando especial atención a los elementos *mangaescos* y *animescos* presentes en ambos.

Palabras clave: Manga, *anime*, rotoscopia, *mangaesco*.

ABSTRACT

The manga-*anime* partnership is widely known to both academic researchers and aficionados. Nowadays, a large number of *anime* series still originate from the namesake

manga series. However, there is a subset of manga-to-*anime* works apart from mainstream, born from technical and/or creative choices, departing from the conventionalized elements usually shared by both media. In this article I present an analysis of *Aku no Hana* (*The Flowers of Evil*), a manga series by Oshimi Shūzō —named after Baudelaire's seminal work— and its controversial *anime* adaptation, known for using rotoscoping, paying special attention to the *mangaesque* and *animésque* elements found within.

Keywords: Manga, *anime*, rotoscoping, *mangaesque*.

1. INTRODUCCIÓN

El binomio comercial formado por manga y *anime* es ampliamente conocido tanto para investigadores académicos como para el público de todo el mundo aficionado a ambos medios. Si bien es cierto que las creaciones originales de *anime*, concebidas desde su origen como productos para cine, televisión, plataformas de *streaming* o venta directa en formato físico (OVA o similar) tienen un peso importante en la industria del *anime* en Japón, hoy en día todavía son muchos los títulos de *anime* que nacen como adaptaciones directas de obras homónimas de manga. Las conexiones entre manga y *anime* resultan evidentes por la propia dinámica del mercado editorial (producción, distribución y comercialización), y a menudo hablar de manga o *anime* implica hablar de “franquicias multimedia” o *media-mix*¹. De igual modo, a nivel estético y formal existen semejanzas que unen a ambos medios. El concepto de *database* acuñado por Azuma² —semejante, en muchos aspectos, al modelo de “mosaico” acuñado por Suan³— para la construcción de personajes puede extrapolarse fácilmente a los universos de ficción del manga. Al mismo tiempo, los *isotipos* y morfemas⁴ del manga —así como las variedades *superdeformed* y *chibiescas* de sus personajes— se emplean con frecuencia como recursos gráficos en el *anime*.

Sin embargo, más allá de las traducciones más literales, existe un subconjunto de adaptaciones de manga a *anime* que, como consecuencia de las elecciones técnicas y/o creativas del estudio responsable, plantean una ruptura —a veces radical— de las convenciones comunes a ambos medios, ya sean aspectos representacionales (como los diseños de personajes o los elementos visuales altamente

1 STEINBERG, M., *Anime's Media Mix: Franchising Toys and Characters in Japan*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2012.

2 AZUMA, H., *Otaku: Japan's Database Animals*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009.

3 SUAN, S., *The Anime Paradox: Patterns and Practices Through the Lens of Traditional Japanese Theater*, Boston, Brill, 2013.

4 COHN, N., *The Visual Language of Comics. Introduction to the Structure and Cognition of Sequential Images*, Londres, Bloomsbury, 2013.

convencionalizados) o el ritmo narrativo. Así, en este artículo propongo analizar la importancia de los elementos *mangaescos*⁵ y *animescos*⁶ para la percepción de una determinada obra por parte del público aficionado. Para ello, tomo como caso de estudio el manga *Aku no Hana (Las Flores del Mal)* de Oshimi Shūzō⁷ y la adaptación de este a *anime*, polémica por la elección técnica de la rotoscopia para la animación. Cabe aclarar que este texto no adopta una perspectiva sociológica ni de mercado, sino que abunda principalmente en los aspectos estéticos y materiales del manga y el *anime* en tanto que formas mediales. Asimismo, a fin de plantear mi argumento, he estructurado el artículo en tres secciones: primero, repasaré de manera muy somera las conexiones entre manga y *anime* desde sus características formales, al tiempo que defino los conceptos de *mangaesco* y *animesco*, acuñados por Berndt y Suan —el segundo como una derivación del primero—. A continuación haré una breve introducción del manga y el *anime* de *Aku no Hana*, y trataré de explicar la polémica animación por el uso, no solo técnico sino también estético, de la rotoscopia. Finalmente llevaré a cabo una comparación de diferentes escenas del manga y sus equivalentes en el *anime*, prestando atención a los elementos *mangaescos* y *animescos* presentes (o ausentes) en ellas.

A modo de aclaración, nótese que para el objeto de este artículo empleo una interpretación amplia e inclusiva de la voz *anime* —en consonancia, además, con la propia noción de *animesco* y el carácter transnacional del *anime* como forma medial⁸— apelando con ello a un público no exclusivamente japonés. Es inevitable, pues, que este planteamiento condicione el punto de partida, porque no limita⁹ la definición de *anime* a producciones de *TV-anime* sino que también incluye los largometrajes animados de alto presupuesto (como los filmes de éxito mundial de Shinkai Makoto o Hosoda Mamoru) con una importante carga autoral, o las obras del Studio Ghibli, entendidas por un grueso de aficionados no japoneses como paradigmáticas del medio del *anime*¹⁰, aun cuando el propio Miyazaki Hayao reniega activamente de dicha denominación en favor de la voz arcaica *manga-eiga*¹¹. De igual modo, las tensiones evidentes entre la comprensión del *anime* como una forma exclusivamente japonesa de

5 BERNDT, J., “Facing the Nuclear Issue in a ‘Mangaesque’ Way: The *Barefoot Gen Anime*”, *Cinergie*, n° 2, 2012, pp. 148-162.

6 SUAN, S., *Anime's Identity: Performativity and Form beyond Japan*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2021.

7 En este artículo los nombres de los autores japoneses se escriben siguiendo el orden japonés, con el apellido precediendo al nombre de pila. E.g. Oshimi Shūzō, y no Shūzō Oshimi.

8 SUAN, S., 2021, *op cit.*

9 BERNDT, J., “Introduction”, en SANTIAGO IGLESIAS, J. A., y SOLER, A., (Eds.), *Anime Studies: Media-specific approaches to Neon genesis Evangelion*, Estocolmo, Stockholm University Press, 2021, pp. 1-18.

10 Agradezco al revisor n° 2 que indicase la pertinencia de introducir, en este punto, esta aclaración.

11 BERNDT, J., 2021, *op cit.* p. 8.

*TV-anime*¹² frente a su entendimiento como un estilo de animación de origen nipón pero vocación transnacional, han dado lugar a todo tipo de propuestas *animescas* —incluyendo la polémica etiqueta “a Netflix original anime series”— que no entran en el propósito de este escrito. Por último, al adoptar una aproximación técnica y material con respecto al caso de estudio seleccionado, no he prestado atención a los elementos *moe* y su papel en la cultura *otaku*, sin que ello implique un no-reconocimiento de la importancia de estos a la hora de establecer las habituales dinámicas de inversión emocional y retorno afectivo que caracterizan la relación del manga y *anime* con los lectores y espectadores más entusiastas de ambos medios¹³.

2. EL BINOMIO MANGA-ANIME

A nivel de mercado, el manga se define por una estrategia forjada por el dúo comercial de las revistas periódicas *mangashi* y los volúmenes recopilatorios *tankōbon*. A finales de la década de 1950 se pusieron a la venta las revistas *Shōnen Magazine* de la editorial Kodansha y *Shōnen Sunday* de Shogakukan, rompiendo con el modelo de revista juvenil que, desde principios de siglo, había acaparado el grueso de las ventas. En su lugar, estas nuevas revistas *mangashi* apostaron por una periodicidad semanal, estableciendo con ello paralelismos con las series de televisión más populares de aquella época. Este modelo reforzó la identificación del manga moderno con el concepto de *story-manga* (narraciones largas seriadas) frente a las historias cortas y autoconclusivas que habían sido el modelo dominante en décadas anteriores. Esto, a su vez, tuvo repercusiones formales y narrativas, afectando no sólo a la disposición de las viñetas en la página, a las diferentes transiciones empleadas o al ritmo interno de las obras, sino también en la estandarización del *cliffhanger*¹⁴ como recurso narrativo (cuyo empleo al final de cada entrega semanal sigue siendo habitual en las series *mainstream* contemporáneas).

Al mismo tiempo, este cambio de paradigma evidencia dos premisas relevantes para el objeto de este artículo. Primero, que muchas de las elecciones estéticas y aspectos formales del manga no pueden entenderse al margen del

12 NISHIMURA, T., *Nihon no animēshon wa ika ni shite seiritsu shita no ka*, Tokio, Shinwasha, 2018.

13 Para más información sobre el origen del término y su importancia en la cultura *otaku*, remito a MORIKAWA, K., *Shuto no tanjō: Moeru toshi Akihabara*, Tokio, Gentosha, 2003. p. 31; AZUMA, H., *op cit.*; OKADA, T., *Otaku wa sude ni shinde iru*, Tokio, Shinchōsha, 2008; o la reciente monografía de GALBRAITH, P., *The Ethics of Affect: Lines and Life in a Tokyo Neighborhood*, Estocolmo, Stockholm University Press, 2021.

14 MORENO ACOSTA, A., “OEL” *Manga: Industry, Style, Artists*, tesis doctoral, Kyoto Seika University, 2014.

sistema productivo, incluyendo las innovaciones técnicas y transformaciones tecnológicas de la industria del manga¹⁵; segundo —y quizás más notable— es la profunda imbricación que existe entre manga y *anime* en Japón, más allá de las historias y personajes, o de las repercusiones tecnológicas referidas, y que se subsume en el término paraguas de *media-mix*. La irrupción de la revista *Weekly Shōnen Jump* (Shueisha, 1968) a finales de los sesenta junto a la generalización del formato *tankōbon* como estándar para los volúmenes recopilatorios de manga terminaron por apuntalar este sistema editorial¹⁶ que, incluso en la época del manga digital —y el cambio de paradigma que ello comporta¹⁷—, sigue vigente en la industria del cómic más importante del mundo.

A nivel narrativo y formal, las principales características del manga podrían resumirse bajo la máxima de ‘fórmula’ o ‘repetición’. Entre otros muchos aspectos, el manga contemporáneo se define por sus relatos *formulaicos*, las estructuras narrativas repetitivas y el uso estandarizado de determinados tropos y temas, a menudo vinculados a la existencia de determinados géneros y demografías comerciales muy definidas. Asimismo, es importante tener en cuenta el dominio del punto de vista subjetivo, o factores vinculados a la composición, como las conexiones entre viñetas o la estructura de página. Además, a todo ello se suma la abundancia de elementos convencionalizados, que abarcan los fondos y códigos visuales propios del manga; símbolos pictográficos específicos del cómic japonés, como las metáforas visuales descritas por Cohn¹⁸; o el diseño de personajes, con rasgos corporales y expresiones faciales codificadas.

Es importante entender que estas repeticiones hacen del manga un productor *diferente*, no inferior¹⁹. Del mismo modo que el uso de la animación limitada —frente a otras escuelas de animación donde se persigue un mayor naturalismo por medio de la animación completa— ha terminado por convertirse en un rasgo estilístico inseparable de la forma medial del *anime*, y responsable de muchas otras características diferenciadoras, las cualidades formales del manga responden muchas veces a adaptaciones asumidas hace décadas fruto de necesidades productivas. A fin de cuentas, la repetición de diseños, tropos y narrativas facilita la

15 SANTIAGO IGLESIAS, J. A., “La revolución silenciosa. Transformaciones estéticas para un manga postdigital”, en LORIGUILLO, A., (Ed.), *Estudios sobre la cultura visual japonesa: videojuegos, manga y anime*, Barcelona, Bellaterra, 2022.

16 BERNDT, J., y BERNDT, E., “Magazines and books. Changes in the Manga Market”, en BERNDT, J. (ed.), *Manga: Medium, Art and Material*, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag GmbH, 2015, pp. 227-239.

17 SANTIAGO IGLESIAS, J. A., 2022, *op. cit.*

18 COHN, N., *op. cit.*, p. 157.

19 SANTIAGO IGLESIAS, J. A., “Not just immobile: Moving Drawings and Visual Synecdoches in Neon Genesis Evangelion”, en SANTIAGO IGLESIAS, J. A., y SOLER, A., (Eds.), *Anime Studies: Media-specific approaches to Neon genesis Evangelion*, Estocolmo, Stockholm University Press, 2021, p. 23.

inmersión de los lectores, propiciando una rápida comprensión de los principales atributos de los personajes y escenarios.

La suma de todas estas características, que a menudo se subrayan como distintas frente a otros estilos gráficos internacionales de cómic²⁰, conforman — aunque sea de una manera un poco laxa e imprecisa— lo que a nivel popular se entiende como ‘estilo manga’. Como no cabe por menos de suceder, esta idea prioriza las tesis de quienes entienden el manga de un modo mucho más dinámico, como un estilo de cómic con una identidad gráfica muy definida y un fuerte componente transnacional, frente al planteamiento tradicional que lo reivindica como un medio de origen exclusivamente japonés. En ese sentido, yo prefiero emplear el concepto de *mangaesco*, porque me permite englobar bajo una sencilla etiqueta un conjunto más amplio de formas ‘estilo manga’, así como por poner el acento sobre la estética, la narrativa o la materialidad de este medio, que es lo que lo singulariza frente a otras formas artísticas. Más aún, al poner el énfasis en sus características formales incido en la autonomía del medio del manga, sin tener que esgrimir sus raíces japonesas como credenciales de autenticidad. La noción de ‘*mangaesco*’ que empleo es, por tanto, similar a la de Berndt:

Aquello que pasa como ‘típicamente manga’ entre los consumidores habituales de este tipo de medios [...] Sin embargo, este enfoque que denomino ‘mangaesco’, entendido como ‘similar al manga’ o ‘típicamente manga’ —que, por supuesto, no es un término consolidado a nivel académico— permite, por un lado, llamar la atención sobre discursos populares relevantes en un contexto práctico, y, por otra parte, poner el acento sobre reflexiones teóricas, fundamentadas con criterio, sobre lo que podría o no esperarse del manga²¹.

Asimismo, esta definición —con su lógica adaptación— también se puede aplicar al concepto de lo *animesco*, tal y como hace Suan. En este punto es oportuno indicar que si bien la definición original de Berndt —que data de 2012— explicitaba que no se trata de una voz “consolidada a nivel académico”, hoy en día los términos *mangaesco* y *animesco* se emplean con naturalidad por diferentes autores en el contexto académico de los Estudios de manga y *anime*²².

Como se reiteró en la introducción de este artículo, muchos de los elementos repetitivos y altamente convencionalizados del manga son afines al *anime*. Además, la animación limitada que caracteriza al *anime* frente a otros estilos de animación internacionales remite, a su vez, a la noción de “inmovilidad dinámica de la imagen”

20 COHN, N., *op cit.*, p. 153.

21 BERNDT, J., 2012, *op cit.*, p. 149.

22 La propia Berndt actualizó su interpretación del término en un artículo del año 2020. BERNDT, J., “Mangaesque”, *Japanese Media and Popular Culture*, 2 de mayo de 2020, Universidad de Tokio [Consulta: 03/10/2024] <https://jmpe-utokyo.com/keyword/mangaesque/>

acuñada por Marc Steinberg²³, y cuya génesis vincula al *kamishibai* (lit. teatro de papel) y, sobre todo, al manga. Para Steinberg, la familiaridad con el medio del manga de los primeros espectadores de *anime* les habría proporcionado las nociones necesarias para comprender que en la inmovilidad también puede encontrarse movimiento, y que explica de la siguiente manera:

Por un lado, esta imagen dinámicamente fija funcionó como una especie de precursor estético del *anime*, permitiendo a los espectadores sentir la imagen del *anime* en movimiento y ser conmovidos por la imagen de manera efectiva, incluso si la imagen estaba formalmente inmóvil. Por otro lado, [...] el desarrollo de las técnicas por parte del manga para la creación de esta imagen fija a la par que dinámica proporcionó la caja de herramientas para el desarrollo de dispositivos y técnicas esenciales para la producción de la animación limitada del *anime*²⁴.

Para Steinberg, esta relación transmedia de imágenes inmóviles a la par que dinámicas explica por qué la tradicional falta de movimiento del *anime* no debe entenderse como una limitación, sino como un mecanismo para apartarse de las convenciones filmicas dominantes (ejemplificadas en la animación completa de Disney —suave e increíblemente fluida— y la búsqueda por parte de este estudio de un mayor realismo en la representación del movimiento). Así pues, el *anime* se erige como una forma medial con autonomía propia, caracterizada por un conjunto único de ritmos de movimiento e inmovilidad.

Todas las características que he enumerado hasta ahora tanto referidas al manga como al *anime* van a ser determinantes en el análisis del caso de estudio seleccionado, el manga *Aku no Hana (Las flores del mal)* y su controvertida adaptación animada.

3. LAS FLORES DEL MAL

Aku no hana (Las flores del mal) es una serie de demografía *shōnen*, obra del reputado *mangaka* Oshimi Shūzō²⁵, publicada entre septiembre de 2009 y mayo de 2014 en la revista *Bessatsu Shōnen Magazine* (Kodansha), con una periodicidad mensual. Contando un total de cincuenta y siete capítulos, fue recopilada en once volúmenes recopilatorios *tankōbon*. El manga narra la turbia

23 STEINBERG, M., *op cit.*, pp. 6-7.

24 *Ibid.*, p. 133.

25 Oshimi Shūzō (1981-) es un *mangaka* con una producción notable y conocido a nivel internacional, sobre todo por sus obras *Hyōryū Net Cafe (Cibercafé a la deriva)*, (2009) y *Aku no Hana (Las flores del mal)*, (2009). Inició su carrera con la obra *Superfly* (2001), publicada en la revista *Gekkan Shōnen Magazine*. Entre otros reconocimientos, Oshimi ha sido galardonado con el Premio Chiba Tetsuya en el año 2001. *Aku no hana* recibió una nominación en la quinta edición de los premios Manga Taisho (2012).

historia juvenil de Kasuga Takao, un adolescente tímido y amante de la literatura, y la enfermiza dinámica que se establece alrededor de dos compañeras de clase: la popular y hermosa Saeki Nanako, y la conflictiva y distante Nakamura Sawa. En 2013 se emitió una adaptación a *anime* producida por el estudio de animación Zexcs, constando de una única temporada con un total de 13 episodios televisados entre los meses de abril y junio. La singularidad de esta adaptación radica en la técnica empleada para la animación —la rotoscopia—, extremadamente inusual dentro de la industria del *anime*. La edición española del manga, con traducción de Marc Bernabé, fue publicada por Norma Editorial entre 2014 y 2016.

El título del manga homenajea a la colección de poemas homónima de Charles Baudelaire (*Les Fleurs du mal*, 1857). Considerada como la obra más importante dentro de la notable producción literaria de Baudelaire, agrupa casi toda la producción poética del autor desde 1840 y hasta la fecha de su primera publicación²⁶. Baudelaire estructura el libro en siete partes²⁷, que si bien no tienen una correspondencia literal con la obra de Oshimi, si guardan algunas semejanzas en cómo se desarrollan los acontecimientos en el manga. Además, la obra de Baudelaire influye en el manga en dos aspectos importantes. A nivel narrativo, la historia cotidiana de Oshimi conecta con algunos temas basales presentados en la poesía del autor francés, como son el erotismo y la decadencia, pero también el sufrimiento propio como consecuencia del ‘pecado’. A nivel estético, la obra de Baudelaire influyó a numerosos artistas de los movimientos modernista, surrealista y simbolista, algunos de los cuales han sido citados como referentes visuales directos por el propio *mangaka*²⁸. En concreto, son numerosas las alusiones al imaginario del artista francés Odilon Redon, mencionado por Oshimi como una de sus mayores influencias. El grabado de una flor, de 1890, para *Las flores del mal* y la célebre litografía sobre chine-collé, titulada *L'oeil, comme un ballon bizarre se dirige vers l'infini* (El ojo como un extraño globo se dirige hacia el infinito, 1882) (Fig. 1) son dos referencias recurrentes a lo largo de todo el manga (Fig. 2).

26 Las diferentes ediciones de *Las flores del mal* de Baudelaire (1821-1867) no siempre incluyen el mismo número de poemas. La edición de 1961 prescinde de seis poemas censurados, pero incluye otros nuevos. La edición de 1868 —póstuma— consta de 151 composiciones, incluyendo algunos no incluidos en tiradas previas.

27 Spleen et Idéal (Spleen e ideal), Tableaux parisiens (Cuadros parisinos), Le Vin (El vino), Fleurs du mal (Flores del mal), Révolte (Rebelión) y La Mort (la muerte).

28 OSHIMI, S., *Las flores del mal*, vol. 2, Barcelona, Norma Editorial, 2014, p. 34.

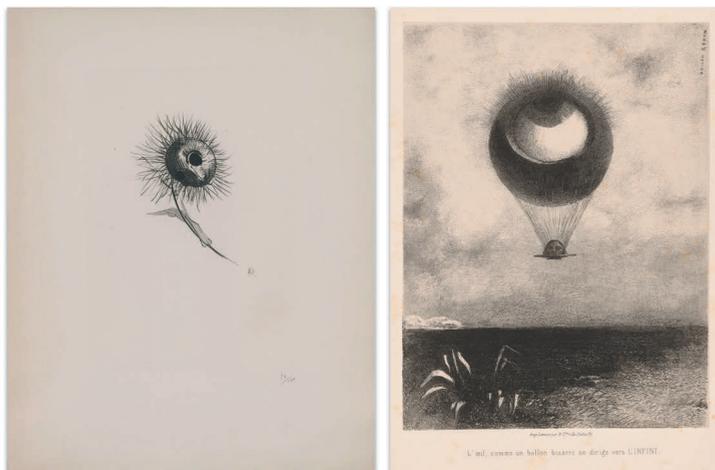


Fig. 1 – Dos obras de Odilon Redon, referenciadas en varias ocasiones en el manga de Oshimi Shūzō. Izquierda: grabado de una flor (1890) para la publicación de *Las flores del mal*. Derecha: *L'oeil, comme un ballon bizarre se dirige vers l'infini* (El ojo como un extraño globo se dirige hacia el infinito, 1882); litografía sobre *chine-collé*.



Fig. 2 – Referencias al imaginario de Odilon Redon en el manga de *Aku no Hana* (pp. 34, 76).

En *Aku no Hana* Oshimi apuesta por un relato con una madurez inusual para lo que se estilaba entre otras obras *mainstream* de demografía *shōnen*, y desarrolla una historia profundamente incómoda e inquietante, que se mueve entre los géneros del suspense, el realismo mundano y el *bildungsroman*. El manga tiene una larga tradición de narrativas centradas en aspectos de la vida cotidiana y en los desafíos sociales y emocionales a los que se enfrenta la juventud; una trayectoria que se remonta a los artistas del *gekiga* de las décadas de 1950 y 1960. Sin embargo, estas son más propias de la demografía *seinen* (manga dirigido a un público joven y adulto), y por tanto sorprende el enfoque oscuro que Oshimi imprime a su obra, alejado del carácter despreocupado que normalmente inunda las historias de las revistas *shōnen*.

El manga se ambienta en Kiryū, la ciudad natal de Oshimi, situada en la prefectura de Gunma en la región central del país. Aunque en apariencia baladí, este dato es relevante por la fidelidad con la que el autor representa algunas de las localizaciones del manga sirviéndose de referencias fotográficas directas²⁹, y de qué modo se transcriben estas a la serie de *anime*.

Aku no Hana cuenta la historia de Kasuga Takao, un estudiante normal y corriente muy aficionado a la literatura, al que le gusta pasar su tiempo rebuscando entre las polvorientas estanterías de una librería de viejo. Al comienzo del manga, Oshimi presenta a Takao leyendo una copia de *Las flores del mal*, la antología de poemas de Baudelaire, un libro por el que el adolescente profesa auténtica fascinación. Está enamorado de Saeki Nanako, una de sus compañeras de clase, muy popular por su apariencia física, su carácter gentil y su brillante trayectoria en los estudios. Un día, mientras regresa a su casa tras las clases, Takao se percató de que ha olvidado su ejemplar de *Las flores del mal* en su pupitre, y decide regresar al instituto para recogerlo. Al llegar al aula, ahora vacía, el joven se percató de que Nanako se ha olvidado su uniforme usado de educación física. Empujado por su atracción sexual hacia la joven, Takao recoge el uniforme, pero al escuchar un ruido y ante el temor de ser descubierto, decide llevarse las prendas consigo (Fig. 3). Al día siguiente y ante la desaparición de la ropa de Nanako, empieza a extenderse entre los alumnos de la clase el rumor de que un pervertido ha robado las prendas con fines sexuales, despertando un repentino sentimiento de culpabilidad y vergüenza en Takao. Sin embargo, toda la situación se vuelve mucho más tensa cuando se descubre que Nakamura Sawa, una problemática compañera de clase con un carácter hosco y antisocial, está al corriente del *pecado* de Takao.

29 OSHIMI, S., *Las flores del mal*, vol. 1, Barcelona, Norma Editorial, 2014, pp. 108 y 204.



Fig. 3 – Presa del pánico, Kasuga Takao decide llevarse el uniforme deportivo de su compañera de clase Saeki Nanko (*Aku no Hana*, pp. 22-23).

A partir de ese punto Oshimi empieza a describir la espiral de culpabilidad y decadencia en la que se ven envueltos los tres adolescentes, incluyendo el romance aparentemente inofensivo que surge entre Nanako y Takao, y la tóxica relación de dependencia y humillación que existe entre este y el personaje de Sawa. Aunque algunas de las situaciones descritas por Oshimi pueden parecer, en ocasiones, cómicas, por cuanto rozan lo histriónico, en realidad *Aku no Hana* lidia con temas muy serios, incluyendo el despertar sexual, la ansiedad social, el acoso escolar, el vandalismo juvenil o los pensamientos suicidas, entre otros.

El manga se Oshimi ha sido adaptado a dos formatos audiovisuales: una película de imagen real estrenada en 2019, dirigida por Noboru Iguchi; y la serie de *anime* objeto de este artículo, producida por el estudio Zexcs y dirigida por Nagahama Hiroshi. Tal y como se explicó en párrafos anteriores, el *anime* de *Aku no Hana* destaca a nivel técnico por la elección de la rotoscopia para el desarrollo de la animación.

Explicado de forma muy sucinta, la animación por rotoscopia consiste en filmar una escena con actores de carne y hueso, para después trazar el dibujo sobre cada uno de los fotogramas previos. El uso de la rotoscopia está ligado a los orígenes de la animación y a la figura de Max Fleischer a comienzos del siglo XX. Disney utilizó esta técnica de manera extensiva en muchos de los filmes de la época dorada, incluyendo *Blancanieves y los siete enanitos* (1937), *Alicia en el país de las maravillas* (1951) o escenas de *La Sirenita* (1989), entre otros ejemplos. Entre otros motivos, el uso de la rotoscopia en los filmes de Disney encaja con la búsqueda de un movimiento suave y fluido, cercano a la

naturalidad de los cuerpos en las películas de imagen real, que caracterizaron a las producciones animadas de alto presupuesto del gigante estadounidense.

En el caso del *anime*, la rotoscopia es un recurso poco común —en parte por su alto coste presupuestario— pero que en los últimos años se ha empleado para la materialización de escenas de gran complejidad técnica, como sucede en las interpretaciones musicales de series como *Shigatsu wa kimi no uso* (*Your lie in April*, A-1 Pictures, 2014) —adaptación del manga homónimo de Arakawa Naoshi, publicado en la *Monthly Shōnen Magazine* (2011)— o *Sakamichi no Aporon* (*Kids on the slope*, MAPPA, 2012), basada en el manga *josei* de Kodama Yuki (*Flowers*, Shogakukan, 2007). Sin embargo, las producciones de *anime* realizadas íntegramente con esta técnica son muy minoritarias, como el filme *Hana to Arisu Satsujin Jiken* (*El caso de Hana y Alice*, 2015) o *Aku no Hana* (*Las flores del mal*), siendo esta última la primera serie animada íntegramente³⁰ con rotoscopia³¹.

La elección creativa de Nagahama (conocido por la dirección del *anime* de *Mushishi* en 2005, o *Detroit Metal City* en 2008) provocó una enorme controversia desde la emisión del primer episodio. A fin de preservar el suspense, la productora no había desvelado ninguna imagen previa de la serie que hubiese podido dar pistas a los espectadores sobre el aspecto visual de la misma. El director, contando con la aprobación del *mangaka*, optó por utilizar la técnica de la rotoscopia para transmitir un mayor realismo³², más alejado de los diseños convencionalizados del manga y, por el contrario, más cercanos a las personas de la vida real (tanto en sus expresiones faciales como movimientos corporales). Para Nagahama, el uso de la rotoscopia fue un compromiso lógico, convencido de que el “estatismo” que domina la obra de manga —en palabras del propio Oshimi³³— no tendría una adaptación atractiva al medio del *anime*, tras haber sido descartada una producción de imagen real (que sí llegaría en 2019). Sin embargo, la reacción inicial de un grueso de aficionados fue de profundo rechazo o, cuando menos, muy polarizada, entre aquellos que veían en la estética

30 ORICON NEWS, “El primer anime televisivo completamente realizado con rotoscopia, ‘Las flores del mal’, comenzará a transmitirse en abril” [史上初・全編ロトスコープのテレビアニメ『悪の華』4月放送開始], *Oricon News*, 29 de marzo de 2013 [consulta: 13/03/2024]. <https://www.oricon.co.jp/news/2023089/full/>

31 HORNO LÓPEZ A., “La era digital del anime japonés”, *Historia y Comunicación Social*, 18, 2014, pp. 687-698. https://doi.org/10.5209/rev_HICS.2013.v18.43999.p.693

32 INOUE, J., “Las flores del mal. Conversación entre Oshimi Shūzō y Nagahama Hiroshi. ‘Hemos creado una obra que dejará una marca duradera’” [Fumito ga taidan oshimi shūzō to nagahamahirosi no kyōhan taidan ‘kizuato o nokosu sakuhin ga dekita’], *Natalie*, 21 de marzo de 2013 [consulta: 13/03/2024]. <https://natalie.mu/comic/pp/akunohana>

33 *Ibid.*

de la serie una ruptura total con los estándares estéticos del manga en el que se basaba (incluso irrespetuosa con la obra original, aun cuando la adaptación contó con el beneplácito de Oshimi) y aquellos otros que aplaudían la innovación visual en un medio —el del *anime*— dominado por códigos visuales muy arraigados y altamente convencionalizados. De manera somera, la animación de *Aku no hana* recibió el calificativo de ‘fea’ por parte de los aficionados. Con el paso de los años no ha disminuido el rechazo de muchos aficionados al manga de Oshimi por la arriesgada decisión estética de Nagahama, pero es cierto que en otros círculos de consumidores de *anime* más experimental *Aku no Hana* empieza a ser apreciada como una serie de culto, reconocida por su estética rompedora e innovaciones formales.

4. LOS ELEMENTOS MANGAESCOS Y ANIMESCOS EN AKU NO HANA

En un artículo de 2018 en la revista *Arts*, Zoltan Kacsuk explora la definición de manga a partir de la dicotomía existente entre el manga entendido como un producto exclusivamente japonés y como un estilo de cómic con carácter transnacional. Kacsuk concluye que mientras que cualquier innovación formal, compositiva o temática en productos *mangaescos* de fuera de Japón van a ser percibidas de inmediato como derivaciones respecto al manga en tanto que medio, el vínculo que ata al manga con su origen japonés legítima de manera automática cualquier obra producida en Japón como genuinamente *mangaesca*, independientemente de las innovaciones estilísticas que presente³⁴.

Aunque la historia de *Aku no hana* no responde a muchos de los temas más comunes entre las obras de demografía *shōnen* más populares, la percepción de esta obra como ‘manga’ está fuera de toda duda gracias a un apartado gráfico que responde, a todas luces, a las expectativas estilísticas de un manga *mainstream*. Berndt definía lo *mangaesco* como “[a]quello que pasa como ‘típicamente manga’ entre los consumidores habituales de este tipo de medios”³⁵. No cabe duda de que el manga de Oshimi se adecua a esa definición. Los diseños de personajes, la disposición de las viñetas y estructura de página, los escenarios en los que se desarrolla la acción (como el entorno del instituto, los planos de las clases y los pasillos, las instalaciones deportivas del centro, o los uniformes de profesores y alumnos), el uso abundante de evocativos, líneas cinéticas y onomatopeyas con intención ambiental, son inmediatamente

34 KACSUK, Z., “Re-Examining the “What is Manga” Problematic: The Tension and Interrelationship between the “Style” Versus “Made in Japan” Positions”, *Arts* 7, n° 3, 26, 2018, <https://doi.org/10.3390/arts7030026>

35 BERNDT, J., 2012, *op. cit.*, p.149.

reconocibles como típicos de un estilo manga. Más importante es, si cabe, la colección de expresiones faciales codificadas (Fig. 4), comunes a otras obras de manga con independencia de la temática de sus historias.



Fig. 4 – En las páginas 142-143 y 170-171 se aprecian diferentes expresiones faciales características del manga. En concreto, en ambas secuencias se puede distinguir una sonrisa altamente codificada, con los ojos entornados, en los personajes de Takao (p. 142) y Sawa (p. 171).

Siguiendo esta lógica podríamos pensar que las tesis de Kacsuk se podrían trasladar al ámbito del *anime* y que la serie de animación de *Aku no hana* se percibe automáticamente como un *anime* por parte de los aficionados desde el mismo instante en que se trata de una producción realizada por un estudio japonés. Sin embargo, que sea reconocida como una obra de *anime* no implica que sea, necesariamente, una obra *animésca*, o no al menos por parte de un grueso de aficionados acostumbrados a las convenciones formales de este medio. La definición de *animésca* dada por Suan a partir de las tesis de Berndt lo define como “[a]quello que pasa como ‘típicamente *anime*’ entre los consumidores habituales de este tipo de medios”³⁶. En ese sentido, podría decirse que la elección técnica de la rotoscopia para animar la serie de *Aku no hana* provoca que no sea percibida como “típicamente *anime*” entre los aficionados habituales a las convenciones visuales de este medio.

En un primer momento, esta lectura podría parecer excesivamente reduccionista. Son muchas las series de *anime* que se desvían de los estándares visuales de la industria e introducen diferentes innovaciones formales. Tal es el caso de *Ping Pong the Animation* (2014) — adaptación del manga *Ping Pong* (1996) de Matsumoto Taiyō, dirigida por Yuasa Masaaki y producida por

36 SUAN, S., *op. cit.*

Tatsunoko Production— cuyo original estilo gráfico y el uso del software Adobe Flash en algunas de las escenas más llamativas de la serie tuvo una positiva recepción por parte de crítica y aficionados. No obstante, al comparar el caso de *Aku no hana* con *Ping Pong the Animation* es importante tener presente dos aspectos diferenciales. Primero, que el apartado gráfico del *anime* de *Ping Pong* es fiel al original estilo de Matsumoto, muy reconocible entre aficionados al manga y *anime*. En segundo lugar, que la serie mantiene muchas de las convenciones habituales en el *anime*, incluyendo la inmovilidad de la imagen, los desplazamientos laterales, o las expresiones faciales codificadas. Ambas afirmaciones no son tal en el caso de estudio analizado en este artículo.

Enumerar todos aquellos aspectos del *anime* de *Aku no hana* que entran en conflicto con la noción de *animesco* es un trabajo complejo para la extensión de este texto; por ello, en esta última sección me voy a centrar en tres elementos, interrelacionados, que considero plantean las mayores divergencias con respecto a la noción de lo *animesco*: la ausencia de la inmovilidad característica del *anime*, con predominio del cinematismo por encima del animetismo; la importancia de los ojos y la mirada en el manga, y su difícil traslación con referentes humanos no *mangaescos*; y el realismo en el diseño de los personajes, que aliena a los espectadores provocando un rechazo próximo al fenómeno del ‘valle inquietante’.

4.1. Inmóvil a la par que dinámico.

Tal y como se planteó en el primer apartado de este artículo, las técnicas de animación limitada, incluyendo el uso extensivo de imágenes inmóviles y una ratio de fotogramas baja, son una de las características del *anime* contemporáneo. Ligada a limitaciones técnicas y presupuestarias en sus orígenes, la inmovilidad ha sido adoptada como un rasgo distintivo del *anime*, y utilizada con una intencionalidad tanto estética como narrativa. La dinámica que se establece entre planos estáticos y secuencias animadas con un bajo ratio de fotogramas generan un tipo de movimiento que, a su vez, provoca una reacción empática con el espectador. Tal y como explica Steinberg³⁷ este tipo de movimiento en apariencia torpe y entrecortado, exclusivo del *anime*, es el que permite que las series atraigan tanto la inversión afectiva como los circuitos de retorno³⁸. La animación del *anime* no se define por la inmovilidad, sino por un tipo diferente de dinamismo de la imagen fija³⁹.

37 STEINBERG, M., *op. cit.*, p.5.

38 SANTIAGO IGLESIAS, 2021, *op. cit.*, p. 23.

39 LAMARRE, T., *The Anime Machine: A Media Theory of Animation*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009.

Preguntado por la elección de la rotoscopia para el *anime* de *Aku no hana*, Nagahama apunta a una mayor búsqueda de realismo tanto en los escenarios como en los personajes. La animación completa empleada en las grandes producciones animadas de Disney buscaba, precisamente, un mayor naturalismo y realismo en el movimiento de los cuerpos —con independencia de la naturaleza caricaturesca o antropomórfica de sus personajes—, pero cabe recordar que la animación limitada del *anime* no pretende representar el realismo de los cuerpos en movimiento, sino despertar una respuesta emocional. Al representar con fidelidad los movimientos corporales, involuntarios, de los actores, en vez del estatismo propio de los personajes arquetípicos del *anime*, se introduce una dimensión de movimiento que deviene, a su vez, en una sensación general de extrañeza para el espectador acostumbrado a los ritmos de inmovilidad del *anime*. Los pequeños balanceos de la cabeza o los movimientos corporales durante las conversaciones entre los personajes en las clases y pasillos del instituto provocan una sensación de extrañamiento respecto a lo que se espera de un *anime mainstream*.

Este análisis es extensible, asimismo, a los encuadres de cámara empleados en el *anime* de *Aku no hana*, en el que se introducen planos que se alejan de las convenciones narrativas de este medio animado. Mientras que determinados estilos internacionales de animación intentan imitar la lógica cinematográfica —esto es, *cinemática*— el *anime* se rige por una perspectiva *animética*, con un predominio de los desplazamientos laterales frente al movimiento en profundidad típico del cine. Esto resulta especialmente apreciable si se comparan diferentes escenas del manga y el *anime* de *Aku no hana*, como la discusión entre Takao y sus compañeros de clase en el camino de regreso a casa (Fig.5) o en el violento ataque de Sawa al joven protagonista (Fig. 6). En la primera escena, exceptuando la inclusión de un par de fondos para el desarrollo ambiental de la escena, las viñetas están compuestas casi por entero de primeros y medios planos de los adolescentes, centrando la atención en los diálogos y en su respuesta emocional (reflejada en sus expresiones faciales). En cambio, en el *anime* toda la discusión se resuelve con un plano atípico de un espejo de tráfico en un cruce de calles, en el que se refleja la escena. Dicho plano cede por entero el protagonismo a las interpretaciones vocales de los actores, y a la recreación detallista de las tranquilas calles del barrio. En la segunda escena, el manga introduce constantes cambios de plano y de cámara, rompe con la forma ortogonal de las viñetas de páginas anteriores y acentúa el desequilibrio y dinamismo de la imagen por medio de diagonales, al tiempo que abunda en el uso de evocativos (líneas cinéticas y onomatopeyas; ambas con una doble intención, emocional y ambiental) y expresiones faciales convencionalizadas. En el *anime* también hay un veloz cambio de planos, pero siempre respetando una lógica cinemática, en especial por la búsqueda de profundidad.



Fig. 5 – Dos aproximaciones diferentes —en el manga y el anime de *Aku no Hana*— para representar la escena en la que Takao y sus compañeros regresan a casa al final de la jornada escolar.

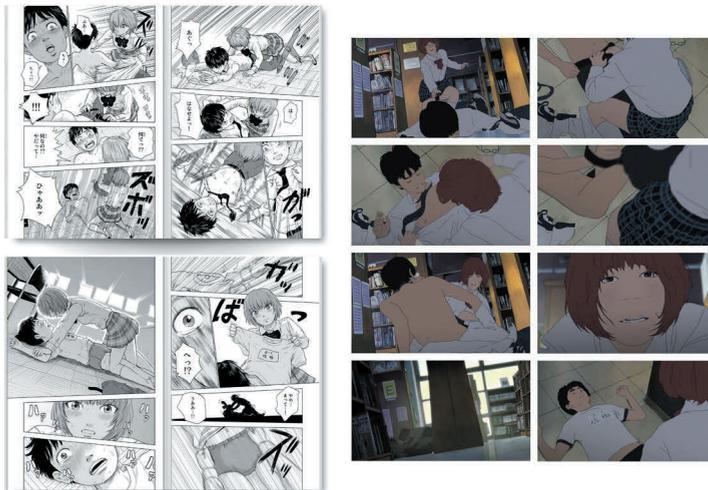


Fig. 6 – Escena en la que Sawa se abalanza sobre Takao, en el manga (izq.) y el anime (dcha.).

4.2. La mirada y las expresiones faciales.

Una de las principales diferencias entre el manga y el anime de *Aku no hana* reside en el uso que se hace de la mirada. Los diseños de personaje de Oshimi son sintéticos, característicos del manga, y hace un uso frecuente de los recursos expresivos del “lenguaje visual japonés”⁴⁰, incluyendo los juegos de

40 COHN, N., *op. cit.*, pp. 153-154.

miradas —con ojos exageradamente grandes y expresivos— y las muecas faciales. Estas convenciones, aunque puedan parecer más impersonales, forman parte de la estética del manga y, en el caso de las obras de Oshimi, juegan un papel fundamental en el modo en que este autor connota las emociones y sentimientos de sus protagonistas. Las miradas desafiantes de Sawa o sus muecas de satisfacción (Fig. 7), aunque tratándose de tropos visuales repetidos en infinidad de ocasiones, son fundamentales para la construcción de la psicología de la co-protagonista; no en vano, muchos de esos rasgos se usan en personajes con personalidades afines de muchos otros mangas, simplificando con ello la tarea de retratarla afectivamente.



Fig. 7 – Diferencias entre las expresiones faciales de los personajes del manga y su adaptación, mediante rotoscopia, para el *anime* de *Aku no Hana*.

En cambio, el *anime* de *Aku no hana* apuesta por un diseño sintético de los rostros de los personajes, pero realista en sus proporciones, elementos faciales (ojos, narices y bocas) y grado de expresividad, fruto del proceso de dibujado sobre los fotogramas de los actores que comporta la técnica de la rotoscopia. Esto acarrea dos consecuencias: la primera es la desafección que ello ocasiona entre los aficionados habituados a los diseños típicamente *mangaescos/animescos* y, en especial, a los fans de la obra original de Oshimi; la segunda es un distanciamiento emocional del espectador respecto a los protagonistas del *anime*. McCloud define la caricaturización —*cartooning*— como "una forma de amplificación a través de la simplificación"⁴¹ (McCloud, 1993, p. 30), y sugiere que una caracterización facial y corporal más abstracta permite al lector identificarse más fácilmente con el personaje y conectar empáticamente con

41 McCloud, S., *Understanding Comics: The Invisible Art*, Nueva York, Harper Collins, 1993, p. 30.

este, frente al distanciamiento que provoca una representación naturalista y realista —más fría y descriptiva— de los personajes y del mundo que habitan⁴².

4.3. El fenómeno del ‘valle inquietante’.

Tal y como se ha reiterado en los dos apartados anteriores, el *anime* de *Aku no hana* adoptó un enfoque realista tanto en la caracterización de los personajes como en la recreación de los escenarios, lo que a su vez comporta un desapego emocional entre los protagonistas y el espectador. Entre los argumentos esgrimidos por Nagahama⁴³ para el uso de la rotoscopia estaba su intención de incomodar al público sirviéndose para ello de un ritmo y atmósfera inquietantes, cosa que sin duda consigue.

Al recurrir a rostros de facciones y expresiones realistas Nagahama provoca —buscado o no— una respuesta semejante al fenómeno del ‘valle inquietante’. Acuñada por el ingeniero en robótica Mori Masahiro en 1970, la expresión *bukimi no tani*, en japonés, hace referencia al rechazo que provocan en las personas las figuras antropomórficas que se acercan en exceso a la apariencia y expresiones de los seres humanos, pero sin llegar a alcanzar una mimesis perfecta. De acuerdo a la tesis del Prof. Mori, a medida que la apariencia y comportamiento de una figura antropomórfica es más humana, la reacción de las personas ante dicha representación es cada vez más positiva y empática, hasta llegar a un punto muy próximo a la identificación completa —*pero sin alcanzarla*— en el que se produce una respuesta de inquietud y fuerte rechazo (el ‘valle inquietante’). Se trata, por tanto, de un delicado umbral entre las expresiones y apariencias casi humanas y completamente humanas.

Aun cuando no se trata de robótica, las expresiones faciales y sutiles movimientos corporales de los protagonistas humanos en *Aku no hana*, logrados por medio de la técnica de la rotoscopia, introducen un sentido de extrañamiento y repulsa en el espectador, semejante al descrito en el fenómeno del ‘valle inquietante’.

42 En otros textos se ha tratado con más detalle el equilibrio entre naturalismo y caricaturización en el manga. cf. SANTIAGO IGLESIAS, J. A., “Journey to Adulthood: Visual representation of a morphing identity in Inio Asano's Goodnight Punpun”, en PORRAS, M., y VILCHES, G., *Precarious Youth in Contemporary Graphic Narratives: Young Lives in Crisis*, Oxfordshire, Routledge, 2023, pp. 45-59; y SANTIAGO IGLESIAS, J. A., “Dicotomía entre naturalismo y cartooning en el manga contemporáneo: Una aproximación desde el imaginario medieval de Vinland Saga”, en HERNANDO, J., y, GARRIDO, P., *Estudios en neomedievalismo. Juegos, Letras y Viñetas*, Granada, Comares, 2023. pp. 101-115.

43 INOUE, J., *op. cit.*

5. CONCLUSIONES

El manga *Aku no Hana (Las Flores del Mal)*, obra del dibujante Oshimi Shūzō, es considerado un cómic de culto contemporánea por su inquietante y depurado retrato de diferentes problemáticas durante la adolescencia, inusual por su difícil encaje dentro del compendio de obras más comerciales de demografía *shōnen*. Su estilo gráfico participa de los rasgos característicos del manga contemporáneo, desde la estructura de página y disposición de las viñetas, al diseño de los protagonistas y el uso de expresiones faciales codificadas propias del lenguaje visual del manga, o a la presencia de evocativos, líneas cinéticas y onomatopeyas con una función emocional.

En cambio, la adaptación a *anime* de *Aku no Hana*, a cargo del estudio Zexcs, comporta una ruptura con los códigos visuales habituales en el *anime*, debido al uso de la técnica de la rotoscopia en toda la serie, buscando con ello un mayor naturalismo en la representación de los personajes. Esta decisión creativa deviene en una divergencia notable respecto de la noción general que se tiene de lo *animesco*. Por una parte, en el *anime* de *Aku no Hana* existe un dominio del cinematismo sobre el *animetismo*, con planos en profundidad en vez de movimientos laterales y la abundancia de diagonales en vez de encuadres sintéticos, que terminan por imprimir una sensación de movimiento a toda la serie alejada de los ritmos de inmovilidad característicos de esta forma medial. De igual modo, al tomar como punto de partida los rostros de los actores que interpretan las escenas capturadas con rotoscopia, se renuncia a las expresiones faciales *animescas* altamente codificadas, así como a los juegos de miradas entre los personajes y hacia el espectador. Por último, los diseños realistas de los cuerpos provocan en los aficionados una respuesta propia del fenómeno del ‘valle inquietante’, dando como resultado un fuerte rechazo entre los aficionados, dificultando con ello la identificación y la conexión empática con los personajes protagónicos. Por todo ello, aunque la serie animada de *Aku no hana* se entienda en todo momento como *anime*, se puede concluir que es una obra poco (o nada) *animasca*, por cuanto no se entiende como “típicamente *anime*” entre el público habitual de este medio.

En último extremo, este análisis confirma que en el caso de obras producidas en Japón todavía no se cuestiona su condición de manga o *anime*, indistintamente de sus innovaciones formales y estéticas, toda vez su origen actúa como garante de autenticidad. Sin embargo, al mismo tiempo, el caso de *Aku no hana* evidencia que la naturaleza *mangaesca* o *animasca* de un producto viene definida por su adecuación a un conjunto de códigos formales y materiales, poniendo de manifiesto la naturaleza transcultural y transnacional del manga y el *anime*.

BIBLIOGRAFÍA

- AZUMA, H., *Otaku: Japan's Database Animals*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009.
- BERNDT, J., "Facing the Nuclear Issue in a 'Mangaesque' Way: The Barefoot Gen Anime", *Cinergie*, n° 2, 2012, pp. 148-162.
- BERNDT, J., y BERNDT, E., "Magazines and books. Changes in the Manga Market", en BERNDT, J. (ed.), *Manga: Medium, Art and Material*, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag GmbH, 2015, pp. 227-239.
- BERNDT, J., "Mangaesque", *Japanese Media and Popular Culture*, 2 de mayo de 2020, Universidad de Tokio [Consulta: 03/10/2024] <https://jmputokyo.com/keyword/mangaesque/>
- BERNDT, J., "Introduction", en SANTIAGO IGLESIAS, J. A., y SOLER, A., (Eds.), *Anime Studies: Media-specific approaches to Neon genesis Evangelion*, Estocolmo, Stockholm University Press, 2021. pp. 1-18.
- COHN, N., *The Visual Language of Comics. Introduction to the Structure and Cognition of Sequential Images*, Londres, Bloomsbury, 2013.
- GALBRAITH, P., *The Ethics of Affect: Lines and Life in a Tokyo Neighborhood*, Estocolmo, Stockholm University Press, 2021.
- HORNO LÓPEZ A., "La era digital del anime japonés", *Historia y Comunicación Social*, 18, 2014, pp. 687-698.
https://doi.org/10.5209/rev_HICS.2013.v18.43999.
- INOUE, J., "Las flores del mal. Conversación entre Oshimi Shūzō y Nagahama Hiroshi. 'Hemos creado una obra que dejará una marca duradera'" [Fumito ga taidan oshimi shūzō to nagahamahiroshi no kyōhan taidan 'kizuato o nokosu sakuhin ga dekita'], *Natalie*, 21 de marzo de 2013 [consulta: 13/03/2024].
<https://natalie.mu/comic/pp/akunohana>
- KACSUK, Z., "Re-Examining the "What is Manga" Problematic: The Tension and Interrelationship between the "Style" Versus "Made in Japan" Positions", *Arts* 7, n° 3, 26, 2018, <https://doi.org/10.3390/arts7030026>
- LAMARRE, T., *The Anime Machine: A Media Theory of Animation*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009.
- McCLOUD, S., *Understanding Comics: The Invisible Art*, Nueva York, Harper Collins, 1993.
- MORENO ACOSTA, A., "OEL" *Manga: Industry, Style, Artists*, tesis doctoral, Kyoto Seika University, 2014.
- MORIKAWA, K., *Shuto no tanjō: Moeru toshi Akihabara* [Aprendiendo de Akihabara: el nacimiento de una personapolis], Tokio, Gentosha, 2003.
- NISHIMURA, T., *Nihon no animēshon wa ika ni shite seiritsu shita no ka* [Cómo fue creada la animación japonesa], Tokio, Shinwasha, 2018.

- OKADA, T., *Otaku wa sude ni shinde iru* [Los otaku ya están muertos], Tokio, Shinchōsha, 2008
- ORICON NEWS, “El primer anime televisivo completamente realizado con rotoscopia, ‘Las flores del mal’, comenzará a transmitirse en abril” [史上初・全編ロトスコープのテレビアニメ『悪の華』4月放送開始], *Oricon News*, 29 de marzo de 2013 [consulta: 13/03/2024].
<https://www.oricon.co.jp/news/2023089/full/>
- OSHIMI, S., *Las flores del mal*, vol. 1, Barcelona, Norma Editorial, 2014.
- OSHIMI, S., *Las flores del mal*, vol. 2, Barcelona, Norma Editorial, 2014.
- SANTIAGO IGLESIAS, J. A., “Dicotomía entre naturalismo y cartooning en el manga contemporáneo: Una aproximación desde el imaginario medieval de Vinland Saga”, en HERNANDO, J., y GARRIDO, P., *Estudios en neomedievalismo. Juegos, Letras y Viñetas*, Granada, Comares, 2023. pp. 101-115.
- SANTIAGO IGLESIAS, J. A., “Journey to Adulthood: Visual representation of a morphing identity in Inio Asano's Goodnight Punpun”, en PORRAS, M., y VILCHES, G., *Precarious Youth in Contemporary Graphic Narratives: Young Lives in Crisis*, Oxfordshire, Routledge, 2023, pp. 45-59.
- SANTIAGO IGLESIAS, J. A., “La revolución silenciosa. Transformaciones estéticas para un manga postdigital”, en LORIGUILLO, A., (Ed.), *Estudios sobre la cultura visual japonesa: videojuegos, manga y anime*, Barcelona, Bellaterra, 2022.
- SANTIAGO IGLESIAS, J. A., “Not just immobile: Moving Drawings and Visual Synecdoches in Neon Genesis Evangelion”, en SANTIAGO IGLESIAS, J. A., y SOLER, A., (Eds.), *Anime Studies: Media-specific approaches to Neon genesis Evangelion*, Estocolmo, Stockholm University Press, 2021.
- STEINBERG, M., *Anime's Media Mix: Franchising Toys and Characters in Japan*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2012.
- SUAN, S., *The Anime Paradox: Patterns and Practices Through the Lens of Traditional Japanese Theater*, Boston, Brill, 2013.
- SUAN, S., *Anime's Identity: Performativity and Form beyond Japan*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2021.

José Andrés Santiago Iglesias

Facultad de Bellas Artes
 Universidade de Vigo
<https://orcid.org/0000-0002-8659-2259>
jsantiago@uvigo.gal

ARTÍCULOS

II SECCIÓN: ARTE Y PATRIMONIO



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

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

AURELIO Á. BARRÓN GARCÍA
Universidad de Cantabria

Recibido: 14/03/2024 / Aceptado: 12/09/2024

RESUMEN

Después de haber presentado el marcaje de la plata en Castilla y en algunos centros europeos, estudiamos, en esta segunda parte, el peculiar marcaje de la plata del Reino de Aragón, que no tiene relación con el existente en Castilla, en Francia o Países Bajos. En Zaragoza el marcaje estuvo supervisado por jurados elegidos por el Ayuntamiento entre sus miembros, aunque contaron con la ayuda técnica de plateros. El resultado fue que se marcó la plata con un punzón alusivo a la ciudad. No fue necesario que los plateros marcaran la plata con su marca personal. El sistema de marcaje de la ciudad de Zaragoza se empleó también en otras importantes ciudades del reino como Tarazona, Calatayud o Daroca, aunque algunos plateros añadieron su marca personal por influjo del marcaje de Castilla. Sin embargo, a lo largo del siglo XVIII, y especialmente a partir del decreto real de 1752 sobre el marcaje de la plata, se fue generalizando el triple marcaje castellano por las ciudades de la Corona de Aragón.

Palabras clave: Marcaje de la plata, punzones, Aragón, Zaragoza, Calatayud.

ABSTRACT

After having presented the marking of silver in Castile and in some European centres, we study, in this second part, the peculiar silver marking in the Kingdom of

Aragon, which is not related to that existing in Castile, France or the Netherlands. In Saragossa, the silver marking was supervised by jurors elected by the City Council from among its members, although they had the technical help of silversmiths. The result was that the silver was marked with a mark alluding to the city. It was not necessary for silversmiths to mark silver with their personal mark. The marking system of the city of Zaragoza/Saragossa was also used in other important cities of the Kingdom such as Tarazona, Calatayud or Daroca, although some silversmiths added their personal mark due to the influence of the marking of Castile. However, throughout the 18th century, and especially after the decree of 1752 on the marking of silver, the triple Castilian marking was generalized in the cities of the Crown of Aragon.

Keywords: Silver marking, silver marks, Aragon, Saragossa, Calatayud.

En esta segunda parte presentamos el peculiar sistema de marcaje que mantuvieron los ayuntamientos del Reino de Aragón y cómo las ciudades aragonesas –como las valencianas y catalanas– fueron adoptando el sistema castellano de triple marcaje a lo largo del siglo XVIII¹.

1. EL MARCAJE EN EL REINO DE ARAGÓN

En la Corona de Aragón, hasta que en el siglo XVIII se extendieron las normas castellanas a todo el reino de España, se marcó únicamente con la heráldica municipal, salvo excepciones en las que algunos plateros, bien considerados por la clientela, quisieron extender y alardear de su prestigio marcando con un punzón personal, aunque las leyes del Reino no los obligaban.

Sin embargo, la actividad platera comenzó a destacar muy pronto en los territorios de la Corona aragonesa. Sus artífices fueron decisivos en la actividad de las cecas de monedas desde mediados del siglo XIII y pronto comenzaron a asociarse en cofradía junto con quienes trabajaban el hierro y otros metales, e incluso con albéitares y boticarios. Los plateros de Valencia y otros artífices del metal se asociaron hacia 1283 y obtuvieron del rey Jaime I aprobación el 8 de mayo de 1298 y nueva constitución –en este caso de los plateros separadamente– en 1370 y 1392². Básicamente era una asociación benéfica de socorro mutuo. Sin embargo, el control del cumplimiento de las leyes que obligaban al

1 Véase la primera parte de este escrito en, BARRÓN GARCÍA, A. A., “El marcaje de la plata en Castilla y Aragón. Primera Parte: Castilla”, *Norba*, 43 (2023), pp. 21-38; <https://doi.org/10.17398/2660-714X.43.21>.

2 IGUAL ÚBEDA, A., *El gremio de plateros (ensayo de una historia de la platería valenciana)*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1956, pp. 33, 71 y 72.

uso de plata y oro de ley quedó en manos de veedores dependientes de los jurados municipales³.

Ordenanzas semejantes a las valencianas de 1298 se habían otorgado el año anterior a Perpiñán. Se fundamentaban en las dadas a Montpellier en 1292, aunque éstas contenían asuntos relacionados con el control de la plata. Se recordaba a los plateros de Perpiñán que debían usar únicamente plata tan buena como la de la ciudad de Montpellier. Más tarde, las ordenanzas de 1321 promulgaron una ordenanza sobre la marca de los plateros de Perpiñán que obligaba a los consules municipales a disponer de un punzón. En 1351 se especificó que los consules habían de marcar las obras de plata fina: “los consols deven tenir lo puntor de ferre per signar l’argent fi”⁴. Con anterioridad al marcaje, los consules o las personas en quienes delegaran debían averiguar la ley empleada⁵ que, en principio, debía contener un porcentaje de plata pura conocido por todos y que, comúnmente, guardaba correspondencia con la ley de la moneda en curso.

Las primeras noticias conservadas sobre la cofradía de los plateros de Barcelona datan de 1381 y nada señalan sobre el control de la plata porque era asunto que dependía de la municipalidad. Las ordenanzas de Cervera de 1315 incluyen el privilegio real de marcar la plata. En esta fecha, a los jurados y prohombres de Cervera se les concedió disponer de señal o punzón para marcar la plata. “quod marcatur in civitate Barchinone”; de modo que Barcelona marcaba la plata, con punzón de ciudad, desde fechas muy tempranas. Otras ciudades de la Corona aragonesa disponían igualmente de punzón local por privilegio real: Morella desde 1320; Palma de Mallorca en 1355; Manresa en 1383; San Mateo en 1393⁶. En todos los casos los punzones de las ciudades con privilegio de marcar recurren a las letras de su nombre común o latino, a veces acompañadas de una cruz patada –cruz de los reyes aragoneses–, o bien de una corona o del emblema de la heráldica local. Esto sucede tanto en las ciudades y villas mencionadas como en otras de las que no se conoce la fecha en la que comenzaron a marcar, caso de Valencia, Gerona, Tarragona, Tortosa, Tárrega, Montblanc, Reus, Lérida, Vic o Cardona.

En Aragón la situación hubo de ser semejante, pero no se han documentado noticias hasta los comienzos del siglo XV.

3 IGUAL ÚBEDA, A., *El gremio...*, p. 79.

4 AUSSEIL, L., *L’orfèvrerie en Roussillon. Les orfèvres de la juridiction de Perpignan du XIIIe au XIXe siècle*, Perpignan, Conseil général, Direction des Archives départementales, 1994, pp. 10-11.

5 DALMASES, N. de, *Orfèbreria catalana medieval: Barcelona 1300-1500 (aproximació a l’estudi)*, Barcelona, Institut d’Estudis Catalans, 1992, vol. I, pp. 45-46.

6 DALMASES, N. de, *Orfèbreria catalana ...*, vol. I, p. 48.

1.1. Marcadores en Zaragoza

Aunque se marcaba la plata con anterioridad, seguramente desde el siglo XIV, las primeras ordenanzas conocidas de los plateros de Zaragoza se aprobaron el 9 de noviembre de 1415⁷. Se deduce del prólogo a las ordenanzas que la plata que se venía marcando, siempre que fuera de “de obra grossa” –la de las piezas de iglesia y de vajilla–, debía utilizar la ley de los “buenos torneses viejos”, el gros tornés de Luis IX de once dineros y seis granos. Pero como las monedas “por mudamientos y bajas” ya no se acuñaban con tan buena ley y, sin embargo, era conveniente que la plata labrada fuera confeccionada con una “ley perpetua”, el municipio comisionó a varios jurados para que, informados de cómo se regían los plateros en Valencia y Barcelona, redactaran ordenanzas para los argenteros zaragozanos.

En primer lugar ordenaron que la obra grossa –“picheres, copas, bacines, plateres, scudiellas, taças, custodias, cruces, caliçes, terraças, culleras e toda obra que se acostumbra de marchar”– fuera de ley de once dineros y seis granos “poco mas o menos”, expresión de tolerancia que se mantuvo en adelante. Además, la ley de lo labrado debía ser reconocida por un veedor “el qual sera dipputado por los honorables jurados”. En el ensaye le debían ayudar uno o dos argenteros de su elección y debía realizarse en las dependencias municipales, como era costumbre. Para la averiguación de la ley empleada se estipuló que se extrajeran tres o cuatro buriladas –“borins o rayeduras”– que se debían volver a tomar si el resultado era negativo para, finalmente, prohibir al platero que volviera a marcar la obra so pena de cien sueldos.

Las obras de plata menuda –“spadas, stoques, collares, cadenas, dagas, punyales, cintas, texeles”– debía alcanzar la ley de los barceloneses viejos: once dineros poco mas o menos⁸. Averiguada la ley del mismo modo que se indicaba para la obra grossa, las piezas debían marcarse con un punzón que llevara “un leon o letra” según eligieran los jurados.

Las ordenanzas pedían que no se labrasen vajillas de cobre, latón ni de ningún otro metal no noble. De hacerse, debían mostrar, con letras tan grandes

7 MATEU IBARS, M. D., “Una copia de los “capitales e ordinaciones” del oficio de argentería de la ciudad de Zaragoza de 1415”, en *Homenaje a Don José María Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado, IV, Estudios Medievales*, Zaragoza, Anubar Ediciones, 1997, pp. 31-43; FALCÓN PÉREZ, M. I., *Ordenanzas y otros documentos complementarios relativos a las Corporaciones de oficio en el reino de Aragón en la Edad Media*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1997, doc. 112, pp. 172-180; FALCÓN PÉREZ, M. I., “Los plateros zaragozanos en el siglo XV”, *Anuario de Estudios Medievales*, 29 (1999), pp. 251-256; <https://doi.org/10.3989/aem.1999.v29.i1.523>.

8 Desde 1285 se acuñaba en Barcelona el croat barceloní que, en principio, era casi de plata pura, de doce dineros. Se alteró con los años la liga del croat, pero, que sepamos, no bajaron hasta los once dineros.

como un dinero jaqués, el nombre del metal con la palabra cobre, latón o la naturaleza del metal utilizado.

Para el oro establecieron distintas leyes según el tamaño de los objetos: 17 quilates para los anillos, sortijas y broches de una onza o menos; 18 quilates para las piezas de una a cinco onzas; y a partir de cinco onzas debían labrarse en oro de 20 quilates poco más o menos a juzgar por los veedores. Además, se había de marcar todo con la marca de oro de Aragón, tanto lo trabajado en Zaragoza como lo importado de otros lugares. Este último aspecto guarda mucho interés porque, si sucedía otro tanto con la obra de plata importada, no todas las obras que muestran el punzón de Zaragoza procedían de sus obradores. Seguramente esta circunstancia no se producía frecuentemente, pero se ha de tener en cuenta. Así en Castilla, cuando plateros de distintos centros acudían a vender sus obras a las ferias de Medina del Campo (Valladolid) podían traerlas marcadas por marcadores de sus localidades de origen o hacerlas marcar, tras averiguar su pureza, en Medina o Valladolid como algunas veces exigían los compradores. La presencia de punzones de autor ha permitido saber de esta práctica en los mencionados centros castellanos⁹, pero en Aragón no se puede discernir qué obras foráneas han podido marcarse en Zaragoza porque únicamente se punzonaban con el sello de la ciudad.

El veedor zaragozano debía visitar, un día o dos a la semana, los obradores de quienes labraban plata y oro, y debía disponer de balanzas finas y marco referencial con los que anualmente había de afinar los marcos de los argenteros y botigueros. Para poder realizar el afinado debía tener un marco original de 16 marcos que le sirviera como patrón para afinar los marcos y balanzas y no debía usarlo para ninguna otra labor en evitación de su deterioro. Además debía disponer de dos rieles o vergas de plata de un peso de cuatro onzas: una de la ley de la obra grossa –de once dineros y seis granos– y otra de once dineros para la obra menuda. Se pedía que estos parangones los hiciera un maestro de la ceca de Valencia o de Barcelona para que fueran patrones de la obra a marcar en Zaragoza, tal como se hacía en otras ciudades de la Corona aragonesa.

Por la dificultad técnica de los ensayos, se pedía en las ordenanzas que el veedor fuera experto y ciertamente el capítulo eligió a Francés Spelt, platero, para confiarle los marcos referenciales y los dos cuños de la ciudad: uno mayor para marcar la obra grossa y otro menor para las obras menudas como era costumbre, luego los punzones ya existían con anterioridad al otorgamiento de

9 BARRÓN GARCÍA, A. Á., “El marcaje de la plata del Gótico al Tardogótico en Valladolid, 1476-1540”, en RIVAS CARMONA, J. (coord.), *Estudios de platería san Eloy 2015*, Murcia, Universidad de Murcia, 2015, p. 83.

ordenanzas. El mayor mostraba la heráldica de la ciudad, un león y las letras Cesaraugusta, y el menor únicamente medio león y las mismas letras latinas que designan a Zaragoza. Más adelante se reconocía que la ley que comúnmente se labraba en la ciudad era la de once dineros, sin especificar si se trataba de obra grossa o menuda¹⁰.

Un nuevo indicio de que la figura del veedor ya existía en los años anteriores a 1415 es que las ordenanzas señalan que se le pagara el salario y emolumentos acostumbrados.

Es muy probable que, con anterioridad a 1415, del marcaje se encargaran dos veedores, pues el argentero Lorenzo Marzén, en nombre de los plateros, pidió que el veedor elegido tuviera un compañero y que ambos veedores se eligieran anualmente. El concejo refrendó el nombramiento de Spelt pero acordó que, para que hubiera dos responsables, los miembros del oficio presentaran una terna a los jurados de la ciudad en el mes de enero para poder escoger a uno de ellos¹¹. Se originaron así el marcador y el veedor compañero.

El marcador recibía apoyo económico de la cofradía para llevar a cabo su labor. En septiembre de 1472 hubo disputa entre Andreu Martín, marcador de la plata, y el argentero Jaime Nadal que había llevado a marcar una copa y una taza. El marcador le reclamaba carbón para realizar el ensaye, pero Nadal se defendió recordando que la cofradía de los plateros proporcionaba veinte sueldos al año para esa labor¹².

Cinco años después de la primera normativa, el 2 de agosto de 1420, la reina María, lugarteniente general del rey Alfonso V, otorgó ordenanzas a la cofradía de san Eloy de plateros de Zaragoza¹³ que, según se recoge en este

10 En Zaragoza se labró plata de once dineros, posiblemente desde el siglo XV y con toda seguridad en adelante. San Vicente ha documentado el empleo de plata de once dineros en 1560, 1581 y 1599. En la confirmación de ordenanzas de 1617 se reconoció que la plata usada era de once dineros “con el poco mas o menos que se ha acostumbrado, y permite, conforme a las leyes del Reyno de Aragón”; SAN VICENTE PINO, Á., *La platería de Zaragoza en el Bajo Renacimiento, 1545-1599*, Zaragoza, Libros Pórtico, 1976, t. I, p. 38, t. III, doc. 122, pp. 224-236 y doc. 110. La mención a la tolerancia con la ley –el mas o menos– se recoge ya en las ordenanzas de 1415.

11 FALCÓN PÉREZ, M. I., *Ordenanzas...*, p. 179; FALCÓN PÉREZ, M. I., “Los plateros zaragozanos...”, p. 257.

12 GÓMEZ DE VALENZUELA, M., *Platería y joyería en Zaragoza (1413-1513)*, Zaragoza, Institución Fernand el Católico, 2017, doc. 78, p. 133.

13 SAN VICENTE PINO, Á., *La platería de Zaragoza...*, T. I, pp 15-16 y T. III, doc. 122; ESTEBAN LORENTE, J. F., *La platería de Zaragoza en los siglos XVII y XVIII*, Zaragoza, Ministerio de Cultura, 1981, t. I, pp. 18-19 y t. III, doc. 1, pp. 9-21. Las ordenanzas de la cofradía seguían normas del privilegio de los plateros de Barcelona de 1381 que, a su vez, se fundamentaba en la regla otorgada por Pedro IV en 1338 para la cofradía de herreros y plateros de Villafranca y ésta en las reglas de la de la cofradía de Valencia dada por Jaime I en 1298. Véase también, FALCÓN PÉREZ, M. I., *Ordenanzas...*,

privilegio, no se habían constituido en agrupación con anterioridad. Aparte de las instrucciones sobre mutuo socorro, se pedía que los nuevos plateros que ingresaran en la cofradía juraran ante los mayordomos que habían de labrar con buena plata u oro, conforme a las ordenanzas de la ciudad. Además, se capituló en estas ordenanzas que los mayordomos debían visitar los obradores y comprobar que todos cumplieran con la obligación de usar plata de ley.

Más adelante, los jurados de la ciudad extendieron, más allá de los plateros, la facultad de vigilancia de los mayordomos. El 31 de enero de 1476, para evitar fraudes, autorizaron a los mayordomos de los plateros a visitar los obradores de cuantos trabajaban con metal: freneros, espoloneros, puñaleros, cinteros, y otros oficiales “que puedan hazer cadenas de laton, firmalles, correas, anillos, cruces sin letras que diguan laton o covre o hierro o otras cosas plateadas, las quales corren en grant pejudicio enganyo de los ynorantes”¹⁴.

Los dos veedores de la plata pronto fueron sustituidos por un marcador y un mayordomo de los plateros que era quien guardaba la llave de la caja con la marca de la ciudad, aunque los jurados responsabilizaban del uso del sello al marcador¹⁵.

Durante el siglo XVI el marcador continuó siendo nombrado por los jurados tras consultar a la cofradía y se le hacía responsable de la caja o arquilla con los dos punzones de la ciudad, del marco y de las herramientas, mientras que se confiaba en un mayordomo de la cofradía la salvaguarda de la llave¹⁶. Este mayordomo, que estaba presente durante el marcaje al disponer de la llave de la caja con el punzón, se elegía cada año a comienzos de diciembre –por la fiesta de san Eloy del primer día de este mes– y era presentado en enero al concejo. Como era costumbre en Aragón, la elección se realizaba por insaculación por lo que para evitar elegir personas inexpertas, los jurados de la ciudad decidieron en 1602 que, en adelante, fueran los mayordomos, los consejeros, el marcador y el notario quienes eligieran anualmente a los mayordomos y oficiales entre las personas que les parecieran más beneméritas para el cargo¹⁷.

Las marcas señaladas en las ordenanzas de 1415, o más bien, la marca de mayor tamaño, se renovó en 1471 cuando los jurados y los representantes del

docs. 118-119, pp. 223-234; FALCÓN PÉREZ, M. I., “Los plateros zaragozanos...”, pp. 258-259.

14 SAN VICENTE PINO, Á., *La platería de Zaragoza...*, T. I, p. 42; FALCÓN PÉREZ, M. I., *Ordenanzas...*, doc. 222, pp. 506-507; FALCÓN PÉREZ, M. I., “Los plateros zaragozanos...”, p. 257.

15 FALCÓN PÉREZ, M. I., “Los plateros zaragozanos...”, pp. 257-258. En 1472 los jurados restituyeron la caja de la marca a Andreu Martín, marcador, para, a continuación, encomendarla al platero García de Santa Fe, siempre con la llave custodiada por el mayordomo de la cofradía.

16 SAN VICENTE PINO, Á., *La platería de Zaragoza...*, T. I, p. 40 y T. III, .docs. 110 y 34; FALCÓN PÉREZ, M. I., “Los plateros zaragozanos...”, pp. 257-258.

17 ESTEBAN LORENTE, J. F., *La platería de Zaragoza...*, t. T. I, p. 21 y T. III, doc. 6, pp. 22-24.

oficio encargaron al platero Juan de Bruselas la hechura de un nuevo punzón¹⁸. Entre otros, estuvieron presentes en este acto el marcador Andreu Martín y Jaime Nadal, mayordomo bolsero y guardián de la llave de la caja del marco.

Los marcadores sólo punzonaban con la marca de la ciudad, de modo que, a diferencia de Castilla, de poco sirve el conocimiento de sus nombres para el estudio de la evolución de las piezas de plata. Habría que estudiar con mucho detalle la forma y medidas de los punzones para establecer una cronología en relación con las noticias sobre la hechura de nuevos punzones, pero nunca podrán transmitirnos la información que nos ofrecen los sistemas de marcaje triple, pues las marcas de la ciudad de Zaragoza se utilizaron durante largos intervalos. Con todo se han publicado listas de marcadores. En el siglo XV fueron marcadores Francés Spelt, marcador en 1415 que seguía vivo en 1442, probablemente al frente del marcaje durante todos estos años. Luis Mallol era mayordomo y marcador en 1440, y de nuevo fue nombrado como marcador en 1471, fecha de su fallecimiento cuando Jaime Nadal fue elegido marcador en su sustitución pero que siguió siéndolo en 1472 al menos. En 1468 y 1469 son citados como marcadores –alguno de ellos sería mayordomo de la llave– Johan Mayor y Paulo Vilar, mientras Pedro Sánchez también aparece como marcador en 1468 y Pascual Salvador en 1469. Andreu Martín fue marcador en los años 1471 y 1472 y García de Santa Fe en este último año¹⁹.

Algunos plateros zaragozanos, aunque no estaban obligados, marcaron sus obras con su punzón personal, seguramente por consideraciones de prestigio. Usaron marca personal Jerónimo de la Mata (activo 1539-1572), Jerónimo Pérez de Villarreal (1565-1605) –que había aprendido el oficio con De la Mata– y uno de los plateros Orona, Antón de Orona o uno de sus hijos: Juan y Marco²⁰.

Para hacer saber a la clientela que en la elaboración de las obras de iglesia se habían empleado reales de plata o metal con la misma ley que los reales amonedados, de liga más rica que la que se consentía labrar en Aragón, se marcaron obras de iglesia con la marca D/REAL a finales del siglo XVI²¹ y, más

18 FALCÓN PÉREZ, M. I., “Los plateros zaragozanos...”, pp. 254-255.

19 FALCÓN PÉREZ, M. I., “Los plateros zaragozanos...”, p. 265. San Vicente ha publicado otros marcadores que ejercieron en el siglo XVI; SAN VICENTE PINO, Á., *La platería de Zaragoza...*, t. I, p. 41, T. III, doc. 34, pp. 77-78 y doc. 110, pp. 201-202. Por su parte, Lorente publicó listas de marcadores desde 1636 a 1755, con los nombres de algunos que si marcaron la plata tras adoptar Zaragoza el sistema castellano; ESTEBAN LORENTE, J. F., *La platería de Zaragoza...*, 1981, t. I, p. 49.

20 SAN VICENTE PINO, Á., *La platería de Zaragoza...*, t. I, p. 40 y T. II, pp. 181-188, 211-213 y 220-222; ESTEBAN LORENTE, J. F., *La platería de Zaragoza...*, t. I, p. 147. Sobre la obra de Jerónimo de la Mata en el ámbito de Calatayud, ACERETE, J. M., *Estudio documental de las artes en la Comunidad de Calatayud en el siglo XVI*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 2001, pp. 543-545.

21 Las andas de la catedral de Tarazona, 1594-1597, se marcaron con el punzón D/REAL; ARRÚE

tarde, REAL bajo un león pasante que es la insignia de Zaragoza. La segunda marca con la palabra REAL –plata de real– es posible que tenga relación con la finalización del escándalo de los reales de plata acuñados en Perú, con bajísima ley, a mediados del siglo XVII. La ceca de Zaragoza fue una de las elegidas para refundir las monedas acuñadas en Perú y hacerlas desaparecer. Pero es más probable que ya se empleara con anterioridad. Así el punzón león pasante/REAL pudo comenzarse a usar tras la confirmación de las ordenanzas de Zaragoza aprobada en 1617, o pocos años después. Esta marca hubo de utilizarse durante buena parte del siglo XVII: hasta 1687 cuando consta que se sellaba con el punzón ÇA/RAGOZA²².

Los reales de plata castellanos circularon muy pronto por Aragón y, como se entregaban para la realización de las obras de iglesia, se exigió que las piezas de plata fueran de su ley. Cuando en junio de 1606 José Velázquez de Medrano contrató una custodia para la cartuja de Aula Dei de Zaragoza se estipuló que la plata a utilizar fuera “de plata de reales de a ocho sin otra mezcla, conforme a la lei de Castilla” y para su cumplimiento los cartujos entregaron al platero diez mil sueldos jaqueses en reales de a ocho²³.

UGARTE, B. (dir.), *Inventario artístico de Zaragoza y su provincia. Tomo I. Partido judicial de Tarazona*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1990, pp. 180-181; ESTEBAN LORENTE, J. F., “Andas para custodia”, en *La escultura del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar - Obra Social de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1993, pp. 294-295; ESTEBAN LORENTE, J. F., “Templete eucarístico”, en CRIADO MAINAR, J. y LALINDE POYO, L. (comis.), *Cuatro Siglos. IV Centenario de la fundación Seminario Conciliar de san Gaudioso*, Zaragoza, 1994, pp. 220-223; CRIADO MAINAR, J., “Templete eucarístico”, en SAN VICENTE PINO, Á. y SERRANO MARTÍN, E. (comis.), *Memorial de la Universidad de Zaragoza por Pedro Cerbuna de Fonz en el IV Centenario de su muerte*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1997, pp. 262-263; CRIADO MAINAR, J., “Nuevas noticias sobre la producción aragonesa del platero José Velázquez de Medrano, 1594-1608”, *Artigrama*, 16 (2001), pp. 351-385. Mientras se marcaba con el punzón D/REAL, que certificaba el uso de plata con la ley de los reales castellanos, se continuó empleando el punzón CES alusivo a Zaragoza, al menos hasta 1616 cuando se marcó el busto de santa Emerenciana de la catedral de Teruel que muestra la marca león/CES; ESTEBAN LORENTE, J. F., “Santa Emerenciana”, en ALVARO ZAMORA, M^a I. y BORRÁS GUALIS, G. (coords.), *La escultura del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, Museo e Instituto de Humanidades “Camón Aznar” 1993, pp. 368-369.

22 No se conoce exactamente la fecha de inicio del marcaje con el punzón león pasante/REAL. Consta su empleo en el relicario que guarda el cráneo de san Valero dentro del busto del santo en la seo de Zaragoza. La protección del cráneo lo labró Francisco Larrarte entre 1639 y 1640; CRIADO MAINAR, J., “Los bustos de san Valero, san Lorenzo y san Vicente de la catedral metropolitana del Salvador de Zaragoza”, en NAVARRO ESPINACH, G. y HERNANDO SEBASTIÁN, P. L. (coms.), *El Papa Luna: saber, diplomacia y poder en la Europa medieval*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2023, p. 134. Hemos aludido a los punzones zaragozanos con un león pasante sobre REAL y ÇA/RAGOZA en, BARRÓN GARCÍA, A. Á., “Jocalias de la Catedral”, en VV. AA., *La catedral de santa María de la Huerta de Tarazona*, Zaragoza, Diputación Provincial, 2013, pp. 243-244, nota 62.

23 CRIADO MAINAR, J., “Nuevas noticias...”, pp. 373-374 y doc. 4, pp. 383 y 385. Con anterioridad se venía usando plata de reales. En 1567 el platero Juan Vela contrató un busto de plata de santa Úrsula para la basílica del Pilar. La cabeza había de ser de plata cendrada –que entiendo se ha de referir a

1.2. El contrast en Zaragoza

En Zaragoza, el marcador de la plata también sumó a sus funciones el peso de las monedas de oro que en Castilla estuvo a cargo del contraste. El primer contraste –contrast– conocido fue Pascual de Agüero –Ahuero–. El 15 de junio de 1463, los jurados, concejo y capítulo de la ciudad de Zaragoza encomendaron a Pascual, argentero, el marco y peso del contrast de los florines, es decir de la moneda de oro. Es posible que viniera desempeñando el oficio desde años atrás, pues en el mismo nombramiento se especificó que su hijo Francisco de Agüero lo sustituyera durante su enfermedad y, ciertamente, Francisco recibió poco después 400 sueldos jaqueses por encargarse del peso del contrast²⁴, de modo que, como más tarde en Castilla, el contrast recibía una asignación a cargo de la municipalidad.

Es posible que Agüero fuera, además de contrast, marcador de la plata. En cualquier caso ambos oficios eran ejercitados por una sola persona en 1485. El 9 de julio de este año, los jurados, capítulo y concejo de Zaragoza hicieron pregonar el nombre del nuevo contrast que habían elegido: el maestre Joan Bover, argentero y marcador de la plata al que se le hizo tenedor del peso del contrast y fazedor de los pesos del florín y medio florín. Se señaló en el pregón que Bover tenía, encomendado por la ciudad, las señales o punzones de marcar la plata y los pesos. Como algunos plateros persistían en confeccionar sus pesos se recordó también que, en Zaragoza y sus aldeas y términos, sólo se usaran pesos marcados por el mencionado marcador y contrast²⁵.

Finalmente, el 11 de noviembre de 1502 los jurados regularon las normas del pesaje de las monedas de oro en el peso del contrast²⁶. Con los años parece que este oficio se perdió, pero fue restaurado en 1601 cuando se nombró a un platero para atender el contraste y pesar las monedas de oro²⁷.

plata rica y purificada en la mufla– y el busto de plata de reales, posiblemente castellanos. En 1589, Jaime Martón se obligó a realizar unas gradas de plata para el convento de santo Domingo de Zaragoza que tendrían las planchas de plata común –de once dineros– y las molduras de plata cendrada; véase, SAN VICENTE PINO, Á., *La platería de Zaragoza...*, t. III, doc. 39, pp. 82-83 y doc. 87, pp. 162-163. También en 1589 se contrató con el platero Luis de Guevara menor el busto de san Prudencio: en “la cabeça, rostro y el pezcueço”, se pidió emplear plata cendrada, que es más blanda y permite obtener mucho detalle, y plata de reales en el resto del busto. La plata cendrada se había de pagar a siete libras y ocho sueldos cada marco, y la plata de reales a seis libras con dieciséis sueldos: AINAGA ANDRÉS, M. T. y CRIADO MAINAR, J., “Los bustos relicarios de san Gaudioso y san Prudencio de la catedral de Tarazona (Zaragoza)”, *Tvriaso*, 13 (1997), p. 126 y doc. 6, p. 134; CRIADO MAINAR, J., “Busto relicario de san Prudencio”, en CARRETERO CALVO, R. y CRIADO MAINAR, J. (comis.), *Milenio. San Atilano y Tarazona, 1009-2009. Exposición*, Tarazona, Fundación Tarazona Monumental, 2009, pp. 190-193.

24 GÓMEZ DE VALENZUELA, M., *Platería y joyería...*, doc. 57, pp. 108-109 y doc. 59, p. 111.

25 GÓMEZ DE VALENZUELA, M., *Platería y joyería...*, doc. 109, p. 168.

26 GÓMEZ DE VALENZUELA, M., *Platería y joyería...*, doc. 152, pp. 222-223.

27 SAN VICENTE PINO, Á., *La platería de Zaragoza...*, t. I, p. 43.

1.3. Almutazafes en Zaragoza.

Desde fechas muy antiguas los almotacenes –almutazafes o almutafaces en la documentación de Zaragoza– se encargaban del control, vigilancia y afinado de los pesos y pesas, incluidos los que utilizaban los plateros. Así, entre abril y mayo de 1419, los almutazafes zaragozanos embargaron ciertos bienes al platero Bernat Ferrando por haber utilizado un peso falso, es decir, desajustado a favor del argentero²⁸. Pero los almutazafes acabaron perdiendo el control de los pesos y medidas de los plateros que, como hemos visto, recayeron en los mayordomos de la cofradía²⁹.

1.4. El marcaje en las localidades menores

En el siglo XV o algo más tarde durante el XVI tuvieron punzón bastantes ciudades aragonesas –Daroca, Jaca, Calatayud, Tarazona, Huesca, Teruel, Barbastro y Monzón–, pero casi nada se sabe sobre las normas empleadas para el control de la plata. En todos los casos emplearon únicamente punzones con el nombre de la ciudad, a excepción de Teruel y Tarazona. Teruel, aparte de las letras, añadió un toro que reproduce la heráldica de la ciudad. Tarazona dispuso el comienzo de su nombre –TAR– bajo un castillo que representa sus armas.

La ciudad de *Jaca* pudo tener marca propia para punzonar lo labrado en metales preciosos por concesión de la reina María, dada en Valencia el 30 de agosto de 1440³⁰. Además, como sucedía en Zaragoza, autorizó al concejo para elegir dos plateros que marcaran con el cuño de la ciudad las piezas labradas

28 GÓMEZ DE VALENZUELA, M., *Platería y joyería...*, doc. 4, pp. 57-59.

29 Las ordenanzas de Zaragoza de 1567 reconocen para el almutazaf la función de visitar el mercado y el almudí o alhóndiga de trigo, y reconocer los pesos y medidas de las mercancías que se pueden comer y beber –así como el aljez o yeso–, pero ni en las funciones ni en el arancel a cobrar por el afinado de balanzas, pesos y medidas hay mención alguna a las herramientas de los plateros; *Libro de la recopilacion de las ordinaciones de la Cesarea e incliyta ciudad de Çaragoça*, Çaragoça, en las casas que fueron de Jorge Coci, y ahora son de Pedro Bernuz, 1567, pp. 3, 4, 43v-49v y 56. El mismo contenido en las ordenanzas de 1628 y 1645: *Ordinaciones de la imperial ciudad de Zaragoza, dadas por la Magestad Catolica del Señor Rei Felipe Tercero en Aragon, año 1645*, Çaragoça, en el Hospital Real, 1646, pp. 94-101, También, MORA GAUDÓ, M., *Ordenanzas de la ciudad de Zaragoza*, Zaragoza, Mariano Escar, 1908, pp. 105-114. Como los oficios se insaculaban de modo general y el oficio de almutazaf requería de conocimientos prácticos sobre el afinado de los pesos y medidas, era frecuente que fueran elegidas personas sin experiencia, por lo que desde el siglo XV se ayudaban de pesadores; AYNSA, Antonio Adrian de, *Claro y lucido esejo de almutaçafes, o fieles*, Çaragoça, emprenta de Miguel de Guessa, 1577, f. 3; . <https://repositorio.bde.es/handle/123456789/2667?mode=full> . En 1492 se alude al pesador que ayudaba al almutazaf; CISNEROS COARASA, J. (trans.), *Actos Comunes de los Jurados de Zaragoza (1440-1496)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1986, p. 54, doc. 253; disponible: https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/11/39/_ebook.pdf .

30 FALCÓN PÉREZ, M. I., *Ordenanzas...*, doc. 135, pp. 279-280.

conforme a la ley y sólo después de que se averiguara la bondad de la plata empleada. No se han encontrado marcas tan antiguas de plata labrada en Jaca y seguramente la situación que propiciaba el privilegio de 1440 no se pudo mantener por la escasez de argenteros en esta localidad.

En *Daroca* ya se marcaba la plata en 1409. El 6 de octubre de ese año, el concejo acordó un estatuto contra quienes traficaban con plata sin marcar o con ley inferior a la del croat barcelonés. Ordenó que no se marcara sino plata de “barceloneses, alias cruats buenos et finos” y que lo controlaran dos veedores elegidos por la ciudad. Para su nombramiento propusieron una comisión de dos jurados, un regidor y “el marquero que tiene e terna el marquo de la dita ciudat”³¹.

El concejo volvió a insistir en septiembre de 1417 con un nuevo acuerdo contra los mercaderes, traperos y argenteros que comercian con plata falsa. Los munícipes recordaron que únicamente se podía labrar plata “mercadera de marcar o barcelonina, si quiere ley de barceloneses, alias cruats buenos et finos” so pena de 200 sueldos y perdición de la plata a beneficio por tercios del rey, de los jurados de la ciudad y “para los veedores et marquero qui tiene el marquo de la dita ciudat del argent qui agora son et por tiempo seran”. A continuación se mencionó al marcador “Nicolas del Villar, notario, ciudadano de la dita ciudat, el qual es marquero e tiene el marquo del argent de la dita ciudat”³². Por tercera vez se repitió la orden de emplear plata de la ley del croat barcelonés el 6 de enero de 1423³³ y se añadió que los botiqueros, traperos y demás mercaderes no pudieran “fer obrar correas de argent de menor ley de reales de Valencia”, ni vender “casquetas ni canyutaduras, bronchas, miallas, sortillas, ni otros guarnimentos de vestiduras de mulleres” por debajo de la ley de los reales valencianos. Por último, establecieron que el marcador no pudiera marcar la plata sin el consejo de los veedores, es decir que se requería la presencia de éstos, como en Zaragoza. El punzón de la ciudad recurre, como en Zaragoza, al nombre de la villa³⁴ – DAR/OCE, forma latina medieval del lugar–. En torno a 1500, varias obras labradas en esta localidad llevan una nueva marca local –DAR– junto a otro con

31 FALCÓN PÉREZ, M. I., *Ordenanzas...*, doc. 105, pp. 153-155; RODRIGO ESTEVAN, M. L., *La ciudad de Daroca a fines de la Edad Media: selección documental, 1328-1526*, Daroca, Centro de Estudios Darocenses, 2000, doc. 196, pp. 457-459; MAÑAS BALLESTÍN, F. y MARÍN DOMINGO, F., “La platería de Daroca: evolución del punzón de la ciudad y marcas de plateros siglos XV-XIX”, *Xiloca*, 45 (2017), p. 207; <http://elbauldela memoria.org/files/original/25bb19be9d35927fb8f04a7baa678683.pdf>.

32 FALCÓN PÉREZ, M. I., *Ordenanzas...*, doc. 115, pp. 211-214; RODRIGO ESTEVAN, M. L., *La ciudad de Daroca...*, doc. 197, pp. 459-461.

33 FALCÓN PÉREZ, M. I., *Ordenanzas...*, doc. 122, pp. 239-241; RODRIGO ESTEVAN, M. L., *La ciudad de Daroca...*, doc. 173, pp. 426-428; MAÑAS BALLESTÍN, F. y MARÍN DOMINGO, F., “La platería de Daroca...”, p. 207.

34 ESTEBAN LORENTE, J. F., *Daroca*, Daroca, Ayuntamiento, 1981, p. 6.

las letras JT, que corresponden a Juan Tol, platero holandés habitante de Daroca, documentado desde 1489 y activo hasta 1535 aproximadamente³⁵. Más adelante, otros plateros darocenses también punzonaron sus obras con sello personal: así Domingo Tienda (1534-1549) –yerno de Juan Tol que usó el punzón D·T·DA– o Juan de Fuentelsaz (1534-1539) que empleó las letras JFS³⁶.

En Calatayud y Tarazona únicamente se emplearon punzones de localidad –CAL/AT, CAL y TAR– y parece que el control de la plata estuvo en manos de un delegado municipal, tal vez uno de los pesadores que servían al almutazaf y lo socorrian en la práctica del reconocimiento y afinado de los pesos y medidas que, para una función tan especializada, hubo de ser platero. En *Calatayud* el almutazaf está documentado desde 1156. Era una de las tres autoridades del gobierno municipal: justicia, juez y almutazaf, que fueron elegidos por los vecinos desde 1256³⁷. El cargo de almutazaf y el “oficio del fiel del peso” –primera mención a los expertos que ayudaban a los almutazafes– se contemplan en las ordenanzas que otorgó la reina María a la ciudad en 1423³⁸. Acerete ha documentado en Calatayud a un número muy elevado de plateros durante el siglo XVI, pero de ninguno consta que fuera marcador³⁹. Normalmente, como en Zaragoza, el almutazaf se encargaba del control de los pesos y pesas de todo tipo de mercancías, pero en ninguna de las ordenanzas de ciudades aragonesas que hemos visto se incluye mención a los pesos y pesas de los plateros. Desde luego había de marcar la plata un agente municipal puesto que se punzonaba con el sello de la ciudad. Tampoco se puede descartar que se confiara en la

35 RODRIGO ESTEVAN, M. L., *La ciudad de Daroca...*, doc. 107 p. 212, doc. 111, p. 216 y doc 190, p. 191; MAÑAS BALLESTÍN, F. y MARÍN DOMINGO, F., “La platería de Daroca...”, pp. 211-213; MAÑAS BALLESTÍN, F. y MARÍN DOMINGO, F., “La platería darocense a través de la documentación”, *Xiloca*, 46 (2018), pp. 169-177; <http://elbauldela memoria.org/files/original/76765538a5fed69e3074bf09569fb3d7.pdf>

36 ESTEBAN LORENTE, J. F., *Daroca...*, p. 7; MAÑAS BALLESTÍN, F. y MARÍN DOMINGO, F., “La platería de Daroca...”, pp.213-214. En esta última publicación se estudian las marcas de otros plateros establecidos en Daroca o que trabajaron en las localidades de su tierra durante el siglo XVI, como Miguel Carco, Domingo Durango, Luis de Masarte, Pedro Quílez o Juan Moreno, que vivió en la primera mitad del siglo XVII. También, MAÑAS BALLESTÍN, F. y MARÍN DOMINGO, F., “La platería darocense...”, pp. 182-191. Aparte de las obras de plata darocenses relacionadas por estos dos autores, se conserva en la iglesia de san Francisco de Santander (Cantabria) una cruz de plata que está marcada con el punzón de Daroca –DAR– y la marca personal de Domingo Tienda –D·T·DA–. Aunque el platero está documentado en segundo cuarto del siglo XVI, la cruz es de brazos flordelisados y de tipología gótica.

37 FUENTE, V. de la, *Historia de la siempre augusta y fidelísima ciudad de Calatayud*, Calatayud, Imprenta del Diablo, 1880, pp. 198 y 345.

38 GALINDO ANTÓN, J., *Ordenanzas municipales de Calatayud: año MCDXXIII*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 1996, p. 11.

39 Casi nada se conoce sobre el sistema de marcaje en Calatayud; ACERETE, J. M., *Estudio documental...*, pp. 475-477. Se estudian las marcas encontradas en, MAÑAS BALLESTÍN, F., “Los punzones de la platería de Calatayud”, en *IX Encuentro de Estudios Bilbilitanos. Actas. Tomo II. Arte, ciencias de la Tierra y de la sociedad*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 2016, pp. 741-755.

agrupación de plateros locales, siguiendo lo que se practicaba en la ciudad de Zaragoza –referente para todas las ciudades de Aragón en casi todo lo relacionado con ordenanzas–. En este supuesto, pudo marcar la plata el mayordomo de los plateros acompañado de otro platero o de uno de los oficios municipales. De todas formas, en pocos lugares de Aragón estuvieron activos simultáneamente varios talleres, de modo que el marcador sería nombrado sin fecha límite, mientras conservara la voluntad de la ciudad.

También en *Tarazona* el almutazaf se encargaba de vigilar y afinar los pesos y medidas de todo tipo de mercancías relacionadas con la comida, la bebida y las medidas del aljez, de la teja y del ladrillo, así como de los lienzos y tejidos. Todas estas medidas eran conformes a los patrones de la ciudad de Zaragoza que se extendieron al reino aragonés –excepción hecha de las comunidades de Teruel y Albarracín– en las Cortes de Monzón de 1552-1553. Además, los almutazafes podían elegir como pesadores a personas idóneas y expertas. Ellos mismos eran elegidos por el municipio anualmente y se encargaban de afinar los pesos en los dos primeros meses del año, debiendo marcarlos con la marca de la ciudad, que pertenecía al concejo, y “con otra marca suya”⁴⁰. Los que dejaban el cargo habían de entregar a los nuevos almutazafes inventario de los pesos, pesas y herramientas que habían utilizado, pues todo el utillaje era propiedad del concejo. Se conserva documentación de los traspasos entre almutazafes viejos y nuevos de los años 1547, 1554 y 1558. Junto a las pesos y balanzas, en los inventarios de herramientas del almutazafado se registra en las tres ocasiones “un marco de señalar” o marcar que en 1554 y 1558 se describe con más precisión como “un fierro de la marca de la ciudad”⁴¹. Pero, como hemos visto, no se trataba del punzón con el que se marcaba la plata sino el empleado para marcar todos los pesos y medidas en cumplimiento de las obligaciones que las ordenanzas imponían a los almutazafes.

Precisamente en este año de 1558 el justicia de Tarazona, Miguel Barbarán, que había desempeñado además el cargo de racional durante los dos años

40 *Estatutos y Ordinaciones de la ciudad de Tarazona* [1570], Universidad de Valladolid, Fondo Antiguo, Sig. U/Bc Ms 300, ff. 65-72; <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/458> Los mismos estatutos sobre los almutazafes se repiten en las ediciones impresas de 1655 y 1675; *Ordinaciones reales de la ciudad de Tarazona*, Zaragoza, por Juan de Ybar, 1655, pp. 44-48; <https://zaguan.unizar.es/record/3562?ln=es> y *Ordinaciones reales de la ciudad de Tarazona*, Zaragoza, por Juan de Ybar, 1675, pp. 34-38; <http://books.google.com/books?vid=BNC:1001972219&hl=ca&printsec=frontcover> . También, LARA IZQUIERDO, P., *Sistema aragonés de pesos y medidas. La metrología histórica aragonesa y sus relaciones con la castellana*, Zaragoza, Guara, 1984, pp. 32-38.

41 Archivo Histórico de Protocolos de Tarazona [AHPT], Juan Miguel, secretaria de 1547-1548, f. 14r y v; AHPT, Pedro de Silos, secretaria de 1554-1555, s. f. y AHPT, Pedro de Silos, secretaria de 1558-1559, s/f. Agradezco a Teresa Ainaga y a Jesús Criado que me hayan proporcionado estas referencias de archivo.

anteriores, entregó los libros y “otras cosas que el tenía encomendadas del dicho oficio de racional”. Las devolvió a los jurados con inventario en el que relacionó lo siguiente: “Et primo dos libros llamados e intitulados racional mayor y racional menor. Ytem el libro del cabizamiento [de las acequias] de Magallón. Ytem quatorze quadernos de las quantas de los mayordomos. Ytem una tabla con el peso del contraste del oro con un peso para pesar oro con nueve pesas dentro. Ytem una canjica y dentro un peso de balanças para la plata. Ytem una caxica pequeña con los granos del oro. Ytem otra caxica semejante con lo mesmo. Ytem quatorze pesas de bronze marcadas. Ytem una bolsa dentro colorado y dentro della un pergamino scripto en el orden que se ha de tener en el marcar y toque de la plata y oro, dos rieles de plata, dos piedras del toque. Ytem una ezipinza y el marcador”⁴². El platero Andrés Marcuello era almutazaf desde hacía unos meses y se podría pensar que pudo ser iniciativa suya la adquisición del instrumental para marcar la plata, tocar el oro y pesar las monedas –incluidos el marco, la balanza, el punzón de marcar y dos rieles de plata para contrastar las buriladas, como en Zaragoza–. Por esos años se marcaron algunas piezas labradas en Tarazona con el punzón TAR bajo un castillo. Una de estas obras, una cruz de la catedral turiasonense, se adjudica a Andrés Marcuello. Si estamos en lo cierto durante ese año Marcuello habría sido almutazaf y marcador. Pero la contrastía y el marcaje en Tarazona duró poco, pues hubo de desaparecer al fallecer este platero ya que no se han encontrado otras marcas de ciudad. Sin embargo, en la década de los años ochenta del siglo XVI el platero Pedro Los Clavos marcó la plata con un sello personal: PEDRO/CLAVOS⁴³. En lugares cercanos a Castilla como Tarazona y Daroca hubo plateros que emplearon marcas personales. Recordemos que el obispado de Tarazona se adentraba en tierras castellanas por Alfaro y Ágreda. Se ha de recordar también que Jerónimo de la Mata, que marcó con sello propio en Zaragoza, era natural de Calatayud y trabajó ampliamente en el territorio de la Comunidad de su ciudad natal.

Hemos visto que las herramientas del marcaje de la plata estaban en poder del racional, pero parece que fue una circunstancia provisional. El oficio de racional estaba regulado en las ordenanzas de Zaragoza y su función exclusiva era la supervisión de las cuentas de todos los oficios municipales. También se recogió el oficio de racional en los ordinamientos de Tarazona⁴⁴, con igual misión a la registrada en la capital de Aragón. Quedamos, entonces, sin saber

42 AHPT, Pedro de Silos, secretaría de 1558-1559, s/f.

43 CRIADO MAINAR, J., “Copón”, en CRIADO MAINAR, J. y LALINDE POYO, L. (comis.), *Cuatro Siglos...*, pp. 208-210; CRIADO MAINAR, J., “Pedro Los Clavos. Copón”, en SAN VICENTE PINO, Á. y SERRANO MARTÍN, E. (comis.), *Memorial de la Universidad de Zaragoza...*, pp.260-261.

44 Estatutos y Ordinaciones de la ciudad de Tarazona [1570]..., pp. 76-77; Ordinaciones reales..., 1655, pp. 44-48.

quién controlaba y marcaba la plata en Tarazona o en Calatayud, aunque pensamos que durante los años posteriores a 1558 Andrés Marcuello fue marcador en Tarazona. En otras ocasiones es posible que uno de los pesadores ayudantes del almutazaf se encargara de vigilar la plata vendida. Estos pesadores elegidos por el almutazaf debían contar con el visto bueno del justicia y de la mayor parte de los jurados, según las citadas ordenanzas turiasonenses de 1570.

1.5. La generalización del triple marcaje castellano en Aragón

El conservadurismo legislativo y la persistencia de las costumbres impidieron avanzar hacia un coherente, práctico y verificador sistema de marcaje. Marcar con un único punzón hacía muy difícil, cuando no imposible, perseguir el fraude, máxime cuando en Aragón se toleraba que la ley de once de dineros se labrara “con el mas o menos” usual en el Reino que admitía que bajara hasta los diez dineros y medio⁴⁵. El sistema aragonés impedía que Zaragoza, Valencia o Barcelona se convirtieran en centros de exportación de plata al resto del país o a Europa porque la clientela desconfiaba de tan precario sistema de control de la calidad de la plata.

Hubo que esperar al siglo XVIII para que se generalizara por las ciudades de Aragón el sistema de triple marcaje castellano que permitía conocer –y perseguir si se cometía fraude– al platero y al marcador que supervisaba la plata y, a nosotros, averiguar la cronología de las obras y su autoría, pues un marcaje completo nos ofrece las mismas posibilidades de clasificación que un cuadro firmado con fecha.

Con la llegada de los Borbones –con el rey Felipe V– se intentó imponer a todo el reino de España la normativa de los metales que regía en Castilla y, en 1708, se nombró Ensayador Mayor del reino de Aragón a Antonio Martínez Ochoa, con facultad para poder visitar las platerías aragonesas y comprobar el cumplimiento de la ley en la plata que se labraba. Hubo resistencia de la cofradía de plateros zaragozanos⁴⁶. En 1715 Martínez Ochoa nombró a Tomás Villarig lugarteniente de visitador en el reino aragonés y marcador y tocador de oro, pero la cofradía seguía sosteniendo el pleito iniciado contra el Ensayador, aunque Villarig logró detener los nombramientos de marcadores que realizaba anualmente la cofradía. En 1717 Villarig realizó un informe sobre la situación en el que

45 ESTEBAN LORENTE, J. F., *La platería de Zaragoza...*, T. I, pp. 22-23 y T. III, doc. 565, pp. 166-167.

46 El proceso lo ha estudiado y documentado Esteban Lorente; ESTEBAN LORENTE, J. F., *La platería de Zaragoza...*, T. I, pp. 22-23, T. III docs. 565, 567-568, 570, 575, 579, 584, 599, pp. 166-171, 173 y 177-178.

constató que se empleaba plata de muy baja ley y que, contradiciendo la normativa, mostraba marca de la ciudad. A la vista del informe se intentó, mediante un visitador local, conseguir que se labrara plata de ley y que los plateros marcaran con punzón de autor para conocer quienes labraban con fraude de ley.

La situación cambió radicalmente cuando la Real Junta de Comercio y Moneda modificó su estrategia para lograr unificar la situación en toda España. Se abandonó el intento de que en toda España, incluido el reino de Aragón, se labrase plata de once dineros y cuatro granos, la plata que teóricamente labraban los plateros castellanos aunque Joseph Tramullas señaló que no se cumplía en ninguna platería⁴⁷. El 9 de junio de 1728 el rey Felipe V decretó que en España y en las Indias se acuñasen únicamente monedas de plata de once dineros y monedas de oro de veintidós quilates. Dado que los plateros y orífices se abastecían de monedas para labrar sus obras, en adelante se propuso que en todo el Reino se labrase plata de once dineros y oro de veintidós quilates, exactamente las mismas leyes que se había establecido para los reales de plata y las monedas de oro. Así lo ordenó el rey mediante pragmática sanción de 28 de febrero de 1730 prohibiendo que las piezas de menor ley se pudieran marcar o vender.

La nueva normativa respondía a muchas peticiones y, entre ellas, a las de los plateros de Cataluña que encabezaba Joseph Tramullas, interesados en poner orden en el sistema de marcaje y control de la plata labrada. Ordenaba la nueva ley que mensualmente, en todas las ciudades con cambiadores o plateros, el corregidor o el alcalde junto con otro regidor o jurado vigilaran los pesos, medidas y la plata labrada en los obradores. Para esta vigilancia podían ir acompañados por el marcador nombrado por los concejos. Se recordaba que los marcadores de las platerías españolas debían acordar sus procedimientos con el Ensayador y Marcador Mayor del Reino. Con la nueva ley seguían en vigor las instrucciones de la pragmática de 1488, extendidas desde 1709 a toda España, que obligaban a que los marcadores de las ciudades estuvieran examinados por el Ensayador y Marcador Mayor y a que los plateros señalaran sus obras con punzón personal.

La respuesta a la nueva legislación fue muy positiva. Tramullas se instaló unos años en Madrid para servir a la Real Junta y en la Real Fábrica de Moneda.

47 TRAMULLAS Y FERRERA, J., Promtuarío, y guía de artifices plateros, en que se dan reglas para ligar, religar, abonar, y reducir qualesquiera cantidad de oro, y plata a la ley, y quilate que su Magestad (que Dios guarde) manda en la Real Pragmática de 28 de febrero de 1730, Madrid, por los Herederos de Francisco del Hierro, 1734, Prólogo al lector, s. p.: “Antes de la Real Pragmatica [de 1730] no se trabajaban en España los metales de oro, y plata a tan subida ley, y quilate, como se previene en ella, porque aunque por sus Ordenanzas respectivas no havia Plateria que no las tuviese para que sus individuos los trabajassen a igual, o mayor ley, olvidados de ellas los Antiguos, sin saberse el motivo, faltaron a su cumplimiento; cuya inobservancia, antes de la publicacion de la Real Pragmatica, continuaban en todas las Platerias”..

Además, visitó las platerías de la Corona de Aragón y aún del resto de España. En 1734 publicó *Promptuario y guía de artífices plateros*, un manual fundamental para el conocimiento del afinado y ensaye del oro y la plata, conforme a la nueva ley⁴⁸. En 1743 mandó imprimir *Guía y desengaño de artífices plateros, y marcadores de oro y plata*⁴⁹, libro dirigido particularmente a los plateros del Colegio de Barcelona a los que recordaba que en los dos primeros capítulos de las nuevas ordenanzas de los plateros barceloneses, aprobadas por cédula real de 8 de agosto de 1732, se prevenía que el artífice platero debe “poner en todas las Piezas de Plata su señal, o marca, y en passando de el peso de una onza, llevarlas al Marcador, para que las pruebe, y pareciendole de ley les ponga la marca publica, y la de su Nombre”⁵⁰, es decir que se señalaran con el triple marcaje que acababa de adoptar el Reino para todo el territorio nacional.

Naturalmente la nueva situación también produjo cambios en el marcaje zaragozano. De entonces ha de ser el punzón de la ciudad que muestra el nombre latino de Zaragoza sobre la expresión 11 dineros: CESATE/11 D que se empleó desde 1730 o tal vez desde 1742. Del mismo modo ha de interpretarse el punzón oscense 11/OSCA. Se conocen bastantes obras zaragozanas que están marcadas con el punzón de su artífice —el de los plateros Domingo Estrada, Juan Palacios, Juan o Antonio Dargallo, Bernardo Garro, Juan Pérez de Albéniz—, el sello de la ciudad de Zaragoza mencionado y, muchas veces, un tercer punzón con una flor de lis —símbolo de la familia real—, una cruz patada —tal vez alusiva a la orden del Espíritu Santo que introdujo Felipe V, aunque también coincide con la enseña de los reyes aragoneses— y otro de difícil lectura —nos parece un pequeño objeto coronado que se estampó en una urna relicario de la catedral de

48 En la portada del libro se indican los objetivos: “se dan reglas para ligar, religar, abonar, y reducir... con todas las tablas necesarias, assi para el oro, como para la plata, baxo el supuesto de haber de quedar la plata a 11 dineros, y el oro a 22 quilates, pesando el oro, segun la nueva, y Real disposicion, con Marco Real de Castilla con que se pesa la plata, y no con las pesas de Castellanos que antes se usaban. Modo de ensayar, afinar, y hacer las puntas de estos dos metales... Como se han de govarnar los marcadores para cumplir en lo que es de su obligacion”.

49 TRAMULLAS Y FERRERA, J., *Guía, y desengaño, de artífices plateros, y marcadores de oro, y plata*, Barcelona, en la Imprenta de los Herederos de Maria Martí, 1743. En la portada se resume la intención del autor: “se prescribe la obligacion de los fabricantes Plateros en preparar las materias del Oro, y Plata antes de construir con ellas las obras: La obligacion de los mismos después de fabricadas antes de exponerlas en venta, o entregarlas a sus Dueños”. El autor se declara Ensayador de la Real Casa de Moneda de Barcelona y Visitador de todas las platerías de Cataluña, Aragón, Valencia y Mallorca.

50 TRAMULLAS Y FERRERA, J., *Guía, y desengaño...*, p. 4. Añadía que “lo mismo se ordena en la Ley 1 y 2 de el Titulo 24 lib. 5 de la Recopilacion” de leyes que mantenía en vigor lo instruido por los Reyes Católicos en 1476 y 1488. Tramullas cita la *Recopilacion de las leyes destos Reynos hecha por mandado... del Rey Don Phelipe Quinto, que se ha mandado reimprimir, con las leyes, y pragmaticas, que despues de la ultima impression se han publicado, assi por la Magestad del Rey don Phelipe Quarto el Grande, como la del Rey don Carlos Segundo, y del Rey don Phelipe Quinto*, Madrid, en la imprenta de Juan de Ariztia, 1723, T. II, pp. 92-93.

Tarazona—. Estas terceras marcas han de corresponder a los visitantes y marcadores reales, como Tomás Villarig, y sobre todo a los marcadores elegidos por el Colegio de Zaragoza desde 1742⁵¹.

En estos años la platería de Zaragoza inició el uso del triple marcaje que se mantuvo hasta la disolución de los gremios, colegios y cofradías con la llegada del liberalismo económico en el siglo XIX. El sistema de triple marcaje se vio reforzado —o tal vez comenzara— cuando los plateros zaragozanos recibieron, en febrero de 1742, nuevas ordenanzas reales reconociéndolos como Congregación, Colegio y Arte de plateros⁵². Los capítulos 5 y 6 de estas nuevas ordenanzas señalaban que los plateros por mayoría habían de elegir un marcador de la plata y un contraste de oro que hubiera sido mayordomo. El marcador de la plata debía señalar las obras labradas conforme a la pragmática de 1730 y, además de la marca pública de la platería de la ciudad, debía añadir su nombre o apellido en las piezas de plata y en los marcos que afinara.

Nuevas pragmáticas reales consolidaron el sistema de marcaje triple. En 1752 el rey Fernando VI decretó que los oficios de contraste y marcador los ejerciera una única persona, con lo que se puso punto final a los pleitos por delimitar las competencias de unos y otros, así como a los sostenidos en toda España por los marcadores locales contra los contrastes o visitantes, nombrados muchas veces por el Ensayador y Marcador Mayor. De todos modos, se exigió que el elegido tuviera aprobación del Ensayador y Marcador Mayor y cumpliera lo decretado en las leyes del Reino. En 1771, la extensión por defecto de las ordenanzas de los plateros de Madrid a todas las platerías del Reino consolidó el sistema de marcaje triple y pacificó las inquietudes de los plateros. La adopción del triple marcaje fue muy favorable para las platerías de la Corona de Aragón. Las nuevas leyes sobre la moneda y el marcaje de la plata acompañaron al progresivo desarrollo de un mercado único en toda España. Desde mediados del siglo XVIII piezas marcadas en Zaragoza —y sobre todo en Barcelona— se encuentran, en creciente número, en las iglesias y colecciones de todo el país cuando son extremadamente raras con anterioridad a la publicación de las pragmáticas de los Borbones. Plateros de Madrid, Barcelona, Córdoba o Salamanca acudían con sus obras a las ferias de toda España e, incluso, abastecían a las platerías abiertas en ciudades y lugares menores que comenzaron, de

51 Sobre las marcas, marcadores y plateros del siglo XVIII zaragozano, ESTEBAN LORENTE, J. F., *La platería de Zaragoza...*, T. II, pp. 10-19; ESTEBAN LORENTE, J. F., “El punzón de la platería y de los plateros zaragozanos desde el siglo XV al XIX”, *Cuadernos de Investigación. Geografía e Historia*, vol. 2, 1 (1976), pp. 83-95.

52 ESTEBAN LORENTE, J. F., *La platería de Zaragoza...*, T. I, pp. 85-90 y T. III, doc. 787, pp. 240-271.

esta manera, a vender, junto con sus hechuras, todo tipo de objetos de plata elaborados con procedimientos crecientemente industriales en los grandes centros plateros.

Para finalizar hemos de recordar que, a otro ritmo, el marcaje complementario al tradicional —es decir, el que únicamente marcaba con sello de ciudad— también se introdujo, en el siglo XVIII, en las platerías de Huesca, Daroca, Calatayud y Barbastro que tuvieron marcaje doble —de autor y ciudad— o triple como ordenaba la legislación del Reino de España.

BIBLIOGRAFÍA

- ACERETE, J. M., *Estudio documental de las artes en la Comunidad de Calatayud en el siglo XVI*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 2001.
- AINAGA ANDRÉS, M. T. y CRIADO MAINAR, J., “Los bustos relicarios de san Gaudioso y san Prudencio de la catedral de Tarazona (Zaragoza)”, *Tvriaso*, 13 (1997), pp. 126-134.
- ARRÚE UGARTE, B. (dir.), *Inventario artístico de Zaragoza y su provincia. Tomo I. Partido judicial de Tarazona*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1990.
- AUSSEIL, L., *L'orfèvrerie en Roussillon. Les orfèvres de la juridiction de Perpignan du XIIIe au XIXe siècle*, Perpignan, Conseil général, Direction des Archives départementales, 1994.
- BARRÓN GARCÍA, A. Á., “El marcaje de la plata del Gótico al Tardogótico en Valladolid, 1476-1540”, en RIVAS CARMONA, J. (coord.), *Estudios de platería san Eloy 2015*, Murcia, Universidad de Murcia, 2015, pp. 69-98.
- BARRÓN GARCÍA, A. Á., “Jocalias de la Catedral”, en VV. AA., *La catedral de santa María de la Huerta de Tarazona*, Zaragoza, Diputación Provincial, 2013, pp. 229-257.
- CISNEROS COARASA, J. (trans.), *Actos Comunes de los Jurados de Zaragoza (1440-1496)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1986.
- CRIADO MAINAR, J., “Busto relicario de san Prudencio”, en CARRETERO CALVO, R. y CRIADO MAINAR, J. (comis.), *Milenio. San Atilano y Tarazona, 1009-2009. Exposición*, Tarazona, Fundación Tarazona Monumental, 2009, pp. 190-193.
- CRIADO MAINAR, J., “Nuevas noticias sobre la producción aragonesa del platero José Velázquez de Medrano, 1594-1608”, *Artigrama*, 16 (2001), pp. 351-385.
- CRIADO MAINAR, J., “Pedro Los Clavos. Copón”, en SAN VICENTE PINO, Á. y SERRANO MARTÍN, E. (comis.), *Memorial de la Universidad de Zaragoza...*, pp.260-261.

- CRIADO MAINAR, J., “Templete eucarístico”, en SAN VICENTE PINO, Á. y SERRANO MARTÍN, E. (comis.), *Memorial de la Universidad de Zaragoza por Pedro Cerbuna de Fonz en el IV Centenario de su muerte*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1997, pp. 262-263.
- CRIADO MAINAR, J., “Los bustos de san Valero, san Lorenzo y san Vicente de la catedral metropolitana del Salvador de Zaragoza”, en NAVARRO ESPINACH, G. y HERNANDO SEBASTIÁN, P. L. (coms.), *El Papa Luna: saber, diplomacia y poder en la Europa medieval*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2023, pp. 128-139.
- DALMASES, N. de, *Orfebrería catalana medieval: Barcelona 1300-1500 (aproximació a l'estudi)*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1992, 2 vols.
- ESTEBAN LORENTE, J. F., “Andas para custodia”, en *La escultura del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar - Obra Social de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1993, pp. 294-295.
- ESTEBAN LORENTE, J. F., “Santa Emerenciana”, en ALVARO ZAMORA, M^a I. y BORRÁS GUALIS, G. (coords.), *La escultura del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, Museo e Instituto de Humanidades "Camón Aznar" 1993, pp. 368-369.
- ESTEBAN LORENTE, J. F., “Templete eucarístico”, en CRIADO MAINAR, J. y LALINDE POYO, L. (comis.), *Cuatro Siglos. IV Centenario de la fundación Seminario Conciliar de san Gaudioso*, Zaragoza, 1994, pp. 220-223.
- ESTEBAN LORENTE, J. F., *Daroca*, Daroca, Ayuntamiento, 1981.
- ESTEBAN LORENTE, J. F., *La platería de Zaragoza en los siglos XVII y XVIII*, Zaragoza, Ministerio de Cultura, 1981, 3 t.
- FALCÓN PÉREZ, M. I., “Los plateros zaragozanos en el siglo XV”, *Anuario de Estudios Medievales*, 29 (1999), pp. 251-256.
- FALCÓN PÉREZ, M. I., *Ordenanzas y otros documentos complementarios relativos a las Corporaciones de oficio en el reino de Aragón en la Edad Media*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1997.
- FUENTE, V. de la, *Historia de la siempre augusta y fidelísima ciudad de Calatayud*, Calatayud, Imprenta del Diablo, 1880.
- GALINDO ANTÓN, J., *Ordenanzas municipales de Calatayud: año MCDXXIII*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 1996.
- GÓMEZ DE VALENZUELA, M., *Platería y joyería en Zaragoza (1413-1513)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2017.
- IGUAL ÚBEDA, A., *El gremio de plateros (ensayo de una historia de la platería valenciana)*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1956.

- LARA IZQUIERDO, P., *Sistema aragonés de pesos y medidas. La metrología histórica aragonesa y sus relaciones con la castellana*, Zaragoza, Guara, 1984.
- MAÑAS BALLESTÍN, F. y MARÍN DOMINGO, F., “La platería darocense a través de la documentación”, *Xiloca*, 46 (2018), pp. 169-177.
- MAÑAS BALLESTÍN, F. y MARÍN DOMINGO, F., “La platería de Daroca: evolución del punzón de la ciudad y marcas de plateros siglos XV-XIX”, *Xiloca*, 45 (2017), pp. 203-222.
- MAÑAS BALLESTÍN, F., “Los punzones de la platería de Calatayud”, en *IX Encuentro de Estudios Bilbilitanos. Actas. Tomo II. Arte, ciencias de la Tierra y de la sociedad*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 2016, pp. 741-755.
- MATEU IBARS, M. D., “Una copia de los “capitales e ordenaciones” del oficio de argentería de la ciudad de Zaragoza de 1415”, en *Homenaje a Don José María Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado, IV, Estudios Medievales*, Zaragoza, Anubar Ediciones, 1997, pp. 31-43.
- MORA GAUDÓ, M., *Ordenanzas de la ciudad de Zaragoza*, Zaragoza, Mariano Escar, 1908.
- RODRIGO ESTEVAN, M. L., *La ciudad de Daroca a fines de la Edad Media: selección documental, 1328-1526*, Daroca, Centro de Estudios Darocenses, 2000.
- SAN VICENTE PINO, Á., *La platería de Zaragoza en el Bajo Renacimiento, 1545-1599*, Zaragoza, Libros Pórtico, 1976, 3 t.
- TRAMULLAS Y FERRERA, J., *Guía, y desengaño, de artifices plateros, y marcadores de oro, y plata*, Barcelona, en la Imprenta de los Herederos de Maria Martí, 1743.
- TRAMULLAS Y FERRERA, J., *Promptuario, y guía de artifices plateros*, Madrid, por los Herederos de Francisco del Hierro, 1734.

Aurelio Á. Barrón García

Área de Historia del Arte
Universidad de Cantabria

<https://orcid.org/0000-0002-7608-5923>

aurelio.barron@unican.es



**NUEVOS DATOS DEL HOSPITAL, COFRADÍA E IMAGEN DE
NUESTRA SEÑORA DE LA CARIDAD
UNA EXTINTA CORPORACIÓN ASISTENCIAL EN HUELVA¹**

**NEW DATA OF THE HOSPITAL, BROTHERHOOD AND
OUR LADY OF CHARITY
AN EXTINCT ASSISTANCE BROTHERHOOD IN HUELVA**

ROCÍO CALVO LÁZARO
Universidad de Sevilla

Recibido: 06/05/2024 / Aceptado: 01/11/2024

RESUMEN

El Hospital de la Caridad de Huelva existió entre 1522 y 1868, sirviendo para la sanación de enfermos pobres. Junto al hospital se creó una pequeña ermita en la cual se hallaba la imagen de Nuestra Señora de la Caridad; en torno a ella se creó poco tiempo después la Cofradía de la Santa Caridad. Con los años esta corporación evolucionó hasta configurar la Confraternidad del Santo Rosario de la Caridad.

Se han analizado las publicaciones existentes acerca de esta corporación y se ha investigado en varios archivos de Huelva y Sevilla, atendiendo principalmente a las visitas pastorales realizadas a la vicaría de Huelva y a los testamentos de los onubenses en los protocolos notariales.

¹ Este trabajo ha sido realizado en el marco de las Ayudas de recualificación del sistema universitario español. Modalidad A: Ayudas Margarita Salas para la formación de jóvenes doctores. Universidad de Sevilla- Ministerio de Universidades- Next Generation EU.

Con este trabajo se pretende aportar nuevos datos acerca de este desaparecido hospital y su extinta cofradía a través de las fuentes de archivo.

Palabras clave: Hermandad, hospital, conservación, Caridad, Huelva.

ABSTRACT

The Hospital of Charity in Huelva existed between 1522 and 1868, it was used to heal poor patients. Next to the hospital, a small hermitage was created in which Our Lady of Charity was located. Shortly after, the Brotherhood of Holy Charity was created around the Virgin. Over the years this corporation evolved into the Confraternity of the Holy Rosary of Caridad.

The research methodology involved analyzing existing publications, followed by investigating several archives in Huelva and Seville, focusing particularly on pastoral visits to the vicarage of Huelva and the testaments of the residents in notarial protocols.

The principal aim of this paper is to provide new data about this disappeared hospital and its extinct brotherhood through archival sources.

Keywords: brotherhood, hospital, conservation, Charity, Huelva.

1. HOSPITAL Y ERMITA DE LA CARIDAD DE HUELVA

1.1. Introducción

En 1522 se construyó el principal hospital de Huelva, denominado como Hospital de la Caridad, comenzando de inmediato a asistirse en él a enfermos pobres². Lo mandó erigir el regidor de la villa, Cristóbal Dorantes³, después de mandar construir la parroquia de la Concepción en 1515, por lo que al principio era conocido como Hospital de la Concepción, y más tarde se le conoció como de la Caridad. Estaba ubicado en el centro neurálgico de la villa, frente a la mencionada iglesia de la Concepción, y en él se construyó una capilla o ermita

² SANCHO D'HERBE, R., *Historia del Hospital Provincial de Huelva*, Huelva, Universidad de Huelva, 2013, p. 50.

³ MORA NEGRO Y GARROCHO, J.A. de, *Huelva Ilustrada. Breve historia de la antigua y noble villa de Huelva*, Huelva, Diputación Provincial de Huelva, reedición de 1762 (Imprenta de Geronymo de Castilla, Sevilla), 1974, p. 163.

anexa⁴. En el testamento de Dorantes otorgado en 1522, quedó así establecida su voluntad:

“(…) porque veo la mucha nezesidad que en esta villa ai de ospital para acogimiento de los pobres, y camas, y reparos de ellos, quiero, y es mi voluntad, y ansi io lo mando que se haga de mi casa la en que io agora vivo o moro, que es junto a la Yglesia de Nuestra Señora de Concepcion, y pared y medio con el molino de Aseite que es de mi hermano y mio, un hospital para adonde sean acogidos los pobres, y se llame el hospital de la Yglesia de Nuestra Señora Santa María de Concepcion”⁵.

Los Hospitales de la Caridad supusieron los comienzos de la asistencia sanitaria pública en España. A mediados del siglo XVI, a los enfermos de las clases más humildes se les asistía en las casas de misericordia, administradas por la Iglesia⁶.

Poco tiempo después de su inauguración, se fundaría la Hermandad de la Santa Caridad. En 1726 se menciona en una visita pastoral la circunstancia que de la ermita de la Caridad se hacía cargo su cofradía⁷.

1.2. Limosnas realizadas a la ermita del Hospital de la Caridad

Al tratarse el Hospital de la Caridad de un refugio para curar a pobres y transeúntes, los onubenses, en su ánimo de colaborar con tan necesaria causa, mandaron en sus últimas voluntades dar alguna limosna, tanto a este lugar de beneficencia como a la capilla que ofrecía abrigo espiritual a los enfermos.

4 DOMÍNGUEZ ROMERO, J., “Virgen de la Caridad. Raíces de una devoción en Huelva”, en ARANA DONCEL, J.; DE LA CAMPA CARMONA, R. (coords.), *Regina Mater Misericordiae: estudios históricos, artísticos y antropológicos de advocaciones marianas*, Córdoba, Litopress, 2016, p. 204.

LARA RÓDENAS, M.J. de, “Religiosidad y política en la Huelva del Antiguo Régimen: la Virgen de la Caridad”, *El Dintel*, nº 5, 1999, p. 30.

5 Archivo Diocesano de Huelva (en adelante ADH), *Justicia*, legajo 31. Serie 1 Ordinarios, clase 7, números 1-14, años, 1628-1779. Testamento de Cristóbal Dorantes, otorgado el 10 de febrero de 1522. Copia validada el 26 de octubre de 1734 por el notario Juan López de Mendoza e inserta en un pleito entre los sacristanes de San Pedro y La Concepción de Huelva, f. 322.

LARA RÓDENAS, M.J. de, *La Ilustración en las Sacristías. El vicario de Huelva y las respuestas a Tomás López*, Huelva, Artes Gráficas Andaluzas, 1998, p. 88.

CALVO LÁZARO, R., “Nuevos datos para la historia de las ermitas, hospitales y capillas de Huelva desde el siglo XVI hasta la actualidad” *Vegueta*, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2024, p. 296.

6 SANCHO D’HERBE, R., *op. cit.*, p. 21.

7 Archivo General del Arzobispado de Sevilla (en adelante AGAS), Sección II. *Gobierno*. 4. Visitas Pastorales. Legajo 05202, f. 180. Visita pastoral a la vicaría de Huelva, 18 de marzo de 1726.

El primer documento que alude a la capilla de la Caridad lo encontramos en el testamento de Pedro López Poveda en 1593, en el que indica lo siguiente: “Iten mando se le de limosna a la ermita de Nra. Sra. de la Caridad dos ducados”⁸. En 1656 Fernando Díaz de Leiva mandó en su testamento sacar “ochocientos reales de bellon y se le entreguen a el mayordomo del ospital de nra señora de la Caridad desta villa para que los imponga como bienes de dho”⁹. Tras casi dos siglos sin que se tenga constancia de nuevas menciones de limosnas al hospital, en 1804 María García Bustinza mandó una limosna de 500 reales¹⁰.

Durante este tiempo, como veremos, las limosnas se ofrecieron mayormente a Nuestra Señora de la Caridad.

1.3. Decadencia y cierre del hospital

Tras la desamortización, la ermita del hospital se destinó a otros menesteres¹¹ y finalmente, Francisco de la Corte Silvera, administrador del hospital, echó el cierre del mismo para siempre en julio de 1868, por el pésimo estado en el que se encontraba el edificio y por las malas condiciones en las que eran asistidos los enfermos. En ese mismo año se inauguró el Hospital Provincial dentro del antiguo convento de la Merced, que pasó a ser propiedad de la Diputación en 1863, siendo administrado por la comunidad religiosa de las Hijas de la Caridad de San Vicente de Paúl¹².

8 Archivo Histórico Provincial de Huelva (en adelante AHPH), *Protocolos Notariales*, legajo 4509, f. 43 vº.

Testamento de Pedro López Poveda ante Juan de Segura Galván, otorgado en Huelva el 15 de enero de 1593.

DÍAZ HIERRO, D., *Historia de la devoción y culto a Nuestra Señora de la Cinta, Patrona de Huelva*, Huelva, Artes Gráficas Andaluzas, 1989, p. 334.

CALVO LÁZARO, R., *op. cit.*, p. 296.

9 AHPH, *Protocolos Notariales*, legajo 4171, f. 106. Testamento de Fernando Díaz de Leiva ante Francisco López Machado, otorgado en Huelva el 26 de junio de 1656. AMH FDH, Carpeta 361.2.

10 AHPH, *Protocolos Notariales*, legajo 4292, f. 55. Testamento de María García Bustinza ante Andrés Guillermo Camacho, otorgado en Huelva el 6 de abril de 1804. AMH FDH, Carpeta 361.2.

11 AHPH, *Protocolos Notariales*, legajo 4345, f. 668. Documento ante José María de la Corte, otorgado en Huelva el 16 de agosto de 1864. AMH FDH, Carp. 361.2.

12 SANCHO D'HERBE, R., *op. cit.*, pp. 57, 58 y 64.

2. COFRADÍA DE NUESTRA SEÑORA DE LA CARIDAD DE HUELVA

2.1. Introducción

A partir del siglo XVI se van a crear las cofradías de la Caridad en todas las poblaciones españolas, fundadas específicamente para la recogida y entierros de pobres y ajusticiados, que además recaudaban dinero para encargar sufragios por las almas anónimas del purgatorio. Estas fraternidades solían estar integradas por miembros de la mejor posición en la escala social, cuya asociación estuvo más motivada por razones de exhibicionismo y vida pública que por la defensa de intereses comunes¹³. Las prácticas religiosas de sus cofrades consistían en la asistencia a misas, novenarios, fiestas, sermones y procesiones, y tuvieron un matiz esencialmente benéfico y caritativo por dedicar un porcentaje elevado de sus presupuestos a socorrer las penurias y necesidades de sus hermanos, así como a costearles los entierros, misas y honras fúnebres¹⁴.

La Cofradía de Nuestra Señora de la Caridad de Huelva se fundó no mucho después de 1522, y tenía su sede en la ermita del hospital que llevaba su mismo nombre. Surgiendo con una marcada vocación asistencial, tuvo mucha relevancia en el día a día del hospital ya que colaboraba con limosnas a la actividad y al sostenimiento del mismo¹⁵.

El primer documento que menciona a esta corporación data de 1590: se trata del testamento de Isabel Rodríguez, que manda una limosna a la cofradía¹⁶. La mayoría de los integrantes de esta corporación pertenecían a la institución que en cada momento ostentaba el patrocinio del hospital. De este modo, en el siglo XVII, muchos de los cofrades formaban parte del cabildo, del clero, y en general conformaban el elemento más significativo de la buena sociedad local¹⁷.

Este tipo de hermandades perdieron fuerza con el paso del tiempo, llegando a desaparecer, en muchos casos, en los umbrales del siglo XVII, debido tanto al traspaso a instituciones públicas estatales de algunas de sus funciones, como a la pérdida de potencialidad económica de las corporaciones, al perder sus

13 LARA RÓDENAS, M.J. de, “El tiempo y las fuentes de su memoria: historia moderna y contemporánea de la provincia de Huelva”, en REY DE LAS PEÑAS, R., (coord.), *Religiosidad y cultura en la Huelva Moderna*, tomo III, Huelva, Diputación Provincial de Huelva, 1995, pp. 115 y 135.

14 GONZALEZ CRUZ, D., *Religiosidad y Ritual de la Muerte en la Huelva del Siglo de la Ilustración*, Huelva, Diputación Provincial de Huelva, 1993, p. 61.

15 LARA RÓDENAS, M.J. de, “Religiosidad y...”, *op. cit.*, p. 30.

16 AHPH, *Protocolos Notariales*, legajo 4504, f. 153. Testamento de Isabel Rodríguez ante Juan de Segura Galván, otorgado en Huelva el 28 de enero de 1590.

17 LARA RÓDENAS, M.J. de, “Religiosidad y...”, *op. cit.*, p. 30.

LÓPEZ VIERA, David: “El Hospital de la Caridad de Huelva durante el Antiguo Régimen”, *Huelva en su Historia*, 8 (2001), pp. 172 y 173.

rentas rústicas y urbanas¹⁸. En Huelva, una vez disueltos los señoríos y las ilustres familias que lo formaban, quedó la Cofradía de la Caridad en extrema pobreza, no pudiendo ni siquiera celebrar el culto anual a su titular¹⁹.

2.2. Enterramientos realizados por la cofradía

Era muy común durante el Antiguo Régimen que los onubenses, tanto los miembros de los sectores privilegiados de la sociedad como las capas populares, pidiesen en sus testamentos el acompañamiento de las cofradías en sus entierros, especialmente si pertenecían a la corporación, y que iluminasen sus cadáveres con “hachas”. En este contexto, la Hermandad de la Caridad gozó de una aceptación preferencial²⁰. Según investigaciones realizadas por el profesor Manuel José de Lara Ródenas, a lo largo del siglo XVII fue la segunda cofradía más solicitada por los onubenses, con un 27,8% del total de las peticiones²¹.

Uno de los primeros ejemplos lo encontramos en el testamento del cofrade Juan de Victoria, dispensado en 1691, donde suplica “a la hermandad de la santa Charidad de nuestro Redentor Jesuxtpo cita en dicha iglesia de Nuestra Señora de Concepción desta villa me asista con sus insignias y caja (...)”²². Igualmente, Antonio Jiménez Caro pide en su testamento, otorgado en 1692, el acompañamiento de la hermandad a su funeral, con la caja, paño e insignias²³. Por su parte, el cofrade Ignacio Antonio Gómez solicitaba en sus últimas voluntades, en 1729, ser sepultado en la ermita de Nuestra Señora de la Caridad: “(...) mi cuerpo sea sepultado en la hermita capilla de nra señora de la Charidad como propia de la Parrochial de nuestra señora de la pura y limpia Consepision desta dicha villa a la entrada de la puerta prinsipal de dicha capilla... por ser como soi hermano de la cofradía de nra señora de la Charidad della”²⁴. Finalmente, Tomás Díaz Blanco declara en su última voluntad, otorgada en 1837, haber sido

18 MORENO NAVARRO, I., *Cofradías y hermandades andaluzas: estructura, simbolismo e identidad*, Sevilla, Ediciones Andaluzas Unidas, 1985, p. 28.

19 Diario *Odiel*, 22 diciembre 1955. Diego Díaz Hierro. Índice de las antiguas cofradías de Huelva.

20 GONZALEZ CRUZ, D., *Religiosidad y...*, *op. cit.*, pp. 311 y 312.

21 LARA RÓDENAS, M.J. de, *La muerte barroca. Ceremonia y sociabilidad funeral en Huelva durante el siglo XVII*, Huelva, Universidad de Huelva, 1999, p. 163.

22 AHPH, *Protocolos Notariales*, legajo 4549, f. 83. Testamento de Juan de Victoria ante José Hernández Almonte, otorgado en Huelva el 8 de septiembre de 1691. AMH FDH, Carpeta 243.11.

23 AHPH, *Protocolos Notariales*, legajo 4549, f. 236. Testamento de Antonio Jiménez Caro ante José Hernández Almonte, otorgado en Huelva el 27 de octubre de 1692.

LARA RÓDENAS, M.J. de, *La muerte...*, *op. cit.*, p. 188.

24 AHPH, *Protocolos Notariales*, legajo 4564, f. 194. Testamento de Ignacio Antonio Gómez ante Antonio Baptista Monsalve, otorgado en Huelva el 3 de diciembre de 1729. Legajo 4564, f. 194. AMH FDH Carpeta 361.4.

hermano mayor de la Cofradía de la Santa Caridad, y en acto de humildad solicita que su cuerpo se ponga sobre las andas que la corporación guarda para portar a los pobres: “(...) amortajado así mi cuerpo se pondrá en las andas o pariguelas que tiene la Hermandad del Smo y Concepción para llevar a los pobres de la Santa Caridad, de cuya Hermandad he sido Hermano Mayor varios años (...)”²⁵.

2.3. La Confraternidad del Santo Rosario de Nuestra Señora de la Caridad

Las cofradías del Rosario tuvieron su máximo apogeo en España en las décadas centrales del siglo XVII, cuando tomó verdadera relevancia el rosario como práctica piadosa. El rezo colectivo del rosario pasó del interior de los templos a la devoción en la calle, realizándose procesiones públicas con faroles y presididas por un Simpecado o gran estandarte concepcionista, a primeras horas de la noche, tras el toque de oraciones, y luego además al alba. Surgieron tanto en parroquias como en el interior de las hermandades previamente existentes; también en torno a retablos que estaban ubicados en la vía pública. Algunos de estos rosarios se acompañaban de música, produciéndose algunas veces conflictos al encontrarse entre ellas en las calles. De aquí la frase: “terminar como el rosario de la aurora”²⁶.

En Huelva por aquel entonces existió la Confraternidad del Santo Rosario, que tenía su sede en el Hospital de la Caridad. Es posible que esta nueva corporación fuese una prolongación de la Cofradía de la Santa Caridad: “Aquí está fundada una Confraternidad del Santo Rosario, que sale todas las noches, y madrugada, y por la tarde los días de Fiesta, y tienen la Imagen de la Virgen, y su Templo muy bien adornado”²⁷.

Siguiendo al profesor Lara Ródenas, la Hermandad de la Santa Caridad de Huelva perdió en el siglo XVII buena parte de su primitiva función asistencial y fue languideciendo con el tiempo hasta quedar absorbida por la Confraternidad del Santo Rosario de Nuestra Señora de la Caridad, fundada en 1707²⁸.

25 AMH FDH, Carpeta 243.11 Testamento ampliación Tomás Díaz Blanco otorgado en Huelva el 10 de febrero de 1837.

26 MORENO NAVARRO, I., *La antigua hermandad de los negros de Sevilla*. Sevilla, Universidad de Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1997, pp. 175-176.

27 MORA NEGRO Y GARROCHO, J. A. de: *Huelva ilustrada...*, *op. cit.*, p. 167.

28 LARA RÓDENAS, M.J. de, “El tiempo y...”, *op. cit.*, p. 110.

2.4. Rentas de la cofradía

Durante la primera mitad del siglo XVIII la Cofradía de Nuestra Señora de la Caridad gozó de bienestar económico. A lo largo de la segunda mitad continuó disfrutando del beneplácito general de la comunidad y, por tanto, de un buen nivel de recursos. Se dotaba de las limosnas y cuotas de sus miembros, siendo su única fuente de ingresos, ya que estaba ligada a una institución esencialmente benéfica²⁹.

En la visita pastoral a la vicaría de Huelva de 1711 se menciona que, la cofradía subsistía con las limosnas de los fieles que servían para sufragar los gastos de cera de la procesión del Rosario: “Esta zita en el Hospital desta villa es de nueva creación y se compone de limosnas que se distribuyen en zera para el rosario que sale por las calles y fiestas de nra s^a”³⁰.

Más adelante, en la visita pastoral de 1714 se especifican los gastos de esta cofradía:

“Cofradia de nra Sra de la Charidad esta zita en su hospital tiene de renta cada año 20750 rs los 20535 en limosnas que se juntan con la demanda y rifas de algunas curiosidades que dan los devotos y los 215 rs restantes en entradas de hermanos y sus averiguaciones; que se distribuyen en gasto de zera y aseite, para una lampara que arde en dicho hospital. Misas cantadas y resadas que se dicen por los hermanos y bienhechores y otras por los hermanos defuntos: fiesta que se haze a nuestra S^a del Rosario con sermon y toda solemnidad en su dia, ornamentos para el altar y otros gastos en su adorno y aseo”³¹.

2.5. Patrimonio de la Hermandad de la Santa Caridad

No conocemos mucho acerca del patrimonio de esta hermandad, pero sí tenemos constancia, por el testamento de Francisca Gómez Villalba en 1778, de la donación de una casa:

“Iten declaro tengo por mias propias... unas casas bajas de morada en la calle del Berdigon de esta villa... es mi voluntad legar (...) recaigan éstas en

29 GONZALEZ CRUZ, D., “Cofradías y asociacionismo religioso en la Huelva del antiguo régimen: Mentalidad, organización y recursos económicos (1700-1800)”, en *Actas del II Congreso de Historia de Andalucía*, Córdoba, 1991. Andalucía Moderna (III), Córdoba, Junta de Andalucía, 1991, pp. 198-199.

30 AGAS, Sección II. *Gobierno*. 4. Visitas pastorales. Legajo 05178. Visita pastoral a la vicaría de Huelva, 15 de marzo de 1711, f. 7.

31 AGAS, Sección II. *Gobierno*. 4. Visitas pastorales. Legajo 05183. Visita pastoral a la vicaría de Huelva de Luis Curado de 21-22 de mayo 1714 f. 728.

propiedad y usufructo, a la cofradía del Santísimo Rosario de nuestra Señora de la Charidad (...)”³².

La misma casa aparece en el expediente para la intervención de los patronatos de la Cofradía de la Caridad en 1836. En este documento se alude, además, a la pobreza de la corporación:

“Relacion de las fincas de N^a Sra de la Caridad.
Una casa, calle del Berdigon arrendada a Josefa García.
Existentes de la Hermandad, nada como consta por no haberse hecho la funcion a la Sra por falta de medios.
La limosna de los hermanos no se cobra, por causa que hace dos o tres años que no quieren darla”³³.

Asimismo, la cofradía poseía un pequeño órgano que compraron para las funciones de la Virgen en 1754: “(...) desimos que por quanto para maior culto y devosion del Smo rosario y especialmente en las funciones que esta cofradía selebra anualmente en obsequio a nra Sra sea solicitado la compra de un organo que se halla puesto en lo alto de dicha capilla...”³⁴.

Parece ser que, en 1825, el hermano mayor pretendía vender dicho órgano:

“El cura Dn Jose M^a Muriel dice: que el Realejo, cuya venta solicita Tomas de Sierra fue comprado con limosnas de los fieles y donado a la capilla llamada de la Caridad... el objeto de esta donación, según aparece, fue solemnizar la función anual, que en dicha Capilla se hacía por el Beneficiado de la Parroquia a N.S. de la Caridad; mas no hallándose esta capilla con la desensia correspondiente para manifestar en ella nuestro Dios Sacramentado, se mandó por la Superioridad se hiziese dicha función en la referida Parroquia, como efectivamente se cumple; en este caso hallándose la Parroquia sin órgano”³⁵.

Finalmente, el vicario general denegó la venta al encontrarse esta expresamente prohibida por las reglas de la hermandad:

“(...) Tomas de Sierra hermano mayor de dicha Hermandad en nombre de ella, solicita de VS licencia para vender un Realejo propio de la capilla donde se halla fundada la referida Hermandad, cuya solicitud ha entablado sin conocimiento

32 AHPH, *Protocolos Notariales*, legajo 4758, f. 13. Testamento de Francisca Gómez Villalba ante Juan Antonio Rivero, otorgado en Huelva el 10 de febrero de 1778. AMH FDH, Carpeta 361.4.

33 AMH, Legajo 498. *Patronatos y Capellanías* (1771-1870). Legajo Huelva, 1836. Expediente para la intervención de los patronatos de la cofradía de la Caridad ante Francisco Ramos Carrasco, otorgado en Huelva el 24 de septiembre de 1836, f. 21. AMH FDH, Carpeta 361.4.

34 AHPH, *Protocolos Notariales*, legajo 4255, f. 77. Fundación de memoria ante Andrés González Valiente, otorgado en Huelva el 14 de junio de 1754. AMH FDH, Carpeta 361.4.

35 ADH, *Justicia*, Legajo 30. Serie 1 Ordinarios, clase 6, números 17-59, años, 1775-1930, 13 octubre 1825. Clase 6. Legajo 281, n° 27.

del suplicante, y hallándose esto prohibido por las reglas de la espresada Hermandad (...) Suplica s VS se sirva no solo desestimar y anular semejante procedimiento sino también prevenir al dicho Tomas de Sierra cumpla con lo prevenido y mandado por las reglas de la insinuada Hermandad (...)”³⁶.

Gracias al inventario parroquial de la Concepción del año 1863 sabemos que el pequeño órgano terminó en la ermita de la Cinta³⁷. De igual manera, por el inventario de la parroquia de la Concepción de 1849, entendemos que la corporación poseía un simpecado con cruz y corona de plata: “Simpecados. Dicho con vara, cruz y corona de plata: la cruz y la corona están en poder de D. Francisco Hernández por pertenecer a la Caridad”³⁸.

3. LA IMAGEN DE NUESTRA SEÑORA DE LA CARIDAD DE HUELVA

3.1. Introducción

La titular de la Cofradía de la Santa Caridad fue Nuestra Señora de la Caridad; su imagen estaba ubicada en el altar mayor de la capilla del hospital que llevaba su mismo nombre, suscitando mucha devoción entre los enfermos. Se trataba de una efigie presumiblemente de finales del siglo XVI. Sabemos que era de candelero para vestir por las numerosas mandas de vestidos y ropajes que los devotos le mandaban donar en sus últimos deseos. Portaba en sus brazos a un Niño Jesús que llevaba túnica, potencias, zapatos y cetro.

La primera mención que tenemos de la existencia de esta imagen mariana data de 1602, a pesar de que el primer documento que menciona a la hermandad es de 1590. Por lo tanto, podemos desmentir la idea arrojada por algunos investigadores de que el duque de Medina Sidonia estableció en 1609 en el Hospital de la Concepción una capilla e imagen bajo la advocación de Nuestra Señora de la Caridad³⁹, pues la dicha imagen ya existía con anterioridad a esa fecha.

36 ADH, *Justicia*, Legajo 30. Serie 1 Ordinarios, clase 6, números 17-59, años, 1775-1930, 13 octubre 1825. Clase 6. Legajo 281, nº 27.

37 AGAS, Sección IV. *Inventarios*. Legajo 14563. Administración general. Inventarios Huelva. Parroquia de la Concepción. 8 febrero 1863.

38 AGAS, Sección IV. *Inventarios*. Legajo 14563. Administración general. Inventarios Huelva. Parroquia de la Concepción. 1 de enero 1849.

39 GONZALEZ GÓMEZ, J.M. y CARRASCO TERRIZA, M.J., *Nuevos datos sobre escultura mariana onubense*, Huelva, Excma. Diputación Provincial de Huelva, 1992, p. 19.

DOMÍNGUEZ ROMERO, J., *op. cit.*, p. 204.

3.2. Efímero patronazgo en Huelva

La Virgen de la Caridad tuvo un breve patronazgo en Huelva a principios del siglo XVII por mediación de los condes de Niebla. Para entender esto tenemos que saber que la villa de Huelva pertenecía al ducado de Medina Sidonia y que Sanlúcar de Barrameda era la capital del mismo, donde la patrona era Nuestra Señora de la Caridad. Su intencionalidad era que este patronazgo no fuera exclusivo de la población gaditana, haciéndolo extensivo a todas las villas donde tenían sus dominios.

El conde de Niebla por aquel tiempo, don Manuel Alonso Pérez de Guzmán, mostró su empeño en ensalzar este patronazgo. En el Cabildo onubense del 30 de noviembre de 1608 se menciona que

“(…) el Conde de Niebla, señor nuestro, a mandado que quatro cavalleros deste Cavildo (...) (vayan) a la ciudad de Sanlúcar a la fiesta y procesión de Nuestra Señora de la Caridad, de la clarificación de sus milagros, y que es bien que esta villa, en nombre deste Cavildo y vezinos della, se lleve a la iglesia de la Caridad, adonde está, alguna cossa de hornamento, y su Excelencia ha mandado comprar una lámpara de plata, y manda que se embíe a la dicha iglesia en nombre destas quatro billas, Huelva, San Juan, Almonte y Alxaraque, y que este concejo pague lo que su Excelencia hordenare y mandare, y es bien que haga ansí, pues se haçe por Nuestra Señora de la Caridad, como patrona deste estado”⁴⁰.

Con fecha 1 de diciembre de 1608 el conde de Niebla escribió una carta para iniciar la devoción y patronazgo de Nuestra Señora de la Caridad al Concejo de la villa de Almonte, por la cual conocemos que, para las primeras fiestas que habían de celebrarse en diciembre en Sanlúcar, acudiría Niebla y el partido conformado por Almonte, Huelva, Aljaraque y San Juan del Puerto, con el regalo de una lámpara de plata en obsequio a la Virgen⁴¹.

Tanto el conde de Niebla como su padre, el duque de Medina Sidonia don Alonso Pérez de Guzmán, hicieron que los vecinos de Huelva tuvieran que pagar parte del culto de la patrona de Sanlúcar de Barrameda, originando grandes colectas por todo el ducado en busca de limosnas forzadas. Este ensalzamiento de la Virgen de la Caridad como patrona del señorío dirigió las miras de los onubenses a la imagen de la Caridad existente en la capilla de su hospital, comenzando de este modo su devoción.

40 DIAZ HIERRO, D., *Huelva y los Guzmanes*, revisión y edición de Manuel José de Lara Rodenas, Huelva, Ayuntamiento de Huelva, 1992, p. 44.

41 DIAZ HIERRO, D., *Historia de...*, op. cit., pp. 340-341.

CRUZ DE LAS FUENTES, L., *Documentos de las fundaciones religiosas y benéficas de la villa de Almonte y apuntes para su historia*, Huelva, F. Gálvez Concepción, 1908, p. 43.

El 26 de octubre de 1609 acusaba recibo el Cabildo de Huelva de una carta del duque, abogando por la revitalización de la Cofradía de la Caridad, que en 1590 tenía como miembros a los representantes del cabildo y que, veinte años después y en franca decadencia, aparecía únicamente vinculada a los miembros del clero. La orden consistía en el ingreso como hermanos cofrades de todos los cargos públicos del Ayuntamiento onubense y en su publicidad en la villa, para lo que se organizarían celebraciones religiosas y festivas.

El 28 de septiembre de 1618 volvía a dar cuenta el Cabildo onubense de una misiva del duque don Alonso, insistiendo en la institucionalización del patronazgo de la Virgen de la Caridad. Según la carta, el patronazgo de la advocación sobre todo el ducado debía ser corroborado, una a una, por todas las localidades del señorío, con su nombramiento como protectora y con el compromiso de celebrar y sufragar una fiesta anual en su honor⁴²:

“En este Cabildo se propuso de cómo el duque, mi señor, manda que en esta villa y las demás de su partido, en cada una de ellas por villa, se haga boto solemne de celebrar en cada un año una fiesta de la ymagen de Nuestra Señora de la Caridad y se reciba por patrona y abogada desta villa y sus vezinos y que se haga la fiesta el día de Nuestra Señora de la Asuncion, quince de agosto de en cada un año con regosijos y fiestas de dansas y luminarias, y el mismo día posesión general con la clerecía y con el mayor adorno que pudiere (...)”⁴³.

El Cabildo de Huelva no celebró estas fiestas anuales en una fecha fija y no respetó siempre la festividad del 15 de agosto, pero continuó organizándola al menos hasta 1634. Con posterioridad a ese año no consta información alguna en actas capitulares ni partida de gastos en las cuentas del municipio, de lo que parece poder deducirse que pasara pronto al olvido. Quizás la muerte del duque Manuel Alonso, acaecida en 1636, sirviera al cabildo para desentenderse del compromiso que resultaba gravoso para las ya muy empobrecidas arcas municipales⁴⁴.

3.3. Festividades en honor a Nuestra Señora de la Caridad

El patronazgo de Nuestra Señora de la Caridad en Huelva fue fugaz, pero la Virgen siguió gozando de devoción entre la población, y su cofradía se encargaría en los años venideros de la continuación de sus fiestas. Así pues, en la visita pastoral de 1730, se dice que parte de los gastos que tenía esta corporación

42 LARA RÓDENAS, M.J. de, “Religiosidad y...”, *op. cit.*, p. 31.

43 AMH, *Libros de Actas capitulares de Huelva*, tomo 1614-1629. Cabildo, Huelva, 28 de septiembre de 1618, f. 121.

44 LARA RÓDENAS, M.J. de, “Religiosidad y...”, *op. cit.*, p. 31.

se distribuía en la festividad de la Virgen cada cinco de agosto, con misa cantada y fuegos en su víspera:

“Esta zita en su capilla y se mantiene de limosnas que según regulacion importan al año dos mil y setenta y nueve reales de vellon que distribuyen en una festividad el día cinco de agosto con misa cantada y sermon, y asistencia del Beneficio y fuegos en su Víspera, una misa todos los días de fiesta a la hora de aurora; aceite para la lampara; zera de su gasto; seis misas que se dicen por los hermanos que mueren, alaxas para dicha capilla; salario del sachristan; menudencias de todos generos; y otros de quantas (...)”⁴⁵.

En la visita pastoral de 1733 se menciona que la festividad de la Virgen era el 15 de agosto⁴⁶. Como hemos visto en líneas anteriores, parece ser que no hubo nunca una fecha estricta para esta celebración, pues en 1740 se vuelve a indicar que la fiesta se llevó a cabo el 5 de agosto⁴⁷.

3.4. Retablo de la Virgen de la Caridad

El primer retablo que tuvo la Virgen de la Caridad en su capilla, al menos del que se tenga constancia documental, fue realizado por Marcos de Villaviciencio en 1618:

“(...) me obligo de dorar el retablo que al presente esta puesto en el altar maior de nra s^a de la Charidad desta villa de aquí a el día de fin de julio deste preste año de mil y seiscientos y diez y ocho. En lo qual he de poner la manufactura y oro y todo lo demas necesario hasta aberlo... y acabado de oro limpio en los retablos pequeños para el pedestal de la imagen del Sr Sn Joachin y Sra Santa Ana padres de la Virgen nra Sra Concebida sin pecado original, por precio y quantia seiscientos reales (...)”⁴⁸.

Este retablo fue posteriormente sustituido por otro que se comenzaría a construir en 1744:

“(...) mando por una vez a nra Señora de la Caridad (...) para ayuda del retablo del Altar de su Hermita questa a cargo de la Hermandad del Santo Rosario que

45 AGAS, Sección II. *Gobierno*. 4. Visitas Pastorales. Legajo 05201. Visita pastoral a la vicaría de Huelva de Luis de Burgos, 30 de junio de 1730, f. 32.

46 AGAS, Sección II. *Gobierno*. 4. Visitas Pastorales. Legajo 05209, expte. nº 5, f. 123. Visita pastoral a la vicaría de Huelva, 3 de noviembre de 1733.

47 AGAS, Sección II. *Gobierno*. 4. Visitas pastorales. Legajo 05215. Visita pastoral a la vicaría de Huelva de José Francisco Escobar, 19 de julio de 1740, f. 338

48 AHPH, *Protocolos Notariales*, legajo 4138, f. 220. Obligación a la Caridad de Marcos de Villaviciencio, otorgado en Huelva el 8 de marzo de 1618. AMH FDH, Carpeta 361.4.

de allí sale, sinquenta pesos de a quince reales cada uno, atento a estar planificado dicho retablo, y por no haver marevedis bastantes, no se a hecho...”⁴⁹.

Sin embargo, por el testamento de Juan López Nazareno conocemos que el retablo estaba aún por terminar en 1762⁵⁰. En aquel retablo se veneró a la Virgen de la Caridad hasta 1852, año en que pasó, junto con los demás enseres de la cofradía, a la parroquia de la Concepción⁵¹.

En el inventario parroquial de la Concepción de 1921 se menciona que la imagen de la Virgen estaba en un altar tallado sin pintar ni dorar. Según el investigador onubense Diego Díaz Hierro, fue ésta trasladada al altar donde estaba San Andrés para dar cabida al culto de la Virgen del Pilar, mientras que la efigie de San Andrés fue trasladada al altar mayor hasta su desaparición⁵²: “Si-gue un altar tallado y sin pintar ni dorar en el que se venera una bonita escultura de Nuestra Señora de la Caridad, siendo de candelero y con una preciosa y buena escultura del Niño Jesús en sus brazos”⁵³.

En 1930 continuaba estando la Virgen de la Caridad en el mismo altar, por lo que debió de permanecer ahí hasta la quema y destrucción de la parroquia de la Concepción el 20 de julio de 1936, no habiéndose conservado⁵⁴.

3.5. Donaciones a Nuestra Señora de la Caridad

Fueron muchas las personas que en sus testamentos mandaban donar algún objeto a esta devota imagen, a la cual los onubenses profesaban gran devoción. El primer ejemplo de donación, y que a su vez es el primer documento que menciona a la Virgen de la Caridad, es el testamento de Catalina Blanca, otorgado en 1602: “Iten mando se pongan en la capela de nra S^a de la Charidad desta villa para adorno della, otros dos guadameciles de los mexores que tengo (...)”⁵⁵.

49 AHPH, *Protocolos Notariales*, legajo 4574, f. 59. Testamento de Francisco Díaz ante Francisco Quintano, otorgado en Huelva el 28 de abril de 1744. AMH FDH, Carpeta 361.4.

50 AHPH, *Protocolos Notariales*, legajo 4588, f. 270. Testamento de Juan López Nazareno ante José Francisco Camero, otorgado en Huelva el 25 de septiembre de 1762. AMH FDH, Carpeta 361.2.

51 DIAZ HIERRO, D., *Historia de...*, op. cit., pp. 341.

52 AMH FDH, Carpeta 225.5.

53 AGAS, Sección IV. *Inventarios*. Legajo 14556. Administración general. Inventarios Huelva. Parroquia de la Concepción. Documento 116. 12 noviembre 1921 por Pedro Román.

54 AGAS, Sección IV. *Inventarios*. Legajo 14556. Administración general. Inventarios Huelva. Parroquia de la Concepción. 28 mayo 1930, s/f.

55 AHPH, *Protocolos Notariales*, legajo 4520, f. 272 vº. Testamento de Catalina Blanca, otorgado en Huelva el 22 de abril de 1602 ante Juan de Segura Galván. AMH FDH, Carpeta. 170.14.

En 1627 María Hernández manda en su última voluntad un manto de seda a la Virgen⁵⁶. Un siglo después, en 1732, Pedro Martín Romero manda por promesa en su testamento un velo para la Virgen de la Caridad: “Iten declaro que por sierta promesa que conseguí ofrezí a Nuestra Señora de la Charidad desta villa un velo, mando lo compren mis herederos y los den para dicha Ymagen y que este sea de media persiana que asi es mi voluntad”⁵⁷.

Por último, en 1757 Catalina Camero mandó en su testamento una serie de joyas a la Virgen de la Caridad: “Iten Lego y mando a la Hermandad de Nuestra Señora de la Charidad desta dicha villa para que sirva de Adorno a Nuestra Señora y a su capilla un par de purseros finos, un sintillo de oro con sus chispas de diamantes; y una mordura y lienzo de nuestra señora de Guadalupe pues asi es mi voluntad”⁵⁸.

3.6. Limosnas a la Virgen de la Caridad

Del mismo modo, fueron también muchos los vecinos de Huelva que mandaron en sus testamentos dar una limosna a la devota efigie. El primer ejemplo lo tenemos en el de Beatriz González, en 1742, que dona 120 reales: “Iten lego, y mando, a Nuestra Señora de la Charidad, ziento y veinte reales de vellon los que se pongan en poder del dicho Dn Andres Valiente, para que por mano lo distribuya en el adorno de dicha ymagen, o en lo que fuere mas preciso de su Hermita (...)”⁵⁹.

En el testamento de Leonor Domínguez de Dueñas, en 1745, se menciona por vez primera al Niño de la Virgen. La testadora le dona una limosna de 20 reales para que se le compre lo que necesitase la pequeña imagen: “Iten mando se den de limosna a el Niño de nra Sra de la Charidad zita en su capilla veinte rr de vn los que se entreguen a el Mayordomo de la Cofradia de la Virgen para que compre con ellos lo que le pareciere para dicho Niño”⁶⁰.

56 AHPH, *Protocolos Notariales*, legajo 4693, f. 371 vº. Testamento de María Hernández ante Cristóbal Quintero, otorgado en Huelva el 20 de junio de 1627. AMH FDH, Carpeta 361.2.

57 AHPH, *Protocolos Notariales*, legajo 4236, f. 207. Testamento de Pedro Martín Romero ante Diego Pérez Barrientos, otorgado en Huelva el 11 de septiembre de 1732. AMH FDH, Carpeta 361.2.

58 AHPH, *Protocolos Notariales*, legajo 4258, f. 323. Testamento de Catalina Camero ante Andrés González Valiente, otorgado en Huelva el 28 de septiembre de 1757. AMH FDH, Carpeta 361.2.

59 AHPH, *Protocolos Notariales*, legajo 4244, f. 183. Testamento de Beatriz González ante Andrés González Valiente, otorgado en Huelva el 14 de agosto de 1742. AMH FDH, Carpeta 361.2.

60 AHPH, *Protocolos Notariales*, legajo 4247, f. 175. Testamento de Leonor Domínguez de Dueñas ante Andrés González Valiente, otorgado en Huelva el 3 de julio de 1745. AMH FDH, Carpeta 361.2.

El último documento hallado constituye el testamento conjunto de Julián y María García en 1800, quienes mandan 500 reales a la Virgen de la Caridad⁶¹.

3.7. Misas celebradas en el altar de Nuestra Señora de la Caridad

Muchos onubenses en sus últimas voluntades mandaron decir misas por sus almas y la de sus parientes difuntos en el altar de la Virgen de la Caridad. El primer ejemplo hallado se localiza en el testamento de Francisco Pérez en 1612, quien mandara tres misas rezadas: “Iten mando se diga por mi anima otras tres misas rezadas a nra sra de la Caridad en su altar”⁶².

En 1714, el presbítero Alonso Gómez Quintero mandó una misa cantada anual: “Yten ynstituto y fundo una memoria de una misa cantada que se a de decir en cada un año en la Yglesia de Nuestra Señora de la Charidad el dia octavo de la fiesta de nuestra Señora en cuyo altar se a de decir y a de correr a cargo de la cofradía del Rosario de dicha yglesia y señalo por su limosna onse reales de vellón (...)”⁶³.

En último lugar, el escribano Francisco Quintano mandó en su testamento, declarado en 1747, dos misas cantadas en el altar de la Virgen de la Caridad⁶⁴.

Cabe destacar que esta efigie estaba siempre alumbrada por una lámpara de aceite, que tanto la hermandad como los devotos se encargaban de alimentar. Así pues, tenemos el ejemplo de Ana de Jesús, que manda en su testamento otorgado en 1689 alumbrar dicha lámpara⁶⁵.

En la visita pastoral de 1708 se menciona la lámpara de aceite que alumbraba a la Virgen del Hospital de la Caridad⁶⁶. También en la visita pastoral de 1740

61 AHPH, *Protocolos Notariales*, legajo 4288, f. 195. Testamento de Julián y María García ante Andrés Guillermo Camacho, otorgado en Huelva el 5 de noviembre de 1800. AMH FDH, Carpeta 361.2.

62 AHPH, *Protocolos Notariales*, legajo 4678, f. 6 vº. Testamento de Francisco Pérez ante Cristóbal Quintero, otorgado en Huelva el 3 de enero de 1612. AMH FDH Carpeta 361.2.

63 AHPH, *Protocolos Notariales*, legajo 4221, f. 271. Testamento de Alonso Gómez Quintero, presbítero ante Diego Pérez Barrientos, otorgado en Huelva el 25 de diciembre de 1714. AMH FDH, Carpeta 361.2.

64 AHPH, *Protocolos Notariales*, legajo 4575, f. 38. Testamento del escribano Francisco Quintano ante él mismo, otorgado en Huelva el 12 de julio de 1747. AMH FDH, Carpeta 361.2.

65 AMH FDH, Carpeta 361.2 Testamento de Ana de Jesús ante Antonio de Vera del Estoque, otorgado en Huelva el 9 de diciembre de 1689.

66 AGAS, Sección II. *Gobierno*. 4. Visitas pastorales. Legajo 05171. Visita pastoral a la vicaría de Huelva, finalizada el 5 de enero de 1708, f. 15.

se refieren a la lámpara que alumbraba a la devota imagen, en esta ocasión denominada como del Rosario⁶⁷.

3.8. Patrimonio de Nuestra Señora de la Caridad

A través de los inventarios parroquiales que se realizaron entre la segunda mitad del siglo XIX y el primer tercio del XX conocemos el patrimonio que poseía Nuestra Señora de la Caridad. El primero de ellos data de 1863.

“Un vestido morado.

Otro id en mal estado.

Otro id de tela bueno.

Una corona de la Virgen y otra el niño en poder de los herederos de D Francisco Hernandez que corre con la Virgen: también está en poder del mismo un caliz de plata y los vestuarios.

Un organito pequeño, propiedad de la Caridad que hoy se halla en la hermita de la Sinta.

Entre el Altar de San José y el de la Estrella, se halla un altar dorado colocado con la imagen de nuestra Señora de la Caridad, que fue colocado posteriormente a la fecha del inventario y cuya imagen procede del hospital”⁶⁸.

Por el testamento de Francisca Hernández Molina dispensado en 1888, sabemos que el Niño Jesús de la Virgen vestía zapatos de plata:

“Una corona de plata con que se adorna la efigie de Nuestra Señora de la Caridad que se venera en la Parroquia de la Concepción de esta ciudad; otra corona de plata y unos zapatos también de plata para el Niño Jesús de dicha efigie, el vestido de la misma y los demás útiles para el culto de dicho altar, y una efigie de más de un metro de altura de Jesucristo Crucificado (...)”⁶⁹.

Por el inventario de la parroquia de la Concepción de 1908 conocemos que la imagen del Niño llevaba además potencias de plata y un cetro: “1º En el camarín se encuentra la Virgen de la Caridad con el divino Niño vestido se encuentra esta imagen de seda, bastante antigua. La corona de la Virgen de plata. El vestido del Niño es igual al de la Virgen, teniendo además potencias y

67 AGAS, Sección II. *Gobierno*. 4. Visitas pastorales. Legajo 05215. Visita pastoral a la vicaría de Huelva de José Francisco Escobar, 19 de julio de 1740, f. 338.

68 AGAS, Sección IV. *Inventarios*. Legajo 14563. Administración general. Inventarios Huelva. Parroquia de la Concepción. 8 febrero 1863.

69 AHPH, *Protocolos Notariales*, legajo 4924, f. 616. Testamento de Francisca Hernández Molina ante Emilio Cano y Cáceres, otorgado en Huelva el 2 de marzo de 1888. AMH FDH, Carpeta 243.5.

zapatos de plata el cetro y demás alhajas están en poder de D^a Francisca Hernández”⁷⁰.

4. CONCLUSIONES

El Hospital de la Caridad de Huelva cerró sus puertas en 1863 para dar paso al que sería el Hospital Provincial de la Merced. Años antes, tras la desamortización, la capilla del hospital quedaría obsoleta, pasando la imagen de Nuestra Señora de la Caridad y los atributos de su cofradía a la parroquia de la Concepción. Lamentablemente, este templo fue saqueado e incendiado el 20 de julio de 1936, al comienzo de la Guerra Civil española; en su destrucción pereció el altar, así como la Virgen y todo su patrimonio. La corporación no tuvo continuidad debido a que su devoción había mermado mucho tras el cierre del hospital, y, ni siquiera se llegó a realizar otra efigie de Nuestra Señora de la Caridad en la parroquia, como se hizo con otras advocaciones.

En la actualidad, la Hermandad penitencial de la Fe, fundada en 1988, ha retomado esta antigua devoción onubense, dándole la advocación de Caridad a su titular mariana: en este caso se trata de una dolorosa y no de una imagen de gloria acompañada del Niño Jesús.

Tristemente, con la destrucción de la parroquia de la Concepción se pierde toda pista sobre esta cofradía y su patrimonio, no habiéndose conservado fotografía alguna del altar, ni de las fiestas, por lo que tenemos que basarnos únicamente en la documentación hallada para hacernos una idea global de cómo pudo ser este hospital, su capilla, la Hermandad de la Santa Caridad y su titular mariana.

BIBLIOGRAFÍA

- CALVO LÁZARO, R., “Nuevos datos para la historia de las ermitas, hospitales y capillas de Huelva desde el siglo XVI hasta la actualidad” en *Vegueta*, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2024, pp. 281-301.
- CRUZ DE LAS FUENTES, L., *Documentos de las fundaciones religiosas y benéficas de la villa de Almonte y apuntes para su historia*, Huelva, F. Gálvez Concepción, 1908.

70 AGAS, Sección IV. *Inventarios*. Legajo 14563. Administración general. Inventarios Huelva. Parroquia de la Concepción. 26 de enero de 1908.

- DÍAZ HIERRO, D., *Historia de la devoción y culto a Nuestra Señora de la Cinta, Patrona de Huelva*, Huelva, Artes Gráficas Andaluzas, 1989.
- DÍAZ HIERRO, D., *Huelva y los Guzmanes*, Revisión y edición de Manuel José de Lara Rodenas, Huelva, Ayuntamiento de Huelva, 1992.
- DOMÍNGUEZ ROMERO, J., “Virgen de la Caridad. Raíces de una devoción en Huelva”, en
- ARANA DONCEL, J.; DE LA CAMPA CARMONA, R. (coords.), *Regina Mater Misericordiae: estudios históricos, artísticos y antropológicos de advocaciones marianas*, Córdoba, Litopress, 2016, pp. 201-212.
- GONZÁLEZ CRUZ, D., “Cofradías y asociacionismo religioso en la Huelva del antiguo régimen: Mentalidad, organización y recursos económicos (1700-1800)”, en *Actas del II Congreso de Historia de Andalucía*, Córdoba, 1991. Andalucía Moderna (III), Córdoba, Junta de Andalucía, 1991.
- GONZÁLEZ CRUZ, D., *Religiosidad y ritual de la muerte en la Huelva del Siglo de la Ilustración*, Huelva, Diputación Provincial de Huelva, 1993.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, J.M. y CARRASCO TERRIZA, M.J., *Nuevos datos sobre escultura mariana onubense*, Huelva, Excma. Diputación Provincial de Huelva, 1992.
- LARA RÓDENAS, M.J. de, “El tiempo y las fuentes de su memoria: historia moderna y contemporánea de la provincia de Huelva”, en REY DE LAS PEÑAS, R., (coord.), *Religiosidad y cultura en la Huelva Moderna*, tomo III, Huelva, Diputación Provincial de Huelva, 1995.
- LARA RÓDENAS, M.J. de, *La Ilustración en las Sacristías. El vicario de Huelva y las respuestas a Tomás López*, Huelva, Artes Gráficas Andaluzas, 1998.
- LARA RÓDENAS, M.J. de, *La muerte barroca. Ceremonia y sociabilidad funeral en Huelva durante el siglo XVII*, Huelva, Universidad de Huelva, 1999.
- LARA RÓDENAS, M.J. de, “Religiosidad y política en la Huelva del Antiguo Régimen: la Virgen de la Caridad, *El Dintel*, nº 5, 1999, pp. 30-31.
- LÓPEZ VIERA, D., “El Hospital de la Caridad de Huelva durante el Antiguo Régimen”, *Huelva en su Historia*, 2ª época, nº 8, 2001, pp. 151-186.
- MORA NEGRO Y GARROCHO, J.A. de, *Huelva Ilustrada. Breve historia de la antigua y noble villa de Huelva*, Huelva, Diputación Provincial de Huelva, reedición de 1762 (Imprenta de Geronymo de Castilla, Sevilla), 1974.
- MORENO NAVARRO, I., *La antigua hermandad de los negros de Sevilla*. Sevilla, Universidad de Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1997.

MORENO NAVARRO, I., *Cofradías y hermandades andaluzas: estructura, simbolismo e identidad*, Sevilla, Ediciones Andaluzas Unidas, 1985.

SANCHO D'HERBE, R., *Historia del Hospital Provincial de Huelva*, Huelva, Universidad de Huelva, 2013.

Rocío Calvo Lázaro

Departamento de Pintura

Universidad de Sevilla

<https://orcid.org/0000-0002-0540-4456>

rcalvo1@us.es



**ESTRATEGIAS, ADAPTACIÓN Y RUINAS. EL DESPERTAR DEL
ARTE CHINO CONTEMPORÁNEO Y LA BÚSQUEDA DEL
DÍALOGO (1978-2012)**

**STRATEGIES, ADAPTATION AND RUINS. THE AWAKENING
OF CONTEMPORARY CHINESE ART AND THE SEARCH FOR
DIALOGUE (1978-2008)**

FRANCO CECCHI

Universidad de Educación a Distancia

Recibido: 21/07/2024 / Aceptado: 08/12/2024

RESUMEN

Concebido en el marco de una amplia investigación en historia del arte y del territorio, este artículo diseña una trayectoria a lo largo de algunas de las contribuciones más destacadas de la vanguardia artística en China a partir de la etapa de reforma y apertura impulsada por Deng Xiaoping en 1978 con el objetivo de arrojar luz acerca la búsqueda de un diálogo social, político y también urbano, emprendida por una generación de artistas que impulsó un cambio de paradigma en el arte contemporáneo chino. Poniendo el foco en una historia del arte, cada vez más interconectada y multidisciplinar y orientada a los estudios culturales, intentamos aportar elementos de novedad en los estudios artísticos que en las últimas décadas se han ido ampliando en el marco de la globalización.

Palabras clave: Arte chino contemporáneo, Vanguardia China, Transformaciones urbanas.

ABSTRACT

Conceived in the context of a broad investigation into the history of art and territory, this article draws a broad trajectory of some of the most outstanding contributions of the artistic vanguard in China starting from the era of reform and opening inspired by Deng Xiaoping in 1978 with the goal of turning light it seeks the pursuit of a social, political and also urban dialogue, undertaken by a generation of artists who instigated a paradigm shift in contemporary art. Placing the focus on a history of art, more interconnected and multidisciplinary and oriented towards cultural studies, we intend to bring new elements into artistic studies that have been expanding in recent decades in the context of globalization.

Keywords: Contemporary Chinese art, Art of Globalization, Urban transformations.

INTRODUCCIÓN

Evidenciando la existencia de un cambio de paradigma en el arte chino contemporáneo, aun poco explorado en el marco de los estudios de arte y del territorio, este artículo, pretende ampliar y definir los conocimientos acerca del proceso artístico de conquista espacial que ha llevado a una profunda reflexión acerca del espacio urbano en China en las últimas décadas. Un espacio urbano que había sido profundamente comprometido a raíz de las grandes transformaciones urbanas de las últimas décadas.

Actualizando el marco crítico, y ensanchando la bibliografía relativa al arte contemporáneo chino, este estudio tiene principalmente dos objetivos: el primero, poner en releve el papel transformador de una generación de artistas en el proceso de ruptura con el marco académico, gracias a grupos pioneros como el grupo “*The Stars*” a final de los ‘70, el “movimiento de la “*Nueva Ola de 1985*” en los años ‘80, y los artistas vanguardistas a partir de los años ‘90.

El segundo objetivo, es individuar aclarar y definir, en el contexto de las aceleradas transformaciones urbanas, la búsqueda por parte de los artistas, de un “*dialogo*” social y político que anticipó la necesidad de transformaciones en todos los aspectos de la vida social china.

Ofreciendo una panorámica de fenómenos que consideramos de extrema importancia en un momento en que la historia del arte acelera hacia unas conexiones globales, a menudo de difícil comprensión, a través de esta investigación

queremos evidenciar como, si bien se mantuvieron diferencias entre arte oficial y no oficial, y también entre actitudes más radicales o más mediadoras para sobrevivir al contexto político, el arte chino emergió con fuerza en los años '90, después de la experiencia frustrada de 1989, insertándose plenamente en el contexto global.

En los últimos años, los estudios artísticos, se han ido ampliando gracias a nuevas propuestas y conexiones de alcance global y gracias a las aportaciones provenientes de los países emergentes (BRICS). En este sentido, la historia del arte contemporáneo china, se convierte a nuestro aviso, en una pieza ineludible con sus propuestas y sus vicisitudes, formando parte de una historia del arte global que avanza hacia nuevas interpretaciones y abandona un enfoque estrictamente occidental, como reflejado se ve en las investigaciones de autores como *Francesca dal Lago*, *James Elkin*, *Zhivka Valiavicharska*, e *Alice Kim*¹.

1. EL REALISMO MAOÍSTA (1949-1978)

A lo largo del siglo XX, frente a las grandes transformaciones sociales, económicas, y sociales, los artistas chinos elaboraron estrategias de resistencia y pusieron las bases para el nacimiento y la consecuente afirmación del arte chino contemporáneo.

Si bien el auge del arte contemporáneo en China es un fenómeno relativamente reciente, cuyo despegue coincide con las políticas de “*reforma y apertura*” (1978), se puede fijar un punto remoto de inflexión en el inicio del siglo, en coincidencia con el fin de la dinastía Qing (1644-1912) y la apertura hacia occidente que llevó a la adopción de nuevos cánones basados en el gusto occidental. Un fuerte impulso a las nuevas teorías del arte en China se debió al movimiento social del 4 de mayo de 1919; un movimiento que reflejó la profunda transformación de la sociedad china de la época, en los ámbitos social y cultural.

Con el triunfo de la revolución en 1949, el arte se puso al servicio del proletariado. El “*Realismo Revolucionario Maoísta*” “[...] abogaba, a nivel temático, por la introducción de preocupaciones sociales utilitarias, y a nivel estilístico, por la absorción de elementos del arte popular chino en los modelos

¹ Acerca de los estudios sobre Arte y Globalización, véase: ELKINS., J., VALIAVICHARSKA, Z., KIM, A., “*Art and Globalization*”, The Stone Art Theory Institutes. Penn State University Press, 2010

importados del realismo Socialista Occidental y Soviético”². El arte se limitó entonces al uso de pocas técnicas, sobre todo la pintura al óleo, y los temas principales estaban relacionados con el realismo socialista y temáticas folclóricas: “En el análisis de Mao, el arte y la literatura se originan en la realidad social en su riqueza e inmediatez, y la realidad actual es la auténtica fuente en la que los artistas pueden inspirarse”³.

La Revolución Cultural (1966-1976) aumentará la represión política y constituirá el punto álgido del Realismo Maoísta. A lo largo de toda la década, la represión política se reforzará con la introducción de un sofisticado sistema de censura y propaganda del régimen, limitando la expresión artística al circuito oficial y cerrando la puerta hacia todo el gusto occidental.



Figura 1. Luo Gongliu: “Mao Zedong Made a Rectification Report in Yan’an”.

Tomado en: <https://alphahistory.com/chineserevolution/wp-content/uploads/2014/04/yananrectificationspeech.jpg>

² XIANTING, L., “Major trends in the development of Contemporary Chinese Art”, en DORAN, V.C., “*China’s New Art, Post-1989*”, Hanart TZ Gallery, Hong Kong Arts Centre and Hong Kong Arts Festival Society, Hong Kong, 1993, pp. X-XXII. [consulta 28/10/2020]. https://monoskop.org/File:Xianting_Li_1992_1993_Major_Trends_in_the_Development_of_Contemporary_Chinese_Art.pdf.

³ WANG, B., “Socialist Realism”, *Words and Their Stories. Handbook of Oriental studies*, vol. 27, sección 4, 2010, pp. 101-118, Leiden/Boston, 2010 [consulta 22/06/23] <https://doi.org/10.1163/EJ.9789004188600.1-342.24>.

Como apunta Melissa Chiu, con el fin de la Revolución Cultural, el arte contemporáneo chino se encontró en una encrucijada debido a los grandes cambios políticos y experimentó un nuevo inicio: “Por primera vez desde 1949, los artistas eran libres de experimentar con estilos extranjeros que no poseían una dimensión política sancionada por el estado”⁴.

Después de la etapa Maoísta, a finales de los años '70, la política de *reforma y apertura* (*Kaige Kaifang*) impulsada por Deng Xiaoping, llevó a China a vivir una época de grandes cambios en el marco de un proceso que culminó con la entrada del país en la Organización Mundial del Comercio en 2001.

2. EL DESPERTAR DEL ARTE CHINO CONTEMPORÁNEO (1978-1988)

Los años '70 fueron clave en la superación del realismo maoísta y, gracias al nuevo clima de apertura, empezaron a circular numerosas revistas y libros extranjeros que permitieron a los artistas chinos formarse con los cánones del arte occidental dando vida a un nuevo fermento creativo. Galikowski, subraya cómo “[...]la presencia de exposiciones occidentales representó una erosión gradual del principio de que las obras expuestas debían cumplir una función educativa”⁵.

En enero de 1978, se celebró en Shanghái la primera exposición china de arte occidental desde 1949: *Paysages et Paysannes Francais: la Vie Rurale en France au XIXè Siècle 1820-1905*. La muestra atrajo a multitudes entusiastas en Shanghái y, en marzo, en el Museo Nacional de Arte de China en Pekín ⁶.

En aquellos años, la resistencia de un arte no oficial, fue llevada a cabo por figuras aisladas como *Mu Xin* (1927-2012), o por varios colectivos de artistas urbanos autodidactas, como por ejemplo el colectivo anónimo denominado “*Wu Ming*”, formado en 1973 y activo hasta 1981, que desafió el poder pintando temas abstractos, no directamente implicados con la política. Inspirados por el

4 CHIU, M., “*Breakout: Chinese Art Outside China*”, Milano, Charta, 2007, p. 22.

5 GALIKOWSKI, M.B., “*Art and Politics in China, 1949-1986*”, Tesis doctoral, Departamento de Estudios de Asia Oriental Universidad de Leeds. Diciembre 1990, pp. 165-166 [consulta 06/06/2023]: <https://core.ac.uk/download/pdf/5225507.pdf>.

6 WHITTAKER, L., “A Constellation of Stars, Huang Rui and Ma Desheng, Art&Editors, 1978-1983”, Hadrien de Montferrand Gallery y Huang Rui, Beijing, 2013, p. 34 [consulta 24/02/23]: https://monoskop.org/images/3/32/A_Constellation_of_Stars_Huang_Rui_and_Ma_Desheng_Art_Editors_1978-1983_2013.pdf

arte occidental utilizaron el autorretrato como forma de rebeldía y de actitud inconformista.

Surgieron dos importantes movimientos artísticos: *Scar Art* (*Shang Hen Mei Shu*) y *The Stars* (*Xing Xing Hua Hui*): “Como generación que experimentó el caos de la Revolución Cultural, los artistas tendieron a revelar el lado más oscuro de la revolución y trataron de abordar el trauma que había causado”⁷. El realismo se centró en la vida rural y “*Scar Art*” se centró en retratar las heridas emocionales de la juventud urbana de China”⁸.



Figura 2. He Duoling, “Youth”, 1984: Tomado en: <https://feedbagblog.blogspot.com/2011/12/he-duoling.html>

⁷ ZHOU, Y., *A History of Contemporary Chinese Art: 1949 to Present*, Singapur, Springer, 2020, p. 104.

⁸ YANG G-M., SUCHAN, T., “The Cultural Revolution and Contemporary Chinese Art”, *Art Education*, vol. 62, nº 6, pp. 25-32, 2015, [consulta 19/12/2020]: <https://doi.org/10.1080/00043125.2009.11519042>.

“El grupo *The Stars* (“Las Estrellas”), en cambio, se afirmará como un referente de la crítica social y política. Este grupo de artistas, entre los que destacaron *Ai Weiwei* o *Wang Keping*, rechazó el realismo socialista y desarrolló estilos inspirados en lenguajes modernistas, desde el postimpresionismo, al surrealismo o la abstracción”⁹.

La exposición *A Constellation of Stars*, organizada por el grupo *The Stars* (*xīng xīng pài*) en 1979, influyó en la producción de toda la década siguiente, inspirando el núcleo del nuevo arte contemporáneo chino. Se formaron colectivos por todo el país y nacieron nuevas prácticas y nuevos enfoques influidos por el arte occidental.



Foto 3. “*The Stars Exhibition*”, 1979. Tomado en: <https://www.cafa.com.cn/en/news/details/8327047>

9 QUEROL, N., “Cuestiones a debate sobre el arte contemporáneo en China, 1989 – 2005. Prácticas curatoriales y globalización”, *Ibero-American Journal of East Asian Studies*, 2012, p.7[consulta 18/07/2023][https://www.academia.edu/2402091/Debates_on_contemporary_art_in_China_1989_2005_Curatorial_Practices_and_Globalisation_Journal_Article_

Los años ochenta fueron un periodo de enormes cambios en China, que sentaron las bases de las grandes reformas económicas, políticas y sociales. El decenio fue testigo del cambio ideológico y del paso a la economía de mercado: “El materialismo, el auto-enriquecimiento, la competitividad y el individualismo reemplazaron gradualmente los principios maoístas de igualitarismo, colectivismo, altruismo y cooperación”¹⁰.

Surgieron numerosas revistas, exposiciones y movimientos artísticos a lo largo del país, que se expresaban en contra del periodo de la Revolución Cultural. Durante toda la década, los artistas de la “*Nueva Ola 1985*”, lucharon contra viento y marea para crear puentes con la cultura global y conquistar el espacio social y político.

Algunos de los grupos pioneros de la época, fueron: “*Nueva figurativa*”, más tarde renombrado *Southwest Art Group*, en Kunming (1985-87); *Xiamen dada*, en Xiamen 1985; la “*Sociedad de Creatividad Juvenil de Hangzhou*”, más tarde llamado el “*Grupo del estanque*”, en Hangzhou (1986-1989), y el “*Grupo de Nuevos Analistas*”, en Beijing (1988-1995)¹¹. La unión de todos los nuevos colectivos regionales dio vida a lo que se define bajo un único nombre, como el “*Movimiento de la Nueva Ola de 1985*”¹².

Wu Hung, destaca la influencia occidental y del cosmopolitismo en los artistas de la época afirmando que: “[...] las figuras más influyentes en los artistas chinos de la década de 1980 fueron, de hecho, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, Jean-Paul Sartre, Sigmund Freud, Carl Jung, Albert Camus y T.S. Eliot”¹³.

10 BROUDEHOUX, A.M., *The Making and Selling of Post-Mao Beijing*, New York, Taylor and Francis, 2004, edición Kindle.

11 CHIU, M., “*Breakout...*”, *op. cit.*, p. 22.

12 CHIU, M., *Chinese Contemporary Art 7*, New York, AW Asia, 2008, p. 18.

13 HUNG, W., “A Case of Being ‘Contemporary’: Conditions, Spheres, and Narratives of Contemporary Chinese Art”, en O. ENWEZOR, N. CONDEE y T. SMITH (Eds.), *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity* (pp. 290-306), New York, Duke University Press, 2008, pp. 290-306 [consulta 20/10/2023] <https://doi.org/10.1515/9780822389330-018>.



Figura 04. Xiamen Dada Exhibitions of Modern Art, 1986, n°10. Tomado en: https://kknews.cc/zh-sg/culture/rbjgl8n.html#google_vignette

Entre los grupos más interesantes se encuentra *Xiamen Dada*, fundado por Huang Yonping, que se postuló como el más radical, con propuestas muy provocadoras inspiradas por las ideas de Duchamp.

En 1986, Xiamen Dada organizó dos importantes exposiciones: una titulada *Xiamen Dada Modern Art Exhibition*, en el palacio Cultural de Xiamen; y otra llamada *Events*, en el Museo de Bellas Artes de Fujian. Posteriormente, el grupo organizó un evento provocador en el que quemaron 60 obras de arte de la exposición previa *Xiamen Dada Modern Art Exhibition*.¹⁴

Tal y como apunta Cruz Sánchez, desde 1987 la vanguardia china entró en una nueva fase, “en la que se cuestiona la instrumentalización del arte como herramienta social que había propugnado la ‘Nueva ola’”¹⁵. Este margen frente a lo social ganado por el artista fue aprovechado para trascender la mera

14 GLADSTONE, P., “*Contemporary Chinese Art. A Critical History*”. London, Reaktion Books Ltd, 2014, p. 124.

15 SÁNCHEZ, CRUZ, P.A., “*Arte y Performance, una historia desde las vanguardias hasta la actualidad*”, Madrid, Akal/Arte Contemporáneo, 2024, p. 524.

descripción de los cambios sociales y transformar el arte desde la propia experiencia personal¹⁶.

En 1989, todas las reivindicaciones del movimiento de la “*Nueva Ola*”, se concentraron en lo que es todavía considerado el evento más importante de la década: la exposición *China/Avantgarde*: “Considerada el pico más alto del arte de ruptura en aquel momento, y el punto de partida del sistema de arte comisariado en China, la exposición *China/Avantgarde* fue una exposición semioficial, organizada por *Gao Minglu* y *Li Xianting* en el Museo Nacional de Arte de Pekín en 1989”¹⁷.

El gobierno chino cerró la exposición *China/Avantgarde* y, en julio del mismo año (1989), el país vivió una de las tragedias más silenciadas de la historia: la represión de los movimientos estudiantiles y la consecuente masacre de Tiananmen¹⁸.

3. CHINA/AVANTGARDE Y EL DIÁLOGO FRUSTRADO

El cierre de la exposición *China/Avantgarde* en 1989 por parte del gobierno chino, supuso un punto de inflexión en el arte chino contemporáneo, que normalizó el uso de técnicas occidentales y abrió la puerta para el reconocimiento de la disciplina y de todo el circuito de arte contemporáneo, hasta el momento fuertemente hostigado. Una de las obras más llamativas de la exposición fue “*Diálogo*”, la performance del artista Xiao Lu que disparó contra su propia instalación, formada por dos cabinas telefónicas interconectadas gracias a un espejo, sugiriendo metafóricamente un disparo hacia una nueva etapa del arte contemporáneo chino. Fernández del Campo y Sanz Giménez aciertan cuando afirman que “aquel acto tan comentado de febrero del 1989 podría entenderse como el simbólico pistoletazo de salida del arte contemporáneo chino de los años ’90”¹⁹.

16 *Ibidem*, p. 524.

17 MANONELLES MONER, L., “*La construcción de la(s) historia(s) del arte contemporáneo*”, Barcelona, Bellaterra, 2017, p. 53.

18 VV.AA., “Especial Tiananmen-Los años antes de 1989”, *China File*, 04 de 06 de 2012 [consulta 08/07/23]; <https://www.china-files.com/los-anos-antes-de-tiananmen/>.

19 FERNÁNDEZ DEL CAMPO, E., SANZ GIMÉNEZ, S., *Arte Chino Contemporáneo*, Madrid, Nerea, 2011, p. 59.



Figura 05. Xiao Lu: “*Dialogue*. 1989. Tomado en: <https://www.moma.org/audio/playlist/290/3759>

Paradójicamente, la exposición *China/Avantgarde* impulsó el arte contemporáneo chino, insertándolo en el circuito del arte comisariado. Al mismo tiempo, simbolizó, junto con la represión de la plaza Tienanmen, el fin de una época y de las esperanzas reformistas de toda una generación que había crecido con modelos occidentales y significó la vuelta de artistas e intelectuales a la clandestinidad.

La primera tentativa de “*Diálogo*”, político, social y espacial, en búsqueda de un entendimiento con el poder y la sociedad china, no alcanzó el nivel de aceptación necesaria para impulsar una visión transformadora de la sociedad china. De un lado, los artistas recuperaron los temas sociales y políticos, con particular atención a la búsqueda de la identidad, retirándose en espacios restringidos y con un público reducido. Por otro lado, muchos artistas eligieron la vía del exilio, y solo a mitad de los años '90, cuando el panorama político y cultural empezó a cambiar, varios de ellos volvieron al país, con nuevas propuestas y en un nuevo marco de aceptación del arte comisariado.

La ramificación y la diferenciación de las propuestas generada a raíz de la diáspora y de la represión, empezó a influir en los procesos y las dinámicas culturales o contraculturales del arte chino entre el final del siglo y la primera década del milenio.

4. LOS AÑOS '90, LOS NUEVOS CAMINOS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO CHINO

Como aclara Wu Hung, si bien la actitud radical de los artistas abrió el camino de la experimentación y de un cambio en la concepción del arte contemporáneo chino, “[...] no fue hasta la década de los noventa que la experimentación llegó a su plena madurez gracias a la internacionalización de la escena artística china y la normalización del arte experimental en el propio país”²⁰.

Si bien en los años ochenta los artistas creían en el idealismo y en el valor de los experimentos colectivos, después de Tienanmen se orientaron hacia la expresión individual²¹. Acontecimientos como la caída del muro de Berlín y la desintegración de la Unión Soviética el mismo año, junto con la aceleración del proceso de globalización, abrieron una época de grandes cambios:

“El 1989 [...], marcará un antes y un después también en la percepción del arte contemporáneo chino en el extranjero; desde la participación en la importante exposición mundial de 1989, “Magiciens de la Terre”, hasta la Bienal de Venecia y São Paulo, el decenio de 1990 fue testigo de un acelerado aumento del arte chino contemporáneo en todo el mundo”²².

A principios de los '90, el desarrollo del arte chino contemporáneo se hizo cada vez más multidireccional, multiplicándose los enfoques y los puntos de vistas que dieron nueva vida al arte chino contemporáneo. La Bienal de Guangzhou, abrió el camino hacia el nuevo sistema mercantil del arte y contribuyó en afirmar el nuevo modelo en línea con las políticas de reformas y apertura.

La 45ª Bienal de Venecia de 1993, dirigida por Achille Bonito Oliva, dedicada al arte de frontera o arte del límite, utilizó el lema “Los cuatros puntos cardinales del Arte” para afirmarse como la primera bienal transnacional.

20 QUEROL, N., “Reinterpretation: A Decade of Chinese Experimental Art (1990-2000)”, en Wu Hung (ed.), *ExitBook Art Journal*, febrero 2004 [consulta 08/08/24]:

https://www.academia.edu/2403008/Reinterpretation_A_Decade_of_Chinese_Experimental_Art_1990_2000_by_Wu_Hung_ed.

21 ALBERTINI, C., *Avatars and Antiheroes: a guide to contemporary Chinese artists*, Tokio, Kodansha International Ltd., 2008, p. 9.

22 WANG, P., “Making and remaking history: categorizing ‘conceptual art’ in contemporary Chinese art”, *Journal of Art Historiography*, nº 10, junio de 2014, p. 2 [consulta 24/05/22] https://monoskop.org/images/4/45/Wang_Peggy_2014_Making_and_Remaking_History_Categorising_Conceptual_Art_in_Contemporary_Chinese_Art.pdf.



Figura 06. Yue Minjun: Tomado en: <https://laescenaencurso.wordpress.com/tag/masa/>

El arte posterior al movimiento de la *Nueva ola 1985*, será de alguna manera monopolizado por el suceso del *Pop político* y del *Realismo cínico*, que obtuvieron un gran éxito en todo el mundo llevando su estética en el punto más alto alcanzado por el arte contemporáneo chino en términos de ventas y de reconocimiento internacional. El primero mezclaba elementos del *Pop art* occidental con el realismo socialista, combinando el mundo de la publicidad con la propaganda maoísta, mientras que el segundo se caracterizó por el marcado sentido individualista y por el sarcasmo.

Entre los principales exponentes del *Pop político* destacan *Yu Youhan* y *Wang Guangyi*, mientras en el realismo cínico sobresalen las figuras de *Zhang Xiaogang*, *Fang Lijun* y *Yue Minjun*, *Liu Wei*, *Zeng Fanzhi* y *Fang lijiun*, que utilizaron el humor negro para describir las decepciones de la sociedad desorientada de inicio de los '90.

La obra de *Zhang Xiaogang*, caracterizada por un enfoque cínico e intimista, se centra en temas familiares transmitiendo malestar y apatía. Según Yung-Fen, “La combinación de romanticismo y frialdad de la serie “*Big Family*”, “recuerda el dolor oculto de los intelectuales chinos tradicionales que citaron el hogar como una analogía de la nación en tiempos de desorden”²³.

23 YUNG-FEN, H., *Post-Martial Law vs. Post-'89, Contemporary Art in Taiwan and China. Faces Reflect Social Reality*, Taiwan, National Taiwan Museum of Fine Arts, 國立台灣美術館 Taichung, 2007.



Figura 07. Zhang Xiaogang. Tomado en: <https://www.linkedin.com/pulse/haunting-memories-bloodlines-zhang-xiaogang-minah-song>

Más allá del éxito del arte contemporáneo chino a nivel global que se dio gracias al *Pop político* y el *Realismo cínico*, el arte chino supo crear los anticuerpos para resistir a las tentaciones del mercado y para ofrecer una visión más realista acerca de los numerosos problemas de erradicación y destrucción vividos por la sociedad china.

El clima de represión después de Tienanmen alimentó la vuelta a la clandestinidad para muchos artistas y se desarrolló una escena subterránea importante, formada por artistas independientes que aprovechaban la nueva libertad de movimientos por todo el país, para juntarse en aldeas y experimentar nuevos medios expresivos y un nuevo estilo de vida que se verían favorecidos por las políticas de apertura.

En primer lugar, tenemos el nacimiento de la *Apartment Art*, una práctica llevada a cabo por artistas como *Zhang Peili*, *Geng Jianyi*, *Wang Luyan*, *Song Dong*, *Wang Jin*, *Zhang Huan*, etc., que consistía en el rechazo hacia la exposición pública de las obras y la producción exclusiva en el entorno doméstico de los artistas. En segundo lugar, el surgimiento de una estética centrada en la *performance* y en la crítica urbana, desarrollada principalmente en las aldeas de los artistas como *Yuanminyuan* y el *Beijing East Village*. Los trabajos de estos artistas, “[...] dirigidos a expresar las frustraciones del nuevo modelo

económico capitalista y en contra de las expresiones comerciales del arte, investigaba el espacio artístico en función del espacio social y el espacio en general²⁴.

A principio de la década, fueron muchos los artistas chinos que se mudaron a Estados Unidos, Europa, Japón o Australia, donde consiguieron realizarse y proponer su arte a un público internacional. Muchos de ellos, a pesar de tomar la vía del exilio, mantuvieron fuertes vínculos con su país de origen alimentando la conexión con el arte contemporáneo internacional. Con la diáspora, se forjaron las bases de una rama del arte chino, que mantendrá sus raíces, enriqueciéndolas con elementos del arte internacional y con temáticas globales.

La escena se dividirá entre artistas chinos, no bien aceptados, pero cada vez más globalizados y conectados con el mundo del arte global, especialmente comparado con los años '80, y artistas chinos en el extranjero, considerados a todos los efectos chinos, en constante contacto con el arte occidental.

Esta pluralidad de propuestas artísticas se alimentó gracias a los artistas que volvieron a China después de una etapa en el extranjero, y desde la disidencia y la experimentación contribuyeron a romper barreras en la percepción del arte. Durante los primeros años de la década de 1990, en pleno proceso de transición de China hacia el capitalismo, un número cada vez mayor de jóvenes se trasladó de las provincias a Pekín y se congregó en lo que se convirtió en pueblos de artistas a menudo llamados “pueblos de pintores” o *huajia cun*²⁵. La primera comunidad de este tipo estaba situada en los suburbios occidentales de Pekín, cerca de las ruinas del antiguo parque imperial *Yuanmingyuan* (圆明园画家村)²⁶.

“Varios artistas provenientes de la vanguardia empezaron a experimentar con nuevos lenguajes creativos, utilizando referencias urbanas para expresar sus pensamientos y sentimientos sobre la urbanización, centrándose en el caos y la turbulencia de la vida real y la gente real”²⁷. Este *engagement* de los artistas chinos, se tradujo en un compromiso con la sociedad, las tradiciones y el paisaje (a pesar de las dificultades dictadas por la situación política), que se concretizó

24 MINGLU, G., *Total modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art*, Cambridge MA, The Massachusetts Institute of Technology Press, 2011, p. 7.

25 CORNELL, C., “Using movement: how Beijing’s post-1989 artists capitalized on a city in flux, *Cultural Studies*”, 4, marzo de 2018, pp. 276-296 [consulta 07/11/23]: <https://doi.org/10.1080/09502386.2018.1446035>

26 HUNG, W., *Contemporary Chinese Art 1970-2000*, London, Thames & Hudson, 2014, p. 129.

27 HOFSTRAAT, L.A., “*The Human Dramatics of Urbanization Chinese urbanization in the art of Wang Bing, Xing Danwen and Zhang Dali*”, Bachelor Thesis, Utrecht University, Utrecht, 2019, p. 7.

en un nuevo compromiso con los temas sociales, fruto de un *Diálogo* con el entorno urbano.

En este contexto, los artistas experimentales adquirieron un nuevo estatus en un momento en el que surgían a lo largo del país las primeras galerías privadas y nuevos espacios expositivos. Empezaron a surgir los primeros trabajos enfocados al tema de las ruinas, centrados en el sentido de un pasado perdido y un presente en destrucción, propiciado por los enormes cambios sociales y económicos en el que estaba sumergido el país.

En los *huajia cun*, especialmente en el *East Village* de Beijing (北京东村), la comunidad de artistas ubicada en el extremo este de la ciudad, estos encontraron la posibilidad de experimentar y crear obras con una estética marcadamente fuera del circuito oficial con un mensaje radical y extremo, incluso para los estándares occidentales.

Entre los artistas de *East Village*, cabe destacar a Ma Liuming, Ma Zongyin, Rong Rong, Zhang Huan, Li Guoming, Cang Xin o Zhu Ming, entre otros.



Figura 08, Rong "Rong, East Village n°20". Tomado en: <https://www.portrait.gov.au/content/rong-rong>

Estos artistas vanguardistas, expresaron a través del cuerpo y de la *performance* (*xingwei yishu*) su rebelión hacia el sistema, ofreciendo nuevos puntos de vista críticos hacia el modelo imperante y hacia los problemas de la sociedad.

Moner aclara que “El término “*Xingwei Yishu*”, que en chino significa: ‘*Arte del comportamiento*’, sobrepasa la práctica artística para entrar de lleno en el campo de la ética y la política, enlazando con la naturaleza reivindicativa del arte de acción de la década de los sesenta y setenta del pasado siglo en Europa y Estados Unidos”²⁸.

Adoptando estilos de vida marginales, los artistas plantearon un desafío al modelo social y urbano, enfrentándose al sistema de destrucción y reconstrucción causado por la nueva economía adoptada durante la reforma. Su denuncia de la degradación urbana se manifestó especialmente a través de la “*performance*” y del sentimiento de “*ruinas*”. Entre escombros y ciudades fantasmas, las ruinas se convirtieron para estos artistas, en una metáfora del deterioro del espacio urbano, y se volcaron en la denuncia de todos los problemas causados por las aceleradas transformaciones.

Artistas como Zhang Dali, Yin Xiu Zhen, Rong Rong, Yang Yongliang, He chengyao, Ma liuming, Du Zhengjun o Wang Du consiguieron capturar el sentimiento de derrota frente a los cambios del mundo moderno manifestando el sentimiento de pérdida y de desorientación, encontrando en las ruinas una estética apropiada y decadente, para expresar la situación de un país que estaba arrasando su cultura milenaria.

Los artistas expresaron a través de las ruinas y la denuncia urbana el sentimiento de derrota frente al nuevo modelo económico y social, intentando impulsar un diálogo que llevase a la conquista del espacio y a un nuevo modelo de desarrollo urbano capaz de denunciar y revertir el proceso de demoliciones y los dramáticos desplazamientos sufridos por la población. Este proceso de exclusión, que viene desde lejos, no es exclusivo de China. Saskia Sassen remarca ya en los años ‘80 la raíz de un proceso a escala mundial que, según el lugar, adopta la forma de la tercerización global de manufacturas, servicios y trabajo de oficina, extracción de recursos naturales y cultivos industriales hacia área de costes bajos y regulaciones débiles²⁹.

28 MANONELLES MONER, L., “El arte de acción en China: la producción artística como compromiso”, *Inter Asia Papers*, 2009, p. 4 [consulta 12/04/2023] https://www.academia.edu/6169399/El_arte_de_acci%C3%B3n_en_China_la_producci%C3%B3n_art%C3%ADstica_como_compromiso.

29 SASSEN, S., *Expulsiones, Brutalidad y Complejidad en la Economía Global*, Madrid, Katz Editores, 2007.

Según Wang Meiqin, con la estética de las ruinas, el arte “Se convierte en una forma de intervención social que se lleva a cabo en el espacio público para aumentar la conciencia cívica, fomentar nuevas subjetividades y estimular imaginaciones alternativas y acciones colectivas para la mejora de la sociedad”³⁰. “Muchos artistas, incluyendo a Zhang Dali, Rong Rong, Sui Jianguo y Zhang Wang, pusieron en escena su arte en el fondo de las ciudades chinas como una forma de exponer la ambivalencia del pasado y el presente, el interior y el exterior, y la vida pública y privada”³¹.

Robin Visser resalta la capacidad de los artistas de interpretar la derrota frente a una inevitable decadencia identificada como un falso progreso: “Los artistas fueron particularmente sensibles al hecho de que el desarrollo frenético, contingente y oportunista de las ciudades chinas crea grandes rupturas sociales y políticas en lugar de un orden predecible que evoluciona hacia grados más altos de civilidad”³².

En este contexto, los lugares históricos como La Gran Muralla, el Palacio de Verano, la Plaza Tienanmen, etc., fueron elegidos como teatro de numerosas actuaciones, y se convirtieron en un símbolo de identidad y de resistencia frente al poder. En estos lugares se llevaron a cabo numerosas *performances* e instalaciones con carácter ritual, fenómeno que, según Gao Minglu, “se ha convertido en un proceso de conformación o remodelación de la conciencia de la identidad china”³³.

A partir de la *performance* de Wang Jin *The Great Wall of China: to be or not to be*, la Gran Muralla china se convertirá “en un símbolo abstracto del nacionalismo en transición a medida que el sistema económico mundial va forjando una nueva sociedad de consumo abierto y se pone de manifiesto la contradicción entre aceptación y resistencia”³⁴.

30 MEIQIN, W., *Socially Engaged Art in Contemporary China*, London, Routledge, 2019. Edición de Kindle.

31 PARK, J.P., “The Cult of Origin: Identity Politics and Cultural Capital in Contemporary Chinese Art”, *Yishu, Journal of Contemporary Chinese Art*, vol. 9, nº 4, 2010, pp. 63-72 [consulta 10/02/23] https://www.academia.edu/12129279/The_Cult_of_Origin_Identity_Politics_and_Cultural_Capital_in_Contemporary_Chinese_Art_Yishu_Journal_of_Contemporary_Chinese_Art_9_no_4_2010_63_72?auto=download

32 VISSER, R., “*Cities surround the countryside*”. Durham & London, Duke University Press, 2012, p. 67.

33 MINGLU, G., “Total Modernity...”, *op.cit.*, p. 12

34 MINGLU, G., *Inside Out, New Chinese Art*, Berkeley, University of California Press, 1998, p. 29.



Figura 09. Zhang Wang, *Fixing the Golden Tooth for the Great Wall*, 1997. Tomado en: <http://www.zhanwangart.com/en/works/31>

El artista Wang Peng alzó un muro en frente de la exposición organizada en una escuela afiliada a la Academia Central de Bellas Artes para escenificar la división que existía entre el arte oficial y el arte de vanguardia. La obra *Big explosión* de Zheng Lianjie, se extendió a lo largo de un gran tramo de la Gran Muralla.

Zhang Wang realizó una restauración de la Gran Muralla en su obra *Fixing the Golden Thooth for the Great Wall* (1997). El trabajo simbolizaba el estado de abandono de China y la necesidad de restaurar metafóricamente el país, en aquel momento en el medio de un proceso de cambio económico que estaba destruyendo el tejido histórico y la memoria colectiva.

Xu Bing, en cambio, con su obra *Ghost pounding the Wall*, utilizó material reciclado para reproducir la muralla y reflexionar acerca de la inmovilidad de

la historia china, atrapada en el pasado, basándose en el aforismo chino *A wall built by ghosts* (“Un muro construido por fantasmas”) de Gui Da Qiang.³⁵

Una de las figuras más destacadas, y considerado como el primer artista de “ruinas” y el primer artista de grafiti de China, es sin duda Zhang Dali. Primero desde el exilio europeo, y luego de vuelta a China, Zhang, que se convertirá en uno de los principales impulsores del diálogo urbano, investigó la relación entre los escombros de la contemporaneidad y la pérdida de memoria, poniendo el foco en la explotación laboral de la población inmigrante y en la pérdida de la tradición. En “*Dialogue and Demolition*”, el artista “transformó el espacio urbano en un lienzo para sus acciones pictóricas, que consisten principalmente en pequeñas alteraciones creadas al garabatear en todo tipo de superficies un logo ya omnipresente, la silueta rociada de su propia cabeza calva”³⁶.

El significado de las “ruinas”, entendidas como un espacio intermedio, un umbral temporal y espacial, es aquel de un momento en suspenso, de reflexión, que documenta la “violencia” de los cambios abruptos y acelerados de la época contemporánea, que en China se han manifestado con particular virulencia.

Zhang fijará aquel momento en suspenso, un instante antes entre la destrucción y la toma de conciencia de un camino equivocado que estaba reduciendo a escombros las ciudades, proyectando una modernidad de contrastes en la sociedad china contemporánea.

35 BING X., “Ghost pounding the wall”, *sitio Web oficial del artista* [consulta 08/10/2022] <https://www.xubing.com/en/work/details/205?classID=1&type=class#205>.

36 DAL LAGO, F., DONG, S., DALI, Z., WANG Z., JIANWEI, W., “Space and Public: Site Specificity in Beijing”: *Art Journal*, vol. 59, n° 1, Primavera, 2000, pp. 75-87, College Art Association, [consulta 08/05/2020] <http://www.jstor.org/stable/778084> <https://doi.org/10.2307/778084>.



Figura 10. Zhang Dali. *Dialogue and Demolition*. Tomado en: <https://journals.openedition.org/narratologie/7400>

Con su atención para los acontecimientos transformadores de la sociedad urbana, el arte de los '90 en China “[...] reflejó las experiencias históricas, expresó memorias colectivas e individuales, forzó diálogos entre pasado y presente y reflexionó sobre las profundas transformaciones que lo circundaban”³⁷.

El largo proceso de emancipación emprendido por el arte contemporáneo chino culminó en 1998 con la con la exposición *Inside Out*, comisariada por Gao Minglu. La retrospectiva, considerada como la más importante centrada en los años '80 y '90, tuvo lugar contemporáneamente en el Museo de San Francisco y en la sede del “*Asian Society*” de Nueva York. Varios artistas, como Chen Zhen, Huang Yongping, Cai Guoqiang, Wenda Gu, Xu Bing y Zhang

37 QUEROL, N., “Cuestiones a debate sobre el arte contemporáneo en China, 1989 – 2005. Prácticas curatoriales y globalización”, *Revista Iberoamericana de Estudios de Asia Oriental*, abril 2011, p.14 [consulta 06/11/23]. https://www.academia.edu/2402091/Debates_on_contemporary_art_in_China_1989_2005_Curatorial_Practices_and_Globalisation_Journal_Article_.

Huan, etc., se dieron a conocer al público global en esta etapa de rápida convergencia de China en el mundo del arte contemporáneo.

En la encrucijada del cambio de siglo, el arte hasta el momento juzgado degenerado, asumió el papel de *soft power*, y fue aceptado por el gobierno chino. Mientras tanto, China ingresó en la Organización Mundial del Comercio en 2001 y obtuvo el derecho a organizar unos Juegos Olímpicos en 2008: “[...]la China oficial, que había considerado el arte contemporáneo incomprensible y feo, comenzó a patrocinarlo construyendo museos y tolerando el vanguardismo”³⁸.

CONCLUSIONES

La respuesta del arte chino al proceso de transformaciones iniciado en 1978 con la reforma y apertura impulsada por Deng Xiaoping, ha sido un compromiso total con el entorno urbano que ha puesto en evidencia los “escombros” de una sociedad milenaria aplastada por los efectos de la globalización.

El despertar del arte contemporáneo en China, a partir de la exposición del Grupo *The Stars* en 1979, llevará a una nueva manera de entender tanto el arte como la arquitectura contemporánea en el país asiático. Los artistas de la vanguardia, elaboraron estrategias de adaptación para conquistar un espacio de expresión en un momento de profundas transformaciones en todos los campos.

A lo largo de todos los años ’80, el movimiento de la “*Nueva Ola 1985*” constituirá el punto de convergencia para los numerosos grupos artísticos que se formaron a lo largo del país, en búsqueda de un “diálogo” social y político. El año 1989, con sus turbulencias simbolizadas por la caída del muro de Berlín, constituyó una línea de demarcación importante para el camino del arte contemporáneo chino.

Simbolizado por el “pistoletazo” de Xiao Lu y Tang Song en la exposición *China/Avantgarde* de 1989, el “grito” de “diálogo” lanzado por los artistas chinos no fue escuchado por la sociedad china. En el mismo año, los tanques en la plaza Tienanmen silenciaron aquel disparo y frustraron la esperanza de toda una generación de reformar un sistema percibido en aquel momento como incapaz de entender sus necesidades.

38 ONG, A., “What Marco Polo Forgot: Contemporary Chinese Art Reconfigures the Global”, *Current Anthropology*, vol. 53, n° 4, 2012, pp. 471-494, DOI:10.1086/666699 [consulta 12/12/23] https://www.researchgate.net/publication/259711467_What_Marco_Polo_Forgot_Contemporary_Chinese_Art_Reconfigures_the_Global.

Muchos artistas eligieron el repliegue en el ámbito privado, o emigraron al extranjero propiciando el nacimiento de las numerosas corrientes que caracterizan hoy en día el arte contemporáneo chino.

Mientras, de un lado, movimientos como el *Pop político* y el *Realismo cínico* se codificaron como formas fácilmente reconocibles del nuevo arte chino para el consumo mundial, la Gran Muralla, el Palacio de Verano, la Plaza Tienanmen y otros lugares históricos se convirtieron en el teatro de una ritualización del arte, símbolo de la pérdida de valores y de una nueva identidad china. Todo esto en medio de una profunda transformación del papel del artista en el nuevo sistema del arte comisariado funcional del *soft power* del gobierno chino, y la presencia creciente por parte del arte chino en las Bienales de todo el mundo.

A lo largo de la década de 1990, el arte contemporáneo chino se abrió hacia el exterior; los artistas, que vivían todas las contradicciones del cambio económico, social, y de las pérdidas de los valores, se orientaron hacia la denuncia de la degradación urbana especialmente a través de la *performance* y con estilos de vida marginales. Frente a las transformaciones de las ciudades en sentido capitalista, los artistas se involucraron con lo urbano y se volcaron en la interpretación de la ciudad y de todos los problemas causados por las aceleradas transformaciones que estaban arrasando barrios antiguos y produciendo desplazamientos, con el objetivo de afirmar las raíces culturales históricas frente a la incertidumbre generada por el proceso de globalización.

En conclusión, este trayecto ha sido inevitablemente breve y limitado, a pesar de esto, esperamos haber contribuido a trazar un itinerario que, desde la perspectiva del arte y del territorio, pueda ser útil en la comprensión de fenómenos que a nuestro aviso, hoy en día no son exclusivos de los estudios orientales, sino que entran con fuerza en una historia del arte interconectada, que no se conciben por hechos aislados que tienen origen en un territorio lejano, sino que nacen, se desarrollan e influyen en el marco global.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTINI, C., *Avatars and Antiheroes: a guide to contemporary Chinese artists*, Tokio, Kodansha International Ltd., 2008.
- BING, X., “*Ghost pounding the wall*”, web oficial [consulta 08/10/2022] <https://www.xubing.com/en/work/details/205?classID=1&type=class#205>.

- BROUDEHOUX, A.M., *"The Making and Selling of Post-Mao Beijing"*, New York, Taylor and Francis, 2004. Edición Kindle.
- CHIU, M., *Breakout: Chinese Art Outside China*, Milano, Charta, 2007.
- CHIU, M., *Chinese Contemporary Art 7*, New York, AW Asia, 2008.
- CORNELL, C., "Using movement: how Beijing's post-1989 artists capitalized on a city in flux", *Cultural Studies*, n° 4, marzo de 2018, pp. 276-296 [consulta 07/11/23]: <https://doi.org/10.1080/09502386.2018.1446035>.
- DAL LAGO, F. DONG, S., DALI, Z., WANG Z., JIANWEI, W., "Space and Public: Site Specificity in Beijing", *Art Journal*, vol. 59, n° 1, primavera, 2000, pp. 75-87, College Art Association, [consulta 08/05/2020] <http://www.jstor.org/stable/778084> <https://doi.org/10.2307/778084>.
- DEBEVOISE, J., *Between State and Market: Chinese Contemporary Art in the Post-Mao Era*, Leiden, Brill, 2014.
- ELKINS, J., VALIAVICHARSKA, Z., Kim, A., "Art and Globalization", The Stone Art Theory Institutes. Penn State University Press, 2010
- FERNÁNDEZ DEL CAMPO, E., SANZ GIMÉNEZ, S., "Arte Chino Contemporáneo", Madrid, Nerea, 2011.
- GALIKOWSKI M.B., *Art and Politics in China, 1949-1986*, Tesis doctoral, Departamento de Estudios de Asia Oriental, Universidad de Leeds, diciembre 1990 [consulta 06/06/2023]: <https://core.ac.uk/download/pdf/5225507.pdf>.
- GLADSTONE, P., *Contemporary Chinese Art. A Critical History*, London, Reaktion Books Ltd, 2014.
- HUNG, W., "A Case of Being 'Contemporary': Conditions, Spheres, and Narratives of Contemporary Chinese Art", en O. ENWEZOR, N. CONDEE y T. Smith (Eds.), *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, New York, Duke University Press, 2008, pp. 290-306 [consulta 20/10/2023] <https://doi.org/10.1515/9780822389330-018>.
- HUNG, W., *Contemporary Chinese Art 1970-2000*, London, Thames & Hudson, 2014.
- HOFSTRAAT. L.A., "The Human Dramatics of Urbanization Chinese urbanization in the art of Wang Bing, Xing Danwen and Zhang Dali", Bachelor Thesis, Utrecht University, Utrecht, 2019 [consulta 23/09/2021] <https://studenttheses.uu.nl/bitstream/handle/20.500.12932/31957/Lotte%20Hofstraat%205734851%20-%20Thesis%20Modern%20and%20Contemporary%20Art%202019.pdf?sequence=2&isAllowed=y>.
- MANONELLES MONER, L., "El arte de acción en China: la producción artística como compromiso", *Inter Asia Papers*, 2009, p. 4 [consulta 12/04/2023] [https://www.academia.edu/6169399/El_arte_de_acci%C3%](https://www.academia.edu/6169399/El_arte_de_acci%C3%99)

- B3n_en_China_la_producci%C3%B3n_art%C3%ADstica_como_compromiso.
- MANONELLES MONER, L., *La construcción de la(s) historia(s) del arte contemporáneo*, Barcelona, Bellaterra, 2017.
- MEIQIN W., “*Socially Engaged Art in Contemporary China*”, London, Routledge, 2019.
- MINGLU, G., *Inside Out, New Chinese Art*, Berkeley, University of California Press, 1998.
- MINGLU, G., “*Total modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art*”, Cambridge MA, The Massachusetts Institute of Technology Press, 2011.
- ONG, A., “What Marco Polo Forgot: Contemporary Chinese Art Reconfigures the Global”, *Current Anthropology*, vol. 53, n° 4, 2012, pp. 471-494, DOI:10.1086/666699 [consulta 12/12/23] https://www.researchgate.net/publication/259711467_What_Marco_Polo_Forgot_Contemporary_Chinese_Art_Reconfigures_the_Global.
- PARK J.P., “The Cult of Origin: Identity Politics and Cultural Capital in Contemporary Chinese Art”, *Yishu, Journal of Contemporary Chinese Art*, vol. 9, n° 4, 2010, pp.63-72 [consulta 10/02/23] https://www.academia.edu/12129279/_The_Cult_of_Origin_Identity_Politics_and_Cultural_Capital_in_Contemporary_Chinese_Art_Yishu_Journal_of_Contemporary_Chinese_Art_9_no_4_2010_63_72?auto=download.
- QUEROL, N., “Cuestiones a debate sobre el arte contemporáneo en China, 1989 – 2005. Prácticas curatoriales y globalización”, *Ibero-American Journal of East Asian Studies*, 2012, p. 7 [consulta 18/07/2023] https://www.academia.edu/2402091/Debates_on_contemporary_art_in_China_1989_2005_Curatorial_Practices_and_Globalisation_Journal_Article_.
- QUEROL, N., “Reinterpretation: A Decade of Chinese Experimental Art (1990-2000)”, en Wu Hung (ed.), *ExitBook Art Journal*, febrero 2004 [consulta 08/08/23]: https://www.academia.edu/2403008/Reinterpretation_A_Decade_of_Chinese_Experimental_Art_1990_2000_by_Wu_Hung_ed_.
- SÁNCHEZ, CRUZ, P.A., “*Arte y Performance, una historia desde las vanguardias hasta la actualidad.*”, Madrid, Akal/Arte Contemporáneo, Madrid, 2024.
- SASSEN, S., *Expulsiones, Brutalidad y Complejidad en la Economía Global*, Madrid, Katz Editores, 2007.

- VV.AA., "Especial Tienanmen-Los años antes de 1989", *China File*, 04 de 06 de 2012. [consulta 08/07/23]: <https://www.china-files.com/los-anos-antes-de-tiananmen/>.
- VISSER, R., *Cities surround the countryside*, Durham & London, Duke University Press, 2012.
- WANG, B., "Socialist Realism", *Words and Their Stories. Handbook of Oriental studies*, Leiden/Boston, 2010, vol. 27, sección 4, pp. 101-118 [consulta 22/06/23] <https://doi.org/10.1163/EJ.9789004188600.I-342.24>.
- WANG, P., "Making and remaking history: categorizing 'conceptual art' in contemporary Chinese art", *Journal of Art Historiography*, n° 10, junio de 2014, p. 2 [consulta 24/05/22] https://monoskop.org/images/4/45/Wang_Peggy_2014_Making_and_Remaking_History_Categorising_Conceptual_Art_in_Contemporary_Chinese_Art.pdf.
- WHITTAKER, I., "A Constellation of Stars, Huang Rui and Ma Desheng, Art&Editors, 1978-1983", Hadrien de Montferrand Gallery and Huang Rui, Beijing, 2013, p. 34 [consulta 24/02/23]: https://monoskop.org/images/3/32/A_Constellation_of_Stars_Huang_Rui_and_Ma_Desheng_Art_Editors_1978-1983_2013.pdf.
- XIANTING, L., "Major trends in the development of Contemporary Chinese Art", en DORAN, V.C. (Ed.), *China's New Art, Post-1989*, Hanart TZ Gallery, Hong Kong Arts Centre and Hong Kong Arts Festival Society, Hong Kong, 1993 [consulta 28/10/2020]. https://monoskop.org/File:Xianting_Li_1992_1993_Major_Trends_in_the_Development_of_Contemporary_Chinese_Art.pdf.
- YANG G-M., SUCHAN, T., "The Cultural Revolution and Contemporary Chinese Art", *Art Education*, vol. 62, n° 6, 2015, pp. 25-32 [consulta 19/12/2020]: <https://doi.org/10.1080/00043125.2009.11519042>.
- YUNG-FEN, H., "Post-Martial Law vs. Post-'89, Contemporary Art in Taiwan and China. Faces Reflect Social Reality", Taiwan, National Taiwan Museum of Fine Arts, 國立台灣美術館 Taichung, 2007.
- ZHOU, Y., "A History of Contemporary Chinese Art: 1949 to Present", Singapur, Springer, 2020.

Franco Cecchi

Doctorando en Historia del Arte y del Territorio
 Universidad de Educación a Distancia
 fcecchi@alumno.uned.es



EL RETABLO DE ESTÍPITES EN LA BAJA EXTREMADURA

THE ALTARPIECE OF STYPITES IN LOWER EXTREMADURA

ROMÁN HERNÁNDEZ NIEVES

Exdirector del Museo de Bellas Artes de Badajoz

Recibido: 14/12/2023 / Aceptado: 27/10/2024

RESUMEN

Este trabajo se dedica a la tipología del *retablo de estípites* como modalidad de retablo basado en el soporte del estípite. Se analiza el concepto de estípite, los tipos usados en la región extremeña, los elementos decorativos que los ornamentan, los materiales y la ubicación dentro del templo en España y en Extremadura con especial referencia a la Baja Extremadura, donde se estudian los principales ejemplares. Se relacionan también los maestros que labraron esta tipología de retablos.

Palabras clave: Estípite, estructura del retablo, Sebastián Jiménez, Ramos de Castro, Núñez Barrero, Ignacio Silva Moura.

ABSTRACT

This work aims to study the typology of altarpieces that include estípite pilasters in its structure, focused on those located in southern Extremadura. In this sense, a series of elements are analysed: concept of estípites, types of altarpieces with estípite used in Extremadura, decorative elements, materials, and also, location with the Spanish and Extremadura temples. Additionally, those masters involved in this typology of altarpieces are studied and referenced.

Keywords: Estípite, alterpieces structure, Sebastian Jimenez, Ramos de Castro, Nuñez Barrero. Ignacio Silva Moura.

El ilustre profesor y especialista del retablo español, don Juan José Martín González decía: “El mayor protagonismo del retablo recae sobre el tipo de soportes, hasta el punto de que en los estudios suelen clasificarse los retablos en función de ellos”¹.

Siguiendo este acertado criterio y del mismo modo que en la rica tipología hispana se acepta el modelo de “retablo salomónico”, atendiendo a sus soportes, de prolongado y brillante desarrollo histórico en la retablística ibérica, podríamos hablar del tipo de “retablo de estípites”², al menos para el retablo hispano y novohispano ya que en la retablística lusa el uso del estípite fue muy escaso y por influencia española a finales del barroco³. No obstante, pueden citarse algunos ejemplos portugueses como el retablo mayor de la iglesia de la Santa Casa de Misericordia de Mourão, el retablo de Ntra. Sra. de Loreto de la Santa Casa de Misericordia de Vila Viçosa y el mayor del convento de San Francisco de Elvas.

El estípite fue imponiéndose en la arquitectura del retablo desde la primera mitad del siglo XVIII, aunque hace su aparición en las últimas décadas de la centuria anterior. Coexistió con la columna salomónica pero, pese a su larga presencia en el retablo barroco español, fue desplazándola.

DEFINICIÓN Y CONCEPTO

El término *estípite* del nuevo soporte procede del latín *stipes* (palo, tronco de árbol, tarugo), es una columna o pilastra troncopiramidal invertida con la base menor hacia abajo, como las columnas minóicas de éntasis invertidos en las que podría tener su origen. A este elemento principal considerado como fuste que apoya sobre una basa se le superponen otros como troncos de

1 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *El retablo barroco en España*, Madrid, 1930, p. 12.

2 HERRERA GARCÍA, Francisco : *II El retablo de estípites*. En HALCÓN, Fátima, HERRERA, Francisco, RECIO, Álvaro: *El retablo barroco Sevillano*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2000, pp.101-171; RAYA RAYA, María Ángeles: *El retablo barroco cordobés*, Cajasur, Córdoba, 1987, pp.159 -183.

3 LAMEIRA, Francisco y GOULART, Artur, *Retábulos na Arquidiocese de Évora*, Promontoria, Monografia Historia da Arte 09, Universidad de Algarve, 1915, p. 33.

VALLECILLO TEODORO, Miguel Ángel, *Retablística Alto-Alentejana (Elvas, Villaviciosa y Olivenza) en los siglos XVII y XVI(II)*, UNED – Mérida, Badajoz, 1996, pp. 49- 50.

pirámides, esferas, dados, cilindros, etc. separados por estrechamientos. El estípite se remata en capitel corintio o compuesto. Todo labrado con una decoración exuberante que recubre y encubre en parte sus elementos esenciales.

PROTOTIPOS DE ESTÍPITES

El estípite se impone, supera y sucede a la columna salomónica, soporte muy repetido y agotado tras un largo recorrido en la estética barroca, que provoca y anima un cambio muy aceptado y exitoso en dos ubicaciones en el templo; los retablos y las portadas y en la combinación de ambos que dio lugar a la tipología de portada - retablo.

Ambos elementos, columna torsa o salomónica y estípite, coinciden entre otras funciones en la de soporte estructural muy decorado, es decir, como elementos sustentantes, separadores y decorativos en retablos y portadas. Entre las evidentes diferencias formales hay que anotar el sentido ascensional de la columna salomónica y sobre todo su decoración alusiva a la eucaristía. También les diferencia el estatismo y las formas geométricas del estípite frente al dinamismo curvilíneo de la columna salomónica. Ambos soportes fueron muy conocidos y labrados por los maestros del retablo barroco.

La aparición del estípite se relaciona con el gusto o la moda por las formas fastuosas, abigarradas y muy decoradas. Se impone como soporte, aunque no soporta nada, tras un largo período protagonizado por la columna salomónica que llega a su agotamiento en la última fase del período barroco. Ambos soportes, columna salomónica y estípite conviven y se combinan en una primera fase. La columna salomónica permanece aletargada pero no olvidada, en ninguna zona de la península es reemplazada por el soporte de forma radical, excepto en Sevilla⁴.

TIPOS Y DECORACIÓN

El estípite puede ser exento o adosado, siendo el primero el modelo más frecuente y pudiendo presentar variantes dependiendo de su relación con el retablo. Los adosados pueden ser solamente en su cara posterior siendo visibles las otras tres, adosados sobresaliendo sólo la mitad del estípite o adosados totalmente mostrando visible sólo la cara frontal. Esta última opción es muy

4 HERRERA GARCIA, Francisco, "II El retablo de estípites". En HALCÓN, Fátima, HERRERA, Francisco, RECIO, Álvaro, *El retablo barroco sevillano*, Sevilla, 2000, p.107.

próxima al llamado estípite simulado o de galleta que es una plancha tallada y adosada.

La decoración del estípite es muy variada, el muestrario de elementos decorativos abarca guirnaldas, hojas, ramas, flores sueltas o en grupos, volutas, roleos, molduras de toda clase (quebradas, mixtilíneas, enrolladas, etc.). Mezclado con todo esto, aparecen pequeñas veneras, medallones, querubines, cartelas, etc.

El estípite a veces incorpora la figura humana, que si es masculina se llama *atlante* y si es femenina *cariátide*.

UBICACIÓN Y MATERIALES:

Los estípites se prodigan en los interiores de los espacios religiosos: catedrales, parroquias, ermitas, santuarios, etc. Se ubican en los retablos, mayores y laterales, formando elementos sustentantes, delimitantes de calles y entrecajales y decorativos del mueble litúrgico y se labran en los mismos materiales, que suelen ser preferentemente aunque no exclusivamente de carácter ligneo.

En el exterior y con las mismas funciones los estípites se ubican en las portadas y utilizan materiales pétreos que les son propios. No fueron habituales en la Baja Extremadura, pero muy frecuentes dentro y fuera del templo novohispano.

LA APARICIÓN DEL ESTÍPITE EN ESPAÑA.

En principio se consideraron como los primeros estípites labrados en España los que hiciera José Benito Churriguera (1665–1725) en el tabernáculo del retablo de San Esteban de Salamanca en 1693. Sin embargo, la investigación posterior ha demostrado que el uso del estípite es anterior: en 1679 aparecen los primeros en Madrid, en Zaragoza en 1691, en el área de Valladolid los más antiguos se datan en torno a 1700, en esta fecha, incluso antes, aparecen también en Galicia, en Córdoba aparecen en los años finales del siglo XVII, en Segovia en 1708 y en Sevilla a partir de 1709.

Más tardíos y menos decorados son los estípites de la retablística norteña, aunque presentes en el mueble litúrgico su uso fue menor, concretamente los vizcaínos ubicados preferentemente en los áticos, se utilizaron sobre todo entre 1730 y 1740 y con menor frecuencia en la década de los cincuenta ⁵.

EL ESTÍPITE EN NUEVA ESPAÑA:

En la primera mitad del siglo XVII se construyeron las principales catedrales en el territorio de Nueva España, sigue otra etapa de gran desarrollo decorativo en la que la barroca columna salomónica siguió utilizándose en numerosos retablos de las últimas décadas del siglo XVII y principios de la centuria siguiente.

El cambio se produce cuando el artista zamorano Jerónimo de Balbás, auténtico divulgador del estípite, utiliza en el retablo de los Reyes de la catedral de Méjico entre 1718 y 1725 cuatro potentes estípites, esta obra supuso una revolución en la retablística de Nueva España. Los retablos de estípites, profusamente decorados con un amplio repertorio decorativo⁶ pasaron a la arquitectura integrándose en las fachadas de edificios religiosos y civiles durante el siglo XVIII hasta confrontar con el neoclasicismo académico.

Debe tenerse presente que el uso del estípite se conoce desde el siglo XVI en Europa, pero, la eclosión y consagración de su uso en el ámbito novohispano se produce en el XVIII. En ese espacio y entonces es cuando mejor se percibe como el mueble litúrgico de finales del barroco, que siempre fue un intermitente para la atracción del fiel en el interior de templo, sigue cumpliendo esa función de captación de la atención también fuera del edificio religioso en las portadas, que gozarán del un esplendor y una frecuencia espectacular. Cuando el retablo estípite y la fachada se hermanan dan lugar a una manifestación artística que es tanto un *retablo fachada* como una *fachada retablo*.

Además de su utilización por Miguel Ángel en la Biblioteca Laurentiana de Florencia o las ilustraciones de Vignola en su tratado *Regola* la generalización en el uso del estípite se produjo sobre todo a través de los grabados del tratado *Architettura* de Wendel Dietterlin.

5 ZORROZUA SANTISTEBAN, Julen: *El retablo barroco en Bizkaia*, Bizkaia, 1998, p.133.

6 FALCÓN, Fátima: *Felipe de Ureña. La difusión del estípite en Nueva España*. Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, Serie Historia y Geografía, N° 237, Sevilla, 2012, pp.15-20.

En el área americana la difusión del estípite se hizo a través de los tratados de arquitectura como el de Serlio desde finales del siglo XVI y la utilización de estampas en los talleres americanos más innovadores.

El retablo estípite inició su brillante andadura americana en el retablo de los Reyes de la catedral de México, fechado entre 1718 y 1725, la mejor obra del género en aquel territorio y del mentado Jerónimo de Balbás.

Como dice Fátima Halcón este retablo de Balbás “sentó las bases de una nueva estética retablística”⁷; continuada por sus hijos y otros miembros de su familia y por el taller itinerante del artista toluqueño Felipe de Ureña, cuya obra llega hasta el último cuarto del siglo XVIII y fue continuada por sus hijos, entre los que destacó Francisco Bruno de Ureña en Guanajuato⁸. Artista de amplia trayectoria profesional desarrollada a finales del barroco que adoptó y difundió el uso del estípite en retablos y fachadas, y la de otras nuevas formas en el arte novohispano.

Jerónimo de Balbás no tuvo el mismo éxito cuando intentó introducir el estípite en la arquitectura pétreo de las fachadas. Cuando el retablo se convierte en piedra el estípite conquista las fachadas de los templos contribuyendo a crear conjuntos geométricos, arquitectónicos, muy decorados, escenográficos, de líneas quebradas, expresivas y efectistas que constituyen una brillante página de la arquitectura del finales del barroco novohispano.

EL RETABLO DE ESTÍPITES EN LA BAJA EXTREMADURA

Un recorrido cronológico de la presencia del estípite en la retablística bajoextremeña sitúa los primeros ejemplares en el retablo mayor de la catedral pacense.

1.- 1717 - 1718: Retablo mayor de la catedral de Badajoz.

⁷ HALCÓN, Fátima: *op. cit.*, p. 26.

⁸ Para más datos, véase: *Ibidem*, pp.127 y siguientes.



Fig. 1 . Retablo mayor de la catedral de Badajoz

El retablo se labra como consecuencia de la reforma de la capilla mayor efectuada a finales del siglo XVII por encargo del obispo Juan Marín de Rozendo, el mueble fue decisión de su sucesor Valero Losa que no lo vería asentado en 1717 por ser nombrado con anterioridad Arzobispo de Toledo. La arquitectura del mueble y la decoración de la capilla estuvo a cargo del taller del escultor Ginés López en Madrid, la imaginería procede de diversos centros artísticos y el dorado fue intervención de Manuel de los Reyes en 1722.

Ya decíamos en nuestra tesis doctoral que una de las novedades de este retablo era *Lo adelantado de sus elementos de soporte*.⁹ Efectivamente en él aparecen los primeros estípites en la retablística bajoextremeña, combinándose con la columna salomónica. Son estípites de ascendencia castellana, vinculados

⁹ HERNÁNDEZ NIEVES, Román: *Retablística de la Baja Extremadura. Siglos XVI-XVIII*, Segunda Edición, Badajoz, 2004, p.256.

más a lo churrigueresco y no a la modalidad andaluza y más concretamente sevillana.

Desde el punto de vista exclusivamente estructural el retablo es de planta cuadrada sobre alto basamento, se organiza en banco, dos cuerpos superpuestos decrecientes y ático. Por lo que se refiere a la utilización y ubicación de los estípites combinados con las columnas salomónicas pueden contemplarse así:

sobre las ménsulas del banco se apoyan las columnas salomónicas del primer cuerpo, éste y el siguiente presentan tres planos, caras o calles; entre las columnas salomónicas se abren arcos de medio punto apoyados en estípites en las calles y hornacinas trilobuladas en los chaflanes...En el segundo cuerpo se invierte el orden de los elementos sustentantes, es decir, los estípites sustituyen aquí a las columnas salomónicas y éstas a aquellos.¹⁰

Esta armónica combinación de columnas salomónicas con los nuevos soportes de estípites van recubiertos de una desbordante decoración a base rosetas, hojas y formas vegetales carnosas, tan profusa decoración recubre el esquema arquitectónico que es un baldaquino, templete o tabernáculo. La pared frontal de la capilla, con magníficos estípites en los extremos se decora con las mismas formas que el retablo dando lugar a un conjunto armónico de gran barroquismo.

Este retablo aporta a la retablística bajoextremeña dos novedades: la importación del estípite castellano y la inauguración de la tipología de retablo baldaquino.

EL ESTÍPITE SE UTILIZA TAMBIÉN EN DOS CONVENTOS PACENSES:

En el retablo mayor del convento de las Carmelitas de Badajoz. El cuerpo superior semicircular presenta dos pesados estípites del siglo XVIII, también se pueden observar en otros altares laterales. En el Convento de Santa Ana de Badajoz se encuentran estípites en el retablo lateral de Cristo amarrado.

2.- Entre - 1719 – 1723: Retablo mayor de la parroquia del Santísimo Cristo de la Misericordia de Fuente del Maestre.

¹⁰ *Ibidem.* pp. 258-259.

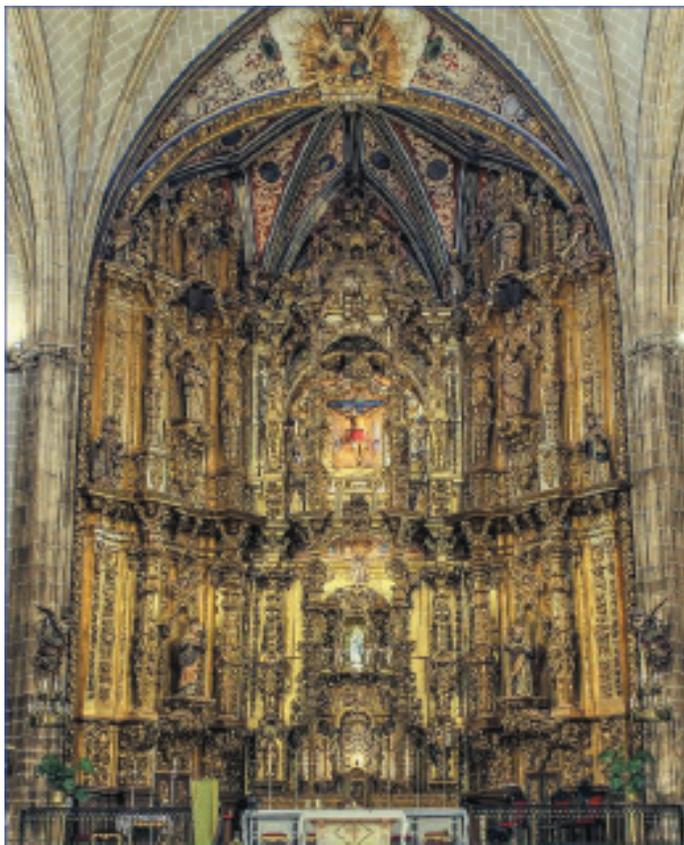


Fig. 2. Retablo mayor de la parroquia de Fuente del Maestre

Este retablo fue labrado por Sebastián Jiménez, importante maestro activo en la primera mitad del siglo XVIII, fallecido en 1756 o 1757, a cuyo taller se deben obras, entre otras, en las localidades de Aracena, Aceuchal, Fregenal de la Sierra, Nogales, Salvaleón y el magnífico retablo fontanés que nos ocupa aquí. Las esculturas de este retablo se deben a Agustín Correa escultor llere-nense colaborador de Sebastián Jiménez.

Como decíamos en otro lugar¹¹ el retablo presenta planta poligonal adaptada al testero del templo, se estructura en banco, dos cuerpos, tres calles, dos entrecalles extremas y triple ático. Es un ejemplar que se aproxima mucho al

11 HERNÁNDEZ NIEVES, Román: *Retablística de la Baja Extremadura. Siglos XVI-XVIII*, Segunda Edición, Badajoz, 2004, pp. 270-272.

modelo sevillano de la primera mitad del siglo XVIII descrito por Francisco J. Herrera García en lo referente a la gran profusión decorativa, a la estructura del mueble, adaptación a la cabecera del templo, etc.¹²

Desde el punto de vista del soporte en la estructura del retablo, representa claramente el triunfo del estípite en la Baja Extremadura sobre la columna salomónica, pese a que los estípites de este retablo son los más esbeltos de la Baja Extremadura, sin embargo, la columna salomónica persiste como resabio en el segundo cuerpo donde los estípites extremos, apoyados sobre plintos, se transforman en columnas salomónicas en su mitad superior. Los estípites del primer cuerpo se apoyan sobre robustas ménsulas.

En una observación más detallada del soporte protagonista se observa la variedad de estípites que pueblan el retablo, unos más potentes y otros más ligeros, incluso calados en la parte superior para aligerar peso; la mayoría son exentos y otros adosados. Destaca también su movida disposición, unos más adelantados y otros más atrasados en las calles en número par por cada una, y la profusión de elementos decorativos. De modo que el retablo en su conjunto impacta por su aparente complicación, desbordante decorativismo, movimiento de planos en cuerpos y calles y majestuosidad.

En síntesis el retablo fontanés utilizó profusamente el estípite en un momento inicial de este soporte en la región extremeña, inmediatamente después del retablo de la seo pacense. Es un magnífico modelo de retablo de estípite junto al de la parroquia de Fuente de Cantos, en forma de tríptico adaptado al testero a modo de gran hornacina, en cuya rica iconografía apostólica y cristífera destaca el valor devocional del Santísimo Cristo de la Misericordia en su templete del cuerpo superior y central¹³.

3.- Circa 1719. Retablo desaparecido de Santiago Matamoros en la parroquia de Talavera la Real. Obra de Cristóbal Morgado.

En el retablo mayor de la catedral pacense Cristóbal Morgado talló los escudos episcopales que van sobre la pared frontal de la capilla mayor, encima de las puertas que comunican con la sacristía.

¹² HALCÓN, Fátima, HERRERA, Francisco, RECIO, Álvaro: *El retablo barroco sevillano*, Sevilla, 2000, p.108.

¹³ Para más datos véase: HERNÁNDEZ NIEVES, Román: *Retablística de la Baja Extremadura. Siglos XVI-XVIII*. Segunda Edición. Badajoz, 2004, p.72.

Cristóbal Morgado fue el autor de la arquitectura, en la que se incluían estípites y de la imagen de Santiago Matamoros en el retablo que estaba en la parroquia de Talavera la Real. Morgado fue un escultor pacense muy relacionado con el taller de Ruiz Amador y de su hijo Ruiz Amaya, estuvo activo en el primer tercio del siglo XXVIII. El desaparecido retablo talaverano era contemporáneo del pacense y, por tanto, ambos pertenecientes a los comienzos del retablo de estípites en la Baja Extremadura.

4.-1730. Nogales. Retablo de la ermita de Santas Justa y Rufina. Atribuido a Sebastián Jiménez.



Fig. 3. Nogales - Retablo de la ermita Justa y Rufina

Sebastián Jiménez estante en la Fuente del Maestre en la década de los treinta del siglo XVIII concertó el retablo mayor de Nogales, el de Fregenal de la Sierra y otros en Salvaleón, Salvatierra y el de Nuestra Señora de la Concepción de Villafranca de los Barros. En la década siguiente de los cuarenta hizo el de Aceuchal.

Es posible que este retablo de la ermita de las santas Justa y Rufina fuese otro - además del mayor - de los contratados para Nogales pues responde a la estructura de los labrados por Sebastián Jiménez en los que los cuatro esbeltos estípites, montados sobre las peanas del banco, limitando las tres calles soportan el entablamento del único cuerpo del mueble litúrgico. El código ornamental utilizado aquí está igualmente en la línea del artista.

5.- 1733. Retablo mayor de la parroquia de Santa María de Fregenal de la Sierra. Estípites de Sebastián Jiménez.



Fig. 4. Retablo mayor de Sta. María de Fregenal de la Sierra

En 1733 Sebastián Jiménez (el Joven, para distinguirlo de su padre del mismo nombre) se establece en Fregenal de la Sierra para hacer el retablo mayor de la parroquia de Santa María. En el contrato se establecía entre otras condiciones que debía labrar ... *un sagrario con dos estípites y un tabernáculo con*

cuatro estípites con sus manifestador de cascarón y su camarín con cuatro estípites... Este conjunto fue sustituido por el que hiciera en 1779 Ignacio Silva Moura de estilo rococó¹⁴.

Desde el banco y en las calles laterales, a ambos lados de cada hornacina se disponen por pares magníficos y esbeltos estípites. En la misma vertical, del mismo tipo y con menor porte aparecen otros estípites en el cuerpo superior que remata el retablo de perfil semicircular, cuyo fondo oscuro resalta todos los elementos y la decoración dorada del conjunto.

6.- 1740-1761. Aceuchal. Retablo mayor de dicha parroquia. Sebastián Jiménez. Combinación de columnas retalladas y estípites.



Fig. 5. Retablo mayor de la parroquia de Aceuchal

14 CLEMENTE FERNÁNDEZ, Ignacio: "Nuevos datos biográficos del maestro tallista Sebastián Jiménez (1715-1761) y el retablo de la concepción para la iglesia de Ntra. Sra. del Valle de Villafranca de los Barros (1731-1736)". *Revista de estudios del MUVI*, nº 12, p. 26.

Si bien no se ha encontrado aún una documentación precisa que acredite la autoría del retablo mayor de la parroquia de Aceuchal a favor de Sebastián Jiménez, no hay dudas sobre su atribución a este maestro y a su nutrido y activo taller en la zona y en la localidad de Aceuchal en base a ciertos elementos estructurales del retablo.

Para nosotros existe otro argumento reivindicador de la autoría de Sebastián Jiménez en la obra de Aceuchal, cual es el uso de los estípites en su fecundo e itinerante taller. Sebastián Jiménez (1715 - 1761) es un maestro principal en el uso y difusión del estípite en el área de su taller en la Baja Extremadura por cuanto es el soporte único en sus retablos, aunque combinado a veces con la columna como en el retablo mayor de Aceuchal donde los estípites extremos arrancan a la altura de un tercio sobre columnas retalladas en su tercio inferior. Utiliza tanto finos y esbeltos ejemplares como otros más abultados y cortos, casi siempre suelen ser exentos y muy decorados, dorados o policromados, calados para aligerar peso o macizos. En todos los casos la función del estípite no es sustentante de ningún elemento sino limitador de calles en los cuerpos del retablo, arrancando siempre sobre las ménsulas del banco o plintos de otros cuerpos y terminando en capiteles compuestos a la altura del primer cuerpo y del siguiente si lo hubiere, limitados horizontalmente por la línea de un entablamento.

En conclusión, con Sebastián Jiménez el retablo de estípites supera definitivamente al salomónico, al menos, en la Baja Extremadura.

7.- Salvaleón. Iglesia parroquial. Retablo del altar lateral actualmente de San José con el Niño. Sebastián Jiménez. Década de los años treinta del siglo XVIII.

Sebastián Jiménez hizo diversos trabajos para la parroquia de Salvaleón, antes de 1745, quizás en la década de los años treinta hizo éste, que lo cobró con retraso el citado año por *la penuria de los tiempos*.

Sebastián Jiménez en los retablos laterales labra unos estípites distintos, son estípites menos esbeltos que los realizados en retablos mayores como en los de Fuente del Maestre o Aceuchal, es decir, son más cortos porque los retablos laterales son más pequeños, resultan algo más pesados pero más nítidos y no exentos de belleza.

La pieza troncopiramidal invertida suele ocupar la parte inferior sobre una basa, después de un estrechamiento el estípite asciende a través de otros elementos bulbosos, geométricos o cúbicos entre estrechamientos hasta el capitel

generalmente compuesto. La decoración dorada resalta sobre fondo policromado (guirnaldas, roleos, rosetas, acantos...)

Debe significarse que estos estípites descritos son coetáneos con los más alargados y elegantes y nos hacen pensar que Sebastián Jiménez creó un taller muy activo, con amplia clientela, bien equipado de recursos humanos y técnicos, un tanto nómada o itinerante y con gran experiencia en el arte de la madera.

8.- Los altares de las ánimas benditas del purgatorio



Fig. 6, Retablo Ntra. Sra. Valvanera. Parroquia. Zafra (2)

Los altares dedicados a las ánimas benditas del purgatorio o altares de ánimas fueron durante el barroco una devoción muy extendida entre los fieles cristianos, ésta se relaciona con la existencia del purgatorio, aprobada en la sesión 25 del Concilio de Trento celebrada los días 3 y 4 de diciembre de 1563.

Según la doctrina tridentina, las almas que estuvieran en el purgatorio recibían el principal alivio a través de los sufragos de los fieles, especialmente con la celebración de misas en su recuerdo.

Desde entonces, el culto a las ánimas del purgatorio se extendió como la pólvora por toda la cristiandad. La Iglesia facilitó la creación de cofradías y hermandades de ánimas, con sede en las parroquias, donde los cuadros y retablos de ánimas se multiplicaron por sus muros, sabiamente colocados próximos a las entradas.

Todos estos retablos tienen una estructura sencilla y desde el punto de vista estilístico rococó y desde el tipológico son retablos de estípites atendiendo a sus soportes laterales y retablo-marco o de escena única por la pintura que acogen, ésta se presenta dividida en varios estadios horizontales con la representación del infierno, el purgatorio y el cielo.¹⁵ El nivel inferior dedicado al infierno representa la perdición ya que las almas condenadas no tienen salvación posible, por ello bajaron al infierno.

En un estadio inmediato superior o intermedio aparece el purgatorio: nobles, clérigos y plebeyos rodeados de llamas, se debaten purgando (de ahí el nombre) sus penas y pecados. Y aquí es donde intervienen los vivos, que con sus misas, rezos y buenas obras, posibilitan en el nivel superior la labor salvadora de la Virgen (representada bajo la advocación del Carmen), san Francisco y santo Domingo.

Se establece un círculo vicioso en el que los vivos salvan las almas de los que están en el purgatorio con misas y oraciones y, a cambio, éstos, una vez salvados de las llamas purificantes, interceden por los mortales desde el cielo. Sin duda alguna, es una buena estrategia para convencernos de la necesidad de aplicar misas por esas ánimas que nos dejaron.

Los escritos, los sermones y las representaciones en los retablos del infierno y del purgatorio producen un impacto inmediato sobre el fiel. Su ansia de salvación le lleva a dejar en sus testamentos un número determinado de misas (que dependerá de su situación económica) aplicadas por su alma a la mayor prontitud posible. De los testamentarios o albaceas va a depender el grado de cumplimiento de esas mandas. Las almas se beneficiarán no sólo de las misas sino de los bienes materiales legados por los testadores. De esta manera, las cofradías de ánimas llegaron a convertirse en los siglos XVII y XVIII en una de las hermandades con mayor capacidad económica en el mundo rural,

15 HERNÁNDEZ NIEVES, Román: *Retablistica de la Baja Extremadura. Siglos XVI-XVIII*. Segunda Edición. Badajoz.2004. Págs.403-423.

gestionada bien en contratos de arriendo de las tierras que recibían como legado de los devotos o a través de la consignación de censos redimibles a favor de los vecinos.

En la Baja Extremadura este el modelo de altar de ánimas del purgatorio hizo fortuna, se encuentra en numerosas parroquias y se repite con ligeras variantes. Se encuentran ejemplos, entre otras localidades, en Salvaleón, Nogales, Torre de Miguel Sesmero, Santa Marta, Almedral, Talavera la Real (desaparecido), etc.

En la parroquia de Salvaleón el lienzo del altar de ánimas fue adquirido por la Hermandad en 1713 y es obra de Alonso Mures y/o su hijo Francisco de Mures. El marco es de Lorenzo Román Jaroso (1724-1750), artista establecido en Torre de Miguel Sesmero¹⁶. Esto pone en contacto a Sebastián Jiménez y a Lorenzo Román Jaroso en un tiempo y un lugar, También con una tipología de Altar de Ánimas de la zona (Almendral, La Torre, Nogales, Santa Marta, Valverde de Leganés...)

El retablo de Ánimas del Purgatorio de la parroquia de Fuente del Maestre presenta algunas singularidades: es enteramente escultórico, es decir, la escena no es la habitual pintura sino un relieve, rematado en arco trilobular y con dos pares de estípites a cada lado: dos escoltan la escena y los dos extremos el retablo. Una exuberante decoración de motivos vegetales termina en un broche superior con corona

Los altares de ánimas no fueron los únicos que utilizaron estípites de menor porte como corresponde a altares laterales, se utilizaron también en otros iconográficamente cristíferos, marianos o del santoral cristiano. En la ermita del Cristo de la Misericordia de Torre de Miguel Sesmero se encuentran dos retablos laterales dedicados uno a Cristo flagelado y otro a la Virgen de los Dolores. Las imágenes se ubican en sus hornacinas, limitadas por un par de estípites cada lado con aletones laterales y rematadas en bóveda curva a modo de venera.

Sobre estos, es decir, los retablos del Señor Amarrado a la Columna y de la Santa Cruz (y posiblemente también el de la Virgen de los Dolores), se sabe que ya existían en el año 1736. Por el testamento de María de la Fuente, mujer de Pedro Márquez Guisado del año 1736, en el que entre otras cosa se dice:

Ytem mando que los retablos del Señor Amarrado a la Columna, y el de la Cruz, sitos en la Hermita de la Misericordia desta villa, los doren mis herederos a costa de mis vienes, juntamente con los frontales de dichos altares, y que mis

16 HERNÁNDEZ NIEVES, Román: "Lorenzo Román Jaroso. Carpintero, escultor y retablista". *Revista de Estudios Extremeños*, 2021, tomo LXXVII- Número II – mayo-agosto, pp. 765- 782.

*Albaceas los ajusten con el Maestro, o Maestros, que eligieren para dicha obra, y los dichos mis herederos los paguen de los más prompto y bien parado, de dichos mis bienes.*¹⁷

En la parroquia de Torre de Miguel Sesmero se encuentra otro retablo que presenta potentes estípites, es el del altar del Cristo de las Penas.¹⁸ En este caso el retablo cruciforme acoge a una importante imagen de un crucificado novohispano del siglo XVI. La hornacina central en forma de cruz va escoltada por armoniosos estípites.



Fig. 7 Altar del Cristo de las penas. Torre de Miguel Sesmero

¹⁷ Archivo Parroquial de Torre de Miguel Sesmero s/c 1736.

¹⁸ HERNÁNDEZ NIEVES, Román: "Otro crucificado novohispano: el Cristo de las Penas de Torre de Miguel Sesmero". *Revista de Estudios Extremeños*. Tomo LXXVII. Número 1, enero / abril, pp. 469-484.

A pesar de la potente ausencia de documentación, lanzamos la hipótesis de que el uso del estípite en estas obras puede ser obra de Lorenzo Román Jaroso, que establece su taller en Torre de Miguel Sesmero, se documenta activo entre 1726 y 1744. Muere en 1750.

Estos estípites de la Torre de Miguel Sesmero también podrían ser obras de Sebastián Jiménez que en este segundo tercio del siglo XVIII fue vecino de la Fuente de Maestre hasta 1734. Y desde 1739 hasta al menos 1757 fue vecino de Aceuchal.

Ello se refuerza con la ausencia de artistas jerezanos en la localidad hasta la llegada de Agustín Núñez Barrero El Viejo en los retablos de Ntra. Sra. del Rosario y San Antonio, que son obras de estética distinta y más avanzada a los retablos de estípites

9.-Maestros jerezanos del Siglo XVIII:

Como ya afirmábamos hace tiempo, el foco artístico de Jerez de los Caballeros en el siglo XVIII fue

...el centro escultórico más importante de la Baja Extremadura durante la centuria, cuyos maestros ejercieron su arte en un amplio radio de acción que ocupó todo el suroeste bajoextremeño...

...Jerez es el centro artístico más importante de la retablistica dieciochesca bajoextremeña, ejerce su influencia sobre todo el suroeste de la provincia paense...¹⁹.

Con Juan Ramos de Castro, el Viejo, natural de Zafra, avecindado y casado en Jerez de los Caballeros se inicia un taller familiar fundamental en la producción de retablos en la zona suroeste de la Baja Extremadura.

Su hijo, Juan Ramos de Castro el joven (1694-1759) utilizó el estípite como elemento principal en la arquitectura de sus numerosos retablos, entre los que relacionamos los siguientes:

1.- Juan Ramos de Castro el joven. 1738 y siguientes. Retablo de Ntra. Sra. del Reposo. Parroquia de San Bartolomé. Jerez de los Caballeros. La decoración del retablo estuvo a cargo de Agustín Núñez Barrero, yerno de Ramos de Castro el joven, que la realizó entre 1750 y 1755.

19 HERNÁNDEZ NIEVES, Román: *Retablistica de la Baja Extremadura. Siglos XVI-XVIII*. Segunda Edición. Badajoz, 2004, pp. 497 y 500.

2.- 1741. Juan Ramos de Castro el joven. Retablo de la capilla de la Magdalena de la parroquia de Santa María. Jerez de los Caballeros. En esta parroquia se utilizan también estípites en otros altares

3.- 1744. Juan Ramos de Castro el joven. Retablo de Ntra. Sra. de Valvanera. Parroquia de Zafra. Alternan aquí columnas salomónicas y estípites. El autor muere cuando tenía contratados trabajos en Almendral, Santa Marta de los Barros y La Parra.



Fig. 8, Retablo Ntra. Sra. Valvanera. Parroquia. Zafra

4.- Atribuido a Ramos de Castro el joven. Retablo de Ntra. Sra. del Rosario. Parroquia de San Miguel. Jerez de los Caballeros.²⁰

20 TEJADA VIZUETE, Francisco. *Libretillas Jerezanas, por obra y gracia de Jerez de los Caballeros*. Nº 12. Badajoz. 2007. págs. 168-170.

5.- Segunda mitad del siglo XVIII. Retablo del oratorio privado de La Parra. Probable encargo de Juan Ramos de Castro el joven. No ejecutado por muerte del maestro en 1759.



Fig. 9. Retablo del oratorio privado de San Antonio. La Parra.

El retablo del oratorio pudo ser pero no fue una de las obras finales del excelente maestro jerezano Juan Ramos de Castro el viejo, puesto que la capilla estaba terminada en 1734 y el artista murió cinco años después en 1739.

También pudo ser uno de los encargos contraídos y aún no ejecutados antes de morir. Tres fueron los retablos heredados de su padre por Juan Ramos de Castro el joven en La Parra²¹, en la parroquia de la Magdalena de Almendral y en el retablo mayor de Santa Marta.²²

Es muy posible que el retablo no se hiciese antes o durante su estancia en la localidad, que transcurre con su segunda mujer María Pérez Caballo desde

21 Se desconoce cuál pudo ser el retablo comprometido en La Parra. Si se conocen los de Almendral y Santa Marta.

22 TEJADA VIZUETE, Francisco. *Libretillas jerezanas. Por obra y gracia de Jerez de los Caballeros*. Badajoz, 2007, p.186.

SOLIS RODRIGUEZ, Carmelo y TEJADA VIZUETE, Francisco: *Historia de la Baja Extremadura. Artes Plásticas del siglo XVII*, Tomo II, p.988.

finales de junio de 1746 hasta finales de agosto de 1748, porque -como va dicho- los fundadores de la capilla don Juan Muñoz Torrado y su esposa doña Ana Sánchez Vargas en sus respectivos testamentos, fechados respectivamente en 1736 y 1752 no incluyen ninguna alusión al retablo de la capilla, como cabría esperar.

Por tanto, Juan Ramos de Castro el joven o hizo el retablo al final de su vida, muere en 1759, o el proyecto pasó a los herederos del taller jerezano, Agustín Núñez Barrero el Viejo, yerno del anterior, que murió en 1769 o a su hijo, Agustín Núñez Barrero el Joven, activo entre 1737 y 1807.

En definitiva podemos concluir que el retablo del oratorio de La Parra salió de un taller de Jerez de los Caballeros en la segunda mitad del siglo XVIII, en plena efervescencia retablística del fecundo foco artístico del suroeste de la provincia pacense, que fue Jerez de los Caballeros.

6.- Retablos de Ramos de Castro el joven en Valencia del Ventoso.

6.1.- Retablo de San Antonio :Entre 1746 y 1747. Taller de Juan Ramos de Castro el joven. Quizás en colaboración con su yerno Agustín Núñez Barrero, que recibe pagos entre 1757 y 1758.

6.2.- Retablo de San Blas: Entre 1747 y 1749. Taller del Juan Ramos de Castro el joven. En 1748 se ndocumentan pagos igualmente a Agustín Núñez Barrero.

7.- Retablo mayor de la parroquia de San Miguel. Jerez de los Caballeros. Década de los cincuenta del siglo XVIII. Atribuido a Juan Ramos de Castro.

Sobre las decoradas ménsulas del banco se apoyan los esbeltos estípites del cuerpo principal del retablo que sirven de elementos sustentantes de la imagería, en número de cuatro los dos más próximos al centro se adelantan y los extremos se retranquean contribuyendo así a la formación del templete principal. En el cuerpo superior se superpone otro templete similar con tres frentes abiertos por arcos de medio punto y flanqueados por estípites. El conjunto se corona por una cúpula que es en realidad una bóveda de artesa.

2.- Agustín Núñez Barrero el viejo:

2.1.- 1749. Agustín Núñez Barrero (... -1769). Retablo de la Capilla del Sagrario. Valencia del Ventoso. .El estípite sustituye totalmente a la columna salomónica

2.2.- Taller de Juan Ramos de Castro el joven. Retablo mayor de la iglesia del convento de las concepcionistas . Burguillos del Cerro.

2.3.- 1759 – 1760. Retablo mayor de la parroquia de la Magdalena. Al-mendral. Lo terminó Agustín Núñez Barrero el Viejo, yerno de Juan Ramos de Castro el joven que lo contrató inicialmente y no lo hizo por fallecimiento. Desaparecidos los estípites del cuerpo superior.

2.4.- Sexta década del siglo XVIII. Retablo mayor de de la parroquia de Ntra. Sra. de Soterraño. Obra de Núñez Barrero el Viejo, encargo heredado a la muerte de su suegro (1759). No aparece ya el estípite en el cuerpo superior o cascarón. Los mantiene en el cuerpo inferior en las calles laterales. Decoración de rocalla.

Núñez Barrero en el retablo mayor de Santa Marta, concertado en 1764 ya no utilizó el estípite sino columnas con el tercio inferior retallado de rocalla y el resto estriado con colgantes y borlones.

3.- Antonio Triviño (...- 1772).1764. Retablo mayor de la parroquia de Santiago. Barcarrota. Antonio Triviño fue discípulo de Juan Ramos de Castro el joven, a la muerte de este en 1759 continuó trabajando en su taller

Epílogo sobre los maestros jerezanos y el uso de estípites

A partir de 1765 se encuentran las primeras noticias del establecimiento en Jerez de los Caballeros de Ignacio Silva Moura, portugués, nacido hacia 1735, llega a jerez hacia los treinta años de edad. Con este maestro se produce una intensa e ininterrumpida actividad retablística hasta la década de los noventa, la cual pertenece ya a una estética más moderna que la de los maestros anteriores.

Podemos concluir que en esta década de los noventa el glorioso período de los maestros jerezanos entra en crisis y con ella el ocaso de la retablística barroca en el área suroeste bajo extremeño.

En la obra de Ignacio Silva Moura desaparece el estípite, que es sustituido por sus características columnas de fustes estriados, decoradas con rocalla en el tercio inferior anillado y con colgantes en la parte superior.

A pesar de lo dicho anteriormente el retablo de estípites en la Baja Extremadura puede cerrarse con un broche de oro en el retablo mayor de Nuestra Señora de la Granada de Fuente de Cantos, obra de Manuel García Santiago, formado en el taller paterno, cuya obra se documenta durante más de cuarenta años entre 1749 y 1792 y autor de retablos en el convento de Espartina, el de San Hermenegildo de la catedral de Sevilla, el de la colegiata de Olivares y el de Fuente de Cantos, entre otros desaparecidos o atribuidos.

Sus retablos se caracterizan por bancos potentes, la compartimentación en calles del cuerpo principal mediante estípites gigantes, la planta generalmente recta, con adelantamientos y retranqueos de cornisas, los característicos relieves ovales con bustos de santos, la estatuaria y un ático semicircular con medallón que suele rematar estas obras, todo dentro de una profusa decoración de rocalla²³.

El origen sevillano del retablo de Fuente de Cantos ya lo anticipábamos en nuestra tesis, su cronología y la amplia descripción que hicimos del mismo nos exime de más comentarios²⁴.

1760 – 1770. Manuel García de Santiago. Retablo mayor de Fuente de Cantos



Fig. 10. Retablo mayor de la parroquia de Fuente de Cantos

²³ Para más datos sobre Manuel García de Santiago, véase PASTOR TORRES, Álvaro: El retablista y escultor Manuel García de Santiago: nuevas adiciones a su obra, *Laboratorio de Arte*, 11, 1998, Universidad de Sevilla, pp. 549-569.

²⁴ HERNÁNDEZ NIEVES, Román: *Retablistica de la Baja Extremadura. Siglos XVI-XVIII*. Segunda Edición, Badajoz, 2004, pp. 322-324.

ESTÍPITES EN LA ALTA EXTREMADURA

Como obligada y breve referencia debemos aludir a la presencia y uso del estípite en la hermana provincia cacereña y a las reflexiones que sobre el asunto hace el profesor y especialista en el retablo cacereño el Dr. don Vicente Méndez Hernán refiriéndose al escaso éxito del estípite en la Alta Extremadura reduciéndose a ejemplos en altares pequeños, colaterales y en algunos áticos. La excepción la constituyen los esbeltos estípites de la cabecera del antiguo convento trinitario de Hervás labrados a mediados del siglo XVIII.²⁵

EL ESTIPITE EN PORTUGAL

En las relaciones artísticas entre España y Portugal se incluyen los vínculos con el retablo a ambos lados de la Raya; el retablo extremeño alentejano fue objeto de estudio en la tesis de Miguel Angel Vallecillo Teodoro,²⁶ gran conocedor de los temas artísticos y patrimoniales relacionados con Portugal. El doctor Vallecillo Teodoro afirma que el uso del estípite, en Portugal, fue escaso, “*documentándose en la iglesia de la Misericordia de Mourão por influencia de Badajoz*”²⁷.

Ha de reseñarse la importancia que ejerció el estilo manuelino sobre el retablo a lo largo del siglo XVIII, cuyos recursos arquitectónicos, arcos polilobulados, y ornamentales, rosáceas, sogas, conchas... serán adoptados para los retablos. Durante el Barroco, la columna salomónica se prolonga por el ático, a modo de arquivoltas retranqueadas, para mayor recogimiento del fiel, aspecto que no se tiene en cuenta en España. Desde mediados del XVIII, se reconocen síntomas de renovación clasicista. Hacia 1720 la columna salomónica evoluciona y su tercio inferior se talla de forma estriada, muy utilizada por entalladores lusos como Francisco Freyre y Manuel de Oliveira; no obstante, la reminiscencia barroca es sobresaliente.

Como se ha comentado, característica esencial del retablo luso es la sensación de movimiento, por tal motivo sus plantas son dinámicas; las columnas

25 MÉNDEZ HERNÁN, Vicente. *El retablo en la diócesis de Plasencia. Siglos XVII y XVIII*. Universidad de Extremadura, Cáceres, 2004, pp. 231-233.

26 VALLECILLO TEODORO, Miguel Angel: *Retablistica Alto-alentejana (Elvás, Villaviciosa y Olivenza) en los siglos XVII_XVIII*, UNED .Centro Regional de Extremadura, Mérida, 1996.

27 VALLECILLO TEODORO, Miguel Ángel. “Diferencias entre el retablo extremeño y el alentejano, una cultura compartida”. *Actas I Jornadas Transfronterizas*. Olivenza, 2018, p. 159.

retranqueadas, el ático con arquivoltas, el camarín con tribuna escalonada contribuyen a ello.

El estípite provoca una sensación contraria de ausencia de dinamismo, esta es con toda seguridad una de las razones de su escaso uso en el país vecino, sin olvidar la persistencia del estilo Barroco y el continuo recuerdo de un período de tanto vigor artístico como el Manuelino, cuya vigencia, en muchos elementos pervive durante el Neoclasicismo.

CONCLUSIONES PARA LA BAJA EXTREMADURA

El retablo de estípite aparece en la Baja Extremadura en la década de los años veinte del siglo XVIII, cuando ya era conocido y usado en otras regiones españolas, se inaugura en el retablo mayor de la catedral pacense labrado entre 1717 y 1723 procedente del taller madrileño de Ginés López. Inicialmente aparece todavía con la columna salomónica, la cual pervive durante algún tiempo aunque el estípite fue una reacción al cansancio de la repetida y omnipresente columna salomónica, que mostraba claros síntomas de agotamiento y deseos de cambio de los creadores de nuevas formas artísticas.

El estípite en la retabística bajoextremeña hizo fortuna, su uso y presencia perduró desde la segunda hasta la última década del siglo XVIII. Es decir se utilizó durante unos ochenta años en convivencia con la columna salomónica en los principios y con la columna de rocalla en sus postrimerías.

La presencia del retablo estípite se encuentra en los interiores de todo tipo de edificio dedicado al culto: catedrales, parroquias, ermitas, santuarios públicos, oratorios privados, etc.

Si bien el retablo estípite protagonizó un brillante capítulo en la retabística dieciochea de la Baja Extremadura, sin embargo no tuvo fortuna en las portadas exteriores de los templos extremeños.

En el ámbito novohispano el estípite también triunfo en los interiores pero fue sobre todo en el exterior y concretamente en las fachadas y portadas de los templos donde alcanzó su más brillante expresión, dando lugar a esplendorosos conjuntos.

Los materiales utilizados en los retablos fueron generalmente de carácter lignario, excepto en Portugal donde el uso del mármol tenía también tanta tradición. En las fachadas exteriores se usaron habitualmente los materiales pétreos.

Existió una clara preferencia en la región por el estípite exento frente al adosado. En ocasiones calado para aligerar peso.

El retablo estípite cierra su ciclo con el extraordinario ejemplar fuentecañero que muestra esa influencia sevillana que siempre estuvo presente en el sur extremeño.

La rocalla como repertorio de formas decorativas dieciochescas combinó bien con el soporte emergente

Como en otras regiones el estípite en la Baja Extremadura fue un elemento del retablo que delimitaba las calles y entrecalles, se presentaba con una gramática decorativa propia del barroco final y no sustentaba ningún otro elemento del retablo.

Una tipología de retablo donde los estípites definen bien un modelo conocido como fue el retablo recuadramiento, retablo –marco o retablo de escena única (pictórica o escultórica)– son los retablos de las ánimas del purgatorio, tan frecuentes y objetos de tanta devoción en las parroquias extremeñas.

Los estípites en los laterales no solo se encuentran en los retablos generalmente pictóricos dedicados a las almas del purgatorio sino en otros altares que son hornacinas para imágenes y tallas de Cristo, la Virgen o miembros del santoral cristiano.

El retablo estípite bajoextremeño inició su recorrido por la retablística regional con un ejemplar foráneo en el retablo mayor de la catedral pacense procedente del taller madrileño de Ginés López. Tal recorrido puede darse por concluido con otro ejemplar foráneo cual fue el mayor de Fuente de Cantos procedente del taller sevillano de Manuel García de Santiago.

Entre estos extremos cronológicos se desarrolló la producción de los artistas regionales, en concreto la de los talleres de Sebastián Jiménez y la de los maestros jerezanos, que historian una página brillante del retablo en su tipología de retablo estípite.

Destacamos la figura de Sebastián Jiménez, importante maestro activo en la primera mitad del siglo XVIII, fallecido en 1756 o 1757, a cuyo taller se deben obras, entre otras, en las localidades de Aracena, Aceuchal, Fregenal de la Sierra, Nogales, Salvaleón y el magnífico retablo fontanés

El retablo estípite contribuyó al auge de los altares dedicados a la devoción a las Animas benditas del Purgatorio creando retablos de las Animas del purgatorio con estípites laterales

Todos estos retablos tienen una estructura sencilla y son- desde el punto de vista estilístico- rococó y desde el tipológico son retablos de estípites atendiendo a sus soportes laterales y retablo-marco o de escena única por la pintura que acogen, ésta se presenta dividida en varios estadios horizontales con la representación del infierno, el purgatorio y el cielo

De otra parte, la producción de retablos barrocos y en concreto del retablo estípite por parte los talleres de los maestros jerezanos fue extraordinaria. La dinastía de los Ramos de Castro –Núñez Barrero protagonizaron este capítulo tan memorable.

A partir de 1765 con el establecimiento en Jerez de los Caballeros de Ignacio Silva Moura se produce una intensa e ininterrumpida actividad retablística que llega hasta la década de los noventa, la cual pertenece ya a una estética más moderna que la de los maestros anteriores.

Podemos concluir que en esta década de los noventa el glorioso período de los maestros jerezanos entra en crisis y con ella el ocaso de la retablística barroca en el área suroeste bajo extremeño.

El retablo estípite puede considerarse como el epílogo del arte de la madera en nuestros altares que finaliza con la escasa presencia del retablo neoclásico en nuestra región.

BIBLIOGRAFIA

- GONZÁLEZ ALARCÓN, María Teresa: *Retablos barrocos en el arcedianato de Segovia*, Caja Segovia, Obra Social y Cultural, Segovia, 1999.
- HALCÓN, Fátima, HERRERA, Francisco, RECIO, Álvaro: *El retablo barroco sevillano*, Sevilla, 2000.
- HALCÓN, Fátima: “Felipe de Ureña. La difusión del estípite en Nueva España”, Sevilla, Secretariado de Publicaciones, *Serie Historia y Geografía*. Nº 237, Universidad de Sevilla, 2012.
- HERNÁNDEZ NIEVES, Román: *Retablística de la Baja Extremadura. Siglos XVI-XVIII*. Segunda Edición, Badajoz, 2004.
- LAMEIRA, Francisco y GOULART; Artur: *Retábulos na Arquidiocese de Évora*, Promontoria, Monografía Historia da Arte 09, Universidad de Algarve, 1915.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *El retablo barroco en España*, Madrid, 1993.

PASTOR TORRES, Alvaro: El retablista y escultor Manuel García de Santiago: nuevas adiciones a su obra, *Laboratorio de Arte*, 11-1998, Universidad de Sevilla', pp. 549-569.

RAMOS FAJARDO, M^a Carmen: "Columnas y estípites en el retablo barroco granadino", *Cuadernos De Arte De La Universidad De Granada*. XVI,1984, pp. 241-264.

RAYA RAYA, María Angeles: *El retablo barroco cordobés*, Cajasur, Córdoba, 1987, pp.159 -183.

TEJADA VIZUETE, Francisco. *Libretillas Jerezanas, por obra y gracia de Jerez de los Caballeros*, Nº 12, Badajoz, 2007.

VALLECILLO TEODORO, Miguel Angel: *Retablística Alto Alentejana (Elvas, Villaviciosa y Olivenza) en los siglos XVII y XVIII*. UNED-Mérida, Badajoz, 1996. pp. 49 -50.

Román Hernández Nieves

Exdirector del Museo de Bellas Artes de Badajoz
romanhn49@gmail.com



**CULTURA GRÁFICA EN LOS ESPACIOS SACROS:
CONSIDERACIONES EN TORNO A UN REDESCUBIERTO
CONJUNTO DE GRISALLAS EN LOS LÍMITES DE LA
ANTIGUA DIÓCESIS DE CARTAGENA**

**GRAPHIC CULTURE IN SACRED SPACES: CONSIDERATIONS
ABOUT A REDISCOVERED SET OF GRISAILLE IN THE LIMITS
OF THE OLD DIOCESE OF CARTAGENA**

ALEJANDRO JAQUERO ESPARCIA
Universidad de Extremadura

Recibido: 01/08/2024 / Aceptado: 10/11/2024

RESUMEN

El presente estudio profundiza en las fuentes visuales que inspiraron las decoraciones murales realizadas en los espacios sacros de la antigua diócesis de Cartagena durante la Edad Moderna. Muchas de esas pinturas se encuentran perdidas bajo repintes, mal conservadas o totalmente desaparecidas. Por ello, aprovecharemos la reciente restauración de unas pinturas murales ejecutadas mediante la técnica de la grisalla en la sacristía de la iglesia de la Asunción de Yeste. Analizaremos la cultura artística que permitió a estos autores configurar escenas en plena consonancia con los modelos artísticos que se ejecutaban en los grandes centros del arte del ámbito diocesano. Asimismo, queremos conectar nuestro estudio con las fuentes gráficas que inspiraron a aquellos artífices.

Palabras clave: Grisallas, Pintura Mural, Edad Moderna, Grabados, Yeste.

ABSTRACT

The aim of this research is to look at in the visual sources that inspire the mural decorations made in the sacred spaces of Antique Cartagena's diocese during the Early Modern Age. More of these paintings are occulted under repaints, poorly maintained, or completely disappeared. We will take the opportunity the restoration of a wall paintings made with the grisaille technique in the sacristy of the Assumption Church of Yeste (Albacete). Thus, the main objective of the research is to analyse the artistic culture that allow these authors to configure scenes in full harmony with the artistic models executed in the great artistic centres of the diocesan area. Likewise, we link our analysis to the graphic sources that inspired these artists.

Keywords: Grisailles, Wall Painting, Early Modern Age, Engravings, Yeste.

El patrimonio artístico de la actual provincia de Albacete, y en particular el relativo a las pinturas murales, se encuentra en un momento que podríamos denominar de alivio, progreso y mejora¹. Mediante las progresivas intervenciones de restauración que se llevan ejecutando en las últimas décadas, se ha podido volver a dignificar intervenciones decorativas que se encontraban en estados deplorables. Gran parte de esas obras provienen del legado religioso y, de forma notable, sobresale el de la antigua diócesis de Cartagena. El caso que nos ocupa es buen ejemplo de ello. En la iglesia de la Asunción de Yeste, integrada en los límites diocesanos de la antigua administración eclesiástica, se han podido recuperar, entre 2011 y 2022 respectivamente, unas escenas decorativas situadas en los muros de la sacristía². Son pinturas murales ejecutadas con la técnica de la grisalla, otorgando al espacio sacro que las alberga el

¹ La presente contribución es fruto de los trabajos de investigación y análisis de elementos gráficos y pintores decoradores que estamos llevando a cabo dentro de los proyectos *Gemelo digital interactivo e inteligente para la documentación, análisis y divulgación de la azulejería de la basilica del Prado de Talavera de la Reina* (PID2022-139696NB-I00), proyecto competitivo cofinanciado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, la Agencia Estatal de Investigación y por Fondos FEDER U.E.; y *La azulejería de la Basilica del Prado de Talavera de la Reina: un gemelo digital interactivo e inteligente* (SBPLY/23/180225/000074) financiado por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional y la Agencia de Investigación e Innovación de Castilla-La Mancha. Asimismo, es también resultado de las actividades de investigación desempeñadas dentro del grupo de I+D de la Universidad de Extremadura *Patrimonio&Arte. Unidad de conservación del patrimonio artístico*, dirigido por la profesora Pilar Mogollón Cano-Cortés.

² El mérito de dicho hallazgo, recuperación y consolidación se debe a la iniciativa ciudadana encabezada por la Asociación de los Romeros de san Bartolomé del propio municipio de Yeste, cuyas actuaciones fueron dirigidas por Luis Llopis, y a los miembros del Taller de Conservación y Restauración *Ars Lietor*, a los que agradecemos su desinteresada colaboración en cuanto a los datos suministrados y muchas de las imágenes que se van a presentar en esta contribución.

correspondiente ornato que debe ostentar y, asimismo, un aire classicista muy en sintonía con los modelos tardorrenacentistas. Aprovechando ese hallazgo fortuito, nuestra intención es la de profundizar en el contexto en el que fueron originadas las mencionadas pinturas y, asimismo, establecer una serie de paralelismos con las fuentes visuales que permitieron a sus artífices configurar el conjunto pictórico.

Conviene iniciar nuestra introducción haciendo una presentación del contexto arquitectónico donde se ubican y de la progresión histórico-artística del emplazamiento. El templo de la Asunción de la localidad de Yeste que actualmente conservamos es fruto de la progresiva evolución arquitectónica que, desde finales del siglo XV y comienzos del XVI, albergaría importantes remodelaciones de su planteamiento inicial. La primitiva nave principal de la construcción, levantada bajo propuestas arquitectónicas deudoras del Gótico, fue generada mediante cuerpos de bóvedas con terceletes que desembocan en una cabecera ochavada. Sería modificada con una ampliación que se extendería desde el segundo cuerpo del edificio, otorgando una característica forma de “T” que desvirtúa el planteamiento original del templo³. De ese modo, se transformaría de un espacio de tradición gótica con el fin de introducir en esa fase de crecimiento una mezcla de arquetipos renacentistas que persisten en modelos goticistas o, como definió Nieto Alcaide, proponiendo una cierta “indefinición estilística”⁴.

Esa indeterminación queda a la vista en lo que se refiere a los elementos ornamentales de la arquitectura. La primitiva entrada principal, situada a los pies de la nave primigenia, responde a elementos característicos del Gótico. Lo hacen también muchas de las decoraciones en relieve de los vanos o las molduras de cornisas y columnas. Todo ello subsiste y convive con el nuevo lenguaje arquitectónico que tras la reforma del templo empezó a planificarse en los espacios de nueva planta o renovando los existentes. Lo vemos en la nueva fachada principal de corte classicista, reformulada con un discurso iconográfico donde los santos, la Virgen y la imagen de Dios Padre ejemplifican la advocación de la parroquia y las bases teológicas que la sustentan⁵. Construida según

3 GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C., *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua diócesis de Cartagena (Reino de Murcia, Gobernación de Orihuela y Sierra del Segura)*, Murcia, Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1987, pp. 400-401; GARCÍA-SAUÇO BELÉNDEZ, L. G.; SÁNCHEZ FERRER, J. y SANTAMARÍA CONDE, A., *Arquitectura de la Provincia de Albacete. Estudio histórico-artístico*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1999, pp. 147-149.

4 NIETO ALCAIDE, V.; MORALES, A. J. y CHECA CREMADES, F., *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 13-28.

5 AVILÉS JIMÉNEZ, F. J., *Yeste. Arte y devoción*, Albacete, Parroquia de la Asunción de Yeste, 2008, pp. 12-15.

recogen algunos autores a finales del siglo XVI, en concreto en torno a 1588, reproduce modelos arquitectónicos en consonancia plena con las obras de Andrés de Vandelvira⁶.

Si podemos apreciar esa transición en lo constructivo y en la materialidad fruto de dicha evolución, también podemos aproximarnos a la piel decorativa del conjunto. Así, el templo de la Asunción nos permite apreciar diferentes fases pictóricas en sus paramentos, aportándonos una panorámica de las variadas manifestaciones ornamentales que acogió. Algunas secciones nos muestran la deuda bajomedieval, como la que hallamos en uno de los arcosolios u hornacinas laterales de la nave gótica.



Fig. 1: Anónimo, *Lamento sobre Cristo muerto*, pintura mural, finales siglo XV – principios siglo XVI, iglesia de la Asunción, Yeste. Fotografía: José Martínez Soler.

La pintura demuestra la pervivencia de unas fórmulas estilísticas a medio camino entre los avances renacentistas y las pautas deudoras de la práctica pictórica bajomedieval. Pese a que el espacio se encuentra muy deteriorado (de hecho, se hallaba completamente cegado y repleto de restos de derrumbes) conserva a todo su alrededor otras pinturas que nos hablan ya de otras fases

⁶ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., “Arte”, en VV.AA., *Tierras de España. Murcia*, Madrid, Fundación Juan March-Editorial Noguer, 1976, pp. 195-196.

decorativas del templo⁷. Varias de sus capillas albergan pinturas murales con pequeñas escenas decorativas o que emulan motivos arquitectónicos donde se remarcan hornacinas y se realizan retablos fingidos. En su mayoría son pinturas de arquitecturas fingidas con características vegetales y geométricas; mucho más rudas en su ejecución, pero que pretenden simular los elementos suntuarios fundamentales con los que mostrar el ornato propio del espacio sacro. Vemos, por lo tanto, la longevidad de la pintura como piel de la arquitectura, integrada en el sistema decorativo del templo.

Sin embargo, la pintura mural sufre más que otras manifestaciones artísticas las transformaciones o decisiones de cambio, por lo que su conservación se supedita a muchos condicionantes. De hecho, las pinturas más medievalizantes que se han conservado también habían sido ocultadas. Según se deduce de la memoria técnica elaborada por Bartolomé Beltrán Rodríguez a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, con el fin de la declaración del conjunto como Monumento Histórico-Artístico, las intervenciones más nocivas contra las decoraciones tuvieron lugar entre los siglos XVIII y XIX:

“Con deplorable acuerdo fueron el año de 1739 picadas y recubiertas de yeso las nerviaturas (sic) de tradición ojival que recorren las bóvedas del agregado, por obra y gracia de D. Tomás Antonio Guzmán y Spínola, del Consejo de S. M., según advierte sobre el cancel de la puerta hoy principal, enfática inscripción conmemorativa, y por si esto no fuera bastante, en el frente del coro proclama otra inscripción fue pintada la iglesia el año de 1864, siendo vicario D. Juan Mejía y Mejía, y autor material del sacrilegio José Ferrari”⁸.

Así, podemos atestiguar que a mediados del siglo XIX las pinturas que recubrían los distintos muros del templo fueron repintadas, ocultando la decoración y atendiendo a otros renovados criterios estéticos. Ese mismo destino es el que sufrieron las grisallas que motivan nuestro estudio y que a continuación pretendemos analizar, no sin antes aportar varias aclaraciones sobre el método y su pervivencia en otros templos cercanos, también situados en los límites de la diócesis.

7 Fueron analizadas algunas de las pinturas barrocas de una de las capillas en el trabajo de: SÁNCHEZ FERRER, J., “La capilla y la librería del doctor Juan Hernández de Cartagena en la iglesia de la Asunción de Yeste”, *Al-Basit. Revista de estudios albacetenses*, t. LV, 2010, pp. 47-70.

8 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [ARABASF], Bartolomé Beltrán, “Memoria histórico-técnico-descriptiva...”, en *Propuesta de declaración de Monumento Histórico Nacional a favor de la Iglesia parroquial de la Asunción (Yeste)*, 1982, sig. 7-18-1 (5/6).

1. LA GRISALLA: ORIGEN, EJECUCIÓN Y PERVIVENCIA EN TIERRAS ALBACETENSES

Cuando hablamos de la decoración en grisallas aplicada a los soportes murales nos referimos a un sistema decorativo que, por lo que concierne a las localidades albacetenses dependientes de la diócesis de Cartagena, tuvo un éxito notable. Bien es cierto que no hemos conservado muchas de las ejecuciones que se practicaron mediante dicho método, pero los ejemplos que todavía hoy perduran son buena muestra de ello y del impacto que lograron en dichas zonas occidentales de la antigua diócesis o en la cercana y extensa vicaría de Alcaraz, dependiente del arzobispado de Toledo, por citar dos de los espacios territoriales más significativos en cuanto a la actual configuración de la provincia de Albacete. Los principales elementos conservados se ubican en el ornato de espacios sacros, en especial aquellos que no son de excesivas dimensiones: capillas, sacristías o pequeñas áreas comunes en edificios monásticos, por citar una pequeña parte. Sin embargo, antes de proceder a conocer el caso de estudio, convendría entender el panorama artístico en el que evolucionó su puesta en uso.

Hemos de situarnos en el contexto español y en la práctica de la decoración mural durante la Edad Moderna. Ahora bien, va a ser en Italia y durante los prolegómenos del *Quattrocento* cuando se asienten las bases del correcto empleo y manejo del *buon fresco*, técnica heredada de la tradición grecolatina y perfeccionada de una forma habilidosa y magistral por maestros de la talla de Giotto, Massaccio, Domenico Ghirlandaio, Luca Signorelli o el propio Miguel Ángel⁹; sin embargo, en el territorio español ese procedimiento pictórico, conocido desde la época hispanorromana, había sufrido alteraciones. Los maestros de tradición medieval, entremezclando métodos, estilos y motivos con la tradición islámica, ejecutan obras a medio camino entre la pintura al fresco y aplicaciones en seco al temple, desarrollando además motivos propios que hacen progresar la tradición decorativa del mundo hispanorromano a nuevas propuestas. Las conexiones con artistas italianos durante el siglo XV hacen que contemos con ejemplos de pinturas al fresco en sintonía con lo ejecutado en Italia en lugares como Salamanca, Toledo o Valencia, mientras que los pintores hispanos, conocedores de la técnica, la utilizan de una forma menos ortodoxa. No va a ser hasta mediados del siglo XVI y bajo el reinado de Felipe II cuando se exploren en mayor grado las aplicaciones de la pintura al fresco a la manera

9 BERNÁRDEZ, C. y VEGA, J., *Materialidad y técnica. Una aproximación a la práctica artística occidental*, Madrid, Cátedra, 2022, pp. 190-199.

italiana¹⁰. En paralelo a la estima lograda por el arte del fresco durante el Quinientos hemos de situar el crecimiento de las decoraciones de grisallas: escenas más económicas que nos acercan a las propuestas estéticas imperantes.

Conviene a continuación reflexionar en torno a la descripción formal de la grisalla integrada al muro. Tanto en tratados modernos como en manuales de práctica artística actuales o en diccionarios de términos artísticos, se define como una técnica de pintura monocroma, aplicable tanto al muro como a otros soportes muebles. Se utiliza el color gris en diferentes tonalidades, cuya intención clara es la emulación de elementos a la manera de los bajorrelieves¹¹. Esa funcionalidad y característica monocromática, no obstante, ha sido puesta a debate por la reciente literatura científica, ampliando las definiciones y comprensión de este método decorativo¹². Si observamos la integración de la grisalla en el campo de la pintura mural, observaremos que durante el siglo XVI en adelante se produciría el auge de su uso. La solución económica que suponía la decoración con grisallas y la capacidad de trasladar a los muros grandes diseños de la cultura gráfica italiana y noreuropea promovió su uso, tanto en el territorio peninsular como en las regiones iberoamericanas¹³. La arquitectura fingida generada a través de la grisalla incentiva elementos propios del mundo clásico revestidos de características grotescas deudoras de la estética generada a mediados del Quinientos, tras la difusión y normalización de las decoraciones utilizadas por Rafael Sanzio en las *stanze* y logias vaticanas. De ese modo, se realizaron multitud de intervenciones destinadas a trasladar a los paramentos los diseños de las estampas que se encontraban renovando el discurso estilístico e iconográfico en torno a la imagen cristiana.

Durante estos últimos años, la localización de pinturas de grisallas en nuestro país ha venido motivada por la recuperación ejecutada mediante actividades de restauración de bienes inmuebles de carácter histórico o histórico-artístico. Localizadas tras retablos de madera, otros muebles litúrgicos o repintadas con cal y cubiertas con yeso. En cualquiera de los casos, desfasadas y eliminadas o derivadas a un segundo plano. No obstante, son el ejemplo vivo de la introducción de corrientes estilísticas propias del lenguaje renacentista y, además, de la

10 BRUQUETAS GALÁN, R., *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002, pp. 348-358.

11 MAYER, R., *Materiales y técnicas del arte*, Madrid, Herman Blume Ediciones, 1993, p. 665; PLAZA ESCUDERO, L. (coord.), *Diccionario visual de términos de arte*, Madrid, Cátedra, 2017, p. 591.

12 TORRES CARCELLER, A., "Forma y color: la grisalla en la pintura; aproximación a un procedimiento inadvertido", *Hipatia Press* t. III, n. °2, 2015, pp. 179-200.

13 GALLEGO GALLEGU, A., *Historia del grabado en España*, Madrid, Cátedra, 1979, pp. 71-73.

cultura visual imperante en este periodo¹⁴. Esa situación es la que podemos observar en los casos conservados en las comarcas albacetenses.

En la localidad de Hellín fueron localizadas escenas elaboradas mediante la grisalla en el convento de san Francisco, sometidas a restauraciones en torno a 1953¹⁵. Apenas nos quedan algunas fotografías de ese hallazgo en las que se pueden percibir algunas figuraciones, como el conjunto de la Última Cena que remite a escenas y modelos iconográficos desarrollados durante el Renacimiento.



Fig. 2: Anónimo, *La santa cena*, pintura mural (grisalla), siglos XVI-XVII, convento de san Francisco, Hellín. Fuente: Biblioteca Digital de Albacete “Tomás Navarro Tomás”.

Reseñables son también las conservadas en la sacristía de la iglesia de la Asunción de Mahora, donde podemos observar varias figuras de santos o escenas de la Pasión de Cristo, con una fuerte deuda de modelos italianizantes y

14 Aunque no es una panorámica exhaustiva, los siguientes casos que se citan son muestra de esas intervenciones y recuperaciones: DE MIGUEL LESACA, M. “Estudio iconográfico de las grisallas del lienzo sur de la Capilla de la Soledad en la iglesia de San Sebastián de Soreasu, Azpeitia. Fuentes gráficas”, *De Arte*, t. IX, 2010, pp. 83-104; FORTEZA OLIVER, M., “El programa teológico-docente de las pinturas murales de dos conventos franciscanos de época moderna en Mallorca”, *Locus Amoenus*, t. XI, 2011-2012, pp. 171-180; HERNANDO SEBASTIÁN, P. L. y SÁNCHEZ GIMÉNEZ, S., “Las grisallas de la Ermita del Calvario de Bordón y su contexto artístico”, *Ars & Renovatio*, t. V, 2017, pp. 146-161.

15 SÁNCHEZ JIMÉNEZ, J., “Pinturas murales del Convento de Franciscanos, en Hellín”, *Boletín de la comisión provincial de monumentos históricos y artísticos de Albacete*, t. III, 1931, pp. 10-16; GARCÍA HERMOSA, J., *Complejo conventual de la orden franciscana de Hellín*, Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses, 2022, pp. 82 y 102-104.

también de préstamos de la cultura gráfica de origen flamenco. Esa es una de las tónicas habituales en las producciones que se pueden hallar en los ejemplos conservados, pero también hay ocasiones que evidencian usos de carácter más rudimentario o popular. Lo podemos observar en las escenas martiriales que fueron recuperadas en la localidad de Ayna. Un conjunto que se encuentra en la antigua ermita de Nuestra Señora de los Remedios –actual centro de interpretación de la película *Amanece que no es poco*, del cineasta albaceteño José Luis Cuerda– con las singulares escenas de disciplinantes o flagelantes¹⁶. Obras, todas ellas, que en su conjunto presentan un serio deterioro, pero que ejemplifican también la presencia de la pintura monocroma adaptada a la representación de escenas devocionales.



Fig. 3: Anónimo, *San Jerónimo, San Francisco y san Juan Bautista*, pintura mural (grisalla), finales siglo XVI, iglesia de la Asunción, Mahora. Fotografía: Isidro Martínez García.

Otro de los grupos de escenas singulares que todavía pueden visitarse es el que se localiza en la actual catedral de san Juan de Albacete. En su sacristía, García-Sauco Beléndez ha estudiado el conjunto de imágenes que se desarrolla en varias de sus paredes. Para ello, el autor ha recopilado los juicios críticos de otros investigadores, analizando las particularidades estilísticas y simbólicas del grupo pictórico¹⁷. Las grisallas se encuentran flanqueadas por arquitecturas

16 JAÉN SÁNCHEZ, P. J., “Consideraciones en torno a las pinturas aparecidas en la ermita de Nuestra Señora de los Remedios de Ayna (Albacete)”, *Al-Basit. Revista de estudios albacetenses*, t. LVIII, 2013, pp. 157-195.

17 GARCÍA-SAUÇO BELÉNDEZ, L. G., *Las grisallas de la sacristía de San Juan Bautista de Albacete. Un ciclo pictórico del siglo XVI*, Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses, 2012, pp. 27-45.

simuladas que, a su vez, evidencian elementos ornamentales propios de la pintura de grutescos. Lamentablemente, una intervención sobre las mismas mediante barnices ha creado una capa superpuesta de un color bronceo oscuro que ha desvirtuado su estilo original y, asimismo, también han sido repintadas con un color rojizo las pilastras que flanquean todas las escenas.

El autor también aborda, a modo de adenda de su estudio, sendos juicios sobre los ejemplos similares de Hellín, Mahora o Yeste que hemos venido describiendo. Su opinión con respecto a todos ellos es peyorativa, en contraposición a las pinturas halladas en la ciudad de Albacete. Su juicio se basa en aspectos figurativos y estéticos, defendiendo la antigüedad, y por lo tanto la notoriedad, del conjunto catedralicio. En su opinión, las características “protobarrocas” de las grisallas situadas en las localidades limítrofes exponen una evolución que resta valor si se equiparan con los modelos más manieristas de los anteriores¹⁸. No compartimos esas valoraciones en el caso de las grisallas de Yeste y trataremos de aportar otro enfoque de esa lectura, ya que consideramos algo arriesgado atribuir una cronología posterior a las grisallas del resto de municipios sin elaborar un análisis más metódico.

De ese modo, tal y como se ha ido señalando hasta el momento, el uso de la grisalla se generalizó en el conjunto de fábricas religiosas integradas en las zonas más occidentales de la antigua diócesis de Cartagena, promoviendo una serie de discursos catequéticos de particular relevancia para la sociedad moderna. Inmersas en esa práctica devocional y artística se encuentran las escenas que componen la ornamentación de la sacristía de Yeste, las cuales pasamos a continuación a examinar de manera más pormenorizada.

2. ANÁLISIS FORMAL Y DEUDA GRÁFICA EN EL CONJUNTO DE GRISALLAS

Un total de cinco escenas fueron las descubiertas, como ya hemos mencionado, a finales de 2011 en la sacristía del citado templo de la Asunción de Yeste. Esa serie de reformas en esta parte del templo permitieron descubrir, lamentablemente a través del picado de parte de los muros, la existencia de dichas decoraciones. No se conserva ningún registro documental que justifique su realización ni tampoco hemos localizado crónicas o relatos que las describan de forma previa al momento en que fueron repintadas y ocultadas. Es por ello por lo que lo único que podemos tratar de elaborar es un análisis formal que nos

¹⁸ *Ibidem*, pp. 68-75.

acerque a los modelos y el estilo del periodo en el que fueron ejecutadas. Las pinturas se disponen en tres de los paramentos de la estancia, respetando la mitad inferior de los muros donde, en principio, deberían situarse distintos muebles litúrgicos. Ahora bien, al observar algunos detalles de continuidad del diseño no descartamos que todo el espacio se encontrase revestido de grisallas, una cuestión muy plausible.

El marco arquitectónico sobre el que se disponen las distintas imágenes viene a dotarlo de sentido narrativo, al igual que ocurre con otros modelos de pinturas murales o ilustraciones de manuscritos y libros¹⁹. En ese sentido, se escoge una renovada arquitectura clasicista que dota al conjunto de una moderna evolución estilística. Así, la base de la escena se localiza decorada por un zócalo con lazos y ornamentos florales, las cuales se separan por columnas toscanas que sustentan un entablamento sobre el que se presentan inscripciones latinas en referencia a las imágenes sagradas.



Fig. 4: Anónimo, *Escenas de san Pedro, Virgen y san Pablo*, pintura mural (grisalla), finales siglo XVI, iglesia de la Asunción, Yeste. Fotografía: José Martínez Soler.

Conforme nos introducimos a la sacristía y justo encima de su acceso nos encontramos con una escena de la Virgen entronizada, la cual se encuentra flanqueada por las imágenes de san Pedro y san Pablo. Desde esa misma posición, hallamos contrapuestas la escena del Descendimiento y la Resurrección de Cristo. Pese al deterioro y los desgastes propios del tiempo, paliados en gran

¹⁹ GALLEGO GALLEGU, A., *op. cit.*, pp. 133-140; BORDES, E., *Cómic, arquitectura narrativa*, Madrid, Cátedra, 2017, pp. 65-111.

medida por las actuaciones de restauración a las que se tuvieron que someter, todavía conservan una monumentalidad notable. Es interesante señalar que no son totalmente monocromas, sino que tras el análisis y estudio técnico de las mismas se ha podido comprobar la existencia de pigmentos que añaden un mínimo color a las composiciones. Si nos aproximamos a las representaciones podemos ver que en la escena del Descendimiento hay algunos toques rojos derivados de la sangre; esos mismos retoques también aparecen en las llagas del Resucitado. Se observan ciertos tonos ocres, además, en las aureolas de los santos o en la espada de san Pablo.

Bien es cierto que las grisallas fueron confeccionadas como pinturas destinadas a servir de ornamentación dentro de un espacio sacro, pero los pintores que las ejecutaron fueron capaces de elevarlas a algo más que un dibujo decorativo supeditado a la arquitectura. Sus autores demuestran, a grandes rasgos, un correcto manejo del diseño y la composición, además de tener un conocimiento de la cultura gráfica de la época. Podemos comprobar esa afirmación si analizamos la escena del Descendimiento.



Fig. 5: Anónimo, *Descendimiento*, pintura mural (grisalla), finales siglo XVI, iglesia de la Asunción, Yeste. Fotografía: José Martínez Soler.

Por desgracia la pintura no se encuentra totalmente completa, habiéndose perdido las figuras de la izquierda y que darían continuidad a la composición. Observamos una representación del Calvario con las tres cruces, aunque tan solo se conservan la central y la de la derecha, vacía sin el que sería san Dimas, el buen ladrón. La figura principal de Cristo está siendo descendida por José de Arimatea y Nicodemo, mientras que a los pies aparece la Virgen, desconsolada, esperando el cuerpo sin vida de su hijo junto a otra de las santas mujeres. Los personajes se delinean con una marcada musculatura, que se hace más evidente por medio de los escorzos. Asimismo, presentan unos ropajes que acentúan el valor escultórico del conjunto mediante sugerentes pliegues y juegos de sombras.

No obstante, no se encuentran bien resueltos algunos de los detalles expresivos o la forma en que se integra a los representados, quizá por la falta de pericia a la hora de solucionar esos inconvenientes y, creemos, el excesivo seguimiento con el que se trata de emular los arquetipos gráficos. La escena central de la figura de Cristo, José de Arimatea y Nicodemo corresponden con el conjunto que Cornelis Cort inmortalizó en torno a 1568 sobre este mismo tema, a partir del original del pintor italiano Girolamo Muziano. La deuda formal con el grabado es tan evidente que, además, se podría seguir la escena perdida en la pared con la imagen de la Magdalena que aparece sustentándole los pies a Cristo, pero de la que tan solo se conservan los brazos y las manos, ya que el resto de pigmentación y soporte mural ha desaparecido.



Fig. 6: Detalles de la pintura del *Descendimiento* y del grabado de Cornelis Cort sobre diseño de Girolamo Muziano (1568). Fuente: Rikjstudio, sig. RP-P-1906-2239 (Rikjstmuseum, Ámsterdam).

Prosiguiendo la lectura visual, la imagen de la Virgen también parte de un modelo que, pese a no haber sido emulado con total pericia, sí responde a la compostura de la mujer que aparece en el citado grabado. En la estampa la imagen corresponde con lo que sería otra de las mujeres santas que Cort incluye en su composición, salvo que contásemos con otra imagen que pudiera estar en el lado desaparecido de la grisalla²⁰. No obstante, toda la interpretación se encuentra más limpia de personajes que la escena del grabado original. Por ejemplo, la estampa nos presenta tras la cruz a un joven desbarbado que colabora en el descendimiento de Cristo y que, con mucha probabilidad, podría ser san Juan, mientras que el artífice de la grisalla prescinde de él.

Fuera de la composición de Cort tendríamos a otros personajes, deudores del uso de diversos materiales gráficos seleccionados a la hora de configurar la escena. En este caso observamos a una mujer santa, que bien pudiera haber sido incorporada por parte de los autores como préstamo compositivo de otro grabado. Creemos que la resolución gráfica es deudora de la figura femenina plasmada por Marcantonio Raimondi en su estampa sobre el mismo tema inspirada en un diseño original de Rafael. La mujer, en vez de mantener las manos entrecruzadas, las coloca desplegadas en acto de oración. No sería descabellado pensar en su uso dada la circulación que tuvieron las estampas del grabador italiano en la península ibérica²¹.

Prosiguiendo con nuestro análisis, nos detenemos ahora en las figuras de san Pedro y san Pablo, los cuales sirven de respaldo al retrato de la Virgen entronizada. Ambos santos, caracterizados con su nombre y sus atributos, fueron representados con unas dimensiones imponentes, ocupando sus efigies todo el espacio de la grisalla.

20 BIERENS DE HANN, J. C. J., *L'oeuvre gravé de Cornelis Cort. Graveur Hollandais 1533-1578*, La Haya, Martinus Nijhoff, 1948, pp. 99-101.

21 NAVARRETE PRIETO, B., *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998, pp. 111-138; *Ibidem*, "Flandes e Italia en la pintura barroca madrileña", en VV.AA., *Fuentes y modelos de la pintura barroca madrileña*, Madrid, Arcos Libros – Museo de Bellas Artes de Asturias, 2008, pp. 11-103.



Fig. 7: Anónimo, *san Pedro y san Pablo*, pintura mural (grisalla), finales siglo XVI, iglesia de la Asunción, Yeste. Fotografía: José Martínez Soler.

Reproducen modelos formales de amplias dimensiones, siguiendo nuevamente presupuestos estilísticos que los acercan a propuestas manieristas. La musculatura de los santos y los pliegues casi marmóreos de sus túnicas nos reafirman en esta postura, si bien la consecución de algunos detalles en el diseño como pies y manos denotan carencias de dominio técnico por parte de sus artífices. Ambos santos se encuentran coronados por un nimbo y la inscripción de sus nombres. Asimismo, se articulan en un fondo en el que se ha decidido añadir una especie de paramentos de piedra, los cuales aportan una mínima decoración y profundidad al conjunto.

Ciñéndonos a los elementos descritos, no hallamos unos modelos exactos en la cultura gráfica del periodo. Sí que contamos con diferentes colecciones de estampas devocionales que reproducen figuras muy cercanas a las que aquí hallamos. Las invenciones de los Wierix son un ejemplo de ello, pero creemos que en este caso los préstamos estilísticos con la cultura artística italiana son mayores. Los dos modelos responden a leves variantes de diseños próximos a los de

Antonio Tempesta, pese a que no contamos con una variante exacta²². No obstante, entendemos que la influencia de esas imágenes se encuentra en las formas finiseculares ejecutadas en el sureste peninsular, partiendo de los elementos manieristas que se fueron introduciendo paulatinamente en el territorio hispano. Esa misma tendencia también es evidente en la siguiente imagen que examinamos.



Fig. 8: Anónimo, *Virgen María*, pintura mural (grisalla), finales siglo XVI, iglesia de la Asunción, Yeste. Fotografía: José Martínez Soler.

La pintura de la Virgen es una de las escenas más relevantes, pero se encuentra bastante deteriorada. Se ha perdido casi toda la parte izquierda de la composición y del diseño central, de la que tan solo se ha salvado el cuerpo superior y las bases de sus vestiduras, donde se aprecia una mínima sección del trono sobre la que se asienta. Es necesario subrayar que la grisalla es mucho más rica en detalles que en los casos anteriores. Se puede evidenciar como las

²² Pueden verse los ejemplos citados en los siguientes enlaces: el grabado de Johannes Wierix: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1870-0709-146; el de Marcantonio Raimondi: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/342869>; o los de Antonio Tempesta: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-37.487> y <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-37.465> [Consultados el 25/06/2024].

baldosas del suelo plantean un ejercicio de perspectiva que se ve reforzado por las arquitecturas fingidas aplicadas por el artífice en el fondo de la composición, decoradas con unos sugerentes telones.

El muro se presta a la integración de una de las tradicionales muestras iconográficas de vírgenes sedentes y entronizadas, una Virgen en majestad, lo que nos hace pensar que en el espacio perdido se debería hallar la figura del niño Jesús, todo ello dentro del terreno de la hipótesis²³. La Virgen se presenta sin mayores ornamentos, prescindiendo de coronas u otros elementos que fueron más habituales en etapas anteriores. La serenidad que luce el rostro nos permite observar paralelismos con otras imágenes muy en boga en los círculos europeos, tanto en el ámbito italiano como en el flamenco, superando las primeras propuestas figurativas del Renacimiento y estableciendo una cierta deuda y manera más personal con los artífices del siglo XVI, de los que se conserva un abundante material gráfico²⁴. Al igual que la escena de la grisalla, tras la imagen femenina entronizada se construye un sugerente campo arquitectónico. Una fórmula estereotipada con la cual presentar la magnificencia de Cristo y su madre que hemos apreciado en otros artífices como Piero della Francesca, Lorenzo di Credi o Pietro Paolo Agabiti. Nuestro artífice parte de esa herencia para reformular una composición en la que el fondo arquitectónico, pese a los cortinajes que enmascaran la escenografía, surge de forma mucho más ruda. La aplicación de la perspectiva no se encuentra del todo lograda, por lo que se proponen elementos que sugieran esa profundidad. Nos sirve de muestra de ello la saetera que contemplamos en la parte derecha trasera de la Virgen.

Por lo que respecta a la influencia de la obra, no hallamos un modelo preciso dentro de las fuentes gráficas en el que haya podido basarse, si bien es cierto que la fórmula iconográfica escogida fue harto repetida en el contexto español, presente en distintos soportes pictóricos, escultóricos y también en otros formatos de artes decorativas²⁵. La supervivencia del rostro nos ayuda en el análisis del estilo de la figura, permitiendo establecer paralelismos con obras y modelos realizados en el contexto hispano. Ahora bien, es arriesgado determinar un presupuesto gráfico concreto debido a las importantes ausencias de diseño y a lo usual de la iconografía utilizada. Es por ello por lo que,

23 RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2008, pp. 100-102.

24 Sirvan de ejemplo ciertas equiparaciones en la forma y fondo con diseños como el de Girolamo Mocetto en su grabado de la Virgen y el niño entronizados junto a san Pedro y san Juan Bautista. La estampa, que se puede localizar en otros muchos repositorios digitales, puede verse en: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1860-0609-48 [Consultado el 25/06/24].

25 TRENS, M., *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Plus Ultra, 1946, t. II, pp. 397-413.

basándonos en apreciaciones formalistas, consideramos que no debe obviarse la deuda con los talleres cercanos y con los modelos italianizantes, comunes a otras áreas del sureste peninsular²⁶. A comienzos del siglo XVI artífices como los Hernando y Andrés de Llanos se habían consolidado en el marco de la diócesis de Cartagena, configurando un estilo que sería perpetuado durante la centuria por otros seguidores como Juan de Vitoria²⁷. Equiparando algunos elementos faciales encontramos esas concomitancias en el rostro de la Virgen, siguiendo las fórmulas leonardescas que van a reproducir Hernando de Llanos o Yáñez de la Almedina; sin embargo, también se observa la deuda compositiva con los modelos flamencos, muy presentes en las propuestas artísticas del periodo en la que se conformarían las grisallas. En esa línea estilística se manifiestan otras aportaciones periféricas, algo más retardatarias, como las de Juan Correa de Vivar o Pedro de Campaña²⁸.

Aprovechando las citas establecidas a distintos pintores y el desarrollo analítico que ya hemos expuesto sobre las grisallas, planteamos aquí una serie de hipótesis en torno a los posibles artífices de todo el conjunto. Hallamos en estas actuaciones a pintores decoradores o doradores, más cercanos a la labor artesanal, ocupados en la elaboración de actividades decorativas y de las que no nos ha quedado apenas documentación sobre sus trabajos. Bien es cierto que la historiografía actual ha permitido arrojar algo de luz a la actividad pictórica de muchos de estos artífices, aunque en el caso de las grisallas analizadas no podemos aportar más datos fehacientes sobre sus posibles autores. En ese sentido, nombres como el del pintor Ginés López, proveniente de la cercana localidad de Liétor y formado en los círculos de Andrés de Llanos y Juan de Vitoria, son buen ejemplo de ello, pese a pertenecer a una generación más antigua²⁹. Otro pintor, que colaboró como dorador junto a algunos escultores como Francisco de Ayala, fue Jerónimo de Córdoba, del que se tiene constancia de haber elaborado algunos trabajos de policromía de tallas en Hellín a finales del siglo XVI³⁰. De igual modo, el pintor extranjero Artús de Brant también es un

26 PUIG SANCHÍS, I. "El influjo italiano en la pintura valenciana de los siglos XV y XVI", en LACARRA DUCAY, M. C. (coord.), *Un olor a Italia. Conexiones e influencias en el arte aragonés (siglos XIV-XVIII)*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2019, pp. 137-194.

27 LÓPEZ MARCOS, P., "La pintura renacentista en la antigua Diócesis de Cartagena: 1514-1570". Dirs. Mariano Cecilia Espinosa y Manuel Pérez Sánchez. Tesis doctoral. Universidad de Murcia, Facultad de Letras, Departamento de Historia del Arte, 2021, pp. 142-179. Análisis que fueron ampliados en: MUÑOZ CLARES, M. y LÓPEZ MARCOS, P., *La pintura del siglo XVI en Murcia*, Murcia, Real Academia de Bellas Artes santa María de la Arrixaca de Murcia, 2022, pp. 48-49.

28 CHECA CREMADES, F., *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 221-230.

29 MUÑOZ CLARES, M. y LÓPEZ MARCOS, P., *op. cit.*, pp. 48-49 y 77.

30 *Ibidem*, pp. 113-115.

nombre que debe reseñarse. Para Pérez Sánchez es definible como un “pintor mítico en el mundo murciano”, padre de mil atribuciones; sin embargo, el autor describe trabajos suyos para la parroquia de la Asunción de Yeste a finales del siglo XVI, junto a otros colaboradores³¹.

En cualquier caso, creemos que el estilo explicitado por el artífice de la obra nos permite comprender el apego a esa nueva “manera” que circuló por la península ibérica desde la segunda mitad del siglo XVI; una dinámica extendida décadas después en el espacio territorial donde se ubican dichas pinturas³². Esa misma tónica que hemos observado en la composición del Descendimiento, los santos y esta última imagen de la Virgen la veremos repetirse en la última de las escenas conservadas. Cerrando este ciclo pictórico, al menos en lo que ha logrado recuperarse, contamos con una sugerente representación de la Resurrección.



Fig. 9: Anónimo, *Resurrección*, pintura mural (grisalla), finales siglo XVI, iglesia de la Asunción, Yeste. Fotografía: José Martínez Soler.

31 PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, pp. 217-218.

32 AGÜERA ROS, J. C., “Los modelos flamencos en la pintura murciana del siglo XVII”, *Verdolay: Revista del Museo Arqueológico de Murcia*, t. VI, 1994, pp. 143-152; AGÜERA ROS, J. C., *Pintores y pintura del Barroco en Murcia*, Murcia, Tabularium, 2002; BELDA NAVARRO, C. y HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., *Arte en la región de Murcia. De la Reconquista a la Ilustración*, Murcia, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2006, pp. 208-210.

La pintura nos presenta a un Cristo victorioso tras la muerte surgiendo del sepulcro, cubierto por un halo de nubes. La figura, imponente y con una anatomía cuidada, muestra el carácter divino del personaje, el cual porta el estandarte con la cruz, símbolo del triunfo tras la muerte. Ese halo de magnificencia se evoca con el rompimiento de gloria en el que se sitúa, frente a unos soldados asombrados y desorientados al despertar de su duermevela y pasiva vigilancia. Apreciamos algunos toques de color en las nubes que consolidan esa atmósfera.

La iconografía desarrollada viene a incorporar innovaciones sobre un tema que de por sí tiene la novedad de haberse desarrollado en Italia durante el siglo XV por autores como Giotto di Bondone, siendo reelaborado por otros artífices en el contexto europeo y logrando una vasta progresión. Muestra de ello son los grabados de Alberto Dürero o Antoine Blocklant, por citar algunas referencias gráficas³³.

En este caso, podemos observar la transformación de la representación a las fórmulas manieristas, fruto de las reformulaciones finiseculares desarrolladas por pintores italianos y flamencos, adaptadas en los grabados de Mario Cartaro, los ya citados Cornelis Cort o los hermanos Wierix, sobre modelos originales de pintores italianos como Cherubino Alberti, Giulio Clovio, Maarten des Vos o Federico Zuccari, entre otros muchos³⁴.

En lo que concierne a la grisalla analizada, observamos que el artífice hace uso de variados recursos propios de toda esa tradición gráfica. Quizá podemos ver una interpretación algo más pobre en cuanto a nivel de detalles y composición del grabado de Cort, aunque también nos recuerda a otros elementos propios del grabado del mismo tema publicado por Johannes Wierix sobre diseño de Pieter van der Borcht.

33 RÉAU, L., *op. cit.*, pp. 569-572.

34 BOREA, E., *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*, Pisa, Scuola Normale Superiore di Pisa, 2009, t. I, pp. 159-260.



Fig. 10: Detalles de la pintura de la *Resurrección* y del grabado de Johannes Wierix sobre diseño de Pieter van der Borcht (1570). Fuente: Rikjstudio, sig. RP-P-1904-147 (Rikjstmuseum, Ámsterdam).

En ese sentido, es interesante subrayar la multitud de variantes sobre dicho tema que crearon los Wierix, lo que pone de manifiesto la multiplicidad y variantes existentes sobre esa particular interpretación iconográfica³⁵.

CONCLUSIONES

Después de analizar el conjunto de grisallas creemos necesario considerar una serie de reflexiones que nos permitan comprender mejor la realidad de la obra recuperada. El artífice de dichas pinturas, pese a que desconocemos su

35 Observamos, asimismo, algunas similitudes más claras en la estampa de Wierix recogida en el *Minimata dominica passionis historiam ne cisque nostre mortem complexa* (Amberes, Gerardhes de Rode, 1572). La disposición de la figura de Cristo, el halo de nubes, o la cruz de la victoria tras la muerte que porta el resucitado son elementos trasladados al muro de la sacristía de Yeste de una forma muy similar. MAUQUOY-HENDRICKX, M., *Les estampes des Wierix conservées au cabinet des estampes de la Bibliothèque Royale Albert Ier. Catalogue raisonné...*, Bruselas, Bibliothèque Royale Albert Ier, 1978, pp. 12-13, 17-33 y 184-199.

autoría concreta, se nutre de la cultura artística manierista que impera en la etapa finisecular del Quinientos en la península ibérica, tanto a nivel estilístico como en su deuda con el caudal visual y la obra gráfica del periodo. El examen de cada una de las grisallas nos demuestra los préstamos existentes con esa cultura gráfica, en especial con los modelos italianos plasmados por grabadores flamencos como Cornelis Cort. Asimismo, entendemos que esta experiencia artística también se asienta en la tradición renacentista que había florecido en la antigua diócesis de Cartagena algunas décadas atrás. De manera particular, se puede observar el cómo logra implantarse esa influencia en los territorios más alejados de los centros artísticos y que hoy configuran los municipios de la actual provincia de Albacete.

Ya hemos propuesto una aproximación, a modo de hipótesis, de los posibles círculos de artífices en los que podríamos encuadrar esta producción. Si bien denotan ciertas carencias técnicas y estilísticas, de carácter más artesanal, las pinturas demuestran el conocimiento de una tradición figurativa extraída de la cultura gráfica internacional. Lamentamos no profundizar en propuestas más atrevidas en cuanto a una atribución, puesto que la ausencia de documentación específica no nos lo permite. Es por ello por lo que solamente mencionamos como hipótesis de una actividad artística existente en aquel periodo los nombres de Ginés López, Jerónimo de Córdoba o Artús de Brant, más como un intento de enmarcar la producción estudiada que el de sugerir una atribución. Lo que sí podemos confirmar es que Yeste contó durante este periodo entre siglos con la participación en su ornato de grandes artífices del panorama territorial, ya que pocos años después de la elaboración de estas grisallas –o quizá de forma paralela– tendría lugar la presencia de Pedro de Orrente en la realización del retablo de la Adoración de los Reyes Magos, las imágenes de san José y la Inmaculada Concepción³⁶.

En cualquier caso, consideramos que las evidencias aportadas nos permiten observar el relevante impacto que tuvo la cultura gráfica moderna en la decoración de los espacios sacros de ciertos lugares periféricos, alejados de las urbes principales. Las estampas sirvieron para reproducir, de forma adaptada y en ciertos casos no con total destreza, el esplendor de los trabajos de los grandes maestros. A su vez, fueron utilizadas con el fin de configurar la visualidad de escenarios piadosos públicos y privados como esta sacristía de la Asunción de Yeste, aportando el ornato y la calidad artística deudora de los centros productivos como el de la ciudad de Murcia, punto de expansión de la cultura artística

36 PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, pp. 233-234; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura barroca en España, 1600-1750* (ed. actualizada por Benito Navarrete Prieto), Madrid, Cátedra, 2010, pp. 132-134.

del Renacimiento hacia todos los rincones de la antigua diócesis de Cartagena. Gracias a ello, y a la implicación en la recuperación y restauración de los bienes patrimoniales de la provincia de Albacete, podemos seguir ahondando en las relaciones artísticas entre Italia y España e integrar en ese discurso historiográfico a otros focos limítrofes, núcleos que demuestran ser de gran valor. Debemos, por lo tanto, seguir ampliando nuestro conocimiento sobre las artes analizando y revisitando nuestras zonas rurales.

BIBLIOGRAFÍA

- AGÜERA ROS, J. C., “Los modelos flamencos en la pintura murciana del siglo XVII”, *Verdolay: Revista del Museo Arqueológico de Murcia*, t. VI, 1994, pp. 143-152.
- AGÜERA ROS, J. C., *Pintores y pintura del Barroco en Murcia*, Murcia, Tabularium, 2002.
- AVILÉS JIMÉNEZ, F. J., *Yeste. Arte y devoción*, Albacete, Parroquia de la Asunción de Yeste, 2008.
- BELDA NAVARRO, C. y HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., *Arte en la región de Murcia. De la Reconquista a la Ilustración*, Murcia, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2006.
- BERNÁRDEZ, C. y VEGA, J., *Materialidad y técnica. Una aproximación a la práctica artística occidental*, Madrid, Cátedra, 2022.
- BIERENS DE HANN, J. C. J., *L'ouvre gravé de Cornelis Cort. Graveur Hollandais 1533-1578*, La Haya, Martinus Nijhoff, 1948.
- BORDES, E., *Cómic, arquitectura narrativa*, Madrid, Cátedra, 2017.
- BOREA, E., *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*, Pisa, Scuola Normale Superiore di Pisa, 2009.
- BRUQUETAS GALÁN, R., *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.
- CHECA CREMADES, F., *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*, Madrid, Cátedra, 1993.
- DE MIGUEL LESACA, M. “Estudio iconográfico de las grisallas del lienzo sur de la Capilla de la Soledad en la iglesia de San Sebastián de Soreasu, Azpeitia. Fuentes gráficas”, *De Arte*, t. IX, 2010, pp. 83-104.
- FORTEZA OLIVER, M., “El programa teológico-docente de las pinturas murales de dos conventos franciscanos de época moderna en Mallorca”, *Locus Amoenus*, t. XI, 2011-2012, pp. 171-180.

- GALLEGO GALLEGO, A., *Historia del grabado en España*, Madrid, Cátedra, 1979.
- GARCÍA HERMOSA, J., *Complejo conventual de la orden franciscana de Hellín*, Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses, 2022.
- GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, L. G., *Las grisallas de la sacristía de San Juan Bautista de Albacete. Un ciclo pictórico del siglo XVI*, Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses, 2012.
- GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, L. G.; SÁNCHEZ FERRER, J. y SANTA-MARÍA CONDE, A., *Arquitectura de la Provincia de Albacete. Estudio histórico-artístico*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1999.
- GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C., *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua diócesis de Cartagena (Reino de Murcia, Gobernación de Orihuela y Sierra del Segura)*, Murcia, Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1987.
- HERNANDO SEBASTIÁN, P. L. y SÁNCHEZ GIMÉNEZ, S., “Las grisallas de la Ermita del Calvario de Bordón y su contexto artístico”, *Ars & Renovatio*, t. V, 2017, pp. 146-161.
- JAÉN SÁNCHEZ, P. J., “Consideraciones en torno a las pinturas aparecidas en la ermita de Nuestra Señora de los Remedios de Ayna (Albacete)”, *Al-Basit. Revista de estudios albacetenses*, t. LVIII, 2013, pp. 157-195.
- MAUQUOY-HENDRICKX, M., *Les estampes des Wierix conservees au cabinet des estampes de la Bibliotheque Royale Albert I^{er}. Catalogue raisonné...*, Bruselas, Bibliotheque Royale Albert I^{er}, 1978.
- MAYER, R., *Materiales y técnicas del arte*, Madrid, Herman Blume Ediciones, 1993.
- MUÑOZ CLARES, M. y LÓPEZ MARCOS, P., *La pintura del siglo XVI en Murcia*, Murcia, Real Academia de Bellas Artes santa María de la Arrixaca de Murcia, 2022.
- NAVARRETE PRIETO, B., “Flandes e Italia en la pintura barroca madrileña”, en VV.AA., *Fuentes y modelos de la pintura barroca madrileña*, Madrid, Arcos Libros – Museo de Bellas Artes de Asturias, 2008, pp. 11-103.
- NAVARRETE PRIETO, B., *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998.
- NIETO ALCAIDE, V.; MORALES, A. J. y CHECA CREMADES, F., *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, Madrid, Cátedra, 1997.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., “Arte”, en VV.AA., *Tierras de España. Murcia*, Madrid, Fundación Juan March-Editorial Noguer, 1976, pp. 125-339.

- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura barroca en España, 1600-1750* (ed. actualizada por Benito Navarrete Prieto), Madrid, Cátedra, 2010.
- PLAZA ESCUDERO, L. (coord.), *Diccionario visual de términos de arte*, Madrid, Cátedra, 2017.
- PUIG SANCHÍS, I. “El influjo italiano en la pintura valenciana de los siglos XV y XVI”, en LACARRA DUCAY, M. C. (coord.), *Un olor a Italia. Conexiones e influencias en el arte aragonés (siglos XIV-XVIII)*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2019, pp. 137-194.
- RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2008.
- SÁNCHEZ FERRER, J., “La capilla y la librería del doctor Juan Hernández de Cartagena en la iglesia de la Asunción de Yeste”, *Al-Basit. Revista de estudios albacetenses*, t. LV, 2010, pp. 47-70.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, J., “Pinturas murales del Convento de Franciscanos, en Hellín”, *Boletín de la comisión provincial de monumentos históricos y artísticos de Albacete*, t. III, 1931, pp. 10-16.
- TORRES CARCELLER, A., “Forma y color: la grisalla en la pintura; aproximación a un procedimiento inadvertido”, *Hipatia Press* t. III, n. °2, 2015, pp. 179-200.
- TRENS, M., *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Plus Ultra, 1946.

Alejandro Jaquero Esparcia

Departamento de Historia del Arte
Universidad de Extremadura
<https://orcid.org/0000-0002-9887-4392>
ajaquero@unex.es



UN DOCUMENTO INÉDITO SOBRE SEBASTIÁN DE ALMONACID

AN UNPUBLISHED DOCUMENT ABOUT SEBASTIÁN DE ALMONACID

ISMAEL MONT MUÑOZ
Universidad de Salamanca

Recibido: 10/01/2024 / Aceptado: 24/10/2024

RESUMEN

Sebastián de Almonacid es uno de los artistas más controvertidos y desconocidos de cuantos trabajaron en Castilla en la transición del cuatrocientos al quinientos. En este artículo presentamos un documento inédito que registra el perdón de Viernes Santo concedido en 1492 por los Reyes Católicos a Sebastián de Almonacid, que identificamos con el artista toledano de igual nombre activo en Castilla en torno a 1500. Esta fuente arroja nueva información sobre la biografía del maestro, aspecto de gran relevancia debido a que las escasas referencias que tenemos sobre Almonacid son de carácter profesional¹.

Palabras clave: Sebastián de Almonacid, perdón real, asesinato, Castilla, Reyes Católicos.

¹ Se agradece encarecidamente a Rosario Abad Ruiz su inestimable ayuda en la creación de este artículo por su dedicación a la transcripción del perdón de Viernes Santo objeto de estudio en el presente trabajo.

ABSTRACT

Sebastián de Almonacid is one of the most controversial and unknown artists of all those who worked in Castile in the transition from the four hundreds to the five hundreds. In this article we present an unpublished document that records the Good Friday pardon granted in 1492 by the Catholic Monarchs to Sebastián de Almonacid, whom we identify with the Toledo artist of the same name who was active in Castile around 1500. This source sheds new information on the biography of the master, an aspect of great relevance due to the fact that the few references we have about Almonacid are of a professional nature.

Keywords: Sebastián de Almonacid, royal pardon, assassination, Castile, Catholic Monarchs.

LA PROBLEMÁTICA IDENTIFICACIÓN DE SEBASTIÁN DE ALMONACID

Uno de los principales proyectos arquitectónicos emprendidos por Juan Guas fue la construcción del claustro de la Catedral de Segovia, que le ocupó entre 1471 y 1491. La envergadura de dicho trabajo requirió de una amplia plantilla de colaboradores, entre los que se encuentra “Sebastián imaginario”, documentado entre 1486 y 1487 por la labra de la imaginería de la portada que comunica el claustro con el templo² (fig. 1). Varios autores han defendido que se trata de Sebastián de Almonacid³, artista que por primera vez fue registrado con este nombre en el encargo que se le hizo de un conjunto de imágenes en el monasterio segoviano del Parral en 1494. Para su iglesia, labró en caliza las esculturas de los doce apóstoles que se encuentran en los ventanales (fig. 2), así como una Virgen con el Niño para la puerta del templo y una figura del arcángel San Gabriel⁴. El paralelismo formal que existe entre estos trabajos y la citada portada del claustro catedralicio han reforzado la mencionada identificación de Almonacid con “Sebastián imaginario”, lo que podría estar respaldado por la intervención de Guas en el proyecto de construcción del monasterio jerónimo.

No volvemos a tener constancia del paradero de Almonacid hasta que unos años más tarde está registrado como uno de los artífices del retablo mayor de la Catedral de Toledo. Según el contrato firmado con Cisneros en Alcalá de

2 Hernández, 1946-47: 69-70 y 74-77, López Díez, 2006: 132-139.

3 Hernández, 1946-47: 69-70 y 74-77; Martínez de Aguirre, 1992: 315.

4 Isidoro Bosarte, 1804: 56-58 y 354.

Henares el cinco de noviembre de 1500, el trabajo se dividió entre Peti Juan – que tomó el destajo de toda la talla- y Copín de Holanda y Sebastián de Almonacid, que asumieron el compromiso de realizar la imaginería por 610.000 maravedís⁵. Dicha labor les ocuparía hasta 1504, año de la conclusión del retablo. No obstante, Dorothee Heim propuso que Almonacid también habría creado parte de la predela, que fue iniciada en otoño de 1499, un año antes que el resto del retablo. Aunque el proyecto había sido contratado por Peti Juan y Rodrigo Alemán, Heim observó el paralelismo formal de algunos de los relieves del banco con la obra que el maestro Sebastián desarrolló en el resto del retablo a partir de 1500⁶. Esto permitiría adelantar un año su trabajo en la catedral toledana. Después de la conclusión de este proyecto no volverá a aparecer documentado hasta los años 1509-1510, cuando creó un conjunto de esculturas pétreas para el andén del reloj de la Catedral de Sevilla⁷.

Por otra parte, Pérez Villamil documentó a un artista citado como “Sebastián”, que trabajó junto a Juan de Talavera en la Puerta de Jaspe de la Catedral de Sigüenza entre 1514 y 1515. Villamil lo identificó con Sebastián de Almonacid y le atribuyó otros trabajos en la catedral seguntina, entre los que se encuentran su participación –en colaboración con otros maestros- en el altar de Santa Librada y el sepulcro del obispo Fadrique de Portugal⁸. La última noticia de la que disponemos sobre su persona data de 1527, fecha en que tasó con Alonso de Covarrubias y Juan de Borgoña el retablo creado por Bigarny para la Capilla de la Descensión de la Virgen, en la Catedral de Toledo⁹. Atendiendo a los estudios realizados, el maestro estaría documentado entre 1486 y 1527 en Segovia, Toledo, Sevilla y, posiblemente, en Sigüenza.

Desde mediados del siglo pasado ha existido un debate historiográfico centrado en la identificación de Sebastián de Almonacid con el maestro “Sebastian de Toledo entallador de ymagineria” que firmó un contrato en 1489 con María de Luna –duquesa del Infantado- para esculpir los monumentos fúnebres de los padres de doña María: Álvaro de Luna y Juana de Pimentel (fig. 3). El artista se comprometió a labrar estas obras en la ciudad de Guadalajara¹⁰. Proske

5 Zarco del Valle (1914: 25) publicó la documentación transcrita en el siglo XVIII por Francisco Pérez Sedano –canónigo de la Catedral Primada-. Dicho testimonio también fue documentado poco después por Ceán Bermúdez, 1800: 17.

6 Heim, 2001: 530-531.

7 Martínez de Aguirre, 1992: 313-326.

8 Pérez Villamil, 1899: 289-305. Las principales aportaciones sobre la autoría de esta obra han sido realizadas por: Marías, 1983: 201; Martínez Gómez-Gordo, 1994: 13-15; Arias de Cossio, 2009: 101.

9 Ceán Bermúdez, 1800: 17.

10 El documento es conocido desde que Juan Loperráez lo estudió en el siglo XVIII: Loperráez y Corvalón, 1788: 339, que transcribió erróneamente el nombre de Sebastián de Toledo como Pablo Ortiz.

consideró obra de este maestro varios trabajos en Guadalajara y sugirió que se trataba de un autor diferente a Almonacid, a cuyo catálogo añadió el sepulcro de Martín Vázquez de Arce, en la Catedral de Sigüenza¹¹ (fig. 4). El estudio de Proske marcó el comienzo de una discusión que se ha mantenido durante décadas. Los principales defensores de la dualidad identitaria han sido Azcárate, Orueta, Yarza y Pérez Higuera. Los dos primeros autores respaldaron que podrían ser padre e hijo¹². Además, Azcárate puso en relación con Sebastián de Toledo los sepulcros de Luna y Pimentel con el sepulcro de Vázquez de Arce y sus padres (fig. 5), así como los del I Conde de Tendilla y Rodrigo de Campuzano –conservados en la iglesia de San Nicolás de Guadalajara–; el del arzobispo Alonso Carrillo de Acuña, en la Magistral de Alcalá de Henares, y otros como el monumento fúnebre de Gutierre de Cárdenas y Teresa Enríquez, en la ex-colegiata de Torrijos (Toledo) (fig. 6)¹³. En 1992 Martínez de Aguirre presentó una exhaustiva revisión de los estudios que habían abordado esta problemática previamente y retomó el debate con un pormenorizado trabajo en el que apoyó que se trata de la misma persona, basándose en un análisis estilístico comparado entre las obras documentadas de Almonacid en la Catedral de Sevilla y el monasterio de El Parral con la portada del claustro de la Catedral de Segovia y una figura de san Juan conservada en el Museo de Segovia. Por lo tanto, según Martínez de Aguirre, la actividad profesional de Almonacid estaría documentada en un amplio período de más de cuarenta años¹⁴.

EL PERDÓN DE VIERNES SANTO

En este artículo presentamos un documento inédito relacionado con Sebastián de Almonacid¹⁵, citado como vecino de Toledo. El documento en cuestión se conserva en los fondos del Registro General del Sello y se trata de un perdón de Viernes Santo concedido a Sebastián de Almonacid por los Reyes Católicos

La lectura correcta sería realizada por Azcárate en: Azcárate, 1948: 259-275. La transcripción del documento completo fue publicada en: Carrete, 1975: 37-43.

11 Proske, 1951: 185-187.

12 Las principales aportaciones sobre este tema han sido realizadas en los siguientes estudios: Azcárate Ristori, 1974: 7-34; Azcárate Ristori, 1990: 245-248; Gilman Proske, 1951: 185-187; Martínez de Aguirre, 1992: 314-317; Pérez Higuera, 1990: 282-286; Yarza Luaces, 1980: 406-407.

13 López Torrijos, Nicolau Castro, 2002: 169-190.

14 Martínez de Aguirre, 1992: 313-326. Sobre el panorama artístico de fines del gótico en la escuela toledana consultar: Morales Cano, 2012.

15 *Perdón de Viernes Santo a Sebastián de Almonacid, vecino de Toledo, culpable de la muerte de Rodrigo de Cáceres, pedrero*, 28 de julio de 1492, Archivo General de Simancas, Registro General del Sello, leg. 149207, 73. Accesible para su consulta a través del siguiente enlace: <https://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/1629541?nm>

en la villa de Aranda el 28 de julio de 1492 (figs. 7, 8 y 9 - anexo 1). El indulto se debe al asesinato cometido contra el pedrero Rodrigo de Cáceres. A pesar de lo escueto de la descripción del suceso, se dejó constancia de que hubo una discusión entre ambos, tras la cual Cáceres atacó con un puñal y Almonacid actuó en defensa propia dando una pedrada mortal a su oponente en la cabeza. No se especifica la causa de la pelea, lo cual nos podría haber aportado una valiosa información para conocer las circunstancias que rodearon el suceso. El documento aclara que los parientes del fallecido perdonaron a Almonacid, requisito fundamental para la concesión del perdón.

Además de la correspondencia del nombre, existen una serie de coincidencias que parecen confirmar que el indulto se refiere al escultor que nos ocupa en este trabajo. En primer lugar, debemos tener en cuenta la coincidencia cronológica con las fechas en que el artista está documentado, ya que –como apuntamos anteriormente– el primer testimonio escrito que conservamos sobre él data de 1486-87, cuando se encontraba trabajando en la catedral segoviana, o –en opinión de otros autores– en 1494, fecha en la que está documentado en el proyecto del Parral. Por lo tanto, el indulto sería una de las referencias más tempranas que tendríamos sobre el escultor. En segundo lugar, debemos considerar que se menciona su condición de vecino de Toledo, ciudad a la que estuvo vinculado por la creación de los proyectos artísticos ya mencionados¹⁶. Por último, no debemos pasar por alto que el oficio de Rodrigo de Cáceres forma parte del ámbito profesional de Almonacid. Esto abre la posibilidad de que la pelea tuviera una causa laboral y que ambos individuos pudieran coincidir en un mismo entorno de trabajo. Sin embargo, no disponemos de otras referencias documentales sobre Rodrigo de Cáceres que permitan saber más sobre él.

Respecto a la naturaleza del documento, debemos destacar que el perdón de Viernes Santo fue uno de los principales tipos de perdones reales que se otorgaron desde época medieval en Castilla. Este indulto fue recogido en las Partidas de Alfonso X y las Cortes lo codificaron en 1447, durante el reinado de Juan II. El rey se reservó el poder de recibir cada semana santa las solicitudes de perdón para proceder a la concesión de no más de veinte por año. Sin embargo, algunas de las limitaciones establecidas en dicho ordenamiento no fueron cumplidas, como, por ejemplo, el número de indultos. El registro sistemático de la documentación administrativa durante el reinado de los Reyes Católicos ha permitido conocer este tema en profundidad. La quinta parte de los perdones que concedieron estos monarcas datan de 1492, coincidiendo con el

16 Asimismo, conviene recordar que Bosarte lo consideró natural de la localidad toledana de Torrijos. Isidoro Bosarte, 1804: 56-58 y 354.

fin de las campañas de la guerra de Granada, por lo que algunos autores han planteado la utilización de este instrumento de gracia regia como herramienta política y militar¹⁷. Casi la tercera parte de los perdones regios otorgados por los Reyes Católicos fueron de Viernes Santo y, de éstos, casi el 70% corresponden a casos de homicidio. El perdón concedido a Almonacid fue uno de los veintitrés que se concedieron en 1492 en el territorio que actualmente se corresponde con la región de Castilla-La Mancha¹⁸.

El documento que presentamos añade una nueva nota a la desconocida biografía de Almonacid. Su análisis y estudio permite dar un paso adelante en el conocimiento de su faceta personal, de la cual ésta sería la primera fuente escrita de la que tenemos constancia hasta el momento.

BIBLIOGRAFÍA

- ARIAS DE COSSÍO, Ana María (2009): *El arte del Renacimiento español*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- AZCÁRATE, José María de (1948): “Términos del gótico castellano”. En: *Archivo español de arte*, 22, pp. 259-275.
- AZCÁRATE, José María de (1974): “El maestro Sebastián de Toledo y el Doncel de Sigüenza”, *Wad al-Hayara*, 1, pp. 7-34.
- AZCÁRATE, José María (1990): *Arte gótico en España*. Madrid: Cátedra.
- BOSARTE, Isidoro (1804): *Viage artístico á varios pueblos de España. Tomo I*, Madrid: Imprenta Real.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín (1800): *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra.
- DIOS, Salustiano de (1993): *Gracia, merced y patronazgo real: la Cámara de Castilla entre 1474 y 1530*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.
- DURÁN SANPERE, Agustín y Ainaud Lasarte, Juan (1956): *Escultura gótica. Ars Hispaniae, vol. VIII*. Madrid: Plus Ultra.
- GILMAN PROSKE, Beatrice (1951): *Castilian Sculpture. Gothic to Renaissance*. Nueva York: The Hispanic Society of America.
- GONZÁLEZ ZALACAIN, Roberto José (2011): “El perdón real en Castilla: una fuente privilegiada para el estudio de la criminalidad y la conflictividad

17 González Zalacain, 2011: 307. Existen otros estudios de referencia sobre este tema: Rodríguez Flores, 1971: 42-70; Dios, 1993: 327-414; Nieto Soria, 2002: 213-266; González Zalacain, 2010: 95-110.

18 González Zalacain, 2011: 307-315.

- social a fines de la Edad Media. Primera parte. Estudio”. En *Clio y Crimen: Revista del Centro de Historia del Crimen de Durango*, 8, pp. 353-454.
- HEIM, Dorothee (2001): “El retablo mayor de la Catedral de Toledo: nuevos datos sobre la predela”. En *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época* (Burgos, 13-16 de octubre de 1999), pp. 521-538.
- HERNÁNDEZ, Arturo (1946-47): “Juan Guas, maestro de obras de la catedral de Segovia (1472-1491)”. En *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XIII, pp. 57-100.
- LOPERRÁEZ Y CORVALÓN, Juan (1788): *Descripción histórica del obispado de Osma, con el catálogo de sus preladados*, Madrid: Imprenta Real.
- LÓPEZ DÍEZ, María (2006): *Los Trastámara en Segovia. Juan Guas maestro de obras reales*, Segovia, Caja Segovia.
- LÓPEZ TORRIJOS, Rosa; Nicolau Castro, Juan (2002). “La familia Cárdenas, Juan de Lugano y los encargos de escultura genovesa en el siglo XVI”. En: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 68, pp. 169-190.
- MARÍAS, Fernando (1983): *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, Vol. I. Toledo: Publicaciones del Instituto provincial de investigaciones y estudios toledanos.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier (1992): “La obra del escultor Sebastián de Almonacid en Sevilla (1509-1510)”. En: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 58, pp. 313-326.
- MORALES CANO, Sonia (2012). *Moradas para la eternidad. La escultura funeraria gótica toledana*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- NIETO SORIA, José Manuel (2002): “Los perdones reales en la confrontación política de la Castilla Trastámara”. En *En la España medieval*, 25, pp. 213-266.
- ORUETA, Ricardo de (1919): *La escultura funeraria en España. Vol. I. Provincias de Ciudad Real, Cuenca y Guadalajara*. Madrid, Centro de Estudios Históricos.
- PÉREZ HIGUERA, Teresa (1993-94): “El retablo mayor y el primer transparente de la catedral de Toledo”. En: *Anales de Historia del Arte*, 4, pp. 471-480.
- PÉREZ HIGUERA, Teresa (1999): “El foco toledano y su entorno”. En *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época* (Burgos 13-16 octubre de 1999). Burgos: Institución Fernán González, Real Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, pp. 278-282.

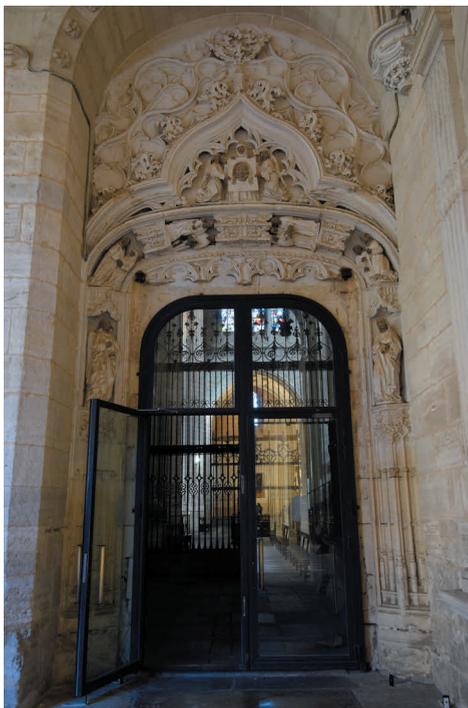
- PÉREZ-VILLAMIL, Manuel (1899): *La catedral de Sigüenza, erigida en el siglo XII. Con nuevas noticias para la Historia del arte en España, sacadas de documentos de su archivo*. Madrid: Tipografía Herres.
- RODRÍGUEZ FLORES, María Inmaculada (1971): *El perdón real en Castilla. Siglos XIII-XVIII*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- TORMO, Elías (1917): “Cartillas de excursiones: Guadalajara”. En *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, pp. 71-80.
- YARZA LUACES, Joaquín (1980): *La Edad Media*. Madrid: Alhambra.
- ZARCO DEL VALLE, Manuel R. (1914): *Datos documentales inéditos para la Historia del arte español. I*. Madrid: Centro de Estudios Históricos.

ANEXO 1. TRANSCRIPCIÓN DEL *PERDÓN DE VIERNES SANTO A SEBASTIÁN DE ALMONACID...* (ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS, REGISTRO GENERAL DEL SELLO, LEG. 149207, 73).

Don Fernando y doña Ysabel e cétera. Por quanto en tal / dya como el viernes santo de la cruz, nuestro señor Ihesu Christo / rreçibió muerte e pasyón por salvar el umanal linaje / e perdonó su muerte, por ende nos, por servicio suyo e porque / a él plega por su ynfinita bondad e misericordia / perdonar las ánimas del rrey don Juan, nuestro señor / e padre, e del rrey don Enrrique, nuestro hermano, e de los otros / reyes¹⁹ nuestros progenitores, que santa gloria ayan, e porque / acreçienten los días de nuestra vida y ensalçe nuestra / corona e estado rreal, e porque por su ynfinita bondad quiera / perdonar nuestras ánimas quando deste mundo partiéremos, e / por quanto por parte de vos, Sabastián de Almonaçid, vecino de la / çibdad de Toledo, nos fue fecha relación diciendo que / a cabsa que vos ovistes çiertas palabras con Rodrigo / de Cáceres, pedrero, e echó mano al puñal para vos, e vos, por / vos defender de él dístele una pedrada en la cabeça, de la / qual murió, e que hérades perdonado de los parientes del dicho / muerto, e por vuestra parte nos fue suplicado e pedido / por merçed vos perdonásemos e rremityésemos toda la nuestra / justicia que por cabsa e razón de la dicha muerte contra / vos teníamos o que sobre ello vos proveyésemos / como la nuestra merced fuere. E nos tovímoslo por bien. / Por ende, sy lo suso dicho asý es e que soys perdonado de los parientes / del dicho muerto e que en la dicha muerte no ovo ni intervino [...] / trayción ni muerte segura ni fue fecha con fuego ni con / [...] ni en la nuestra corte, la qual declaramos con cinco le / guas alderredor, e sy después de cometido el dicho delito / entrastes en la dicha <nuestra> corte, vos perdonamos / e rremitimos toda la nuestra justicia / asý çevil como criminal / que nos avíamos e podríamos aver / contra vos e contra vuestros bienes por cabsa / e razón de la dicha muerte del dicho Rodrigo de

19 Tachado: “que”.

Cáceres aunque / sobrello ayáys seydo acusado, condenado e sentençado a pena / de muerte o otra qualquier pena o penas e dado por fecho / [d]el dicho delito. E por esta nuestra carta o por su traslado sygnado de / escribano público, mandamos al nuestro justiciá mayor e a sus lugares / tenientes e a los del nuestro Consejo, oydores de la nuestra abdiencia, / alcaldes, alguaziles de la nuestra casa e corte e chançillería / e a todos los corregidores, asyentes, alcaldes, alguaziles, / merinos, asý de la dicha çibdad de Toledo como de todas las otras / çibdades e villas e lugares de los nuestros reynos e señoríos / que agora son o serán de aquí adelante, que vos guarden e cumplan / e fagan guardar e cunplir este dicho perdón e rremisión / que vos fazemos e que por cabsa e razón della non vos prendan / ni fieran ni maten ni lisien ni consyentan ferir ni / matar ni lisiar ni prender ni fagan ni consyentan fazer / otro mal ni daño ni desaguizado alguno en vuestra persona / ni en los dichos vuestros bienes a pedimiento de parte ni del nuestro procurador, / fiscal ni promotor de la nuestra justicia ni de su oficio ni en otra / manera alguna, non embargante qualesquier proçesos que sobre-llo se aya fecho e sentençias que sobrello se ayan dado contra vos e / contra vuestros bienes. Ca Nos, por esta nuestra carta en quanto toca / a la nuestra justicia, los rrevocamos e anulamos e da- / mos por ningunos e de ningún valor e efecto. E sy / por la dicha rrazón vos están entrados, tomados e ocupados o / embargados algunos de los dichos vuestros bienes, mandamos / que vos los den e tornen e rrestituyan, salvo los que por / las tales sentençias o por algunas condiciones de los perdones de / las partes fueron o son adjudicados a las partes querellan- / tes antes que perdonasen o después de / aver perdonado. E sy algunos de los / dichos vuestros bienes vos están vendidos e / rematados por las costas e omezillos e / despresos e otros derechos algunos, porque nuestra yn- / tinçión no es de perjudicar en ello al derecho de las partes a quien / toca e alçamos e quitamos de vos toda mácula e infamia / en que por ello ayades caydo e yncurrido. E vos rrestituýmos en / vuestra buena fama “yn yntregun” segund en el estado en que estaba de / antes e al tiempo que lo susodicho por vos fuese fecho e cometido. / Lo qual queremos e mandamos que asý se faga e cunpla non / embargante las leyes que dicen que las cartas de perdón non valan salvo / sy son o fueren escritas de mano del nuestro escribano de cámara e rre- / fren-dadas en las espaldas de dos del nuestro Consejo o de letrados. / E otrosý la ley que dize que las cartas dadas contra ley, fuero e / derecho deven ser obedesçidas e non cumplidas e que los fueros e / derechos valederos non pueden ni deven ser rrevocados ni derogados / salvo por Cortes ni otras leyes ni ordenamientos ni premátycas / sa- nçiones destes nuestros rreynos e señoríos que en contrario de lo / susodicho sean o ser puedan que lo pudiesen o puedan perjudicar. / Ca nos, como rreyes e señores, dispensamos con las dichas / Leyes e con cada una dellas e queremos e mandamos que syn / embargo dellas este dicho perdón e rremisyón que vos damos / vos sea guardado en todo e por todo, quedando en su fuerça / e vigor para adelante. E los unos ni los otros, e cetera. Dada / en la villa de Aranda a XXVIIIº de julio de XCII años. Yo el rrey. /Yo, la rreyna. Yo, Juan de la Parra, e cetera. En forma Andrés / dotor.



1. Portada del claustro de la Catedral de Segovia (vista desde la crujía del lado este).
Foto: autor.



2. Ventanas del lado sur de la cabecera de la iglesia del monasterio del Parral (Segovia).
Foto: autor.



3. Sepulcros de Álvaro de Luna y Juana de Pimentel. Catedral de Toledo. Foto: autor.



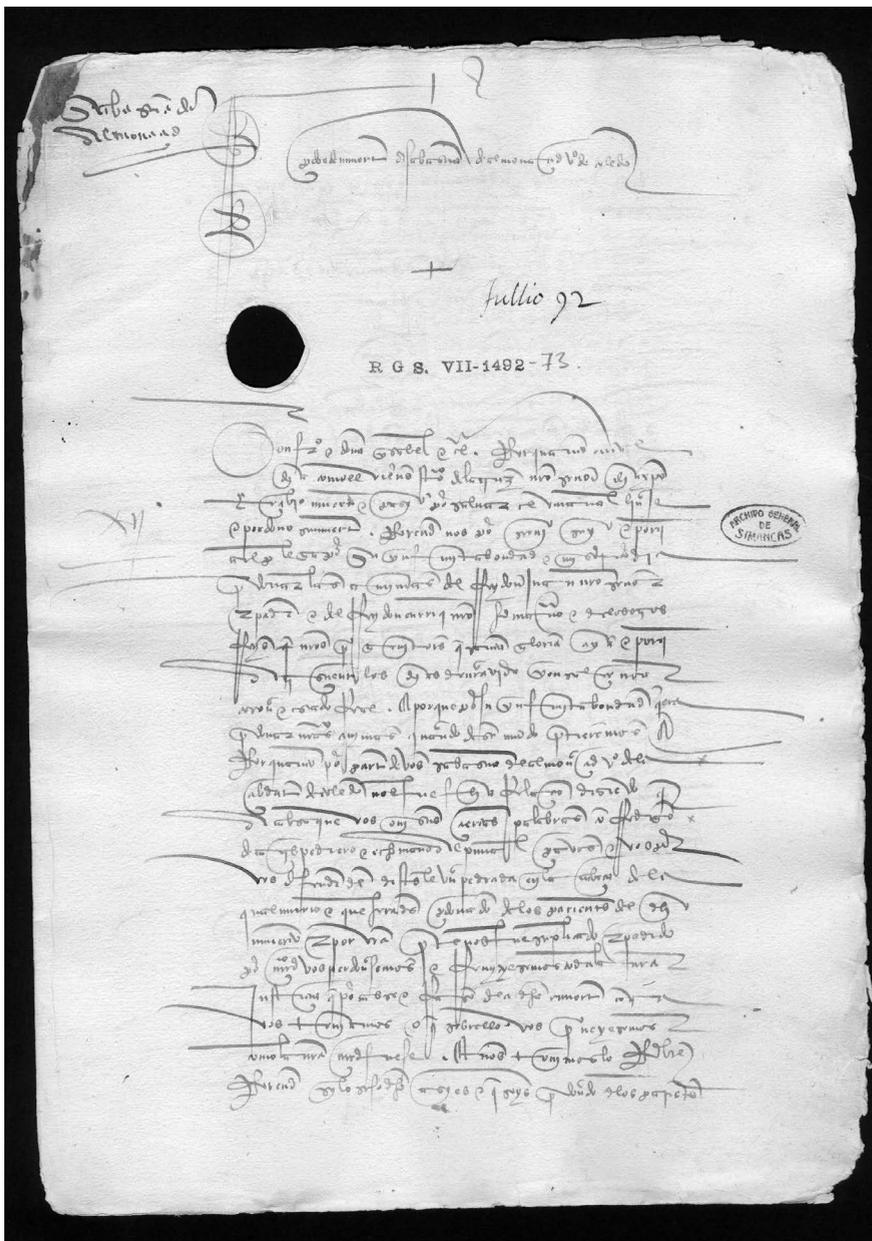
4. Detalle del sepulcro de Martín Vázquez de Arce. Catedral de Sigüenza. Foto: autor.



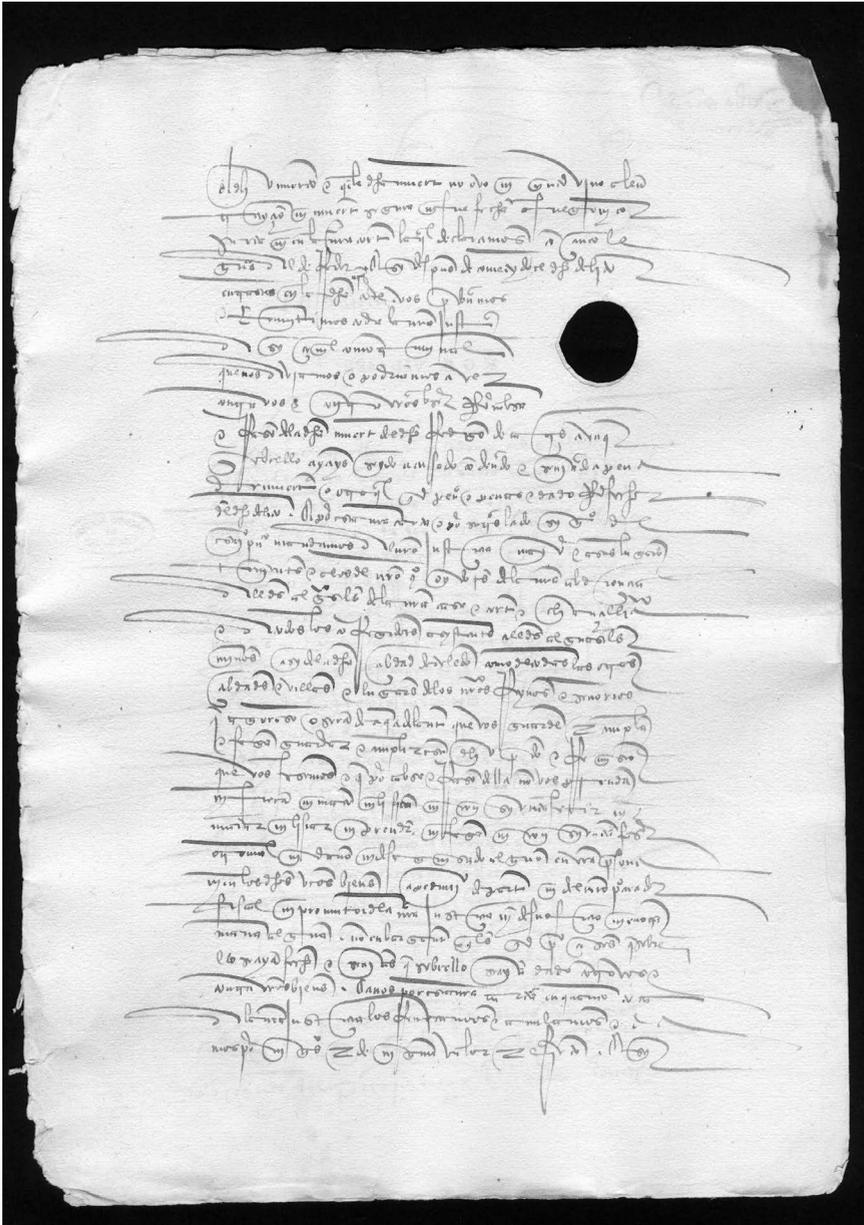
5. Detalle del sepulcro de Fernando de Arce y Catalina de Sosa. Foto: autor.



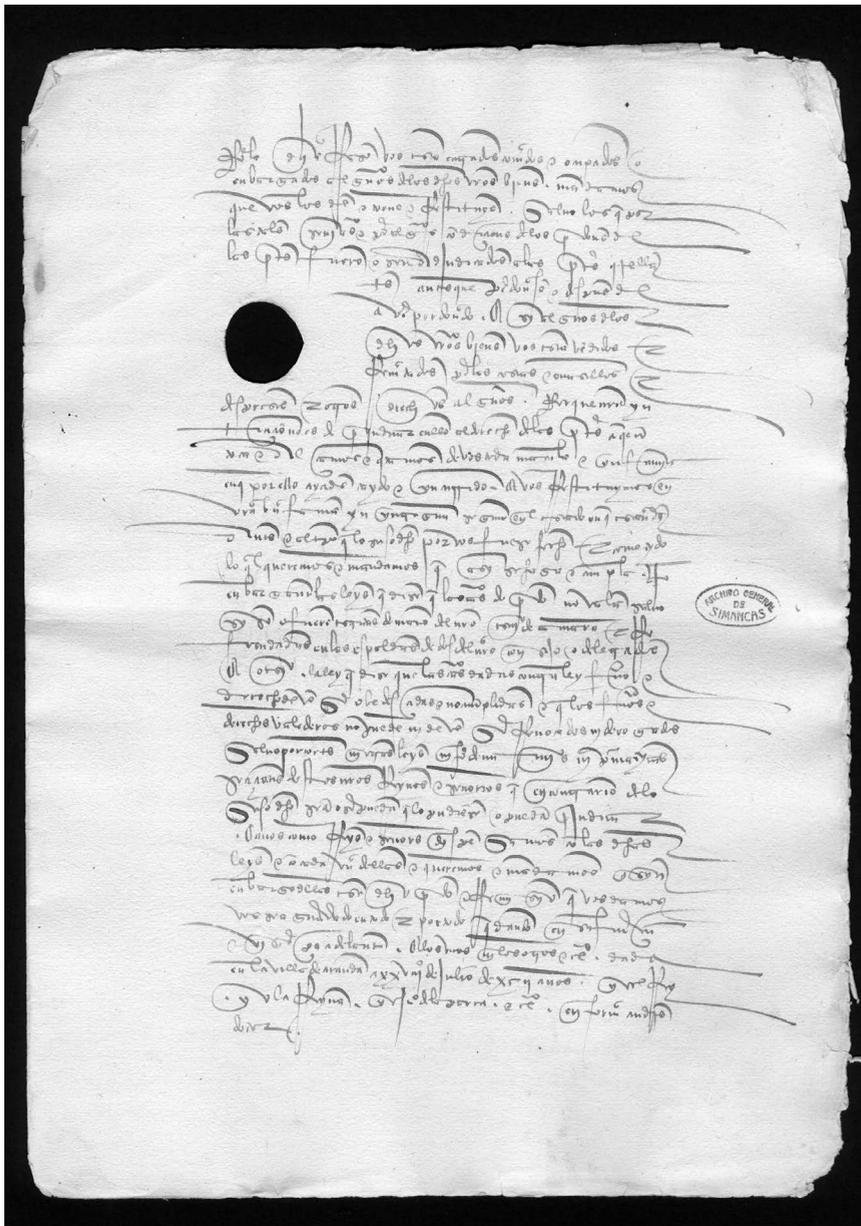
6. Detalle del sepulcro de Gutierre de Cárdenas y Teresa Enríquez. Ex-colegiata del Santísimo Sacramento, Torrijos (Toledo).



7. Perdón de Viernes Santo a Sebastián de Almonacid, vecino de Toledo, culpable de la muerte de Rodrigo de Cáceres, pedrero, 28 de julio de 1492. Archivo General de Simancas, Registro General del Sello, leg. 149207, 73, fol. 1. Cortesía de la Dirección General de Patrimonio Cultural y Bellas Artes.



8. Perdón de Viernes Santo a Sebastián de Almonacid, vecino de Toledo, culpable de la muerte de Rodrigo de Cáceres, pedrero, 28 de julio de 1492. Archivo General de Simancas, Registro General del Sello, leg. 149207, 73, fol. 1 vº. Cortesía de la Dirección General de Patrimonio Cultural y Bellas Artes.



9. Perdón de Viernes Santo a Sebastián de Almonacid, vecino de Toledo, culpable de la muerte de Rodrigo de Cáceres, pedrero, 28 de julio de 1492. Archivo General de Simancas, Registro General del Sello, leg. 149207, 73, fol. 2. Cortesía de la Dirección General de Patrimonio Cultural y Bellas Artes.

Ismael Mont Muñoz

Departamento de Historia del Arte / Bellas Artes
Universidad de Salamanca
<https://orcid.org/0000-0002-4124-4541>
ismaelmontmunoz@usal.es



**EL INCENDIO DE LA PARROQUIA DE SANTA MARINA EN 1864.
PÉRDIDA DEL SUEÑO DE SAN JOSÉ DE MURILLO**

***THE FIRE IN THE PARISH OF SAINT MARINA IN 1864.
THE LOSS OF "THE DREAM OF SAINT JOSEPH" BY MURILLO***

VÍCTOR DANIEL REGALADO GONZÁLEZ-SERNA
Universidad de Sevilla

Recibido: 19/03/2024 / Aceptado: 27/10/2024

RESUMEN

En la presente investigación se reconstruye y analiza el incendio que afectó a la parroquia hispalense de Santa Marina el día 2 de febrero de 1864. Tradicionalmente se ha achacado el accidente a una desafortunada vela, aunque a partir de esta investigación se participan nuevos datos al respecto que aportan nuevas posibilidades. Gracias al proceso judicial desarrollado tras el incendio podemos conocer mucho mejor este terrible acontecimiento. Asimismo, podrán aportarse a la historiografía del arte barroco español datos sobre dos lienzos de San José de Murillo inéditos que se perdieron con el incendio, tratando uno de ellos sobre el *Sueño de San José*.

Palabras clave: Santa Marina, Murillo, Incendio, 1864, Sueño de San José.

ABSTRACT

This investigation analyse the fire that affected the Seville parish of Santa Marina on February 2nd 1864 reconstructing it. Traditionally, the accident has been attributed to an unfortunate candle, although this investigation provides new data on the matter giving new possibilities. Thanks to the judicial process developed after the fire we can

understand this terrible event much better. Likewise, it will be able to contribute to the historiography of Spanish Baroque art with data on two unpublished canvases of Saint Joseph by Murillo that were lost in the fire, one of them dealing with the Dream of Saint Joseph.

Keywords: Saint Marina, Murillo, Fire, 1864, Dream of Saint Joseph.

1. INTRODUCCIÓN

La presente investigación se enfoca en dos vertientes. La primera es ilustrar las circunstancias y sucesos que derivaron en el incendio que sufrió la iglesia parroquial de Santa Marina, en Sevilla, durante la mañana del 2 de febrero de 1864. Este fuego es sabido que afectó a una de las puertas y a la cubierta del templo. Sin embargo, también consumió su retablo mayor y numerosas piezas artísticas.

Para comprender adecuadamente lo sucedido, las autoridades judiciales del arzobispado de Sevilla estimaron realizar de oficio una investigación que aclarase la cuestión¹. Gracias a ella, hemos podido conocer cómo ocurrió el incidente y cómo se gestionó en un primer momento la cuestión antes de procederse a la reconstrucción del templo.

Dentro del celo judicial eclesiástico se ordenó aclarar qué piezas concretas se habían consumido en el fuego y cuáles se habían salvado. Esto permite conocer bien cuáles se perdieron, sobresaliendo un lienzo de Bartolomé Esteban Murillo que representaba el *Sueño de San José*, y que se encontraba sobre el retablo de una capilla dedicada a ese santo en la epístola del templo, donde también pudo haber otro cuadro del mismo autor con San José de protagonista.

Así, el segundo objetivo del actual artículo es confirmar a la historiografía del Arte la existencia de una obra de Murillo que debió ser destacada por tratar sobre la representación de San José en solitario, siendo hasta ahora en este sentido únicamente conocido el dibujo del *Sueño de San José* que se conserva en el Museo del Prado. Gracias a esta investigación podremos comprender que pudo ser el boceto de la obra aportada aquí. Así, se mantiene con este trabajo en desarrollo una línea de investigación centrada en la aportación de

¹ Archivo General del Arzobispado de Sevilla (AGAS), Justicia (Just.), Ordinario (Ord.), 11.463, *Expediente en virtud de auto de oficio del Provisor sobre averiguar las causas y motivos que pudieran causar el incendio de la iglesia de Santa Marina en la mañana del día 2 de febrero del presente año de 1864.*

información sobre la producción pictórica de Murillo en relación con la Iglesia hispalense².



El Sueño de San José. Bartolomé Esteban Murillo. Museo Nacional del Prado

2. EL INCENDIO DE LA PARROQUIA DE SANTA MARINA. POSIBLES CAUSAS Y CONSECUENCIAS

En la mañana del 2 de febrero de 1864 la parroquia de Santa Marina inició la jornada con su rutina habitual³. Primero se celebró una misa en el Altar Mayor del templo que concluyó aproximadamente a las nueve menos cuarto de la mañana⁴. A las diez se inició una segunda misa que solía darse en la capilla de Nra. Sra. de la Aurora, si bien en aquella ocasión el sacerdote oficiante decidió darla en el Altar Mayor, celebrándola con normalidad. El sacristán Miguel

2 REGALADO GONZÁLEZ-SERNA, Víctor Daniel, “San Pedro y San Pablo, una pareja de cuadros de Murillo”, *Quiroga*, 20 (2021), pp. 150-160.

3 La historia de este templo ha sido estudiada en CÓMEZ RAMOS, Rafael, *La Iglesia de Santa Marina de Sevilla*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1993.

4 AGAS, Just., Ord., 11.463, *Expediente en virtud...*, f. 1v.

Hurtado se dispuso tras ello a cerrar el templo. Antes de hacerlo, apagó todas las velas, sobresaliendo en número principalmente las que tenía la Divina Pastora en su capilla⁵. Se trataba también de una muestra de la importante devoción que presentaba dicha advocación en la feligresía de Santa Marina.

Sin embargo, intencionadamente se dejaron dos velas encendidas, tal como era habitual en esta parroquia. Una se dejó en la nave de la epístola, cerca del Altar Mayor y a unas diez varas de distancia de la puerta donde tradicionalmente se ha considerado que comenzó el fuego⁶. La otra vela encendida se dejó en el sagrario del templo⁷.

Tras cerrar la parroquia, el sacristán Hurtado se dirigió a la casa del cura junto a su hermano, acólito en el mismo templo⁸. El cura, llamado José Enrique, declaró que ambos hermanos estuvieron con él aproximadamente una hora, hasta las 12 de aquel día⁹. Al salir de la casa del cura se encontraron ambos con un amigo, Francisco Torres, que les pidió ayuda para hacer la mudanza de una confitería¹⁰. No sabemos cuánto tiempo les ocupó a los tres individuos el encargo, pero sí que debió ser aproximadamente una hora. Lo podemos comprobar porque en sus declaraciones comentaron que tras ello regresaron a la iglesia.

Aquí encontramos pruebas de una importante negligencia que, aunque parece ser no fue el detonante oficial del incendio, y así se estimó, sí debe considerarse como una posible causa. Para ascender a la azotea de la parroquia existía una escalera de caracol que llevaba justo a la cubierta de la bóveda del Altar Mayor. Pero antes estuvieron unos veinte minutos en la sala donde comenzaba esa escalera, situada junto al Altar Mayor, donde estuvieron el hermano acólito y el amigo Francisco Torres confeccionando un pandero o cometa para ser colocado sobre el templo. Para confeccionarlo necesitaban endurecerlo y quemaron unas astillas en un rincón de ese cuartito entre tres o cuatro ladrillos que pusieron allí para tal fin. Tras acabar la cometa subieron los tres a la cubierta para montarla¹¹. Debemos considerar que la existencia de este pequeño fuego podría ser realmente el foco del incendio que comenzó pocos minutos después y que, tradicionalmente, se ha achacado a la vela que estaba en la nave de la epístola. La habitación referida aún se conserva, teniendo una puerta de acceso que da al Altar Mayor de la iglesia, cumpliendo este espacio función de sacristía

5 AGAS, Just., Ord., 11.463, *Expediente en virtud...*, f. 3r.

6 Se trataría de unos ocho metros de distancia.

7 AGAS, Just., Ord., 11.463, *Expediente en virtud...*, f. 2r.

8 AGAS, Just., Ord., 11.463, *Expediente en virtud...*, f. 3r.

9 AGAS, Just., Ord., 11.463, *Expediente en virtud...*, f. 2r.

10 AGAS, Just., Ord., 11.463, *Expediente en virtud...*, ff. 3rv.

11 AGAS, Just., Ord., 11.463, *Expediente en virtud...*, f. 3v.

de la parroquia¹². No puede descartarse que, al salir a la cubierta de la iglesia, alguna corriente de aire llevase ascuas del pequeño fuego al interior del templo.

Tras una media hora en la azotea llegamos a la hora del suceso, sobre las dos de la tarde del 2 de febrero. En estos momentos los tres hombres comenzaron a ver que salía humo de entre las tejas de la cubierta. Asimismo, una vecina que también lo percibió comenzó a dar señales de alarma para ponerles sobre aviso. Francisco Torres se dirigió inmediatamente a una claraboya de la bóveda y, a través de ella, vio que estaba ardiendo la iglesia. Torres procuró bajar corriendo por la escalera, pero a la mitad del descenso, asustado por el humo, regresó a la azotea. Huyendo del incendio este hombre y el hermano del sacristán saltaron a una azotea cercana, bajando desde allí a la calle. Sin embargo, el sacristán se arriesgó descendiendo por la escalera de caracol con la esperanza de poder controlar aún el incendio. Al llegar abajo vio que estaba ardiendo el Altar Mayor por el lado de la epístola, empezando el fuego a una vara más o menos de altura, lo que podemos suponer que debía ser en torno a un metro. Por peligrar el tabernáculo donde se guardaba la custodia del templo se arriesgó a salvarla cogiéndola por las columnas¹³. En el intento, la custodia se rompió, pero el sacristán logró dejarla a una distancia prudencial del fuego¹⁴.

Tras salvar la custodia, el sacristán se dirigió a la puerta del templo con intención de pedir ayuda, donde encontró ya a varios vecinos que habían acudido para asistir en la extinción del fuego, sacando entre todos la custodia al exterior¹⁵. Mientras intentaban sofocar las llamas el sacristán se dirigió a dar aviso al cura, José Enrique, regresando juntos al templo. El cura testificó que su primer instinto al llegar fue el de salvar la custodia entrando en el templo, pero le dieron aviso de que ya había sido salvada. No obstante, entró en la parroquia para dirigirse al sagrario y salvar el copón, corporales y una caja donde se conservaba la Sagrada Forma¹⁶.

Tras dejar todos estos objetos litúrgicos en el cercano templo de San Luis de los Franceses, el cura regresó para ayudar en la extinción. Ya en esos momentos las imágenes, bancos y esteras estaban siendo sacadas al exterior apresuradamente para salvarlas del fuego, pero para asegurar las tallas hubo de

12 Podemos observarlo en los planos del templo, GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, Álvaro, *Análisis arquitectónico de los templos parroquiales en la ciudad de Sevilla: Santa Marina. Tomo III: Planos*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001, p. 13.

13 AGAS, Just., Ord., 11.463, *Expediente en virtud...*, f. 4r.

14 AGAS, Just., Ord., 11.463, *Expediente en virtud...*, f. 4v.

15 AGAS, Just., Ord., 11.463, *Expediente en virtud...*, f. 4v.

16 AGAS, Just., Ord., 11.463, *Expediente en virtud...*, f. 2r.

abrirse la puerta principal del templo y, desgraciadamente, esto avivó el fuego por la corriente de aire que produjo hacia el interior¹⁷.

Debieron crecer mucho las llamas en esos instantes como se deduce de la gran impresión que su visión causó entre los testigos. De hecho, el cura llegó a perder la conciencia en esos momentos¹⁸. Los vecinos tuvieron ocasión de rescatar varias tallas, en concreto la Divina Pastora, la imagen de la Piedad de la Hermandad de la Mortaja y la de Nra. Sra. de la Aurora. Con respecto a los lienzos, se consiguió salvar una pintura de Santa Ana descrita como de gran calidad, otra pintura de Nra. Sra. de la Antigua y un cuadro del Señor de los Afligidos¹⁹. Comprendemos que, tras proteger la custodia, como elemento sagrado más importante del templo, los fieles salvaron las imágenes de su devoción, aunque parece que tanto las capillas de la Divina Pastora como de la Mortaja no sufrieron daños de consideración en el incendio²⁰. Tampoco lo sufrió la capilla de las Ánimas, el sagrario ni la de San Francisco²¹. Sin embargo, el miedo natural a perderlas provocó que dedicaran su esfuerzo en sacarlas abriendo las puertas y, en consecuencia, avivando el fuego.

Una vez sofocado el incendio se comprobó que una de las puertas, el retablo, el cabecero de la nave de la epístola y las cubiertas del templo habían quedado muy afectados. Tres días después, a través de un procedimiento de oficio, la Justicia Arzobispal decidió abrir una investigación para conocer a fondo los sucesos, formándose una pequeña comisión judicial en San Luis de los Franceses, templo muy próximo a Santa Marina²².

Tras tomar declaración a los principales testigos, además de al cura y sacristán, se consideró por la Justicia que todo había sido un fatal accidente. Bien es verdad que, como queremos poner de manifiesto una vez más, la existencia

17 AGAS, Just., Ord., 11.463, *Expediente en virtud...*, f. 2v.

18 AGAS, Just., Ord., 11.463, *Expediente en virtud...*, f. 2v.

19 AGAS, Just., Ord., 11.463, *Expediente en virtud...*, f. 6r. En fuentes anteriores al fuego se describe este cuadro de Santa Ana como de razonable calidad, GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix, *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de Sevilla*, Sevilla, Imprenta de José Hidalgo y Cía, 1844, p. 211. También se apunta en GESTOSO PÉREZ, José, *Sevilla monumental y artística: historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos y civiles que existen actualmente en esta ciudad*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1892, p. 194.

20 La famosa quemadura en la rodilla de la imagen de la Divina Pastora parece proceder de este incendio demostrando lo cerca que estuvo de arder.

21 AGAS, Just., Ord., 11.463, *Expediente en virtud...*, f. 6r.

22 AGAS, Just., Ord., 11.463, *Expediente en virtud...*, f. 1r. Sobre la Justicia Arzobispal y su funcionamiento véase PINEDA ALFONSO, José Antonio, *Sanar o matar. El poder arzobispal en la Sevilla de la Edad Moderna (siglos XVI-XVII)*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2021. Habitualmente los jueces fueron también prebendados de la catedral de Sevilla, véase REGALADO GONZÁLEZ-SERNA, Víctor Daniel, *Vivir con decoro. Una biografía colectiva del alto clero hispalense en el siglo XVIII*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2023.

de un pequeño fuego para fabricar el pandero coincide en horario con el comienzo del incendio y debería tenerse también en cuenta como un posible origen de la llama inicial²³.

Decidió el provisor que llevaba la investigación que se realizase un inventario de las piezas salvadas y también otro de las pérdidas. Así, además de conocer las pérdidas, se evitaría al mismo tiempo que, tras la confusión del fuego, se extraviasen otras obras artísticas u objetos litúrgicos.

Se quemaron diferentes cuadros en un número indeterminado. Debemos comprender que, asimismo, muchos lienzos que estaban en las zonas altas del templo por la concentración de humo y calor debieron quedar en muy mal estado o directamente perdidos. Se consumió, además del retablo del Altar Mayor, una imagen de Santa Marina con dos ángeles lampareros muy destacados²⁴.

Situados en lugares indeterminados del templo, si bien entendemos que por perderse en el incendio debieron estar en el retablo principal o en sus proximidades, contamos con la desaparición de un Crucificado, un San Pedro, un San Pablo, un San José, un San Juan Bautista y un San Antonio de pequeño tamaño. Todas estas imágenes eran de bulto redondo²⁵.

Presumiblemente algunas de estas últimas tallas debieron formar parte del retablo principal de la iglesia. Sin embargo, teniendo en cuenta que el cabecero de la epístola también se vio muy afectado por las llamas, debemos considerar que alguna capilla también fuera afectada con la consiguiente desaparición de alguna de estas piezas. Se sabe que justo en el cabecero de la mencionada nave estaba una capilla dedicada a Nra. Sra. del Destierro y a San Francisco de Asís que se describió tiempo antes como un altar de baja calidad²⁶. Se consideró importante también inventariar la pérdida de la puerta principal de la parroquia junto a un magnífico cancel que había delante de ella y, además, el órgano de la iglesia²⁷.

Las hermandades sitas en el templo se implicaron rápidamente en la reconstrucción del edificio. Para el 7 de febrero el juez concedió a las hermandades de la Divina Pastora y de la Mortaja que recogieran limosnas para sufragar las reparaciones del templo. Además, previo informe arquitectónico, se les permitió abrir a ambas corporaciones puertas en sus capillas hacia la vía pública

23 AGAS, Just., Ord., 11.463, *Expediente en virtud...*, f. 7r.

24 AGAS, Just., Ord., 11.463, *Expediente en virtud...*, ff. 6rv. Existen noticias de que la talla de Santa Marina fue obra de Bernardo Gijón, GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix, *op. cit.*, p. 209.

25 AGAS, Just., Ord., 11.463, *Expediente en virtud...*, f. 6v.

26 GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix, *op. cit.*, p. 211.

27 AGAS, Just., Ord., 11.463, *Expediente en virtud...*, f. 6v.

con intención de favorecer la adoración y devoción popular en sus imágenes titulares mientras durasen las obras²⁸. Poco después, el 11 de abril, Juan Manuel Muela, maestro de obras de la Escuela de Bellas Artes, aprobó el proyecto de ambas pequeñas puertas provisionales²⁹.

Pronto comenzó la reconstrucción del templo y en pocos meses, concretamente para agosto de ese mismo año, ya estaba abierta la parroquia, aunque encontramos también datos referidos al verano de cinco años después. No obstante, sería posible que, tras las reparaciones fundamentales, se reabriese el templo, y que durante los años siguientes se acabasen de realizar distintas obras de recuperación³⁰. Desgraciadamente gran parte de este esfuerzo reconstructor se perdió en el gran incendio que sufrió la iglesia de Santa Marina el 18 de julio de 1936. Asimismo, en este segundo fuego la destrucción patrimonial resultó muy superior a la de 1864³¹.

3. EL SUEÑO DE SAN JOSÉ DE MURILLO EN SANTA MARINA

Por su singularidad, se merece un apartado propio el cuadro de *San José* de Bartolomé Esteban Murillo del que podemos tener noticia gracias a esta investigación judicial. En el inventario realizado de obras perdidas en el incendio se recoge que se perdió “el gran cuadro de San José pintura del célebre Murillo”³².

La mención a la autoría sabemos que no es frecuente en los inventarios de obras pictóricas de la Edad Moderna y principios de la Contemporánea³³. Normalmente sólo se hacía referencia al autor de la obra cuando la pieza se consideraba de singular factura, tal como se ha constatado en el coleccionismo pictórico del clero e instituciones religiosas de la ciudad de Sevilla. Por no conservarse la obra siempre cabría la posibilidad de que fuera realmente una pieza de

28 AGAS, Just., Ord., 11.463, *Expediente en virtud...*, ff. 17rv.

29 AGAS, Just., Ord., 11.463, *Expediente en virtud...*, f. 28r.

30 GESTOSO PÉREZ, José, *op. cit.*, p. 194. Cabe advertir que Gestoso señaló por error el incendio en el día 2 de febrero de 1869 cuando hablaba de la reapertura del templo en agosto de ese mismo año.

31 HERNÁNDEZ DÍAZ, José y SANCHO CORBACHO, Antonio, *Edificios religiosos y objetos de culto saqueados y destruidos por los marxistas en Sevilla*, Sevilla, Junta de Cultura Histórica y Tesoro Artístico, 1937.

32 AGAS, Just., Ord., 11.463, *Expediente en virtud...*, f. 6v.

33 REGALADO GONZÁLEZ-SERNA, Víctor Daniel, *Vivir con decoro...*, p. 174. También ha sido advertida esta cuestión precisamente para la época murillesca en OLLERO PINA, José Antonio, “Los prebendados de la catedral de Sevilla y el coleccionismo en la época de Murillo (1601-1737)”, en PALOMER PÁRAMO, Jesús (coord.), *Murillo y Sevilla (1618-2018)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2018, p. 130.

influencia murillesca y no del maestro, aunque el buen conocimiento del templo por parte del clero que componía el cuerpo eclesiástico de Santa Marina y el interés judicial en remarcar las obras perdidas aportan un factor de veracidad muy importante, así como la descripción de otros individuos coetáneos que subrayaron su calidad.

Por la información de la fuente podemos concluir primeramente que debió ser un lienzo de un tamaño considerable o de una especialísima calidad, ya que a ambas cuestiones pueden hacer referencia las palabras “gran cuadro”. Son importantes las referencias sobre cómo se conservaba una capilla dedicada a San José en la nave de la epístola, junto a la capilla de la Hermandad de la Mortaja. En el Altar de San José consta la existencia de un lienzo dedicado al patriarca San José considerada una buena pintura por González de León cuando visitó el templo. Señaló este erudito que sobre dicho altar colgaba en la pared otro lienzo que debió ser del mismo autor que el primero, teniendo en cuenta las características de ambas obras, y que representaba al dicho santo dormido con un ángel hablándole³⁴. Este dato confirma la ubicación del lienzo perdido. No obstante, aunque parece que el fuego no llegó directamente allí, la concentración de humo y calor en las partes elevadas del interior del templo provocaría igualmente que se deteriorase el lienzo hasta su pérdida.

Otro aspecto para resaltar aquí es el hecho de que no se mencione la presencia de Niño acompañando a San José en la descripción del inventario judicial. Esto motiva también que el lienzo perdido de Murillo fuese el superior, que representaba al *Sueño de San José*. Teniendo en cuenta que suele incluirse habitualmente la alusión al Niño cuando se mencionaba esta advocación, también apuntala que la documentación se refiriese al cuadro de San José dormido descrito por González de León.

En cuanto al otro lienzo de menor tamaño, representando al patriarca San José, entendemos que, si no se salvó, fue debido a su consideración por los coetáneos al incendio como un cuadro de menor importancia, valorando su pérdida en menor medida. Quizás por el impacto que produjo la desaparición del *Sueño de San José* no se anotó en el inventario realizado lo que ocurrió con el otro cuadro. Bien es cierto que, por la descripción de González de León, podríamos advertir que pudo ser un segundo Murillo y así debemos apuntarlo a la espera de poder constatarlo si surgieran nuevos datos al respecto.

34 GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix, *op. cit.*, pp. 211-212.

Cabe decir que se conocen diferentes lienzos sobre San José realizados por Murillo³⁵. Sin embargo, en todos los ejemplos conocidos siempre figura el santo junto al Niño. Sólo se conoce una excepción por el momento, el dibujo de los *Sueños de San José* que se conserva en el Museo del Prado. Ahora, gracias a la información descubierta podemos comprender que este dibujo pudo ser realmente un boceto del lienzo perdido en el incendio de 1864. No disponíamos hasta el momento de constancia documental de que este dibujo de Murillo se materializase en un lienzo, si bien podemos ahora apuntar esta posibilidad.

Queda pendiente localizar en el futuro nuevas informaciones sobre este Murillo desconocido hasta ahora que permitan comprender y estudiar mejor esta pieza pictórica. Sin embargo, gracias a este trabajo podemos al menos presentar el cuadro perdido como el lienzo original del *Sueño de San José* y, gracias al dibujo conservado en el Museo del Prado, es posible al menos imaginar cómo pudo ser la pintura real que se conservó en la parroquia de Santa Marina.

4. CONCLUSIÓN

En este trabajo se han reconstruido y comprendido mucho más profundamente las circunstancias que rodearon el incendio que consumió parte del templo de la parroquia hispalense de Santa Marina en el día 2 de febrero de 1864. Hemos podido entender que la versión tradicional basada en una vela que por mala fortuna prendió fuego debe ser cuestionada como única posibilidad del accidente. Que el sacristán, junto a su hermano y un amigo, encendiesen un pequeño fuego en una habitación junto al Altar Mayor introduce otro factor posible a la hora de explicar el inicio del terrible suceso. Más aun teniendo en cuenta que el humo comenzó a percibirse unos veinte minutos después de que supuestamente fuera apagada esa pequeña fogata.

Tras el comienzo del fuego ha podido reconstruirse cómo actuaron los testigos para sofocar las llamas, y también que, tras salvar la custodia, el miedo de

³⁵ Para consultar las obras conocidas de Murillo tenemos diversos catálogos, véase VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique, *La obra de Murillo en Sevilla*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1982; GAYA NUÑO, Juan Antonio, *La obra pictórica de Murillo*, Barcelona, Planeta, 1988; VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique, *Murillo: catálogo razonado de pinturas*, Madrid, El Viso, 2010; MENA MARQUÉS, Manuela y ALBARRÁN MARTÍN, Virginia, *Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682)*, Santander, Fundación Botín, 2015 y HERESA LEBRÓN, Pablo, *Corpus Murillo*, Sevilla, Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla, 2017. Esta última publicación aún se encuentra en proceso de publicación. Recientes trabajos siguen aportando nuevos conocimientos sobre la obra pictórica de este pintor, véase PALOMERO PÁRAMO, Jesús (coord.), *Murillo y Sevilla (1618-2018)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2018; REGALADO GONZÁLEZ-SERNA, “Un San Pedro y...” , *op. cit.*

los fieles provocó que se abrieran las puertas del templo para sacar las tallas de culto, a pesar de estar el fuego aún lejos de ellas. Si se hubiera trabajado en la extinción del fuego sin abrir corrientes de aire provocadas por la apertura de la iglesia, tal vez se podrían haber evitado algunos de los daños.

El fuego consumió el retablo principal y, posiblemente, el contenido de alguna de las capillas cercanas por el lado de la epístola. Por ello se quemaron diversas tallas, algunas claramente pertenecientes al retablo, otras probablemente ajenas al mismo, aunque carecemos de información para poder determinar esta cuestión con claridad.

Aunque algunos lienzos se salvaron, como es el caso de uno de Santa Ana que parece ser de gran calidad, la mayor parte de las pinturas fueron consumidas o perdidas. El hecho de conservarse colgadas en numerosas ocasiones en lugares elevados de las paredes de la parroquia favoreció que la concentración de humo y calor las fundiera.

Asimismo, hemos podido aportar gracias a esta investigación que uno de los lienzos perdidos en el incendio fue el *Sueño de San José* de Murillo, señalando además un posible segundo cuadro de este maestro, dedicado al mismo santo, en el lugar principal de la capilla donde se conservaban ambas piezas. Esto permite aportar dos nuevas obras a la nómina pictórica de Murillo, si bien tan solo podemos concretar con total certeza la existencia del lienzo del *Sueño de San José*, complementando hasta ahora lo hasta ahora conocido gracias al dibujo conservado en el Museo del Prado y que, posiblemente, debamos concretar como el estudio preparatorio de la obra perdida en el incendio de 1864. Esperamos que en el futuro puedan aportarse nuevos datos relativos a estas piezas.

5. BIBLIOGRAFÍA

CÓMEZ RAMOS, Rafael, *La Iglesia de Santa Marina de Sevilla*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1993.

GAYA NUÑO, Juan Antonio, *La obra pictórica de Murillo*, Barcelona, Planeta, 1988.

GESTOSO PÉREZ, José, *Sevilla monumental y artística: historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos y civiles que existen en esta ciudad*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1892.

GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, Pedro, *Análisis arquitectónico de los templos parroquiales de la ciudad de Sevilla: Santa Marina. Tomos I, II y III*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001.

- GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix, *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de Sevilla*, Sevilla, Imprenta de José Hidalgo y Cía, 1844.
- HEREZA LEBRÓN, Pablo, *Corpus Murillo*, Sevilla, Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla, 2017.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, José y SANCHO CORBACHO, Antonio, *Edificios religiosos y objetos de culto saqueados y destruidos por los marxistas en Sevilla*, Sevilla, Junta de Cultura Histórica y Tesoro Artístico, 1937.
- MENA MARQUÉS, Manuela y ALBARRÁN MARTÍN, Virginia, *Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682)*, Santander, Fundación Botín, 2015.
- OLLERO PINA, José Antonio, “Los prebendados de la catedral de Sevilla y el coleccionismo en la época de Murillo (1601-1737)”, en PALOMERO PÁRAMO, Jesús (coord.), *Murillo y Sevilla (1618-2018)*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2018, pp. 111-136.
- PALOMERO PÁRAMO, Jesús (coord.), *Murillo y Sevilla (1618-2018)*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2018.
- PINEDA ALFONSO, José Antonio, *Sanar o matar. El poder arzobispal en la Sevilla de la Edad Moderna (siglos XVI-XVII)*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2021.
- REGALADO GONZÁLEZ-SERNA, Víctor Daniel, “San Pedro y San Pablo, una pareja de cuadros de Murillo”, *Revista Quiroga*, 20 (2021), pp. 150-160.
- REGALADO GONZÁLEZ-SERNA, Víctor Daniel, *Vivir con decoro. Una biografía colectiva del alto clero hispalense en el siglo XVIII*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2023.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique, *La obra de Murillo en Sevilla*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1982.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique, *Murillo: catálogo razonado de pinturas*, Madrid, El Viso, 2010.

Víctor Daniel Regalado González-Serna

Departamento de Historia Moderna

Universidad de Sevilla

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0951-3032>

victordanielregalado@gmail.com



EN TORNO A LA OBRA DE ROQUE BALDUQUE EN LA BAJA EXTREMADURA: EL CASO DE LA VIRGEN DE LLERENA

ABOUT THE WORK OF ROQUE BALDUQUE IN LOWER EXTREMADURA: THE CASE OF THE VIRGIN OF LLERENA

MARÍA TERESA RODRÍGUEZ BOTE
Universidad de Valladolid

Recibido: 13/07/2024 / Aceptado: 26/10/2024

RESUMEN

Abordamos la atribución de una talla mariana (mal) llamada Asunción, conservada en Llerena (Badajoz), a Roque de Balduque, imaginero flamenco. A través de un análisis comparativo con otras obras confirmadas del artista, identificamos claras analogías morfológicas en la disposición de las telas y los rasgos faciales, como la complejidad de los pliegues del manto y la posición de las manos, entre otros elementos. Proponemos, además, tras la identificación de ciertos detalles iconográficos, que esta imagen representa un tipo temprano de Inmaculada en lugar de una Asunción. Concluimos que la actividad balduquiana en el sur de Extremadura se manifiesta de manera exclusiva en esta talla conservada en Llerena, posiblemente encargada desde Sevilla, que destaca por su calidad e impronta característica.

Palabras clave: Escultura, Renacimiento, atribución, Roque Balduque, iconografía mariana.

ABSTRACT

This paper aims to prove the attribution of a Marian statue, (mis)named Assumption, lodged in Llerena (south-west Spain), to Flemish carver Roque de Balduque. By means of a comparative analysis with other known works of this master, several morphological analogies in the arrangement of drapery and facial features are clearly identified, such as the complexity of the mantle folds, and the positioning of the hands, among other elements. It is furthermore stated that this image actually embodies an early type of Immaculate Conception rather than an Assumption, according to certain iconographic details. Hence Balduque's activity in southern Extremadura is limited to this piece from Llerena, distinguished by its quality and distinctive imprint, and which was probably commissioned in Seville.

Keywords: Sculpture, Renaissance, attribution, Roque Balduque, Marian iconography.

1. INTRODUCCIÓN

Roque Odebelso (de) Bolduque o Balduque¹, maestro entallador e imaginero (c. 1515–1561), a pesar de ser poco conocido fuera de los círculos académicos, es, sin duda, uno de los imagineros más relevantes del XVI no solo dentro del foco hispalense, sino también a nivel internacional, por la cantidad, calidad, difusión y repercusión de su obra. No en vano Estella Marcos lo calificó como una «figura clave en la evolución de la escultura sevillana del siglo XVI»² y Morales Martínez afirma que «se considera, con razón, la figura más relevante de la imaginiería sevillana de aquel momento»³.

La historiografía lo conoce desde las primeras noticias decimonónicas publicadas por Ceán Bermúdez⁴ y Gestoso y Pérez⁵. De hecho, desde entonces, se ha hallado un notable conjunto de datos y documentos alusivos al artista.

1 De manera menos habitual figura el topónimo escrito como Beldug, Boldoque, Balduc, Valduque...

2 ESTELLA MARCOS, M. y ARIAS ANGLÉS, E., "Sobre escultura española en América y Filipinas y algunos otros temas", en VVAA, *Relaciones artísticas entre España y América*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990, p. 85.

3 MORALES MARTÍNEZ, A. J., "Datos acerca de la intervención de Roque de Balduque en el Ayuntamiento de Sevilla", *Archivo hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, t. 61, nº 186, 1978, p. 179.

4 CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Tres Cantos, Imprenta de la viuda de Ibarra, Istmo, 1800, 2001, t. 1, p. 90 se refiere a «unas estatuas» en el retablo mayor de la catedral de Sevilla realizadas en 1551, que en realidad son los relieves de las alas del retablo.

5 GESTOSO Y PÉREZ, J., *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, Sevilla, Pamplona, La Andalucía Moderna, Analecta, 1899-1908, 2001, edición facsímil, t. 3, pp. 91-95.

Pulido y Pulido, en su obra *Datos para la historia artística cacereña (repertorio de artistas)*⁶, a pesar de no profundizar en exceso, nos brinda la primera monografía del maestro con una perspectiva de conjunto. Después, Floriano Cumbreño dedicó su tesis doctoral a una de sus obras más notables, el retablo de la concatedral de Santa María de Cáceres⁷, que García Mogollón posteriormente actualizó en dos monografías⁸. Sin embargo, más allá de la ingente cantidad de referencias dispersas, hasta finales del siglo pasado no ha habido intentos de ofrecer un estudio más profundo. En este sentido, Palomero Páramo ha analizado de manera concienzuda la aportación de este entallador a la retabística, una de las facetas más sobresalientes de nuestro artista⁹. Desde entonces, se ha publicado una miríada de pequeñas investigaciones sobre aspectos concretos de algunas de sus obras o nuevas atribuciones¹⁰.

Roque de Balduque fue un artista de origen flamenco, como hace constar él mismo en diversos documentos. En concreto, procede de la ciudad de Bolduque, actualmente en los Países Bajos. De hecho, este nombre deriva del topónimo francés de esta ciudad, Bois-le-Duc¹¹ (pues en neerlandés actual se llama ‘s-Hertogenbosch y en alemán Herzogenbusch). A modo de curiosidad, podemos comprobar la etimología del sustantivo “balduque”, que hace

6 PULIDO Y PULIDO, T., *Datos para la historia artística cacereña (repertorio de artistas)*, Cáceres, Institución Cultural «El Brocense», Diputación Provincial, 1980, pp. 79-83. A pesar de que la edición de su obra está fechada en 1980, en realidad fue escrita a principios del siglo XX.

7 Las principales ideas sostenidas en dicho trabajo fueron publicadas por el mismo autor en FLORIANO CUMBREÑO, A. C., “El retablo de Santa María la Mayor de Cáceres”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* t. 7, 1940-1941, pp. 85-95.

8 GARCÍA MOGOLLÓN, F. J. *Concatedral de Cáceres. Santa María la Mayor*, León, Edilesa, 1993, pp. 14-31; *Santa María la Mayor de parroquia a concatedral. Cincuenta aniversario*, Cáceres, Fundación Mercedes Calles y Carlos Ballesteros, 2008, pp. 20B-33B, 26D-34D y documentación inédita.

9 PALOMERO PÁRAMO, J. M., *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, Sevilla, Diputación Provincial, 1983.

10 La bibliografía completa resulta inabarcable para un texto de estas características, por lo que nos limitamos a citar algunas de las aportaciones más recientes: ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J., “Flandes-Sevilla-Lima: Roque de Balduque (+1561) y la expansión de sus modelos iconográficos en el mundo hispánico”, en *Arte y globalización en el mundo hispánico de los siglos XV al XVII*, Granada, Universidad de Granada, 2020, pp. 407-425; LÓPEZ PLASENCIA, J., “Una escultura inédita del círculo de Roque de Balduque recuperada en Canarias”, *Accadere. Revista de Historia del Arte* t. 2, 2021, pp. 31-46.

11 GESTOSO Y PÉREZ, J., *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, Sevilla, Pamplona, La Andalucía Moderna, Analecta, 1899-1908, 2001, edición facsímil, t. 3, p. 91; FLORIANO CUMBREÑO, A. C., “El retablo de Santa María la Mayor de Cáceres”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* t. 7, 1940-1941, p. 87; HERNÁNDEZ DÍAZ, J., “Roque de Balduque en Santa María de Cáceres”, *Archivo Español de Arte* t. 43, n° 172, 1970, p. 377; BERNALES BALLESTEROS, J., “Esculturas del círculo de Roque de Balduque en Sevilla”, en *Primer Congreso Español de Historia del Arte: Trujillo, 10-12 de junio de 1977*, Atrio, 1977, p. 35; CAMÓN AZNAR, J., *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981, p. 221.

referencia a la «cinta estrecha, por lo común encarnada, usada en las oficinas para atar legajos»¹², ya que tradicionalmente era allí donde se fabricaban. Cabe reseñar igualmente la pertenencia del imaginero al gremio de San Andrés en Sevilla, que aglutinaba a los nativos flamencos residentes en la ciudad¹³.

Asimismo, hemos de recordar que, hasta la fecha, no se ha podido observar ningún vínculo de este artista con los Bolduque activos en Castilla, entalladores también. Si bien algunos autores¹⁴ han sostenido la existencia de un parentesco entre Roque y los otros Bolduque castellanos, la falta de pruebas ha llevado a otros investigadores¹⁵ a decantarse por postular que, en principio, no haya ningún vínculo familiar, opinión a la que nos sumamos. Además, un dato importante procede de su testamento, donde no hace mención a ninguno de los otros Bolduque, sino que lega a favor de otros familiares, a saber: su único hermano, Andrés Obedelso, vecino de Cambrai (Norte, Francia) y a sus sobrinos¹⁶. Es decir, si el residente en Sevilla guardaba parentesco con la familia de imagineiros castellanos, desde luego no parece que hubiera comunicación o relación entre ellos, de ahí que, en sus últimas horas, Roque legue a favor de su familia de Cambrai. También sirve esta noticia para tomar Obedelso como posible apellido del artista, puesto que, como ya hemos señalado, en los reinos hispanos se le conoce por su nombre de firma.

Su ocupación principal fue la de entallador e imaginero, trabajando sobre todo la madera, aunque en algunos documentos figure como cantero¹⁷. Por otro

12 REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Lengua Española*, 23ª ed., 2014 [consulta: 14/06/2024]. <http://dle.rae.es/?w=diccionario>. En francés ocurre exactamente igual, ya que «bolduc» figura con el mismo significado en ROBERT, P. *Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, París, Dictionnaires Le Robert, 2017 § Bolduc. En ambas lenguas estos términos proceden de Bois-le-Duc, al igual que el topónimo castellano Bolduque; a su vez, Bois-le-Duc es una traducción del Hertogenbosch neerlandés.

13 BERNALES BALLESTEROS, J., “Esculturas del círculo de Roque de Balduque en Sevilla”, en *Primer Congreso Español de Historia del Arte: Trujillo, 10-12 de junio de 1977*, Atrio, 1977, p. 36.

14 GARCÍA CHICO, E., “Los Bolduque, escultores”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* t. 5, 1939, pp. 37-44; FLORIANO CUMBREÑO, A. C., “El retablo de Santa María la Mayor de Cáceres”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* t. 7, 1940-1941, pp. 87-88; CAMÓN AZNAR, J., *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981, p. 221.

15 Algunos partidarios de esta última opción, hoy en día mayoritaria, son: AZCÁRATE RISTORI, J. M. de, *Escultura del siglo XVI*, Madrid, Plus Ultra, 1958, pp. 252-253; PALOMERO PÁRAMO, J. M., *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, Sevilla, Diputación Provincial, 1983, p. 134.

16 AZCÁRATE RISTORI, J. M. de, *Escultura del siglo XVI*, Madrid, Plus Ultra, 1958, p. 253; BERNALES BALLESTEROS, J., “Esculturas del círculo de Roque de Balduque en Sevilla”, en *Primer Congreso Español de Historia del Arte: Trujillo, 10-12 de junio de 1977*, Atrio, 1977, p. 36.

17 GESTOSO Y PÉREZ, J., *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, Sevilla, Pamplona, La Andalucía Moderna, Analecta, 1899-1908, 2001, edición facsimilar, t. 3, p. 91.

lado, dado el periodo que le sabemos activo (desde las primeras noticias en 1533 hasta su fallecimiento en 1561), podemos arriesgarnos a establecer su nacimiento en torno a 1510-1515. Cuando figura en las Casas Consistoriales hispalenses trabajando es un artista completamente formado y con gran dominio del oficio; de ahí que le calculemos por aquel entonces unos veinte años aproximadamente. De la misma manera, si muere en 1561, resultaría casi imposible que hubiera nacido antes de 1500. Por lo tanto, no cabe duda de su nacimiento antes de 1520 y, extendiendo mucho la horquilla temporal, como mínimo, después de 1500.

2. SOBRE LA OBRA DE BALDUQUE EN LA BAJA EXTREMADURA

Hemos de aclarar en primer término, que el término Baja Extremadura no se refiere a ninguna entidad política ni administrativa, sino que se emplea desde hace unos cincuenta años para referirse a las manifestaciones artísticas y culturales de la actual provincia de Badajoz, en especial de las comarcas más meridionales; creemos que es muy probable que el texto de Banda y Vargas haya resultado decisivo en la difusión del término. Tampoco nos ha parecido adecuado aplicar la delimitación del antiguo reino de Sevilla, puesto que en pleno s. XVI todos estos territorios formaban parte de la Corona de Castilla, indistintamente del reino medieval al que estuvieran adscritos. De nuevo, como adelantábamos en nuestra tesis doctoral, los límites políticos no satisfacen las necesidades del análisis artístico o humanístico.

Así, en primer lugar, nos referiremos al retablo del altar mayor de la parroquia de Fregenal de la Sierra, bajo la advocación de santa Ana, construido en la segunda mitad del XVI¹⁸. Se inspira directamente en el retablo mayor de la concatedral de Cáceres, de hecho, hasta hace poco se creía obra de alguien de su entorno¹⁹ o incluso en no pocas ocasiones ha sido atribuido al maestro²⁰.

18 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, Patronato "José María Quadrado" del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1974, pp. 17-19; GILES MARTÍN, T., "Arte religioso en Fregenal de la Sierra", *Revista de Estudios Extremeños* t. 44, nº 1, 1988, p. 86; HERNÁNDEZ NIEVES, R., "Centros artísticos de escultura y pintura en la Baja Extremadura: siglos XVI-XVIII", *Espacio, tiempo y forma. Serie VII. Historia del Arte*, t. 3, 1990, pp. 99-100; HERNÁNDEZ NIEVES, R., *Retabística de la Baja Extremadura (siglos XVI-XVIII)*, Mérida, UNED, 1990, pp. 48 y 433.

19 GARCÍA MOGOLLÓN, F. J., "Cultura y evangelización: aproximación a la iconografía de la Pasión de Cristo en el arte extremeño", *Cauriensa*, t. 10, 2015, p. 119.

20 A favor de esta atribución se han pronunciado 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, Patronato "José María Quadrado" del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1974, p. 17; HERNÁNDEZ NIEVES, R., "Centros artísticos de escultura y

Más allá de la pertenencia de esta ciudad a la jurisdicción civil de Sevilla, observamos la inclusión de las mártires sevillanas, las santas Justa y Rufina, en el banco del retablo frexnense. Asimismo, hemos de avisar del añadido barroco de finales del XVIII, el cual rompe de manera notoria la estética del conjunto²¹.



Fig 1. Retablo mayor de la parroquia de Santa Ana, Fregenal de la Sierra.

pintura en la Baja Extremadura: siglos XVI-XVIII”, *Espacio, tiempo y forma. Serie VII. Historia del Arte*, t. 3, 1990, pp. 99-100; HERNÁNDEZ NIEVES, R., *Retablistica de la Baja Extremadura (Siglos XVI-XVIII)*, Badajoz: Diputación Provincial, 2004, pp. 74-79; RECIO MIR, A., “La versatilidad del Renacimiento: variedad material, icónica, tipológica y funcional”, en VVAA, *El retablo sevillano desde sus orígenes hasta la actualidad*, Sevilla: Diputación Provincial, Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Fundación Cajasol, 2009, p. 100 cree que la traza sería de Balduque, dadas las similitudes con el retablo de Cáceres, pero advierte que es de menor calidad. Por último, HERRERA GARCÍA, F. J., “El retablo sevillano en el tránsito de los siglos XVI al XVII: tracistas, modelos, tratados”, en VVAA, *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*, Madrid, Granada, Arco Libros, 2010, p. 312 en el cuerpo del texto sí afirma su autoría pero en el pie de foto sugiere duda al enmarcar el nombre del escultor entre interrogantes.

21 MÉLIDA Y ALINARI, J. R., *Catálogo monumental de España. Provincia de Badajoz (1907-1910)*, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1926, pp. 228-230; 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, Patronato “José María Quadrado” del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1974, p. 17; GILES MARTÍN, T., “Arte religioso en Fregenal de la Sierra”, *Revista de Estudios Extremeños* t. 44, n° 1, 1988, p. 86; HERNÁNDEZ NIEVES, R., *Retablistica de la Baja Extremadura (siglos XVI-XVIII)*, Mérida, UNED, 1990, p. 529; HERNÁNDEZ NIEVES, R., *Retablistica de la Baja Extremadura (Siglos XVI-XVIII)*, Badajoz: Diputación Provincial, 2004, pp. 76-77.

Este último autor citado insiste en la idea de que «en ambas fluye la misma sensibilidad y espíritu artístico, en frase más prosaica, en las dos obras aparece igual canon o código estético».



Fig. 2. Detalle de los relieves del banco, retablo de Santa Ana, Fregenal de la Sierra.

Sin embargo, pese al incuestionable parentesco, hallamos dos razones estilísticas que ponen en duda la atribución a Balduque. En cuanto a los relieves, estos son, en efecto, de una calidad excelente, pero inferior a los de las catedrales de Cáceres y Sevilla. Las figuras son mucho más planas, sus rostros menos detallados, menos verosímiles. Las imágenes de los nichos también resultan excesivamente hieráticas. Las composiciones acusan todavía más estas diferencias, puesto que carecen del dinamismo y la complejidad habituales en el maestro de Balduque. Si, por ejemplo, comparamos la *Asunción de la Virgen* frexnense con las tallas de nuestro imaginero, observamos que la Virgen comparte el contraposto y el manto pasa por debajo del brazo izquierdo, pero no hay la multiplicidad de líneas ni de paños características en el flamenco. Por otro lado, los rostros de esta Virgen, así como del resto de los personajes de los relieves, mantienen entre ellos un carácter homogéneo, pero completamente distintos a los de Balduque.

En cuanto a la estructura, el diseño general sí presenta similitudes con el retablo de la catedral de Cáceres. No obstante, en dicha obra hemos considerado que la intervención del maestro Roque se centraba en la imaginería y no en la mazonería, por lo que no procede que aquí desarrollemos tales aspectos en exceso. Nos limitaremos a destacar otra diferencia, que hallamos en los fustes, pues los de Fregenal llevan una ornamentación mucho más profusa. Por consiguiente, nos inclinaremos a pensar que el/los autores, entallador y tracista, responsables de este retablo con seguridad trabajaron en el taller de Balduque y Ferrant en Cáceres, dado que siguen los mismos criterios. Ahora bien, mientras que los dos mencionados volvieron a Sevilla, sus compañeros formaron otro taller independiente, cuya obra principal sería este retablo de Santa Ana.

Poco tiempo después de reflexionar y escribir estas observaciones, apareció un artículo que vino a reafirmar nuestra postura, basado en un hallazgo documental inequívoco. Se trata de la reciente publicación de Caso Amador y Fornieles Álvarez, quienes atribuyen documentalmente este retablo de Santa Ana al entallador Antonio de Auñón y sitúan su finalización antes de 1577. Los autores recogen un antiguo dato sobre limosnas publicado originalmente por Tejada Vizuete y rastrean toda una serie de donaciones a favor de la parroquia durante el periodo 1567-1575. Yendo más lejos, estos investigadores han hallado una referencia explícita a la autoría del retablo, cuyo documento publican. De esta manera, además de precisar autoría y cronología, descartan cualquier sospecha sobre la intervención de Balduque en la obra²².

3. ANÁLISIS DE LA IMAGEN MARIANA CONSERVADA EN LLERENA

En segundo lugar, dirigimos nuestra mirada a otra obra todavía sin soporte documental que refrende su autoría. La tradición señala como obra del maestro Roque de Balduque a una Virgen, llamada de la Asunción, ubicada en la capilla de San Juan de la iglesia de Nuestra Señora de la Granada de Llerena²³. En principio, cabe considerar esta Virgen como muy probable obra del escultor; de no ser así, estaríamos ante algún seguidor muy avezado o muy cercano al maestro.

22 CASO AMADOR, R. y FORNIELES ÁLVAREZ, J. L., “Arte y sociedad en Fregenal de la Sierra en el siglo XVI, el retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa Ana: autoría y datación”, *Revista de Estudios Extremeños* t. 75, nº 3, diciembre de 2019, pp. 1095-1137, esp. 1108-1110 y 1122. Citan a TEJADA VIZUETE, F., “Patrimonio cultural de nuestra Iglesia. Fregenal de la Sierra (III)”, *Iglesia en camino. Semanario de la Archidiócesis de Mérida-Badajoz*, 27 de enero de 2008, [consulta: 30/10/2024]. <https://iglesiaencamino.meridabadajoz.net/antiguos/ca1-27-08.html>. En la última citada publicación, Tejada anunciaba el año de 1572 como datación del retablo y, además, señalaba un dorado posterior, en torno al 1700.

Véase también, a propósito de este retablo, HERNÁNDEZ NIEVES R., y CANO RAMOS, J., “Intervenciones en retablos y bienes muebles», en *Extremadura restaurada. Quince años de intervenciones en el patrimonio histórico de Extremadura*, Salamanca, Consejería de Cultura, Junta de Extremadura, 1999, pp. 182-187.

23 LEPE DE LA CÁMARA, J. M., “Notas para un catálogo artístico de Llerena”, *Revista de Estudios Extremeños*, t. 22, nº 1, 1966, pp. 75-90 no menciona la obra porque se centra tan solo en la iglesia de Santiago; PORRES BENAVIDES, J., “A propósito de un nuevo san Juan Bautista atribuido a Roque Balduque”, *Trocadero*, t. 30, 2018, pp. 320-321, a propósito de otra obra, menciona esta talla, pero no le dedica más de unas líneas al análisis ni tampoco revela sus fuentes.



Figs. 3 y 4. Roque de Balduque, *Virgen de la Asunción*, h. 1555, parroquia de Nuestra Señora de la Granada, Llerena.

Hace unas décadas, Tejada Vizuete sugirió que esta talla, de madera de cedro y altura de 155 cm, presentaba unas «resonancias balduquianas» al compararla con la Virgen del Calvario en el ático cacereño. En efecto, los paños y la nariz afilada delatan un evidente parentesco; sin embargo, hemos de tener en cuenta que se trata de muy distintas advocaciones, pues una sería una Gloria mariana y, la otra, una Dolorosa tomada de una escena de la Pasión. A ese argumento a favor de algún artista procedente del círculo balduquiano, añade Tejada que la imagen se debería a una «explicación localista», esto es, a un autor local todavía por concretar (cita los nombres de algunos imagineros activos en la zona, como Juan de Valencia, Juan Marín, Juan Pérez...)²⁴.

24 TEJADA VIZUETE, F., “La escultura exenta del siglo XVI en el Provisorato de Llerena (catalogación y estudio)”, en *Memorias de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, vol. 2, Trujillo, Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1992, pp. 305 y 343.



Fig. 5. Réplica de la *Virgen del Calvario*, talleres de reproducción de obras artísticas de la Dirección de Bellas Artes (Madrid), 1973. Capilla de Santa Ana, concatedral de Santa María, Cáceres.

Procedemos, por ende, a un análisis formal lo más preciso posible que esclarezca nuestras dudas. Algunos rasgos nos permiten compararla con la imagen central del retablo de Santa María de Cáceres, la Asunción, por tomar un ejemplo más cercano en su temática e iconografía esperable (cabe recordar en este sentido que las imágenes conservadas en el área de la capital sevillana suelen ser Vírgenes con Niño). La disposición de las telas –tanto el perfil de la figura, como las ondulaciones del velo y toca hacia un lado–, las manos, descentradas y unidas a la altura del pecho, así como la pierna izquierda en contraposto, son otros detalles que siguen el mismo esquema anotado para el resto de vírgenes balduquianas. La complejidad de pliegues, otro de los rasgos más característicos del maestro, se observan en el manto, pues el lado izquierdo cruza a la altura de la cintura y se apoya en el antebrazo derecho, para acabar cayendo formando una multiplicidad de líneas.



Fig. 6. Roque Balduque, *Asunción*, calle central del retablo mayor, 1547-1551, concatedral de Cáceres.

En cuanto al rostro, la mirada se dirige hacia arriba y la cara es menos ovalada que en el tipo de la Virgen-Madre, tal y como lo describía Hernández Díaz²⁵ y al igual que veíamos en Cáceres. Las cejas y la nariz son muy finas, los ojos, ligeramente almendrados, y la boca pequeña son comunes al resto de representaciones marianas del imaginero. De igual forma, podemos comparar los delicados rasgos faciales con la Virgen del Museo de Bellas Artes de Sevilla, pieza restaurada en 2022²⁶. Si bien la ubicación de la llerenense dificulta la toma de fotografías, el examen de la talla *in situ* muestra un contorno y nariz idénticos a la sevillana. Asimismo, la escultura por detrás es plana y sin ahuecar (véase figura 3).

25 HERNÁNDEZ DÍAZ, J., “Iconografía hispalense de la Virgen Madre en la escultura renacentista”, *Archivo hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, t. 2, nº 3, 1944, pp. 85-113.

26 MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA. “Virgen con el Niño – Restauración / Conservación”. [consulta 11/02/2024]. https://www.museosdeandalucia.es/web/museodebellasartesdesevilla/restauracion-conservacion/-/asset_publisher/2q7HXGHus5IZ/content/virgen-con-el-ni-2?redirect=%2Fweb%2Fmuseodebellasartesdesevilla%2Frestauracion-conservacion&inheritRedirect=true



Fig. 7. Roque de Balduque, *Virgen de la Asunción* (detalle), h. 1555, parroquia de Nuestra Señora de la Granada, Llerena.



Fig. 8. Roque de Balduque, *Virgen con Niño* (detalle), h. 1550, Museo de Bellas Artes, Sevilla.

La talla que nos incumbe, por otro lado, presenta dos singularidades relevantes: el empleo del cuello alto y las mangas fruncidas. Nos detendremos a continuación en el primer elemento; de las mangas nos ocuparemos más adelante a propósito de otra escultura. El recurso del cuello es poco frecuente en las representaciones marianas y se reserva casi en su totalidad a escenas pasionales (Calvarios, Descendimientos, Entierros...); los ejemplos son muy numerosos en la estatuaría europea desde finales de la Edad Media. También constatamos su uso extendido en figuras hagiográficas; son muy comunes, por ejemplo, en representaciones de las santas Ana o Escolástica en la escultura alemana²⁷. En consecuencia, cabe preguntarnos por qué el escultor eligió este detalle para la indumentaria. Quizás Balduque empleara este recurso a modo de préstamo visual para indicar fortaleza y pureza, basándose en el versículo bíblico del *Cantar de los cantares* 4:4. Quisiéramos ir más allá y lanzar la hipótesis de que este cuello, un detalle que pasa casi inadvertido, nos sugiere que el maestro intentaba acuñar un nuevo tipo, en el que convergen distintas fuentes de inspiración.

De hecho, buscando referencias dentro de la producción balduquiana proponemos otro ejemplo, también procedente del retablo de Cáceres, como el más próximo a la figura llerenense. Se trata de la Coronación, situada justo un registro por encima de la Asunción, a modo de secuencia²⁸. Señalamos, en primer lugar, las mangas fruncidas, detalle que comparten con sus “hermanas” la Virgen de la Cabeza (iglesia de San Vicente, Sevilla), Nuestra Señora de la Evangelización (catedral de Lima) o la misma Dolorosa del ático anteriormente citada. Segundo, es a esta Coronación a la que debe mayor parentesco puesto que, además de los fruncidos, la posición de las extremidades superiores e inferiores son idénticas, incluso con un ángulo de flexión muy similar. Por tanto, a través de este ejemplo vemos cómo el escultor ha tomado como referencia una escena de Coronación, lo cual no podemos considerarlo una elección aleatoria.

27 Señalamos a continuación algunos ejemplos: la Santa Escolástica del Bode Museum de Berlín (VVAA, *Últimos fuegos góticos. Escultura alemana del Bode Museum de Berlín. The Last Gothic Flames. German Sculpture from the Bode Museum, Berlin*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Museo Nacional de Escultura, 2016, p. 66, fig. 27; una segunda Santa Escolástica, procedente del retablo mayor de la Klosterkirche, en Blaubeuren, por Michel Erhart (1493-1494); una Dolorosa, por Erasmus Grasser (c. 1480), en el Bayerisches Nationalmuseum; otra Dolorosa, fechada entre 1510-1520, obra anónima, del Germanisches Nationalmuseum de Núremberg (véase BAXANDALL, M., *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1980, 1995, s.p., láminas 20, 53 y 62). En el Museo Nacional de Valladolid, tenemos los ejemplos de dos santas Anas: la primera, en el grupo de Santa Ana, la Virgen y el Niño, de un taller de Limburgo, inventario actual nº 12; así como en la Santa Parentela, procedente de un taller de Suabia o Franconia, inventario actual nº 1768.

28 Nótese, además, el doble arco que cobija la escena, muy parecido al del antiguo retablo de Guernica y a los de la fachada de las Casas Consistoriales sevillanas en la actual plaza de San Francisco.



Fig. 9. Roque Balduque, grupo de la *Coronación*, ático del retablo mayor de la concatedral de Cáceres.

Esto nos conduce a nuestro siguiente argumento. Pese a su denominación como Asunción, el tipo iconográfico está más próximo a la Inmaculada, que todavía no goza de la popularidad que alcanzará en la imaginería del XVII: la mirada se eleva, las manos se unen a la altura del pecho en gesto de oración, el rostro muestra calma y paz interior, incluso esperanza en los designios divinos, las telas -entrecruzadas al estilo habitual balduquiano- caen a lo largo del cuerpo con naturalidad, sin agitación ni tampoco rigidez; por último, la figura se apoya sobre una cabeza de ángel y sobre un cuarto de luna, además de tener el manto estampado con estrellas. Recurriendo de nuevo a Hernández Díaz, el tema de la Asunción se vincula a la Dormición, Ascensión y posterior Coronación y especifica que «gran parte de la iconografía medieval figura a la Señora llevada corporalmente por ángeles, es decir, en virtud de la Gracia para diferenciar Asunción de Ascensión, en la que Jesús resucitado vuelve a la Patria en virtud de su Poder divino»²⁹. Esto es, en el caso que nos ocupa no hay una relación entre la imagen y el tema representado, más allá de que en ambos casos

²⁹ HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *La iconografía mariana en la escultura hispalense de los Siglos de Oro*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986, p. 24.

se trata de la misma figura protagonista. Mientras que en la Asunción de la concatedral de Cáceres sí se aprecia, especialmente en los ropajes, ese movimiento ascendente, aquí no observamos tal dinamismo. En consecuencia, podríamos considerar que esta talla marca el inicio de una evolución hacia la configuración del tipo de la Inmaculada. Reiteramos, por tanto, que a pesar de recibir el nombre de Asunción, no es tal *sensu stricto*.

4. CONCLUSIONES

En definitiva, creemos que la actividad de Roque Balduque en el sur de Extremadura se limita a una talla conservada en la parroquial de Llerena. Para asegurarnos de tal atribución, hemos realizado un análisis comparativo en relación a otras obras de cuya autoría por el maestro de Balduque no cabe duda. Este examen formal revela similitudes con otras tallas conocidas del maestro y, en particular, la imaginería del retablo de Santa María de Cáceres, tanto en la disposición de las telas como en los rasgos faciales. Señalamos, por ejemplo, la complejidad de los pliegues en el manto y la posición de las manos como características típicas del estilo de Balduque. Además, en la estatua de Llerena destacan el uso poco común del cuello alto y las mangas fruncidas, elementos que sugieren una intención simbólica por parte del escultor. Dadas las dimensiones de la imagen, metro y medio aproximado de altura, fácilmente pudo ser encargada y transportada desde el taller-obra del maestro en Sevilla, teniendo en cuenta que en la zona debía de ser un nombre bastante conocido, no solo por su monumental retablo de Cáceres, sino también por los seguidores que continuaban su estela, cuyo más notable ejemplo conservado es el retablo de Fregenal de la Sierra. En consecuencia, este trabajo busca, a través del análisis formal e iconográfico, sustentar una atribución hasta ahora hipotética.

Por otro lado, la advocación tradicional como Asunción de esta imagen puede conducir a error. Planteamos la hipótesis de que el escultor haya intentado crear un tipo incipiente de Inmaculada, como se evidencia en detalles extraídos (ropajes, rasgos faciales, etc.) y constatamos una relación más estrecha con la Coronación del retablo mayor de la concatedral de Cáceres, que constituiría su antecedente más próximo a este temprano ejemplo inmaculista.

5. BIBLIOGRAFÍA

AZCÁRATE RISTORI, J. M. de, *Escultura del siglo XVI*, Madrid, Plus Ultra, 1958.

- 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, Patronato "José María Quadrado" del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1974, pp. 11-34.
- BAXANDALL, M., *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1980, 1995.
- BERNALES BALLESTEROS, J., “Esculturas del círculo de Roque de Balduque en Sevilla”, en *Primer Congreso Español de Historia del Arte: Trujillo, 10-12 de junio de 1977*, Atrio, 1977, pp. 35-39.
- CAMÓN AZNAR, J., *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981.
- CASO AMADOR, R. y FORNIELES ÁLVAREZ, J. L., “Arte y sociedad en Fregenal de la Sierra en el siglo XVI, el retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa Ana: autoría y datación”, *Revista de Estudios Extremeños* t. 75, nº 3, diciembre de 2019, pp. 1095-1137.
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Tres Cantos, Imprenta de la viuda de Ibarra, Istmo, 1800, 2001.
- ESTELLA MARCOS, M. y ARIAS ANGLÉS, E., “Sobre escultura española en América y Filipinas y algunos otros temas”, en *VVAA, Relaciones artísticas entre España y América*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990, pp. 73-106.
- FLORIANO CUMBREÑO, A. C., “El retablo de Santa María la Mayor de Cáceres”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* t. 7, 1940-1941, pp. 85-95.
- GARCÍA CHICO, E., “Los Bolduque, escultores”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* t. 5, 1939, pp. 37-44.
- GARCÍA MOGOLLÓN, F. J. *Concatedral de Cáceres. Santa María la Mayor*, León, Edilesa, 1993.
- GARCÍA MOGOLLÓN, F. J. *Santa María la Mayor de parroquia a concatedral. Cincuenta aniversario*, Cáceres, Fundación Mercedes Calles y Carlos Balletero, 2008.
- GARCÍA MOGOLLÓN, F. J., “Cultura y evangelización: aproximación a la iconografía de la Pasión de Cristo en el arte extremeño”, *Cauriensia*, t. 10, 2015, pp. 113-161.
- GESTOSO Y PÉREZ, J., *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, Sevilla, Pamplona, La Andalucía Moderna, Analecta, 1899-1908, 2001, edición facsimil.
- GILES MARTÍN, T., “Arte religioso en Fregenal de la Sierra”, *Revista de Estudios Extremeños* t. 44, nº 1, 1988, pp. 67-104.

- HERNÁNDEZ DÍAZ, J., “Iconografía hispalense de la Virgen Madre en la escultura renacentista”, *Archivo hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, t. 2, nº 3, 1944, pp. 41-55 y 85-113.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J., “Roque de Balduque en Santa María de Cáceres”, *Archivo Español de Arte* t. 43, nº 172, 1970, pp. 375-384.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *La iconografía mariana en la escultura hispalense de los Siglos de Oro*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986.
- HERNÁNDEZ NIEVES, R., “Centros artísticos de escultura y pintura en la Baja Extremadura: siglos XVI-XVIII”, *Espacio, tiempo y forma. Serie VII. Historia del Arte*, t. 3, 1990, pp. 87-122.
- HERNÁNDEZ NIEVES, R., *Retablistica de la Baja Extremadura (siglos XVI-XVIII)*, Mérida, UNED, 1990.
- HERNÁNDEZ NIEVES, R., *Retablistica de la Baja Extremadura (Siglos XVI-XVIII)*, Badajoz: Diputación Provincial, 2004.
- HERNÁNDEZ NIEVES R., y CANO RAMOS, J., “Intervenciones en retablos y bienes muebles», en *Extremadura restaurada. Quince años de intervenciones en el patrimonio histórico de Extremadura*, Salamanca, Consejería de Cultura, Junta de Extremadura, 1999, pp. 182-187.
- HERRERA GARCÍA, F. J., “El retablo sevillano en el tránsito de los siglos XVI al XVII: tracistas, modelos, tratados”, en VVAA, *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*, Madrid, Granada, Arco Libros, 2010, pp. 305-330.
- LEPE DE LA CÁMARA, J. M., “Notas para un catálogo artístico de Llerena”, *Revista de Estudios Extremeños*, t. 22, nº 1, 1966, pp. 75-90.
- LÓPEZ PLASENCIA, J., “Una escultura inédita del círculo de Roque de Balduque recuperada en Canarias”, *Accadere. Revista de Historia del Arte* t. 2, 2021, pp. 31-46.
- MÉLIDA Y ALINARI, J. R., *Catálogo monumental de España. Provincia de Badajoz (1907-1910)*, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1926.
- MORALES MARTÍNEZ, A. J., “Datos acerca de la intervención de Roque de Balduque en el Ayuntamiento de Sevilla”, *Archivo hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, t. 61, nº 186, 1978, pp. 179-182.
- MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA. “Virgen con el Niño – Restauración / Conservación”. [consulta 11/02/2024]. https://www.museosdeandalucia.es/web/museodebellasartesdesevilla/restauracion-conservacion/-/asset_publisher/2q7HXGHus5IZ/content/virgen-con-el-ni-2?redirect=%2Fweb%2Fmuseodebellasartesdesevilla%2Frestauracion-conservacion&inheritRedirect=true

- PALOMERO PÁRAMO, J. M., *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, Sevilla, Diputación Provincial, 1983.
- PORRES BENAVIDES, J., “A propósito de un nuevo san Juan Bautista atribuido a Roque Balduque”, *Trocadero*, t. 30, 2018, pp. 317-340.
- PULIDO Y PULIDO, T., *Datos para la historia artística cacereña (repertorio de artistas)*, Cáceres, Institución Cultural «El Brocense», Diputación Provincial, 1980.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Lengua Española*, 23ª ed., 2014 [consulta: 14/06/2024]. <http://dle.rae.es/?w=diccionario>.
- RECIO MIR, Á., “La versatilidad del Renacimiento: variedad material, icónica, tipológica y funcional”, en VVAA, *El retablo sevillano desde sus orígenes hasta la actualidad*, Sevilla: Diputación Provincial, Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Fundación Cajasol, 2009, pp. 72-126.
- ROBERT, P. *Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, París, Dictionnaires Le Robert, 2017.
- ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J., “Flandes-Sevilla-Lima: Roque de Balduque (+1561) y la expansión de sus modelos iconográficos en el mundo hispánico”, en *Arte y globalización en el mundo hispánico de los siglos XV al XVII*, Granada, Universidad de Granada, 2020, pp. 407-425.
- TEJADA VIZUETE, F., “La escultura exenta del siglo XVI en el Provisorato de Llerena (catalogación y estudio)”, en *Memorias de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, vol. 2, Trujillo, Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1992, pp. 291-370.
- TEJADA VIZUETE, F., “Patrimonio cultural de nuestra Iglesia. Fregenal de la Sierra (III)”, *Iglesia en camino. Semanario de la Archidiócesis de Mérida-Badajoz*, enero de 2008, [consulta: 30/10/2024]. <https://iglesiaen camino.meridabadajoz.net/antiguos/ca1-27-08.html>.
- VVAA, *Últimos fuegos góticos. Escultura alemana del Bode Museum de Berlín. The Last Gothic Flames. German Sculpture from the Bode Museum, Berlin*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Museo Nacional de Escultura, 2016.

María Teresa Rodríguez Bote

Departamento de Filología Inglesa
 Universidad de Valladolid
<https://orcid.org/0000-0003-4744-0436>
mtrodriguez@uva.es



CONFLICTOS ENTRE PLATEROS SEVILLANOS EN EL SIGLO XVIII: LA DISPUTA DE VICENTE GARGALLO ALEXANDRE CON ANTONIO MÉNDEZ POR CIERTAS ALHAJAS PARA LA IGLESIA DE SAN PEDRO DE CARTAYA (HUELVA)

CONFLICTS BETWEEN SEVILLIAN SILVERSMITHS IN THE 18TH CENTURY: THE DISPUTE BETWEEN VICENTE GARGALLO ALEXANDRE AND ANTONIO MÉNDEZ FOR CERTAIN JEWELRY FOR SAN PEDRO'S CHURCH OF CARTAYA (HUELVA)

JOSÉ M^a SÁNCHEZ-CORTEGANA
Universidad de Sevilla

Recibido: 04/09/2024 / Aceptado: 21/11/2024

RESUMEN

A finales del siglo XVIII, la compra de ciertas alhajas de uso litúrgico para la iglesia parroquial de San Pedro de Cartaya, en el Condado de Niebla, jurisdicción del marquesado de Gibraleón, provocó una fuerte disputa entre dos plateros sevillanos. La atenta lectura de un documento inédito, conservado en el Archivo General del Arzobispado de Sevilla, nos aporta importante información del modo de proceder en la adquisición de estas piezas de orfebrería litúrgica en la diócesis de Sevilla y sobre el proceder, a veces deshonesto, de los plateros por conseguir los encargos.

Palabras clave: Orfebrería, Cartaya, siglo XVIII, plateros, conflictividad laboral.

ABSTRACT

At the end of the 18th century, the purchase of certain jewelry for liturgical use for the parish church of San Pedro de Cartaya, in the County of Niebla, jurisdiction of the Marquisate of Gibrleón, caused a strong dispute between two Sevillian silversmiths. The careful reading of an unpublished document, preserved in the General Archive of the Archbishopric of Seville, provides us with important information on the way of proceeding in the acquisition of these pieces of liturgical goldsmithing in the diocese of Seville and on the sometimes dishonest procedure of the silversmiths to get the orders.

Keywords: Goldsmith, Cartaya, 18th century, silversmith, labor conflict.

En la iglesia parroquial del señor San Pedro de Cartaya se conserva un magnífico copón rococó punzonado por el orfebre Antonio Agustín Méndez López, activo en la capital hispalense en las últimas décadas del siglo XVIII y comienzos del XIX. Un documento inédito que hemos localizado en el Archivo General del Arzobispado de Sevilla ofrece datos de un curioso pleito que se produjo en torno a su adquisición y que desvela la enorme rivalidad existente entre los plateros sevillanos del momento por conseguir los encargos que surgían. El análisis y estudio de este expediente junto a la catalogación, por primera vez, de esta pieza son el objeto principal de este artículo¹.

1. INTRODUCCIÓN

Las rivalidades y conflictos entre artesanos/artistas en la etapa de la Modernidad, particularmente en relación a los encargos de carácter religiosos originados en el ámbito del arzobispado hispalense, debieron ser bastante frecuentes.

La documentación conservada en los fondos del Archivo General del Arzobispado de Sevilla y en distintos archivos de protocolos de dicho ámbito territorial, nos informan de las continuas intromisiones de unos artistas en los encargos de otros que, a la larga, conllevaron no sólo serios perjuicios a los maestros adjudicatarios, sino también, generaron un clima de gran conflictividad que, a menudo, desembocó en numerosos pleitos.

¹ En el pionero y excelente trabajo sobre la platería onubense realizado en 1980 por María del Carmen Heredia no aparece descrita la pieza, que tampoco se cita en otras obras posteriores.

El origen de estas fricciones estuvo asociado, en primer lugar, a motivos económicos: a la enorme competitividad entre los maestros por conseguir los encargos, especialmente cuando se adjudicaban a través del sistema de subasta, es decir, mediante pujas a la baja, quedando otorgados en quien se comprometía realizar la obra al menor precio²; pero, también, por “celos profesionales”, fundamentalmente cuando las disputas eran con los maestros mayores del arzobispado, quienes recibían la mayor parte de los encargos de la diócesis.

Estos conflictos solían resolverse, por lo general, en dos posibles instancias: inicialmente, ante el señor provisor del arzobispado quien, oídas las partes, emitía una resolución a la que debían acogerse los litigantes bajo amenaza de excomunión; pero, en el caso de no someterse a su veredicto, pasaban a instancias judiciales, teniendo que zanjarse el pleito ante un juez competente.

La bibliografía sobre este tema es muy abundante: desde el ámbito de la sociología, destacan los trabajos de José Antolín Nieto Sánchez; por otra parte, desde el campo de la historia del arte, podemos señalar, el pionero trabajo de Martín Gonzalez (1984); las publicaciones sobre retablos de Jesús Palomero Páramo (1983), de Julio Juan Polo Sánchez (1991) y de René Jesús Payo Herranz (1997); los artículos de Juan Antonio Gracia Cárcamo (1991) sobre la fuga de aprendices en los talleres de Bilbao; de María de la Concepción Peña Velasco (1992) sobre las disputas entre los artistas académicos y los maestros gremiales a finales del siglo XVIII en el reino de Murcia; la tesis doctoral de Paloma Manzanos Arreal (2003) sobre los gremios de la ciudad de Vitoria y, más recientemente, el trabajo de Álvaro Recio Mir (2009) sobre los maestros sevillanos de hacer coches³.

2. UN JUEGO DE ALTAR DE PLATA PARA LA IGLESIA PARROQUIAL DE CARTAYA

A inicios del mes de mayo de 1786, Pedro Antonio Monroy, cura y mayordomo interino de la iglesia de San Pedro de la villa de Cartaya, Condado de Niebla, se desplazó a la ciudad de Sevilla con intención de comprar un copón y

2 Muchos maestros realizaban posturas por debajo del valor objetivo de la obra con tal de quedarse con el encargo, repercutiendo en la calidad de los materiales empleados y en el resultado final (PALOMERO PÁRAMO, *El retablo sevillano del Renacimiento*, 1983: p. 13).

3 Todos ellos aparecen reseñados en la bibliografía final.

un cáliz, con su patena y cucharilla, ambos de plata sobredorada, para uso de dicho templo, por la “indecencia, pequeñez y deterioro” de los existentes⁴.

Andando por las “platerías” de la plaza de San Francisco, entró en la tienda de Vicente Gargallo y Alexandre, maestro mayor de orfebrería del arzobispado, quien le mostró dos ejemplares que tenía ya labrados, indicándole que podía llevárselos, junto con un portapaz con el que completaba el lote, por la cantidad de 4.500 reales de vellón.

Siendo todas las piezas del agrado del mayordomo y queriendo cerrar el trato, este propuso entregarle, como parte del pago, cierta cantidad de plata vieja existente en la parroquia, objetos muy deteriorados, algunos simples fragmentos ya inservibles, que permitieran rebajar el costo de las nuevas alhajas adquiridas; a lo cual el platero accedió sin plantear inconveniente alguno⁵.

Unos días después, el mayordomo apareció con ellos en el taller de Gargallo presentándole: dos cálices y dos copones viejos, una caja pectoral y distintos fragmentos de dos cruces sin uso que, tocados y pesados por el platero, los evaluó en 3.509 reales y 2 maravedíes de vellón.

Así, pues, descontando a los 4.500 reales, en que estaban valoradas las piezas nuevas, los 3.509 reales por la entrega de la plata vieja, el trato se cerró, estando de acuerdo ambas partes, en la cantidad de 992 reales de vellón que tendría que pagar la parroquia.

Para finalizar el negocio, sólo quedaba solicitar el pertinente permiso al provisor del arzobispado para enajenar los objetos deteriorados y comprar los nuevos. Con este propósito, Manuel Perea Díaz, procurador del arzobispado de Sevilla, en nombre de la iglesia de Cartaya, solicitó el 13 de mayo dichos preceptivos permisos, los que efectivamente le fueron concedidos sin dilación⁶.

4 Toda la información relativa a la compra de ambas alhajas en: Archivo General del Arzobispado de Sevilla (en adelante AGAS). Ordinarios. Leg. 10994B. Año 1786. Fol. s/n.

5 Era práctica habitual en estos tratos dado el valor intrínseco del material de fabricación. El mismo Gargallo años antes, en 1782, al recibir el encargo de un copón para la iglesia parroquial de Nuestra Señora de Gracia en Espera valorado en 828 reales, aceptó como parte del pago la entrega de otro copón viejo valorado en 127 reales (BARROSO VÁZQUEZ, “La obra del platero Vicente Gargallo en la Iglesia de Nuestra Señora de Gracia en Espera (Cádiz)”, *Gades*, n° 19, 1990, pp. 85-108); años después, en 1790, al recibir el encargo de un salero para la pila bautismal de San Juan del Puerto, recogen los libros de fábrica, que se le pagaron 218,5 reales “...haviendo tomado en cuenta el valor del que había pequeño” (HEREDIA MORENO, M.C., *La orfebrería en la provincia de Huelva*, tomo II, Huelva, Excma. Diputación de Huelva, 1980, p. 238).

6 La petición fue acompañada de un escrito de Gargallo donde confirmaba el valor de las piezas nuevas y la tasación de la plata vieja.

3. VICENTE GARGALLO Y LA PROVINCIA DE HUELVA

En las últimas décadas del siglo XVIII, Vicente Gargallo era uno de los orfebres más reconocidos de Sevilla. Procedente de Zaragoza y, al parecer, sobrino del también platero José Alexandre y Ezquerro, con quien aprendió el oficio, su trayectoria profesional es aún muy desconocida, estando documentada en Sevilla entre 1782 y 1808⁷.

Inició su carrera cuando el exuberante rococó se imponía como estilo, acabando sus últimas obras ya en el más sobrio y atemperado lenguaje neoclásico. Ciertamente, en sus primeros trabajos los motivos de rocalla, cincelados o repujados, tapizan con profusión toda la superficie de sus obras, bien como simples elementos decorativos o bien formando cartelas que enmarcan motivos figurados de carácter simbólico; siempre en piezas muy lujosas, de gran riqueza e impacto visual⁸.

El cenit de su carrera lo alcanzó en los años 1784 y 1786, al ser designado artista platero de la dignidad arzobispal y de la catedral de Sevilla; sin duda, los cargos de mayor reconocimiento y prestigio profesional de la ciudad⁹. Los nombramientos, que le llegaron en plena madurez artística, son indicativos de la fama que debía gozar entonces, y se tradujeron en poder contar, en la etapa final de su vida, con una amplia y constante demanda, fundamentalmente de objetos de carácter litúrgico, destinados no sólo para las parroquias de Sevilla, sino también de todo su arzobispado¹⁰. Naturalmente, ello debió ir acompañado asimismo de los consiguientes celos profesionales de otros plateros.

Un numeroso conjunto de obras suyas se conserva en la actual provincia de Huelva. De su primera etapa rococó son dos espléndidos copones de Chucena y los cálices de Galaroza y de la Puebla de Guzmán, ambos de plata sobredorada y decorados con rocallas, pero el segundo más exuberante al incluir también cintas helicoidales y querubines de fundición que enmarcan emblemas

7 CRUZ VALDOVINOS, J.M., *Cinco siglos de platería sevillana*, Sevilla, Tabapress, 1992, p. 363.

8 En muchas ocasiones, como rasgo peculiar, suele tapar el dorso de las peanas de sus piezas, para ocultar el tornillo del astil, con una fina tapa de metal que también decora con motivos de rocalla dispuestos en franjas concéntricas en torno a un rosetón central.

9 Como platero de las fábricas del arzobispado fue nombrado el 22 de julio de 1784 por don Alonso de Llanes (AMORES MARTÍNEZ, F., “Artistas y artesanos al servicio de los arzobispos sevillanos. Algunas noticias sobre sus maestros mayores”, *Anuario de Historia de la Iglesia andaluza*, Vol. 9, 2016, p. 267) y como platero de la catedral aparece en 1786 sustituyendo a Juan Bautista Zuloaga tras su muerte (SANTOS MÁRQUEZ, A.J., “El platero Vicente Gargallo y Alexandre (1742-1808): Novedades biográficas y su trabajo en la catedral de Sevilla”, *Norba-Arte*, t. XLIII, 2023, p. 124).

10 Un amplio número de obras suyas se conservan en las actuales provincias de Sevilla, Cádiz y Huelva.

eucarísticos y pasionistas (Fig. 1). También de este momento son la cruz de altar y naveta de Bonares; un incensario, aún de estructura seiscentista, de Bollullos Par del Condado y los ciriales de los conventos carmelitas de Villalba y de Bonares; ambas parejas con cuerpo central cilíndrico, base bulbosa y amplio toro superior, todo profusamente decorado con las consabidas rocallas y cabezas de querubines.

Ya del momento decadente del estilo son los ostensorios de Aroche y Moguer, ambos decorados con cartelas de rocallas con símbolos eucarísticos¹¹, incluyendo el último, cabezas de querubines de fundición.

Finalmente, de su etapa neoclásica, son los cálices lisos de Fuenteheridos, Puebla de Guzmán, Galaroza, Alájar, Villarrasa y el de las Angustias de Ayamonte; un copón y un portapaz de Bonares y otro de Villanueva de los Castillejos; además de dos blandones pequeños del citado convento de carmelitas de Villalba del Alcor y unas vinajeras de Cumbres Mayores.

Falleció el 29 de agosto de 1808, siendo enterrado en la iglesia del convento de San Francisco de Sevilla¹².

4. LA APARICIÓN E INJERENCIAS DEL PLATERO ANTONIO MÉNDEZ

Cerrado definitivamente el trato, unos días después, el mayordomo volvió por el taller de Gargallo y, esgrimiendo como excusa cierta petición del fiscal del arzobispado, sacó los objetos de plata vieja y los llevó a casa del fiel contraste José García Díez con intención de que hiciera un nuevo aprecio.

Este, el 20 de mayo de 1786, emitía un informe estimando el valor de todas las piezas descritas en 3.422 reales y 8 maravedíes de vellón, es decir, 87 reales menos que la cantidad en que las había valorado Gargallo¹³.

11 HEREDIA MORENO, M.C., *La orfebrería en la...*, *op. cit.*, (T. 2), p. 67.

12 SANTOS MÁRQUEZ, A.J., "El platero Vicente...", *op. cit.*, p. 123. Por estos años también sabemos que poseía una casa en el n^o 6 de la calle Batihojas que, el 28 de marzo de 1805, arrendó por 3 años a una tal Josefá García en la cantidad de 1005 reales de vellón al año (Archivo Histórico Provincial de Sevilla (em adelante AHPS). Sección de Protocolos Notariales de Sevilla. Oficio 12. Libro 1. Año 1805. Fol. 131 r/v).

13 Primeramente, reconoció una cruz de manga calada con peso de 37 onzas y 11 adarnes que, a 17,5 reales cada onza, importaban 484 reales y 26 maravedíes; cuatro casquillos de otra cruz de manga, con las dos piezas del crucero, con 26 onzas y 10 adarnes que, a 18 reales cada onza, importaban 479 reales y 8 maravedíes; tres remates y la pieza del pie de dicha cruz de manga con 11 onzas y 9 adarnes que, a 13 reales cada onza, importaban 150 reales y 12 maravedíes; un cáliz con su patena dorados por fuera con 37 onzas y 7 adarnes que, a 18 reales cada onza, importaban 673 reales y 30 maravedíes; otro

Detrás de tan extraña conducta del mayordomo (recordemos que el trato con Gargallo se había cerrado una semana antes), estaba el hecho de que en el taller del platero Antonio Méndez, apodado El Menor¹⁴, nuestro mayordomo había visto los moldes de un copón y un cáliz de tamaño y peso similar a los de Gargallo, por los que le pidió tan sólo en torno a los 3.000 reales de vellón, cantidad menor al valor estimado de la plata vieja, lo cual suponía que, para su adquisición, la parroquia no tendría que añadir cantidad suplementaria alguna. Por ello, Pedro Antonio Monroy, ante este nuevo panorama tan beneficioso y teniendo en cuenta que Gargallo no había fabricado las piezas por encargo, sino que estaban hechas de tiempo atrás, decidió suspender de manera unilateral lo acordado, traspasando el encargo al citado Méndez¹⁵.

Mucha prisa se dio este en atender el compromiso pues, el 28 de mayo, tan sólo 8 días después, el cáliz y el copón estaban terminados; siendo valorados por el citado contraste José García Díez en la cantidad de 3.930 reales y 10 maravedíes de vellón¹⁶.

Sobre esta tasación Antonio Méndez, para acercarse a la cantidad inicialmente solicitada, hizo una ostensible rebaja de 631 reales sobre el precio total, pidiéndole a la parroquia por ambas piezas la cantidad final de 3.299 reales de vellón.

Las cuentas hechas por el citado mayordomo eran claras pues, ascendiendo el valor del cáliz y el copón a los citados 3.299, más otros 90 reales del importe de la caja del cáliz, el total eran 3.389 reales de vellón; y, siendo el valor de la plata vieja 3.422 reales, suponía para la parroquia prácticamente un mero

dicho dorado por dentro con su patena con 25 onzas y 13 adarmes que, a 20 reales cada onza, importaban 516 reales y 8 maravedíes; otro copón con 28 onzas y 14 adarmes que, a 18,5 reales, importaban 534 reales y 2 maravedíes; otro dicho con 19 onzas y 3 adarmes, a los dichos 18,5 reales cada onza, importaban 355 reales; dos vinajeras y dos cucharitas de cáliz con 12,5 onzas a 15 reales cada onza, importaban 187 reales y 16 maravedíes; y, finalmente, una cajita con un sacramento grabado y unos pedacitos de cadena dentro, que por ser de plata muy inferior dichos pedacitos de cadena, valían unos con otros a 15 reales la onza, y pesa todo 2 onzas y 12 adarmes, que importaban 41 reales y 8 maravedíes (AGAS. Ordinarios. Leg. 10994B. Año 1786. Fol. s/n.).

14 Así aparece nombrado en el expediente sobre el que se fundamenta este artículo.

15 Al parecer, le propuso una contraoferta: que le dejase el cáliz y el copón por la cantidad del aprecio de la plata vieja, pero Gargallo se negó rotundamente.

16 Este declaró, bajo juramento, haber visto “[...] un copón dorado por dentro y fuera, de hechura muy primorosa, todo cincelado con diferentes serafines, con peso de 43 onzas y 14 adarmes”, estimando su valor en 2.132 reales con 10 maravedíes de vellón, a razón de 932 reales y 10 maravedíes por la plata; 600 reales por su dorado y otros 600 reales por la ejecución; y “un cáliz de igual hechura y dorado que pesa, con la patena y cucharita, 32 onzas y 6 adarmes”, tasando su valor en 1.798 reales de vellón, a razón de 688 reales por la plata, 560 reales del dorado y otros 550 reales más de la hechura (AGAS. Ordinarios. Leg. 10994B. Año 1786. Fol. s/n.).

intercambio de los objetos viejos por las dos piezas nuevas, sin tener que suplementar dinero alguno.

5. ANTONIO MÉNDEZ LÓPEZ Y LA PROVINCIA DE HUELVA

Tampoco son muchos los datos conocidos de este orfebre activo en Sevilla en el último tercio del siglo XVIII. Formado, al parecer, con su padre Timoteo Antonio Méndez Bejarano, se examinó en 1771, pasando ese año a formar parte del gremio de plateros de la ciudad¹⁷. Como Gargallo, fue un maestro cuya estética evolucionó desde el rococó al neoclásico, aunque siempre se sintió más cómodo en un lenguaje de mayor depuración ornamental, con mayor protagonismo de lo estructural.

En la provincia de Huelva también se conservan algunas interesantes obras suyas. Son muy característicos sus cálices lisos y muy moldurados, como el de la parroquia de Nuestra Señora del Reposo de Valverde del Camino que, a veces, decora con un hilo de perlas diminutas en el nudo y la copa, como los de las parroquias de Cumbres Mayores y Bonares, y, en otras ocasiones, con la inscripción *et quae sunt dei deo* (“Y a Dios lo que es de Dios”)¹⁸, en los casos de los de Almonaster la Real (Fig. 2) y Encinasola¹⁹.

De mayor riqueza ornamental es otro cáliz suyo conservado en la parroquia de Almonte, de plata sobredorada y muy estilizado, decorado con grupos de querubines y guirnalda con emblemas eucarísticos y pasionistas²⁰; la corona de la Virgen de los Dolores de la parroquia de Villalba del Alcor y un cáliz de Niebla.

6. UNA AGRIA DISPUTA ENTRE AMBOS MAESTROS

Sintiéndose agraviado y, sobre todo, perjudicado por la rescisión del compromiso, Vicente Gargallo de inmediato se dirigió al provisor del arzobispado denunciando lo acontecido.

17 CRUZ VALDOVINOS, J.M., *Cinco siglos...*, *op.cit.*, p. 371. En sus piezas, junto a su punzón, siempre aparecen las marcas GARCÍA, 10, NO\$DO y Giralda.

18 Fragmento del pasaje conocido como de “El Tributo al César”, narrado en los evangelio canónicos (Lc 20,20-26, Mc 12,13-17 y Mt 22,15-22), donde, preguntando a Jesús si era lícito para los judíos pagar el tributo a los romanos, este contestó: “*reddite ergo quae sunt Caesaris Caesari et quae sunt Dei Deo*”.

19 HEREDIA MORENO, M.C., *La orfebrería en la...*, *op. cit.*, (T. 2), pp. 51, 80, 102, 110, 180.

20 HEREDIA MORENO, M.C., *La orfebrería en la...*, *op. cit.*, (T. 2), pp. 53-54.

Su escrito, bien argumentado, exponía la sucesión de los acontecimientos y contenía tres quejas: En primer lugar, que el valor dado a la plata vieja por Méndez, a partir del precio del fiel contraste, era sensiblemente inferior al ofrecido por él, concretamente 87 reales menos, por lo que la parroquia estaba siendo perjudicada; en segundo lugar, advertía que el mayordomo argumentaba que el trato con Méndez era más beneficioso por el ahorro que suponía, pero, en realidad, no era más que un “engaño”, pues dicho precio no podía ser sino consecuencia del menor peso y calidad de las nuevas piezas respecto a las suyas; y finalmente, indicaba que el trato estaba ya cerrado y solemnizado, con la aprobación y licencia del señor provisor, por lo cual no daba lugar a retracto alguno. Por todo ello, y estando en juego su reputación, suplicaba a su señoría que ordenase al dicho mayordomo que restituyera a su poder los objetos de plata vieja y le pagara los 920 reales en que se cerró el acuerdo, yendo este a recoger el copón, cáliz y portapaz nuevos que estaban en su tienda.

Don Fabián de Miranda y Sierra, provisor y vicario general de la Santa Iglesia de Sevilla y su arzobispado, el 31 de mayo, ordenó al dicho mayordomo que entregase a Vicente Gargallo las citadas alhajas de plata vieja y le pagase la cantidad acordada. No obstante, para evitar indefensión, le concedió un plazo de 3 días para que presentase las alegaciones que estimase oportunas²¹.

No se demoró la respuesta del mayordomo quien, el 13 de junio a través del procurador Manuel de Perea Díaz, presentó un escrito arguyendo que su parte acudió a Vicente Gargallo pensando que era preciso proveerse allí de tales alhajas, al detentar dicho platero el nombramiento de maestro mayor del arzobispado, pero que estando concedida la licencia, halló que Antonio Méndez, “con mayor utilidad de la fábrica”, le ofrecía un cáliz y copón dorados, de similar peso y hechura, por mucho menor precio; y que, por ello, no queriendo perjudicar los intereses de la parroquia, “cuya utilidad siempre se procura”, decidió cerrar el trato con él.

Dando traslado de su contenido a Gargallo y concediéndosele también otros 3 días para presentar nuevas alegaciones, este dio poder al procurador Antonio Rodríguez, para que, en su nombre, defendiera su causa, al tiempo que llevó su cáliz y copón al contraste José García Díez para que también los tasase, quien, tras haber pesado las piezas, certificó que el precio de ambos objetos era de 3.971 reales y 30 maravedís de vellón²².

21 La resolución le fue notificada por Francisco Javier Álvarez Morán, escribano público, en su casa del Postigo del Aceite el 31 de mayo, “de que quedó enterado”, dando fe de ello.

22 El cáliz con su patena y cucharita, “todo dorado de primorosa hechura”, pesaban 33 onzas y 12 adarnes que, a 21 reales y cuartillo cada onza, importaban 717 reales y 6 maravedís, más 575 reales por

Contando con este aprecio, su procurador argumentó de nuevo ante su señoría que, de las certificaciones del contraste, el copón y cáliz de Antonio Méndez valían 3.930 reales y 10 maravedíes; y las mismas alhajas de su parte 3.971 reales con 30 maravedíes, con lo cual la diferencia eran tan sólo 41 reales y 20 maravedíes, “que esto se lo da el más peso de las del suplicante o su mejor construcción”; y reiteraba que el trato con su parte estaba ya cerrado, con la intervención del fiscal y el beneplácito del señor provisor. Por todo ello, quedando demostrado que su parte pidió como precio de las piezas lo estimado justo, sin ningún tipo de fraude y demostrada la calidad de su trabajo, solicitaba de nuevo que el señor provisor ordenase al mayordomo le entregase la plata vieja y que retirara de su tienda las nuevas piezas según lo inicialmente acordado.

Oídas las partes, el 17 de junio de dicho año de 1786, el fiscal general del arzobispado emitió un informe donde indicaba que la parroquia de Cartaya no podía sentirse perjudicada en el trato con Gargallo pues, según la tasación objetiva del fiel contraste, el valor de las piezas era similar en ambos plateros; más bien al contrario, había sido beneficiada por el aumento de valor dado a la plata vieja; además, advertía que la baja ofrecida por Antonio Méndez no se había hecho en tiempo oportuno, pues ya estaba cerrado el acuerdo con intervención del señor provisor, añadiendo además “que los maestros nombrados para la jurisdicción son los que deben hacer todas las alhajas que necesiten las iglesias del arzobispado, sin que haya arbitrios para valerse de otros, ni admitir rebajas” como no sea con autorización del señor provisor, con las necesarias posturas y pujas. Por otra parte, reconocía el daño causado al honor y buena reputación del maestro platero de fábricas.

Con tan demoledor informe, el 20 de junio de 1786, el señor provisor finalmente dictaminó: “[...] hágase saber al mayordomo que en término de 6 [días] entregue a Vicente Gargallo y Alexandre las alhajas de plata que se han de entregar por la construcción de las nuevas y que, en el mismo plazo, [le pague] la cantidad en que consiste la diferencia con arreglo a los aprecio del contraste, bajo de apercibimiento...”.

el dorado y 565 reales por la hechura; en total 1.857 reales y 6 maravedíes de vellón; y que el copón pesaba 42 onzas y 13 adarmes que, a razón de 21 reales y cuartillo la onza, importaban 909 reales y 24 maravedíes, más 620 reales por el dorado y 585 por la hechura; en total 2.114 reales y 24 maravedíes de vellón. Sumando las dos partidas, los citados 3.971 reales con 30 maravedíes (AGAS. Ordinarios. Leg. 10994B. Año 1786. Fol. s/n.).

El mayordomo, sin embargo, se declaró en rebeldía y, a 19 de enero de 1787, denunciaba Gargallo que aún seguía sin cumplir lo ordenado por el provisor.

7. UN COPÓN ROCOCÓ EN LA PARROQUIA DE SAN PEDRO DE CARTAYA

Ciertamente, desafiando la resolución del señor provisor y haciendo oídos sordos a la amenaza de apercibimiento, el mayordomo decidió quedarse con el juego de Méndez. Tal desenlace no consta en el expediente, pero lo evidencia el hecho de que en el tesoro parroquial de la iglesia de San Pedro de Cartaya se conserva un copón rococó, del último tercio del siglo XVIII, punzonado por Antonio Méndez, que posiblemente corresponda al del litigio²³ (Fig. 3).

Se trata de una pieza de plata sobredorada, de 33 cm de altura x 15,5 cm de base, confeccionada con gran aparato ornamental. Presenta basamento de perfil mixtilíneo, alzado sobre varias pestañas superpuestas y toda su superficie decorada con tres parejas de querubines de fundición, enlazadas mediante una guirnalda de rosas, y tres cartelas de rocallas con las imágenes del pelícano, el cordero místico y el león de Judá. El astil está formado por un vástago entorchado y nudo ovoide con parejas de querubines rodeados de rocalla. Finalmente, en la copa, que incluye una tapadera de perfil cónico, se repiten las cabezas de querubines y las cartelas de rocalla, en este caso enmarcando: en la copa emblemas eucarísticos (un racimo de uvas y dos espigas cruzadas) y el anagrama de San Pedro, titular de la parroquia, (una tiara con llaves cruzadas), todo repujado; y en la tapadera emblemas pasionistas grabados (escalera y lanza; martillo y tenazas; látigo y caña); todo también rodeado de ces y rosas. La pieza se corona por una cruz calada conformada por “ces” y “eses” afrontadas y un capullo de rosas en el crucero²⁴. En la pestaña inferior de la base lleva marcados los siguientes punzones: endes (al revés), Garc. 10. no8do. Torre alargada (Fig. 4).

Cabría preguntarse, por qué el mayordomo de la parroquia, desoyendo la imposición del provisor y arriesgándose a algún tipo de sanción eclesiástica, se quedó finalmente con el juego del altar de Méndez. Sin lugar a dudas, en primer lugar porque, como él mismo declaró, entendía que su compra a Méndez beneficiaba la parroquia al no tener que pagar nada al platero, siendo un mero intercambio de la plata vieja por las piezas nuevas; pero también debió pesar en su decisión el hecho de que al tener Méndez que fabricar las piezas pudo

23 No se conserva, sin embargo, el cáliz, seguramente perdido en algún episodio posterior.

24 HEREDIA MORENO, M.C., *La orfebrería en la..., op. cit.*, (T. 1), pp. 9-42.

personalizarlas según el deseo del cliente que, en el caso del copón (única pieza conservada) se tradujo en colocarle en el centro de la copa el emblema de San Pedro, titular de la parroquia (Fig. 5).

Finalmente, cabría preguntarse: ¿cómo eran el cáliz y el copón de Gargallo? En el monasterio de Santa Paula de Sevilla se conserva un cáliz, encargado a Gargallo por doña María del Rosario García Zavala en 1784 y, por lo tanto, coetáneo al ofrecido por el platero al mayordomo de Cartaya; por otra parte, en el convento de la Asunción de Sevilla existe un copón de finales de la década de los ochenta, también punzonado por Gargallo, pudiéndonos dar ambos una idea del estilo del maestro por esos años.

Del cáliz de Santa Paula destaca la riqueza de la pieza, con motivos repujados vegetales ondulados y asimétricos, típicamente rococó, entre cabezas de querubines y escenas figuradas y emblemas pasionarios. Presenta basa de perfil mixtilíneo muy elevada, conformada por una superposición de pestañas (típica del autor) astil con nudo periforme invertido y copa cilíndrica, con el tercio inferior repujado y el superior liso. Valdovinos comenta su inspiración en los cálices cordobeses que tuvieron una gran difusión por aquellos años²⁵ (Fig. 6).

Respecto al copón del convento de la Asunción, como el cáliz anterior, presenta el pie mixtilíneo y elevado, nudo periforme invertido y ancha copa semiesférica con tapadera rematada con cruz de brazos flordelisados. Toda la superficie está decorada por elementos vegetales repujados entre cabezas de querubines, incluyendo emblemas eucarísticos con impresión igualmente de gran riqueza.

Ambas piezas son de una técnica muy depurada y con un fino dibujo de las escenas, coincidiendo, en gran manera, el diseño del copón con el de Antonio Méndez, especialmente en el uso de las cabezas de querubines de fundición y en las cartelas decoradas con distintos emblemas, aunque con una notable diferencia, la desaparición de los motivos de rocallas, indicando ya la proximidad al neoclasicismo.

8. CONCLUSIONES

Los acontecimientos descritos ponen de manifiesto la fuerte pugna existente entre los maestros plateros de la ciudad de Sevilla en la segunda mitad del siglo XVIII, quienes, como hemos visto, no sólo rivalizaron por intentar captar

25 CRUZ VALDOVINOS, J.M., *Cinco siglos...*, *op.cit.*, p. 277.

los nuevos encargos de los clientes, sino que incluso llegaron a inmiscuirse en los compromisos ya cerrados, valiéndose de diferentes tretas para alterarlos o suspenderlos, intentando desprestigiar a la competencia.

El caso que nos ocupa es muy esclarecedor. El trato inicial cerrado por Pedro Antonio Monroy con Gargallo fue suspendido, unilateralmente por el mayordomo, argumentando que la parroquia se ahorraba un total de 992 reales de vellón (cantidad resultante de la diferencia entre los 4.500 reales que le pidió por las obras nuevas y los 3.509 reales en que tasó la plata vieja) ya que Méndez le daba las mismas alhajas prácticamente por el valor dado a la plata vieja.

Aparentemente, tal argumento daba la razón incuestionablemente al mayordomo; sin embargo, analizando con detenimiento las circunstancias, esto no era en absoluto así. En primer lugar, en los 4.500 reales pedidos inicialmente por Gargallo, junto al cáliz y el copón, también se incluía un portapaz, cuyo precio no fue restado del total por el mayordomo y que, de haberlo hecho, habría compensado notablemente la diferencia; pero, además, comparando la tasación objetiva de los cálices y copones de ambos maestros, hechas por el fiel contraste José García Díez, totalmente ajeno a la disputa, podemos comprobar que el valor de ambos juegos de altar era similar (Fig. 7):

TASACIÓN DE JOSÉ GARCÍA DÍEZ	CÁLIZ		COPÓN	
	Gargallo	Méndez	Gargallo	Méndez
Valor peso plata	717	688	909	932
Dorado	575	560	620	600
Hechura	565	550	585	600
SUBTOTAL	1.857	1.798	2.114	2.132
Nota: Valoración en reales de vellón.				

Fig. 7. Tabla comparativa de los precios dados por el fiel contraste José García Díez a los copones y cálices de Gargallo y Méndez. Elaboración del autor.

Como puede advertirse, el valor dado por el tasador a las piezas de Gargallo fue de 3.971 reales y a las de Méndez 3.930 reales; son, por tanto, tan sólo 41 reales de diferencia, lo que quedaba compensado con creces por los 87 reales

más que Gargallo le ofreció al mayordomo por el valor de la plata vieja; es decir, objetivamente la parroquia quedaba más beneficiada con la compra a Gargallo.

La artimaña de Méndez para llevarse el encargo fue rebajar 631 reales sobre el aprecio dado por el fiel contraste a los objetos, es decir, dándolos por debajo de su valor real. ¿Por qué? Sin duda, para desprestigiar a Gargallo y quitarle el encargo.

Méndez, quizás movido por un trasunto de celos profesionales, pretendió descalificar a su oponente quien, aprovechando su posición privilegiada como platero de la catedral y del arzobispado, debía acaparar la mayor parte de los encargos de la diócesis. Su objetivo era desacreditarlo, al ofrecer objetos de similares características a un precio muy inferior.

Analizando los números de Méndez, se advierte que mantenía en las piezas el valor del peso de la plata y su dorado, pero cobraba la mitad de lo estimado por la hechura, es decir, por su trabajo. Ciertamente, iba a ganar menos, concretamente la mitad, pero tendría como beneficio el deshonor de su “opponente”, deshonrándolo al difundir la idea de que elevaba los precios valiéndose de su posición privilegiada en el arzobispado sevillano. Así lo confirmó el propio mayordomo quien, en sus alegatos, dijo que se dirigió inicialmente al taller de Vicente Gargallo pensando que, al ser el maestro mayor de platería del arzobispado, era obligatorio encargarle a él las alhajas.

Esto fue advertido por Gargallo, quien en sus argumentaciones decía que, si Méndez daba las alhajas por debajo del precio del tasador, era por “malicia o alguna aprehensible temeridad”; y que, si esto se permitía, sería abrir una puerta de fatales consecuencias, pues era poner las obras por debajo de su valor real lo que, a la larga, desembocaría en inevitables fraudes y engaños.

El ejemplo que presentamos no es un caso excepcional, muy al contrario, estas tretas debieron ser frecuentes entre maestros de todos los oficios en el arzobispado sevillano a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII. Así, por citar otro ejemplo, en 1680 el mayordomo de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Aroche (Huelva) contactó con los ensambladores portugueses Francisco Coello y José de Silveira para que le dieran presupuesto para un monumento eucarístico. Estos presentaron un proyecto valorado en 750 pesos de plata. Mostrándose conforme el cabildo con el diseño y precio de la obra se otorgó escritura de compromiso ante notario. No obstante, tan sólo un mes después de firmada dicha escritura fue rescindida unilateralmente por parte de la parroquia debido a la aparición del maestro Cristóbal Ramírez Prieto que lo

bajó, según las trazas dadas por los maestros portugueses, en 525 pesos de plata. La nueva escritura se protocoló tres días después²⁶.

9. BIBLIOGRAFÍA

- AMORES MARTÍNEZ, F., “Artistas y artesanos al servicio de los arzobispos sevillanos. Algunas noticias sobre sus maestros mayores”, *Anuario de Historia de la Iglesia andaluza*, Vol. 9, 2016, pp. 259-271.
- BARRIO LOZA, J.A., “El túmulo de Felipe IV y la rebeldía del arquitecto Juan de Bolialdea”, *Estudios de Deusto*, Vol. 42, nº 1, 1994, pp. 29-36.
- BARRIO LOZA, J.A., “El pleito sobre el "viril" de la custodia de la Iglesia de Santiago, en Bilbao” *Letras de Deusto*, Vol. 16, nº 36, 1986, pp. 135-146.
- BARROSO VÁZQUEZ, M.D., “La obra del platero Vicente Gargallo en la Iglesia de Nuestra Señora de Gracia en Espera (Cádiz)”, *Gades*, nº 19, 1990, pp. 85-108.
- COFIÑO FERNÁNDEZ, I., “El retablo de la iglesia de Sojo: un ejemplo de la rivalidad entre los artistas del siglo XVIII”, *Letras de Deusto*, Vol. 30, nº 89, 2000, pp. 139-148.
- CRUZ VALDOVINOS, J.M., *Cinco siglos de platería sevillana*, Sevilla, Tabapress, 1992.
- GRACIA CÁRCAMO, J.A., “Un ejemplo del conflicto social en el artesanado de Bilbao: las fugas de aprendices (1600-1900)”, *Vasconia: Cuadernos de historia - geografía*, nº 18, 1991, pp. 109-121.
- HEREDIA MORENO, M.C., *La orfebrería en la provincia de Huelva*, Huelva, Excma. Diputación Provincial, 1980.
- JAQUERO ESPARCIA, A., “Adecuando el ornato al gusto de los tiempos. Adorno y transformación del camarín de la capilla de Nuestra Señora del Espino de Liétor a comienzos del siglo XIX”, *Al-Basit: Revista de estudios albacetenses*, nº. 67, 2022, pp. 23-46.
- MANZANOS ARREAL, P., *Los artesanos en Vitoria en el siglo XVIII (1700-1830): organización colectiva, relaciones familiares, cultura material y vida social*. Tesis doctoral dirigida por José María Imízcoz Beunza (dir. tes.). Universidad del País Vasco, 2003.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1984.
- NIETO SÁNCHEZ, J.A., “Aprendices en México: entre el paternalismo artesano y la compulsión del obraje (siglos XVI-XVIII)”, *Anuario del Centro*

26 Archivo de Protocolos Notariales de Aracena. Leg. 417. Año 1680, fols. 102r/103r.

- de Estudios Históricos "Prof. Carlos S. A. Segreti"*, nº 1 23, 1, 2023, pp. 54-8.
- NIETO SÁNCHEZ, J.A., "Los más temibles por su indocilidad": sobre la conflictividad artesana en la Edad Moderna española", *Sociología del Trabajo*, nº 98, 2021, pp. 1-12.
- NIETO SÁNCHEZ, J.A., "Los gremios en Castilla, Navarra y Aragón, 1300-1800: una síntesis", SOLÀ I PARERA, M.A. (coord.), *Artisanos, gremios y género en el sur de Europa (siglos XVI-XIX)*, 2019, pp. 21-54.
- NIETO SÁNCHEZ, J.A., "La reproducción gremial en el Madrid del siglo XVIII: desmontando el tópico del aprendizaje como cantera corporativa", FRANCH BENAVENT, R. y otros (ed. Lit.), *Cambios y Resistencias Sociales en la Edad Moderna: Un análisis comparativo entre el centro y la periferia mediterránea de la Monarquía Hispánica*, 2014, pp. 97-108.
- NIETO SÁNCHEZ, J.A., "Asociación y conflicto laboral en el Madrid del siglo XVIII"
- LÓPEZ BARAHONA, V. y NIETO SÁNCHEZ, J.A. (ed. Lit.), *El trabajo en la encrucijada: los artesanos urbanos en la Europa de la Edad Moderna*, 1996, pp. 248-287.
- NIETO SÁNCHEZ, J.A., y ZOFÍO LLORENTE, J.C., "Los gremios de Madrid durante la Edad Moderna: una revisión", *Áreas: revista internacional de ciencias sociales*, nº 34, 2015, pp. 47-61.
- PALOMERO PÁRAMO, *El retablo sevillano del Renacimiento: Análisis y evolución (1560-1629)*, Sevilla, Diputación Provincial, 1983.
- PAYO HERNANZ, R.J., *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, Burgos, Diputación Provincial, 1997.
- PEÑA VELASCO, M. de la C., "Los conflictos sobre competencias entre académicos y no académicos en las postrimerías del siglo XVIII: el recurso del escultor Juan Pedro Guisart contra el tallista José Navarro David", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, nº 4, 1992, pp. 245-254.
- POLO SÁNCHEZ, J.J., *Arte Barroco en Cantabria: retablos e imaginería (1660-1790)*. Santander, Asamblea Regional de Cantabria, 1991.
- RAVÉ PRIETO, J.L., *Guía Artística de Arahál*, Sevilla, Diputación Provincial, 2005.
- RECIO MIR, A., "Una aproximación al gremio sevillano de maestros de hacer coches: confluencias artísticas y rivalidades profesionales", MORALES MARTÍNEZ, A. (coord.), *Actas del Congreso Internacional Andalucía Barroca*, Vol. 1, 2009, pp. 405-416.
- SANZ SERRANO, M.J., *La orfebrería sevillana del Barroco*, Sevilla, Excma. Diputación Provincial, 1976.

SANTOS MÁRQUEZ, A.J., “Noticias de platería sevillana plateros entre 1780 y 1800”, *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, tomo 91, n° 276-278, 2008, pp. 267-287.

SANTOS MÁRQUEZ, A.J., *José Alexandre y Ezquerro y el triunfo de la rocalla en la platería sevillana*, Sevilla, Excma. Diputación Provincial, 2018.

SANTOS MÁRQUEZ, A.J., “El platero Vicente Gargallo y Alexandre (1742-1808): Novedades biográficas y su trabajo en la catedral de Sevilla”, *Norba-Arte*, vol. XLIII, 2023, pp. 119-138.



Fig. 1. Vicente Gargallo y Alexandre. Cáliz. 2ª mitad del s. XVIII. Parroquia de la Purísima Concepción. Galarza (Huelva) © Autor.



Fig. 2. Antonio Méndez. Cáliz. Último tercio del s. XVIII. Parroquia de San Martín, Almonaster la Real (Huelva) © Autor.



Fig. 3. Antonio Méndez. Cáliz. 1786. Parroquia de San Pedro. Cartaya © Autor.



Fig. 4. Punzones de la base del copón de la parroquia de San Pedro de Cartaya: endes (al revés), Garc. 10. no8do. Torre alargada. © Autor.



Fig. 5. Antonio Méndez. Detalle del anagrama de San Pedro en la copa. 1786. Parroquia de San Pedro. Cartaya © Autor.



Fig. 6. Vicente Gargallo y Alexandre. Cáliz, H. 1784. Convento de Santa Paula, Sevilla. © Fondo Gráfico Archivo IAPH. Autora: Inmaculada Salinas.

José M^a Sánchez-Cortegana

Departamento de Escultura e Historia de las Artes Plásticas

Universidad de Sevilla

<https://orcid.org/0000-0003-2310-653X>

jsanche@us.es

NOTA DE VARIA



**UNA SANTA TERESA DE JESÚS DE LUIS TRISTÁN EN EL
SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA PIEDAD DE
ALMENDRALEJO (BADAJOZ)**

**A SAINT TERESA OF JESUS BY LUIS TRISTÁN IN THE
SANCTUARY OF NUESTRA SEÑORA DE LA PIEDAD DE
ALMENDRALEJO (BADAJOZ)**

LUIS ALBERTO PÉREZ VELARDE
Conservador del Museo Sorolla

Recibido: 30/08/2024 / Aceptado: 21/11/2024

RESUMEN

El presente artículo trae a colación una obra del pintor Luis Tristán de Escamilla (ca. 1585-1624) que no había sido mencionada anteriormente por la bibliografía especializada sobre el artista toledano, del que se cumple el cuarto centenario de su muerte en 2024. El análisis del cuadro, que entró a formar parte de la colección pictórica del Santuario de la Piedad de Almendralejo gracias a una importante donación, y el contexto barroco en el que se creó, son claves para entender mejor el estilo naturalista que impuso Tristán en la Toledo pictórica del primer tercio del siglo XVII, donde fue uno de los protagonistas más destacados al mismo tiempo que iba diferenciándose del estilo del Greco, su maestro.

Palabras clave: Santa Teresa, Luis Tristán, Almendralejo, Toledo.

ABSTRACT

This article brings up a new work by the painter Luis Tristán (c. 1585-1624) that had not been previously mentioned in the specialized bibliography of the toledan artist whose centenary of his death will be celebrated in 2024. The analysis of the painting, which became part of the pictorial collection of the Sanctuary of La Piedad in Almendralejo thanks to an important donation, and the Baroque context in which it was created, is key to a better understanding of the naturalistic style imposed by Tristán in the pictorial Toledo of the first third of the 17th century, where he was one of the most outstanding protagonists while at the same time differentiating himself from the style of El Greco, his master.

Keywords: Santa Teresa, Luis Tristán, Almendralejo, Toledo.

INTRODUCCIÓN

El objeto principal del presente estudio es profundizar en el análisis de una pintura que representa a *Santa Teresa de Jesús* realizada por el artífice toledano Luis Tristán (ca. 1585-1624), del que se cumplen cuatrocientos años de su fallecimiento en 2024. En la actualidad, el cuadro se encuentra en la pared izquierda del crucero del templo patronal del santuario de Nuestra Señora de la Piedad de Almendralejo (Badajoz) gracias a una donación que en 1892 realizara don Diego Golfín Villalobos:¹

“Don Diego Golfín Villalobos vecino de esta Ciudad ante el Excmo. Ayuntamiento como mejor proceda dice: Que con el fin de cooperar a la devoción del culto de Nuestra Patrona la Santísima Virgen de la Piedad, que tantos y tan inapreciables beneficios prodiga a este vecindario, ha entrado en su animo donarla, como muestra de su reconocimiento y amor, las alhajas y efectos siguientes:

- unos pendientes de oro de ley y brillantes, peso dos adarmes, cuyo valor ha sido apreciado por Don José Carpintero Romero relojero de esta población en la cantidad de setecientas cincuenta pesetas.

- Dos candelabros de plata de ley, peso ciento y media onzas con las iniciales D.G. siendo su valor de cuatrocientas setenta y siete pesetas, treinta y ocho céntimos según a apreciado el citado perito

1 “Diego Golfín Villalobos nació en 1818 en Almendralejo. Fue hijo de Gómez Golfín Calderón, caballero de Alcántara, y Engracia Villalobos Rivera; y nieto de Ana Javiera Calderón y Dávalos, VIII Condesa de la Oliva”. ZARANDIETA ARENAS, F. y MEDINA CLEDÓN, T., *La Virgen de la Piedad y Almendralejo; cinco siglos de una convivencia amorosa*, Almendralejo, Santuario de Nuestra Señora de la Piedad, 2008, p. 162.

- Un cuadro que representa a Santa Teresa de Jesús en estasis que mide un metro y sesenta y un centímetros de largo por un metro cuatro centímetros de ancho con marco de caña dorada, teniendo esta trece centímetros de ancho.”²

Diego Golfín Villalobos, vecino de Almendralejo, falleció en 21 de octubre de 1901, dejando como único universal heredero a don Enrique Granda y Calderón, a quien convirtió de manera inesperada en el propietario de la mayor fortuna de toda Extremadura, según dicta la cláusula 11^a de su testamento, otorgado en Madrid el 19 de julio de 1899.

“En el remanente de sus demás bienes y derechos, sustituye y nombra por único y universal heredero a su sobrino D. Enrique Granda y Calderón, para que los que sean los lleve en propiedad y absoluto dominio, con la bendición de Dios, a quien ruega le encomiende.”³

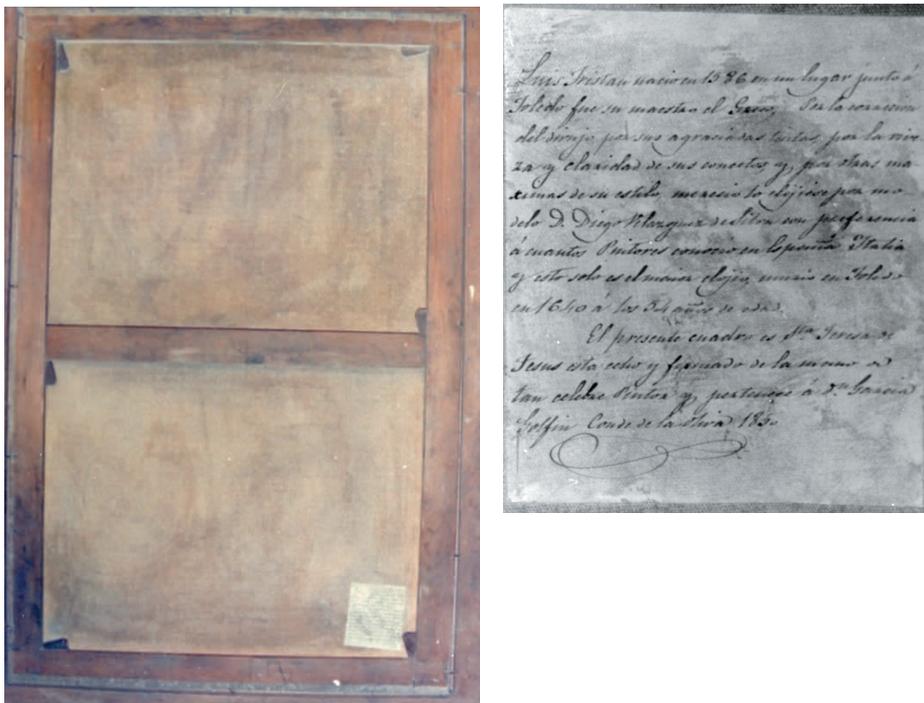
Además, en la parte inferior del reverso del lienzo encontramos un papel adherido con la siguiente información, que confirma la autoría de Tristán:

“Luis Tristán nació en 1586 en un lugar junto a Toledo, fue su maestro el Greco. Por la perfección del dibujo, por sus agraciadas tintas, por la viveza y claridad de sus conceptos y por otras máximas de su estilo mereció lo eligiera por modelo D. Diego Velázquez de Silva con preferencia a cuantos pintores conoció en España Italia y esto solo es el mínimo elogio. Murió en Toledo en 1640 a los 54 años de edad. El presente cuadro es Santa Teresa de Jesús está echo y firmado de la mano de tan célebre pintor y pertenece a D. García Golfín Conde la Oliva 1850.”⁴

2 *Registros de Actas de sesiones del Pleno y Comisión Gestora de Almendralejo de 1892 (1 de noviembre de 1892)*, Archivo de la Diputación Provincial de Badajoz, Archivo Digital https://www.dipbadajoz.es/cultura/archivo/index.php?seleccion=_digital

3 *Jurisprudencia administrativa. Colección completa de las resoluciones dictadas por el Tribunal Supremo (Sala de lo Contencioso-Administrativo) desde su instalación en 1846 hasta el día, y de las decisiones recaídas a consulta del Consejo de Estado sobre competencias y conflictos de jurisdicción...*, tomo 77. https://www.google.es/books/edition/Jurisprudencia_administrativa/brYrAQAAAMAAJ?hl=es&gbpv=0

4 Agradezco esta información al Taller de Restauración de Llerena (Badajoz).



[fig. 1] Luis Tristán. Reverso del lienzo de *Santa Teresa de Jesús*. ca. 1610-1620, óleo sobre lienzo, 171 x 104 cm, ermita de Nuestra Señora de la Piedad de Almendralejo (Badajoz). Fotografías del Taller de Restauración de Llerena.

Es difícil encontrar imágenes de santa Teresa en el repertorio de los numerosos santos que pintó Tristán. Si bien es cierto que en el catálogo del artista que publicaron Pérez Sánchez y Navarrete Prieto, ambos mencionan una obra de dudosa atribución que representa a *San Isidoro, san Francisco Javier, santa Teresa de Jesús y san Felipe Neri*.⁵

Tristán actuó en la pintura toledana como bisagra entre El Greco y los artistas que evolucionaron hacia las formas crudas del naturalismo, contribuyendo así a la renovación artística en la Toledo barroca del primer tercio del siglo XVII. Al taller del Greco debió de entrar como aprendiz en 1603, a la edad de trece o catorce años. Hay que hacer notar que figuró como testigo, con el

⁵ Óleo sobre lienzo, 150 x 190 cm. El cuadro fue vendido en Christie's de Londres el 25 de julio de 1958 como obra de Tristán. Sin embargo, estos autores la atribuyen a Felipe Diricksen. PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. Y NAVARRETE PRIETO, B., *Luis Tristán h. 1585-1624*, Madrid, Fundación BBVA, 2001, p. 270.

nombre de Luis de Escamilla, en un documento referente al Greco y la realización de los lienzos del hospital de la Caridad de Illescas. En este obrador empezó a definir su estilo, basado en las composiciones y en los alargados cánones de su maestro.

Lázaro Díaz del Valle se refirió a Luis Tristán como “excelente pintor de historias. Pintó figuras grandes y pequeñas. Murió en la ciudad de Toledo alrededor del año 1640. Dícenme que allí dejó de su mano famosas obras que tienen grande estimación”.⁶ Sin embargo, Tristán falleció el 7 de diciembre de 1624, tal y “como figura en el folio 95 vuelto del Libro de Difuntos del Archivo Parroquial de los Santos Justo y Pastor (desde 15 de agosto de 1601 hasta 29 de diciembre de 1628)”.⁷ Palomino sentó las bases de su conocimiento: “Luis Tristán fue natural de un lugar cerca de Toledo, y fue discípulo de Dominico Greco, a quien excedió en el buen gusto, y corrección del dibuxo”.⁸

Célebre pintor de su época, un cuadro suyo aparece mencionado en el inventario de bienes de Francisco de Yepes Urquizu, padre del rector del colegio de San Bernardino de Toledo (Pedro de Yepes Urquizu): “Una tabla grande del Santo Sepulcro guarneçido el quadro de negro y dorado del Tiziano en quinientos y sessenta reales. Yten. Una tabla grande del señor San Francisco con marco dorado de Oracio Borgarum en quatrocientos y quarenta reales. Yten. Una tabla de Nuestra Señora de la Leche de Tristan con marco dorado y açul en 200”.⁹

Andando el tiempo, durante el siglo XIX su fama fue en aumento, y el artista empezaba a estar representado en importantes colecciones; un hecho que no pasó desapercibido para el mismo Benito Pérez Galdós, quien mencionó una de sus obras en la novela *La de Bringas* (1884), que desarrolla su trama en las estancias del Palacio Real de Madrid: “En fin, que tengo que meter mis queridos trastos en este aposento, bastante grande sí, pero incapaz para mí... Verían ustedes las dos tablas de Rafael, tiradas por el suelo, revueltas con la vajilla; el gran lienzo de Tristán contra la pared; las porcelanas metidas en paja todavía [...]”¹⁰

6 GARCÍA LÓPEZ, D., *Lázaro Díaz del Valle y las Vidas de pintores en España*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2008, p. 340. Ceán toma la fecha de fallecimiento de Tristán del texto de Díaz del Valle, aunque esta sea errónea.

7 ARAGONÉS DE LA ENCARNACIÓN, A., “El pintor Luis Tristán”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, nº 22-23, 1925, [Consulta: 15/02/2024] https://realacademiatoledo.es/wp-content/uploads/2013/09/files_toletum_1022_01.pdf.

8 PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A., *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid, Aguilar, 1947, p. 866.

9 Documentación inédita. Agradezco esta información a María Eugenia Alguacil Martín, técnico del Archivo Histórico Provincial de Toledo.

10 PÉREZ GALDÓS, B., *La de Bringas*, Madrid, Cátedra, 2006, pp. 71-72.

De la misma manera, Félix Urabayen denunció la salida de bienes del patrimonio español en *Toledo, la despojada* (1924), una novela en la que abordó el frecuente saqueo artístico que se estaba produciendo en la ciudad del Tajo: “¡Sí que está usted enterado! ¡Como todas las denuncias sean por el estilo! [...] Los Grecos, el Tristán del salón y el Veronés que había en el taller están en casa del agente de Haller. Quería comprármelos, pero al fin no nos arreglamos en el precio. Mañana mismo, si quiero, estarán en mi casa.”¹¹

Tristán estuvo en Roma aproximadamente seis años (ca. 1606-1612), una ciudad en la que vivió de primera mano el momento de la eclosión del realismo tenebrista de Caravaggio y del nuevo clasicismo romano boloñés de los hermanos Carracci. Según testimonio del pintor y tratadista aragonés Jusepe Martínez, Tristán se relacionó en Italia con José de Ribera. Allí también contactó con otros artistas del círculo toledano y de su misma generación, como Juan Bautista Maíno o Pedro de Orrente, y visitó ciudades como Venecia, Milán, Florencia, según sus propias anotaciones al ejemplar de las *Vidas* de Vasari que poseyeron antes que él Federico Zuccaro y El Greco.¹²

De regreso a Toledo, hacia 1612, inició su breve carrera profesional, e incluso llegó hasta tener un obrador propio. Es a partir de este momento, en la década homogénea de 1610-1620, cuando podemos empezar a valorar su arte dado que apenas existen datos y obras de sus primeros años. Tristán llegó a una Toledo donde el cardenal Sandoval y Rojas (1599-1618) apostaba por las nuevas corrientes de la pintura *caravaggiesca*, y en la que empezó a sentir predilección por nuestro pintor, a juzgar por las veces que lo retrató. Pintó además un buen número de obras para la clientela toledana que se distinguieron por la veracidad de las historias narradas, la mayor parte de carácter devocional: santos tremendamente realistas que reflexionan sobre la brevedad de la vida junto a espacios rocosos, o que aparecen extasiados ante la visión de lo divino¹³, como es el caso de la santa Teresa.

Es aquí, en el primer tercio del siglo XVII, donde se debe ubicar el cuadro que ahora nos ocupa, y aún más teniendo en cuenta que el 12 de marzo de 1622 el papa Gregorio XV canonizó en Roma a san Isidro Labrador, san Ignacio de Loyola, san Francisco Javier, santa Teresa de Jesús y san Felipe Neri. Este

11 URABAYEN, F. A., *Toledo la Despojada. Estampas del camino*, Toledo, Antonio Pareja Editor, 2015, p. 152.

12 SALAS, X. y MARÍAS, F., *El Greco y el arte de su tiempo. Las notas de El Greco a Vasari*, Toledo, Real Fundación de Toledo, 1992, p. 141.

13 PÉREZ VELARDE, L.A., “Luis Tristán”, en VV.AA., *El Greco arte y oficio*, Madrid, Fundación El Greco 2014, 2014, p. 195.

hecho, sin duda, provocó la multiplicación de celebraciones litúrgicas, procesiones, sermones y, sobre todo, la demanda masiva de imágenes de estos santos.

Tras el Concilio de Trento (1545-1563), uno de los principales asuntos que fomentó la Contrarreforma fue el de la difusión a toda costa de los ideales católicos, y, por ello, no tardaron en aparecer diferentes manifestaciones cargadas de significado en esa línea de evangelización, ya fueran historias y descripciones locales, biografías de sus personajes más ilustres o vidas de santos que guardasen relación con ellas, como es el caso de santa Teresa con Toledo, ciudad donde realizara su quinta fundación: el convento de las Carmelitas Descalzas de San José, que fue creado el 14 de mayo de 1569. En esta ciudad, considerada como escritorio de la santa andariega, escribió en 1577 una primera redacción de una de sus obras cumbre, *Las Moradas*, que compuso a lo largo de dos meses y dos semanas: “comenzólas el día de la Santísima Trinidad, 1577, en San José de Toledo, y las terminó visperas de San Andrés del mismo año, en San José de Ávila, con una interrupción de cinco meses”.¹⁴

Precisamente, en este mismo convento se conserva un soberbio *Cristo Crucificado* de Tristán,¹⁵ en el que se aprecia la interpretación de la obra de su maestro “al modo de ciertas aberraciones del Greco”¹⁶, que diría Pedro Antonio de Alarcón. Una obra de “impregnación naturalista y de singular nobleza, alejada ya de lo grequiano, que apunta a un momento tardío en su producción, no lejos del retablo de Santa Clara”.¹⁷ La pertenencia de esta obra al convento de Carmelitas Descalzas de San José de Toledo relaciona a Tristán con esta orden, y quizás con el cuadro al que nos referimos. Además, Ponz mencionó un *Apostolado* de medias figuras de mano de Tristán que realizó también para esa misma iglesia.¹⁸

14 CONDE, C., “Sobre la escritura de Santa Teresa y su amor a las letras”, *Revista de Espiritualidad*, vol. 22, 1963, p. 350, [Consulta: 15/02/2024]

<http://www.revistadeespiritualidad.com/upload/pdf/1081articulo.pdf>

15 “Para los descalzos de Toledo realizó una espléndida *Degollación del Bautista*, destruida, y para las madres descalzas, a buen creer, el *Cristo crucificado*”

16 ALARCÓN, P. A. de, *De Madrid a Nápoles*, 4ª edición, Madrid, Sucesores de Ribadeneira, 1894, t. II, p. 10.

17 COLLAR DE CÁCERES, F., “Cristo crucificado”, en Dobado Fernández, J. y Martín Lozano, J.E. (coms.), *Teresa de Jesús: maestra de oración*, Ávila/Alba de Tormes (24 marzo al 10 de noviembre de 2015), Valladolid, Fundación Las Edades del Hombre 2015, p. 274.

18 “También allí hay un cuadro historiado muy bueno de Santa Teresa de Jesús, y lo es igualmente el *Señor con la Cruz a cuestras* en el altar colateral del lado de la Epístola. Alrededor de la iglesia se ve un *Apostolado* de medias figuras sobre el gusto de Tristán”. PONZ, A., *Viaje de España; seguido de los dos tomos del Viaje fuera de España*, Madrid, Aguilar, 1947, p. 77.

EL CUADRO DE SANTA TERESA DE JESÚS EN EL SANTUARIO DE LA PIEDAD

En la pintura de Almendralejo, santa Teresa [fig. 2] aparece en actitud pensativa antes de consignar por escrito alguno de los capítulos de sus inspiradas obras. Como advertimos, la representación que Tristán hace de la santa como escritora se enmarca en el contexto posterior al Concilio de Trento: ya no se trata de una santa que reza, como en el caso del retrato de fray Juan de la Miseria que realizó en los primeros días de junio de 1576, hoy conservado en el convento de las Carmelitas Descalzas de Sevilla, que inspira su rostro, sino de una persona que actúa y recibe la inspiración por parte del Espíritu Santo que la sobrevuela y al que contempla con gran intensidad. Tristán nos muestra a la santa con los brazos abiertos en un momento de arrebató místico, una pausa en su escritura para recibir la inspiración divina, que aparece bajo la forma de paloma y a modo de rompimiento de luz celestial, “Moviendo el Espíritu Santo su pluma (como piadosamente creemos y se experimenta por los efectos) para que sin estudio humano (porque todo su saber era divino) escribiese libros llenos de celestial doctrina.”¹⁹

Con la mano derecha sostiene la pluma, justo en el momento del acto de inspiración que adquiere el mayor protagonismo, en tanto la izquierda, de extrema delicadeza, se alarga para establecer un diálogo con la paloma. Este gesto se convertirá en habitual de su iconografía, indicando el carácter espiritual y, a la vez, intelectual de su prolífica actividad como escritora. La mirada orientada hacia lo alto de la santa recuerda a otras obras del pintor, especialmente relacionadas con santos penitentes. Esa misma contemplación la encontramos en la Virgen de brazos cruzados del *Pentecostés* del Museo de Bellas Artes de Bucarest (Rumania), procedente del antiguo retablo de las Jerónimas de la Reina de Toledo, que salió de España hacia 1836.

19 Esta dedicatoria de fray Diego de Yepes al Papa Pablo V extraída de su libro *Vida, virtudes y milagros de la bienaventurada Virgen Teresa de Jesus, madre y fundadora de la nueva reformacion de la Orden de los descalços y descalças de Nuestra Señora del Carmen* (1606) fue recogida por PINILLA MARTÍN, M. J., *Imagen e imágenes de Santa Teresa de Jesús entre 1576 y 1700: origen, evolución y clasificación de su iconografía*, Ávila, Diputación de Ávila / Institución Gran Duque de Alba, 2015, p. 231.



[fig. 2] Luis Tristán. *Santa Teresa de Jesús*. ca. 1610-1620, óleo sobre lienzo, 171 x 104 cm, ermita de Nuestra Señora de la Piedad de Almendralejo (Badajoz).

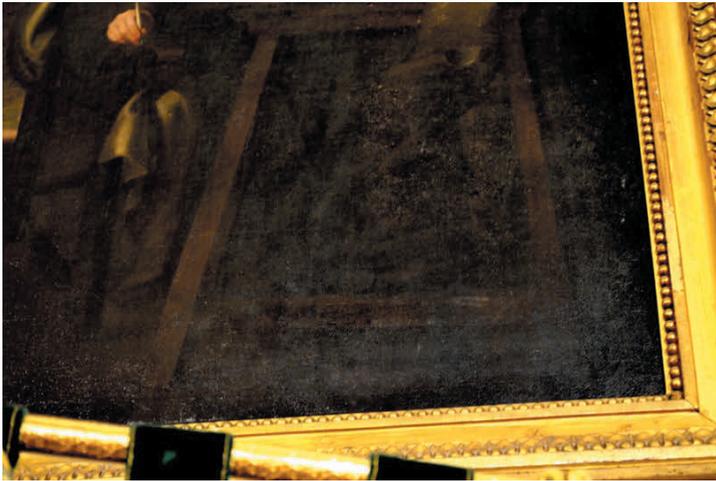
En la parte de la izquierda se abre un espacio de luz, un claustro que cerca el patio principal de un convento que podría corresponderse con alguna de las fundaciones que la propia santa impulsó. La decoración arquitectónica va a tener gran importancia en las composiciones, y en este patio se aprecian unos arcos peraltados sostenidos por unas finas columnas y el inicio de la torre que se recorta sobre un celaje.

Tristán, maestro de la luz y pintor de sabiduría pictórica prodigiosa, dirige el foco lumínico hacia las manos y el rostro para captar la psicología y expresión de la santa, de un temperamento fogoso. Destaca particularmente el verismo en la representación del semblante que denota la concentración máxima propia del momento y el refinamiento místico. El pintor vuelca su maestría para captar la hondura psicológica y el naturalismo de un rostro, el de Teresa, que entabla con Dios un diálogo extático²⁰. Una cara que denota el cansancio a

20 “[...] el rostro redondo y lleno, de muy buen tamaño y proporción; la color blanca y encarnada, y, cuando estaba en oración, se le encendía y se ponía hermosísimo, todo él limpio y apacible”. Esta descripción del P. Francisco de Ribera (1590) fue recogida por CHECA, F., “Santa Teresa de Jesús y las imágenes artísticas”, en VVAA., *Teresa de Jesús, La prueba de mi verdad*, Madrid, Biblioteca Nacional de España/Acción Cultural Española, 2015, p. 103.

través de las bolsas de los ojos pintadas de un color oscuro bajo el párpado inferior, pero también la belleza de la mística española. La santa se cubre con el velo negro sobre su cabeza y un manto de amplio vuelo abrochado en su parte superior. La ejecución de la caída de los plegados de su hábito carmelita se resuelve de excelente manera gracias, en parte, al foco lumínico que se dirige a la túnica de color blanco roto característico de la orden carmelita y que se complementa con una toca larga blanca con la que protege la cabeza y que lleva ceñida a la cara. Encima de ella, vemos el escapulario que comúnmente cuelga por el pecho y por la espalda, con la pertinente abertura para pasar la cabeza.

Sobre la mesa, fuertemente iluminada, se distribuyen, en un juego de luces y sombras, unos elementos a modo de naturaleza muerta: las páginas desgastadas de sus escritos, el tintero o los papeles que cuelgan de la austera mesa barroca, de robusta madera. Además, aunque casi no se aprecia por la dificultad de la ubicación del cuadro a una cierta altura, la firma *Luis Tristán* aparece en el travesaño que une las patas de la mesa. [fig. 3]



[fig. 3] Luis Tristán. *Santa Teresa de Jesús*. Detalle de la firma en el travesaño, ca. 1610 -1620, óleo sobre lienzo, 171 x 104 cm, ermita de Nuestra Señora de la Piedad de Almendralejo (Badajoz).

Vale la pena indicar que la naturaleza muerta adquiere aquí un protagonismo importante, insertándose de manera clave en la narración de este tema religioso y entroncando con el género del bodegón, de larga tradición en Toledo. El libro es un objeto propio del intelectual que, como la pluma en el tintero, se considera atributo intrínseco de la sabiduría: suele representar obras de

meditación o ejercicios espirituales que giran en torno a la pasión y muerte de Cristo. En este bodegón de libros, muy del gusto barroco, el pintor puso de manifiesto su habilidad técnica para la composición de la diagonal y plasmó con verosimilitud los detalles y las texturas de las encuadernaciones de estos objetos manufacturados, que se contraponen a la imagen religiosa, es decir, lo terrenal frente a lo celestial.

La iconografía de santa Teresa escritora resulta frecuente en la Historia del Arte, y los primeros ejemplos de su retrato se encuentran en la primera edición italiana de la *Vida* del año 1599, donde responde a los rasgos y la disposición de la *vera effigies*.²¹ Aunque no se la representaba en la misma acción de escribir, es cierto que tiene junto a sí los instrumentos propios de tal actividad. Por tanto, estamos ya ante una representación como escritora inspirada por el Espíritu Santo, que la acompaña en forma de paloma.

La consolidación de este tipo iconográfico se recoge en la *Vita B. Virginis Teresiae*, el libro de estampas publicado en Amberes que grabó en 1613 Adrian Collaert junto con Cornelis Galle y Pieter de Jode. En una de ellas destaca la santa como escritora que alude al magisterio teresiano y, de la misma manera, se representa con los libros en el momento en que recibe la inspiración del Espíritu Santo, cuya visita recibió en forma de paloma (Santa Teresa de Jesús, *Vida*, 38, 9-12). [fig. 4]



[fig. 4] Adrian Collaert. *Santa Teresa escritora*, ca. 1613, grabado calcográfico procedente de *Vita B. Virginis Teresiae*, Amberes, Adriaen Collaert y Cornelis Galle, 1613.

21 PINILLA MARTÍN, M. J., *op. cit.*, p. 232.

Volviendo al asunto de la *vera effigies*, en ocasiones esta se aúna con otros aspectos o atributos fundamentales de sus diferentes iconografías, como la que nos ocupa en este caso. Además, en la estampa grabada por Francisco de Villamena con motivo de la beatificación de santa Teresa (1614) se introducen otros aspectos fundamentales de la vida de la reformadora. En ella destaca la presencia del testigo que relata la influencia que recibió del Espíritu Santo.²²

Esta actitud de la santa que alza la mirada para recibir la inspiración divina nos recuerda a la iconografía de los dones y frutos del Espíritu Santo de uno de los grabados que en su momento recogiera el profesor Santiago Sebastián, el cual presenta a “una monja carmelita escribiendo ante la Cruz y bajo la iluminación del Espíritu Santo y aquí surge la figura de santa Teresa”.²³ Con todo, la Biblioteca Nacional de España conserva numerosos grabados de época, y sobre todo del siglo XVIII, que contribuyeron a propagar y fijar la imagen de la santa.

CONCLUSIONES

Las imágenes de la santa se habían multiplicado tras su beatificación, celebrada en 1614 y recogida con especial entusiasmo por un pueblo que demandaba imágenes de la carmelita. En este contexto de los primeros años del siglo XVII se realizó la *Santa Teresa de Jesús*, que debe figurar como obra destacada en la bibliografía especializada de Luis Tristán, contribuyendo de ese modo a la ya muy extensa relación de representaciones teresianas en los estudios dedicados a la santa abulense.

Así las cosas, la representación de esta *Santa Teresa*, en la que se potencia la serenidad contenida del rostro que se ilumina al recibir los dones de sabiduría del Espíritu Santo, se anticipa a las versiones que hicieron del mismo asunto José de Ribera (Museo de Bellas Artes de Valencia, 1645) o Francisco de Zurbarán (Catedral de Sevilla, 1650), creaciones que, junto a las estampas de la época llenas de ideas y conocimiento, contribuyeron a consolidar su iconografía en el imaginario colectivo.

²² MORENO CUADRO, F., *Iconografía de Santa Teresa (II): Las series grabadas*, Burgos, Grupo Editorial Fonte / Monte Carmelo, 2017, pp. 100-101.

²³ SEBASTIÁN, S., “Iconografía de la mística vida teresiana (Homenaje en el Cuarto Centenario)”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, vol. X, 1982, p. 28.

BIBLIOGRAFÍA

- ALARCÓN, P. A. de, *De Madrid a Nápoles*, 4ª edición, Madrid, Sucesores de Ribadeneira, 1894, tomo II.
- ARAGONÉS DE LA ENCARNACIÓN, A., “El pintor Luis Tristán”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, nº 22-23, 1925, [Consulta: 15/02/2024]
https://realacademiatoledo.es/wp-content/uploads/2013/09/files_tole-tum_1022_01.pdf
- ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE TOLEDO 64427/034. Inventario de bienes de Francisco de Yepes Urquizu, 1632.
- CHECA, F., “Santa Teresa de Jesús y las imágenes artísticas”, en VVAA., *Teresa de Jesús, La prueba de mi verdad*, Madrid, Biblioteca Nacional de España-Acción Cultural Española, 2015, pp. 103-129.
- COLLAR DE CÁCERES, F., “Cristo crucificado” en Dobado Fernández, J. y Martín Lozano, J.E. (coms), *Teresa de Jesús: maestra de oración*, Ávila/Alba de Tormes (24 marzo al 10 de noviembre de 2015), Valladolid, Fundación Las Edades del Hombre 2015, pp. 274-275.
- CONDE, C., “Sobre la escritura de Santa Teresa y su amor a las letras”, *Revista de Espiritualidad*, vol. 22, 1963, pp. 348-358, [Consulta: 15/02/2024]
<http://www.revistadeespiritualidad.com/upload/pdf/1081articulo.pdf>
- GARCÍA LÓPEZ, D., *Lázaro Díaz del Valle y las Vidas de pintores en España*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2008, p. 340.
- Jurisprudencia administrativa. Colección completa de las resoluciones dictadas por el Tribunal Supremo (Sala de lo Contencioso-Administrativo) desde su instalación en 1846 hasta el día, y de las decisiones recaídas a consulta del Consejo de Estado sobre competencias y conflictos de jurisdicción ... Tomo 77*
https://www.google.es/books/edition/Jurisprudencia_administrativa/brYrA-QAAMAAJ?hl=es&gbpv=0
- MORENO CUADRO, F., *Iconografía de Santa Teresa (I): La herencia del espíritu de Elías*, Burgos, Monte Carmelo, 2016.
- MORENO CUADRO, F., *Iconografía de Santa Teresa (II): Las series grabadas*, Burgos, Grupo Editorial Fonte / Monte Carmelo, 2017.
- MORENO CUADRO, F., *Iconografía de Santa Teresa (III): De las visiones a la vida cotidiana*, Burgos, Grupo Editorial Fonte / Monte Carmelo, 2018.
- MORENO CUADRO, F., *Iconografía de Santa Teresa (IV): Iconografía de los reformadores descalzos y la estampa alegórica*, Burgos, Grupo Editorial Fonte / Monte Carmelo, 2019.

- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A., *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid, Aguilar, 1947, p. 866.
- PÉREZ GALDÓS, B., *La de Bringas*, Madrid, Cátedra, 2006, pp. 71-72.
- PÉREZ VELARDE, L.A., “Luis Tristán”, en VVAA., *El Greco arte y oficio*, Fundación El Greco 2014, 2014, pp. 192-201.
- PINILLA MARTÍN, M. J., *Imagen e imágenes de Santa Teresa de Jesús entre 1576 y 1700: origen, evolución y clasificación de su iconografía*, Ávila, Diputación de Ávila / Institución Gran Duque de Alba, 2015.
- PONZ, A., *Viaje de España; seguido de los dos tomos del Viaje fuera de España*. Madrid, Aguilar, 1947, p. 77.
- Registros de Actas de sesiones del Pleno y Comisión Gestora de Almendralejo de 1892 (1 de noviembre de 1892)*, Archivo de la Diputación Provincial de Badajoz, Archivo Digital
https://www.dipbadajoz.es/cultura/archivo/index.php?seleccion=_digital
- SALAS, X. y MARÍAS, F., *El Greco y el arte de su tiempo. Las notas de El Greco a Vasari*, Toledo, Real Fundación de Toledo, 1992, p. 141.
- SEBASTIÁN, S., “Iconografía de la mística vida teresiana (Homenaje en el Cuarto Centenario)”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, vol. X, 1982, pp. 15-68.
- URABAYEN, F. A., *Toledo la Despojada. Estampas del camino*, Toledo, Antonio Pareja Editor, 2015, p. 152.
- ZARANDIETA ARENAS, F. y MEDINA CLEDÓN, T., *La Virgen de la Piedad y Almendralejo; cinco siglos de una convivencia amorosa*, Almendralejo, Santuario de Nuestra Señora de la Piedad, 2008, p. 162.

Luis Alberto Pérez Velarde

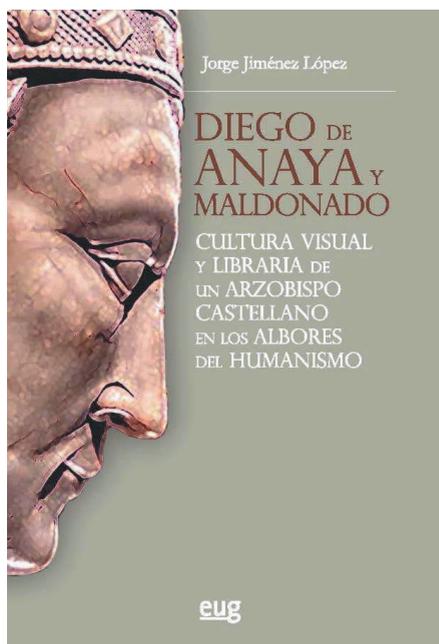
Conservador del Museo Sorolla
 Ministerio de Cultura

<https://orcid.org/0000-0001-8721-4236>
 laperezv@ucm.es

RESEÑAS

JIMÉNEZ LÓPEZ, Jorge, *Diego de Anaya y Maldonado. Cultura visual y librería de un arzobispo castellano en los albores del Humanismo*, Granada, Universidad de Granada, 2022, 180 pp. ISBN 978-84-338.

Si hay una idea que recorre la publicación de Jorge Jiménez, profesor en la Universidad de Zaragoza, es la cita de Italo Calvino “Toda lectura es una relectura”. Este estudio ofrece una relectura necesaria de un tema ya conocido que, sin embargo, adolecía de una revisión metodológica: la biblioteca del obispo salmantino y arzobispo de Sevilla don Diego de Anaya (1357-1438). A través de tres capítulos, Jiménez continúa la línea de su tesis doctoral defendida en 2019 en la Universidad de Salamanca, y se aproxima a aquella colección de volúmenes de la que queda constancia en la documentación. Tras un capítulo introductorio se tratan los inventarios contenidos en el manuscrito *Espanyol 524* (París, BGH), incluyendo su transcripción; mientras que en el tercer capítulo el foco es la relación del arzobispo don Diego de Anaya con su colección libraria.



El autor desarrolla en su introducción un conciso estado de la cuestión acerca del estudio de las bibliotecas medievales castellanas y en concreto de la biblioteca de Anaya, cuyos fondos están hoy en la Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca, procedentes originalmente del Colegio Mayor de san Bartolomé. La visión difundida por documentos de los siglos XVII y XVIII es la de Anaya como un bibliófilo prehumanista. Una visión que ha sido aceptada por la historiografía posterior, dejando de lado la documentación medieval. Otro problema que se ofrece a la hora de abordar esta biblioteca es que, a diferencia de otros

países, el nuestro adolece de un “estudio sistemático basado en parámetros metodológicamente equiparables que permita reconstruir la demografía libraria del otoño medieval ibérico”(p. 24).

Tras un análisis de los métodos de aquellos que han abordado la documentación de Anaya, Jiménez sostiene que cualquier investigación válida, al contrario de lo realizado con anterioridad, no ha de partir de unas conclusiones previas, como ha sucedido en el primer estudio de los inventarios de esta colección. Por ello, este libro aborda la biblioteca partiendo de la documentación medieval, así como empleando el soporte material de aquellos volúmenes conservados. Y es que el objeto también funciona como documento; por tanto, un estudio interdisciplinar que complementa ambos es el método más efectivo para llegar a conocer los valores del libro en relación con la personalidad de Diego de Anaya y con el papel que desempeñarían dentro del Colegio Mayor de San Bartolomé.

Partiendo de tal estado de la cuestión, en el segundo capítulo se proporciona una exhaustiva lección de método, llevando a cabo el estudio del patrimonio librario de Anaya desde la base. Jiménez recurre, precisamente, a la documentación medieval, al manuscrito *Espagnol 524* (París, BNF) que recoge varios inventarios comprendidos entre los años 1433 y 1442. En este capítulo se trata, no solo de proporcionar una fidedigna transcripción de dicho inventario, sino de especificar pormenorizadamente cuáles han sido los criterios para esta transcripción en aras de realizar un ejercicio de sistematización del que carecían los estudios anteriores. Asimismo, se añaden apostillas a ellos, llegando a conclusiones como el almacenamiento provisional en arcones y no en estanterías, como sí sucede en aquellas bibliotecas de época Moderna.

El interés por precisar cada concepto y término es una constante del autor y está presente a lo largo del tercer capítulo, dedicado a entender la naturaleza de la colección en relación con las intenciones de Anaya, más allá de lo que expresan los exigüos inventarios. Frente a una realidad inerte acumulada en anaqueles, Jiménez recuerda el dinamismo de cualquier colección de libros, insistiendo en que cada relectura ofrece un matiz distinto. Este estudio escapa, por tanto, de otorgar significados únicos, holísticos y definitivos a la colección del arzobispo salmantino y trata de abordar las características específicas de cada volumen y documento. Así, cada libro de la colección responde a voluntades, usos y funciones concretos, distinguiendo tres unidades bibliográficas: la colección de don Diego, la librería colegial, y los volúmenes destinados a la sacristía.

A través de varios ejemplos seleccionados, Jiménez desgrana la relación de Anaya con sus libros. Los términos biblioteca, bibliofilia y mecenas pueden conducir a error y han de ser empleados con tino, siempre considerando su contexto

cultural y temporal concreto. De esta forma, el término “bibliofilia”, aplicable a un afán y retórica de lucimiento personal a través del patrimonio librario, es desmentido para el caso de Anaya. Atendiendo a la documentación, las mandas propias testamentarias del prelado podrían reflejar un desinterés por sus volúmenes, al legarlos al colegio, permitiendo su enajenación y venta; no obstante, el valor material y cuidada selección en cuanto a los libros litúrgicos que ornaban su capilla destinada a su memoria personal, revelan otras preocupaciones.

En ciertos casos, se demuestra un gusto por el refinamiento de objetos tan preciados como los libros y que, además, se relaciona con los contactos inter europeos que mantenía Anaya. Este es el caso de un misal (Ms. 2758, BGH) del siglo XIII, de origen parisino, y de una copia del *Comentario a las Tragedias de Séneca* de Nicolás Trevet, (Ms. 2703 BGH), del siglo XIV, ambos de rica factura. La insignia personal de Anaya es clave a la hora de entender hasta qué punto deseaba que su persona fuese identificada mediante sus libros. Aunque no sea una constante en esta colección, sus armas sí están presentes en ciertos ejemplares, para lo que Jiménez emplea la expresión de “apropiación visual”, que demuestra el consciente interés y valoración, al menos de algunos códices. En cuanto a los textos, los volúmenes contenidos en el inventario revelan una vinculación con el pensamiento propio del contexto histórico y jerarquía cultural del prelado. Por ello, se encontrarán libros de índole jurídica, con autores vinculados a Aviñón, o volúmenes de historia. El valor de estos ejemplares reside en el contenido más que en su materialidad.

De todos los manuscritos citados, bajo el epígrafe *Un ejemplar con imágenes inquietantes*, se analiza un curioso hallazgo. Se trata de una copia del *Libellis de causis, statu, cognitione ac fine presentis scismatis et tribulationum futurarum* de Telesforo da Cusetia, (BGH, Ms. 2667) realizada en un taller peninsular. Su contenido textual y visual es susceptible de relacionarse con el contexto europeo del Cisma de Occidente y la difícil coyuntura castellana. Jiménez otorga especial peso a la imagen y procede a abordarla como efectivo instrumento de persuasión que se sirve de los recursos de la *mise en page* y del color para fijar los conceptos en los *loci* de la memoria. El “corpus de imágenes” al final recoge las ilustraciones de este manuscrito y permite comprobar cómo, a pesar de su simplicidad y tosquedad, las imágenes proféticas se disponen de manera visual, facilitando la contemplación de ciertas realidades que costaría más transmitir textualmente. Una vez más, frente a interpretaciones absolutas, Jiménez aboga por entender la “lógica de situación”. Al tratarse en este caso de un libro encargado por un prelado castellano inmerso en el Cisma de Occidente, es muy probable la posibilidad de que se incluyan referencias a ciertos personajes o situaciones de la coyuntura castellana, más si cabe, tratándose de un texto profético cargado de ambigüedad.

Por otra parte, rastrear la compra y encargo de todos estos libros y establecer la vinculación de don Diego de Anaya con un determinado taller de copistas se prueba difícil ante la falta de documentación y la escasez de códices iluminados. Sobre este punto, un apartado se dedica a una serie de códices que compartirían un mismo artífice, Pedro de Toledo, copista e iluminador. Mediante estos encargos, en la línea de R. M. Rodríguez Porto, Jiménez coincide en replantear el método de producción libraria en territorio castellano durante esos siglos, sugiriendo a través del ejemplo de Anaya, una colaboración puntual y una interdisciplinariedad de los copistas/miniatuistas, en los que destaca también su itinerancia.

En definitiva, a través de este enfoque multidisciplinar de Jorge Jiménez, la memoria del arzobispo Anaya en relación con su patrimonio librario, recibe en este trabajo una revisión y relectura que, frente a reduccionismos, plantea la amplitud de enfoques aplicables el estudio de las “bibliotecas”. Todo ello con gran precisión terminológica y fidelidad a los documentos originales de la época. Sin embargo, toda realidad es fragmentaria y los inventarios solo abarcan un breve espacio temporal, así que, como señala el autor, ninguna lectura es definitiva y cualquier nueva aportación podrá variar lo dicho en este volumen, sin mermar el ejercicio metodológico que constituye.

María Carrión Longarela
Universidade de Santiago de Compostela
<https://orcid.org/0000-0002-4190-129X>
maria.carrion@rai.usc.es